

„Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

Krzysztof Pijarski

Krzysztof PIJARSKI

„Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

Ostateczna stawka poważnej sztuki – związać nas z rzeczywistością.

M. Fried *Four Honest Outlaws*¹

Pytanie o nowoczesność

Pytanie warte chwili refleksji: dlaczego podniesienie kwestii realizmu jako centralnego problemu w sztuce (czy też literaturze) nieodmiennie wymaga pewnego gestu wycofania, wzięcia przedmiotu namysłu w nawias, opatrzenia go cudzysłowem? Tak jakbyśmy nie byli pewni, co mamy na myśli pisząc to słowo, jakbyśmy nie wiedzieli, co ono znaczy albo też przeciwstawiali się jego zdroworozsądkowemu, utartemu znaczeniu. Kiedy więc w roku 2006 Hilde van Gelder i Jan Baetens otwierają swoją antologię tekstów, poświęconą „realizmowi krytycznemu w sztuce współczesnej”, słowami, że „sztuka XX wieku [...] jest w niezgodzie z realizmem, a przynajmniej z pojęciem realizmu”, właśnie ostatnia fraza wydaje się kluczowa. Autorzy stawiają tezę, że po przygodach modernizmu, awangard i postmodernizmu, realizm powrócił we współczesnych praktykach artystycznych. Powrócił wskutek wyczerpania się formalizmów (od końca lat 60. XX wieku) oraz gwałtownie narastającego „wirtualnego odcieleśnienia” kultury. Co więcej, w trakcie tego powrotu termin „realizm” nabrał nowego znaczenia:

realizm nie jest już ograniczony do ukrytej konotacji „realizmu fotograficznego”: XIX-wiecznego modelu realizmu szczegółu [*detail realism*] jako sposobu mechanicznej produkcji repliki [rzeczywistości] nie ma już racji bytu, ani w literaturze, ani w sztukach

¹ M. Fried *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marion, Gordon*, Yale University Press, New Haven 2011, s. 24.

Dociekania

pięknych. Wręcz odwrotnie. Dla tych, którzy chcą dziś utrzymać realistyczną postawę w sztuce, realizm nie opiera się wyłącznie na reprodukcji (mimesis), lecz na produkcji: na wynajdywaniu nowych sposobów przedstawiania rzeczywistości [*the real*], co zawsze wiąże się z ryzykiem wrażenia całkowitego braku realizmu, dopóki ów nowy styl nie stanie się dominujący, popadnie w stereotyp, by wreszcie znów wydać się zupełnie nierealistyczny.²

Wydaje mi się, że warto podać w wątpliwość ramy czasowe powyższego rozpoznania. Czy nie jest bowiem tak, że „realizm” był problematyczny od samego początku, że jest problemem iście nowoczesnym? Fakt, że historycznie jest zjawiskiem XIX-wiecznym i że pojawił się mniej więcej w tym samym czasie, co fotografia, jest wielce wymowny. Jednak to, co nam on mówi, jakie z tego sąsiedztwa możemy wysnuć wnioski, wcale nie jest oczywiste. Negatywne reakcje na fotografię, która od samego początku miała ambicję wejścia w pole sztuk pięknych, były tego samego rodzaju, co argumenty przeciwko „realistom” (jak wiele innych określeń prądów czy „stylów” w sztuce, również realizm miał negatywne konotacje): stworzenie doskonale wiernego wizerunku rzeczywistości niekoniecznie przekłada się na jej zrozumienie (a wręcz je uniemożliwia); sprawia, że pozostajemy na powierzchni rzeczy. Z tego właśnie powodu Charles Baudelaire uważał, że Gustave Courbet (skądinąd jego przyjaciel) „dla natury zewnętrznej, realnej, bezpośrednio danej”³ wypowiedział wojnę wyobraźni, którą poeta, jak wiadomo, uznawał za „królową zdolności” i warunek wszelkiej sztuki⁴. W *Salonie 1859*, zawierającym najbardziej chyba znaną XIX-wieczną krytykę fotografii, o realizmie ma do powiedzenia, co następuje:

Malarz, co sam siebie nazywa r e a l i s t ą – słowo dwuznaczne i o sensie nie dość jasno określonym; nazwijmy go, by lepiej scharakteryzować jego błąd, p o z y t y w i s t ą – po-
wie: „Chcę pokazać rzeczy takimi, jakimi są, lub takimi, jakimi byłyby, zakładając, że ja
nie istnieję”. Ś w i a t b e z c z ł o w i e k a .⁵

Wyraźnie wybrzmiewa tu sugestia, że malarz-realista jest kimś, kto dąży do pewnego a u t o m a t y z m u, tak jakby sam był maszyną. Tak samo fotografia, ponieważ jest nieludzka, może rzeczywistość jedynie rejestrować, nie zaś interpretować. Jako rzecz mechaniczna, a u t o m a t y c z n a (a więc działająca sama z siebie) jest przedstawicielką niszczylielskich sił modernizacji: postępu i przemysłu⁶. W refleksji Baudelaire’a otwiera się przepaść między „doskonałym” a „prawdziwym” odwzorowaniem rzeczywistości, między światem rejestrowanym automa-

² *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, ed. H. van Gelder, J. Baetens, Leuven University Press, Leuven 2006, s. 7-8.

³ Ch. Baudelaire *Wystawa Powszechna 1855 – Sztuki Piękne*, w: tegoż *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 213.

⁴ Tegoż *Salon 1859*, w: *Rozmaitości estetyczne*, s. 248-252.

⁵ Tamże, s. 256 [ostatnie wyróżnienie K.P.].

⁶ Zob. tamże, s. 247.

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

tycznie (światem bez człowieka) a światem przepuszczonym przez „filtr” wyobraźni. Właśnie dlatego zasugerowałem, że pytanie o realizm jest pytaniem iście nowoczesnym: owa przepaść czy pęknięcie jest punktem, w którym miejsce człowieka w nowoczesnym świecie, jego granice a także warunki rozumienia jego konstytucji stają się problematyczne. (Nie ma czegoś takiego, jak obiektywny zapis p o p r o s t u, nawet w fotografii). Stąd też zapytując o realizm musimy zdać sobie sprawę z tego, że prawdopodobnie będziemy mieli kłopoty z odpowiedzią na pytanie, czym jest owa „rzeczywistość”, którą należałoby przedstawić. I co miałyby znaczyć zachowanie wobec niej wierności w geście przedstawiania. To rozpoznanie sprawia, że podejmując kwestię realizmu zazwyczaj zastrzegamy, iż jego stawką nie jest po prostu stworzenie wiernej kopii rzeczywistości.

Trudno przy tym twierdzić, że istnieje coś takiego jak realizm w o g ó l e i że jeśli tylko przyjrzymy się dość dokładnie dobrze dobranym przykładom, wydrzemy mu jego tajemnicę. Kwestia kondycji nowoczesnej była podejmowana w kontekście realizmu nie tylko w XIX wieku, lecz także – a może przede wszystkim – w wieku XX, z jednej strony w łonie europejskiej awangardy klasycznej od czasów fakturalizmu aż po produktywizm i faktografię spod znaku Siergieja Tretiakowa i Aleksandra Rodczenki, z drugiej – w obrębie „realizmu społecznego” Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, niemieckiej „nowej rzeczowości” [*Neue Sachlichkeit*] i meksykańskich muralistów⁷. Wszystkie te zjawiska są jak przyzmaty, w których „realizm” rozbłyskuje feerią różnych aspektów, wątków i lokalności. Wskazują też na to, że jest on w dużej mierze fenomenem związanym z pewną formą zaangażowania w kształt otaczającego nas świata społecznego, z jakąś formą (praktycznej) polityczności. Mniej będzie mnie tu interesowała bezpośrednia relacja obrazu i rzeczywistości społecznej, w której powstał, bardziej zaś filozoficzny aspekt realizmu jako problemu reprezentacji oraz swoistej polityki obrazu jako takiego. Jaka jest więc stawka „realizmu”?

Courbet i pochłonięcie

Nie powinno nikogo zdziwić, że wywód rozpocznę od wspomnianego już Gustave’a Courbета, który pojęcie realizmu wprowadził na stałe do myślenia o sztuce. (Choć, jak twierdzi, „nazwa realisty została mi narzucona”⁸, to pod tym hasłem zorganizował swój buntowniczy pokaz indywidualny przy okazji Wystawy Światowej 1855 roku). W swojej analizie gestu Courbета oprę się na interpreta-

⁷ O tych kwestiach w kontekście awangardy znakomicie pisze Benjamin Buchloh, zob. tegoż *From Faktura to Factography*, „October” 30, 1984 (jesień), s. 102-106, zob. też: S. Wilson „*La Beauté Révolutionnaire*”? *Realisme Socialiste and French Painting 1935-1954*, „Oxford Art Journal” 3, 2008 nr 2, 61-69; oraz: S. Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej?*, przeł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

⁸ J. Champfleury *Realizm. List do Pani Sand*, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, wyb., przedm. i komentarze E. Grabska, M. Poprzęcka, PIW, Warszawa 1974, s. 517.

cjach Michaela Frieda – znanego przede wszystkim jako arcymodernistystyczny krytyk sztuki lat 60. i historyk sztuki w dobie nowoczesności – autora trzech obszernych studiów „realizmu”, które poświęcił kolejno amerykańskiemu malarzowi Thomasowi Eakinsowi (mało znanemu w Europie, ze szkodą dla starego kontynentu), Gustave’owi Courbetowi właśnie oraz najważniejszemu chyba, niemieckiemu malarzowi drugiej połowy XIX wieku, Adolfowi Menzlowi⁹. Także Fried rozpoczyna swoje refleksje od zdystansowania się wobec założenia „mimetyczności” realizmu:

W istocie trudno nie odczuć, że obrazom realistycznym takich malarzy, jak Eakins czy Courbet przyglądano się mniej wnikliwie niż obrazom innego typu. Było tak właśnie dlatego, że ich zakładana przyczynowa zależność od rzeczywistości – ich swoisty ontologiczny iluzjonizm – sprawiała, iż bliższe zbadanie tego, co miały do zaoferowania percepcji, wydawało się pozbawione sensu.¹⁰

Fried własne podejście charakteryzuje jako „silnie interpretacyjne” i w swojej lekturze obrazów usiłuje wyjść poza obszar tego, co znajduje się literalnie na scenie reprezentacji. W bardzo przekonujący sposób modernistyczne utożsamienie „realizmu” i przedstawieniowości (mimesis opartej na podobieństwie) w obszarze literatury poddał krytyce Jacques Rancière. Francuski filozof usiłował wykazać,

że tzw. powieść „realistyczna” nie była kulminacją „sztuki przedstawieniowej”, lecz pierwszym momentem zerwania z nią. Odrzucając przedstawieniową hierarchię tematów wysokich i niskich, a także przedstawieniowy prymat akcji nad opisem i właściwych mu form połączenia tego, co widzialne i tego, co wypowiedalne, powieść realistyczna ukształtowała formy widzialności, które sprawią następnie, że widzialna stanie się „sztuka abstrakcyjna”.¹¹

Fakt, że Rancière w swojej wypowiedzi koncentruje się na literaturze, jest tu o tyle korzystny, że zależy mi na ustanowieniu pewnej analogii między projektem malarzkim Courbeta a strategią pisarską współczesnego mu Gustave’a Flauberta. O tym za chwilę. Powyższy fragment wskazuje także na pewne niebezpieczeństwo

⁹ M. Fried *Realism. Writing, and Disfiguration. On Thomas Eakins and Stephen Crane*, University of Chicago Press, Chicago–London 1987; tegoż *Courbet’s Realism*, University of Chicago Press, Chicago–London 1992; tegoż *Menzel’s Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, Yale University Press, New Haven–London 2002 .

¹⁰ M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 3.

¹¹ J. Rancière *Od polityki do estetyki?*, w: tegoż *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. J. Sowa, M. Kropiwnicki, Ha!art, Kraków 2007, s. 49-50. Nie ma tu miejsca, żeby się wytłumaczyć z zestawienia Rancière’a z Friedem, przeciwko któremu – a dokładniej, przeciwko jego refleksji na temat współczesnej fotografii artystycznej – filozof pisał przy co najmniej jednej okazji (zob. tegoż *Notes on the Photographic Image*, „Radical Philosophy” 156, 2009, s. 8-15), ale mam nadzieję, że powody po temu staną się jasne w toku wywodu.

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

związane z takim „wyzwoleniem” realizmu z pęt podobieństwa. Doskonale obrazuje je interpretacja płócien Courbета pióra Charlesa Rosena i Henriego Zenera, którzy widzą historyczną wartość twórcy Realizmu¹² w tym, że zdewaluował on temat i „położył nacisk na materialność malarskiej powierzchni jak nikt przedtem”¹³. Przeciwstawiają jego malarstwo, które rzeczywiście wyróżniały grube impasty, nierzadko tworzące na powierzchni płótna bezkształtne, prawie niezróżnicowane tonalnie, a jednocześnie niezwykle taktylne powierzchnie¹⁴, iluzjennemu malarstwu akademickiemu Ernesta Meissoniera i Jean-Léon Gerôme’a, którzy traktowali obraz jak okno (a więc po albertiańsku) i w związku z tym dążyli do uczynienia powierzchni obrazu jak najbardziej transparentną. Fakt, że w ich rozumieniu temat obrazu jest u Courbета zawsze podporządkowany jego sposobowi kładzenia farby, czyni z niego przykładowego przedstawiciela „autonomii sztuki”, która ostatecznie doprowadziła do narodzin malarstwa abstrakcyjnego w wieku XX¹⁵. W tym sensie do realizmu zaliczają poza Courbetem także Maneta i impresjonistów.

Fried zdecydowanie przeciwstawia się takiej diagnozie i choć powyższa wypowiedź Rancière’a zdaje się analogiczna do wypowiedzi Zenera i Rosena, także on musiałby się sprzeciwić tej interpretacji. Przede wszystkim dlatego, że myślą oni autonomię doświadczenia estetycznego z autonomią sztuki. Ich interpretacja w istocie włącza Courbета do „kanonicznej” teleologii modernizmu Clementa Greenberga, zgodnie z którą „[o]brazy Maneta stały się pierwszymi modernistycznymi obrazami z uwagi na szczerść, z jaką akceptowały płaską powierzchnię, na jakiej były malowane”¹⁶, tym samym czyniąc Courbета *de facto* pierwszym modernistą. Jak wiemy bowiem za sprawą Greenberga, jedynie literalna dwuwymiarowość jest „gwarancją niezależności [czyt. autonomii] malarstwa jako sztuki”¹⁷. Dla Rancière’a taki punkt widzenia jest nie do przyjęcia, ponieważ w idei autonomii doświadczenia estetycznego nie chodzi o to (jak w rozumieniu autonomii sztuki), by każda ze sztuk, poszukując jedynie właściwych dla siebie efektów, „czystości” jako medium, „zawęzła [...] swój obszar kompetencji, ale jednocześnie go umacnia-

¹² Courbet kazał pisać „swój” realizm wielką literą.

¹³ Ch. Rosen, H. Zerner *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*, Viking, New York 1984, s. 150 (cyt. za: M. Fried *Courbet's Realism*).

¹⁴ Np. T.J. Clark zauważa, jak Courbet pozwolił, by w jego *Pogrzebie w Ornans* „masa żałobników zastężyła w litą ścianę czarnego pigmentu, na tle której twarz córki burmistrza oraz chusteczka zakrywająca twarz jego siostry Zoë sprawiają wrażenie mizernych, prawie tragicznych zerwań” (T.J. Clark *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1999, s. 82).

¹⁵ Ch. Rosen, H. Zerner *Romanticism and Realism*, s. 150-151.

¹⁶ C. Greenberg *Malarstwo modernistyczne*, w: tegoż *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 48.

¹⁷ Tamże, s. 50.

ła”¹⁸. Autonomia doświadczenia estetycznego nie miała wprowadzić „bezdomej” sztuki (wyobcowanej z rytuału religijnego i dworskiego) w obszar nowej pewności, lecz była „traktowana jako zasada nowej formy życia zbiorowego, właśnie dlatego, że była miejscem, w którym odsunięte były zwyczajowe hierarchie nadające ramy życiu codziennemu”¹⁹. W tym sensie właśnie „idea czystej literatury i idea literatury jako ekspresji określonego życia społecznego stanowią dwie strony tego samego medalu”²⁰.

Fried ujmuje to wszystko nieco inaczej, choć nie wydaje się, by jego wizja była nie do pogodzenia z powyższą. Courbeta (wraz z Edouardem Manetem) uznaje on za postać wieńczącą kluczową w obrębie malarstwa francuskiego tradycję, nazwaną przez niego *antytetracją*, sięgającą korzeniami połowy wieku XVIII i po raz pierwszy ujętą w ramę teoretyczną przez Denisa Diderota. To właśnie autor *Kubusia Fatalisty i jego pana* sformułował decydujący dla niej wymóg, by obraz w jakiś sposób „ustanowił metafizyczną iluzję nieistnienia widza, iluzję, że nikt nie stoi przez obrazem”. Odtąd najważniejsi malarze tej tradycji – od Greuze’a poprzez Davida po Géricaulta – dążyli do tego, by „zamknąć reprezentację przed widzem, przede wszystkim przedstawiając postacie całkowicie pochłonięte jakąś czynnością bądź stanem ducha, które w związku z tym sprawiały wrażenie nieświadomych faktu, że są oglądane (tak jakby owej pozornej nieświadomości, owego doskonałego zaabsorbowania postaci w świat reprezentacji doświadczano jako oddzielenie lub odgrodzenie reprezentacji od widza)”²¹. Jednakże w latach 40. i 50. XIX wieku ta strategia, w obrębie której artyści sięgali po coraz bardziej dramatyczne środki²², przestała być skuteczna. Coraz wyraźniej współczesnym widzom wydawało się, że postaci na tych płótnach nie są naprawdę zaabsorbowane tym, co robią, lecz jedynie chcą za takie uchodzić – że grają. (Z takimi reakcjami publiczności i krytyków spotykał się Millet.) Courbet był ostatnim malarzem, któremu udało się osiągnąć absorpcyjny efekt, nim Manet otworzył całą serię „modernistycznych przygód”²³ w sposób radykalny uznając [*acknowledging*²⁴] fakt wysta-

18 Tamże, s. 48.

19 J. Rancière *Od polityki do estetyki?*, s. 50.

20 Tamże, s. 49.

21 M. Fried *Thoughts on Caravaggio*, „Critical Inquiry” 24, 1997 nr 1, s. 23.

22 Momentem szczytowym jest tu *Tratwa Meduzy* Gericaulta; zob. M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 29-32.

23 Wspominam o tym tylko na marginesie, ale Fried w swojej książce poświęconej Manetowi rezygnuje z ortodoksyjnej teleologii rozwoju sztuki modernistycznej na rzecz serii „modernistycznych przygód” (*M. Fried Manet’s Modernism, or The Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago-London, s. 410).

24 Pojęcie uznania Fried dzieli ze Stanleyem Cavellem i stanowi ono podstawę ich myślenia o zadaniach sztuki, a także naszej powinności wobec innych: „uznanie «wychodzi poza» wiedzę, nie w porządku – lub też jako akt – poznania, lecz

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

wienia obrazu na spojrzenie (anonimowej) publiczności. Jego sposób osiągnięcia tego efektu polegał na

nieledwie cielesnym zespoleniu malarza – rozumianego tu jako jego pierwszego widza, lub też malarza-widza – z obrazem znajdującym się przed nim, obrazem powstającym pod jego pędzlem. Przynajmniej w odniesieniu do tego widza (malarza-widza) obraz w idealnym wypadku unikałby zupełnie sytuacji oglądu; nie byłoby nikogo stojącego przed nim, ponieważ widz, który się tam znajdował, zostałby już wcielony w obraz lub też rozproszony w nim.²⁵

Courbet dokonywał tego na bardzo różne sposoby. Na przykład w autoportretach z lat 40., wczesnego okresu twórczości, obecność artysty na płótnie była zagwarantowana już na poziomie tematu, jeszcze wzmocniona szeregiem zabiegów alegoryzujących proces powstawania tych wizerunków (powracający motyw układu dłoni, odpowiednio prawej i lewej, tak jakby trzymały pędzel i paletę), umieszczanie postaci blisko powierzchni płótna tak, aby niejako kwestionowały ontologiczną osobność przestrzeni malarskiej i tej rzeczywistej, wreszcie przedstawianie postaci w pozycjach, które minimalizują poczucie konfrontacji między osobą portretowaną a widzem (w tym przypadku chodzi o jedną i tę samą postać, o samego Courbeta). Kolejne zabiegi podające w wątpliwość granice reprezentacji, to pokazywanie od tyłu postaci, które z jednej strony reprezentują sytuację Courbeta jako malarza-widza, a z drugiej ułatwiają projekt *quasi*-cielesnego zespolenia z obrazem (stwarzają wrażenie, jakbyśmy zaglądali postaciom przez ramię, jak w obrazie *Po kolacji w Ornans*, 1848-1849). Powracają też alegorie narzędzi malarskich: strzelba, lanca etc. jako odpowiedniki pędzla, inne przedmioty jako odpowiedniki palety oraz położenia ciała odpowiadające położeniu ciała malarza podczas pracy. Nie bez znaczenia są także sygnatury. Na przykład pozy postaci w *Kamieniarzach* (1849) nie tylko alegoryzują pędzel (młotek) i paletę (kosz z kamieniami), lecz także powtarzają swoim układem kształt inicjałów, sygnaturę artysty, umieszczoną w dolnym prawym rogu obrazu. Można powiedzieć, że nieważne, jak bardzo „realistyczne” byłyby jego obrazy, zawsze gdzieś podskórnie uporczywie trwają przy fakcie, że są rzeczywistością z f a r -

w rzuconym wobec mnie żądaniu wyrażenia wiedzy u jej rdzenia, rozpoznania tego, co wiem i w świetle tej wiedzy wykonania gestu, poza którym pozostanie ona niewyrażona, a przeto być może i wywłaszczona [*without possession*]” (S. Cavell *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York–Oxford 1999, s. 428). Oraz: „Moje powracanie do kwestii uznania ma na celu usidlenie zasadniczych cech pojęcia samozwrotności [*self-reference*] oraz faktów samoświadomości w sztuce nowoczesnej. Jawną formą uznania jest „Wiem, że [obiecałem; jestem wycofany; zawiodłem cię]...”. Ale nie jest to jedyna forma, jaką może przyjąć; nie jest też jasne, dlaczego ta forma działa w sposób, w jaki działa. Nie powinniśmy zakładać, że intencją zaimka osobowego jest tu odniesienie do podmiotu [*the self*], ponieważ uznanie jest aktem podmiotu (S. Cavell *The world viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass.–London 1979, s. 123).

²⁵ M. Fried *Thoughts on Caravaggio*, s. 23-24.

Dociekania

by. To niezupełnie to samo, co stwierdzenie, że malarstwo Courbета poświadcza autonomię sztuki. Ujmując to nieco inaczej, można powiedzieć, że Courbet nie dążył do autonomii obrazu (ani też nie głosił obojętności tematu), lecz do wywołania pewnego „doświadczenia cielesności, zogniskowanego wokół czynności malowania, którego celem było zniesienie wszelkiej opozycji między ucieleśnionym podmiotem a światem «obiektywnym»”²⁶. W centralnej grupie *Pracowni artyści* (1854-1855), jednego z najważniejszych płócien malarza, widzimy, jak artysta dosłownie stapia się z obrazem powstającym pod jego pędzlem. Najradykałniejszymi przejawami tej strategii są próby identyfikacji z kobietami (jako przykłady można przywołać *Źródło* z 1868 i *Śpiącą prządkę* z 1853 roku) oraz z „martwą” naturą – kamieniami i martwymi zwierzętami (*Pstrąg*, 1873).

W tym wszystkim należy dostrzec element pewnej dość kruchej dialektyki. Podobnie jak sygnatura może być interpretowana zarówno jako element strategii zespolenia malarza-widza z obrazem, jak i element podkreślający płaszczyznowy charakter reprezentacji (lub też jej przedmiotowość), tak też aspektem obrazów, który zatrzymuje spojrzenie widza a jednocześnie może być interpretowany jako biorący udział w projekcie zespolenia malarza-widza z obrazem, jest materialność jego powierzchni. Choć, jak przyznaje Fried, trudno powiedzieć, jaka byłaby dokładnie relacja między pierwszym widzem-malarzem a kolejnymi widzami, a więc publicznością, jedno pozostaje pewne: w jego odczytaniu opisane wyżej struktury obrazowe są odpowiedzią na fakt istnienia publiczności w sensie nowoczesnym – anonimowej grupy odbiorców oglądających obrazy dla własnej przyjemności. Dobrze opisuje tę dynamikę Stanley Cavell, z którym Fried dialoguje od późnych lat 60. XX wieku:

Jeśli potrzeba poszukiwania przez modernizm obecności [*presentness*] rodzi się wraz z rosnącą autonomią sztuki (od religijnej i politycznej służby klasowej; od ołtarzy, dworów i ścian), jej horyzont wyznacza nagość faktu wystawienia jako kondycji oglądu dzieła sztuki. Sam przedmiot musi odnieść się do tego, że widz mu się prezentuje oraz do legitymizacji przez artystę takiej obecności.²⁷

W tym sensie Friedowską tradycję antyteatralną rozumiałbym jako rewers „autonomii doświadczenia estetycznego” w ujęciu Rancièrè’a, jako jej dialektyczne *pendant*. Dla francuskiego myśliciela owa autonomia wiązała się z zerwaniem z *mimesis*, co oznaczało także, iż

nie istnieje już żadna zasada podziału między tym, co należało do sztuki, i tym, co należało do życia codziennego. Zgodnie z tym jakakolwiek twórczość artystyczna mogła stać się częścią kształtowania nowego zbiorowego życia.²⁸

²⁶ M. Fried *Courbet's Realism*, s. 266.

²⁷ S. Cavell *The world viewed*, s. 121.

²⁸ J. Rancièrè *Od polityki do estetyki?*, s. 50. Rozdział poświęcony kubizmowi *Farewell to an Idea* T.J. Clarka w sposób niezrównany podejmuje tę kwestię. Autor pokazuje

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

Rancière nie uwzględnia jednak faktu, że sztuka w dobie nowoczesnej jest także (między innymi) r o z r y w k ą, a więc dobrem, które można osiąść, uprzedmiotowić, s k o n s u m o w a ć. Ten fakt uczynił ze sztuki rzecz niezwykle kruchą, a żywiołem jej zagrażającym było pragnienie publiczności, jej spojrzenie żądające s p e k t a k l u. Właśnie w tym miejscu powstaje przestrzeń do pomyślenia o projekcie Frieda w kategoriach politycznych. (Między innymi tak rozumiem „hiperboliczne pragnienie zniesienia patrzenia w ogóle” u twórcy *Źródła*²⁹). Sam autor ujmuje tę kwestię z dwóch perspektyw: refleksji Foucaulta na temat nadzoru i nowoczesnej wizualności oraz idei niewyalienowanej pracy Marksa. W sprawie tej pierwszej ma do powiedzenia, co następuje:

Na przykład cały wysiłek pokonania teatralności, który przypisywałem tradycji Diderota można rozumieć jednocześnie jako próbę wyobrażenia sobie ucieczki od będącej źródłem przymusu [coercive] wizualności dyscyplinujących mechanizmów, których źródła Foucault upatruje w połowie osiemnastego wieku (*postaci w obrazie muszą sprawiać wrażenie, jakby działały swobodnie, jak gdyby pod nieobecność jakiegokolwiek obserwatora*) oraz jako produkt tychże mechanizmów i stąd – jako kolejne źródło przymusu (wymóg, by postaci były widziane na takich warunkach w istocie dyktuje granice przedstawialności, nie mówiąc już o tym, że ostatecznie jest on nie do spełnienia).³⁰

Analogicznie ma się kwestia konstruowania przez Courbета w jego obrazach efektu ucieleśnionej podmiotowości. To, że Courbet jest w stanie w takim stopniu zaangażować własne ciało w produkcję swoich obrazów, Fried odczytuje jako doskonały przykład zjawiska, które Foucault nazwał praktykami o p o r u. Także strategia *quasi*-cielesnego zespolenia twórcy *Kamieniarzy* podaje w wątpliwość lub też każe przemyśleć dominujące rozumienie natury i rzeczywistości jako przeciwnych człowiekowi, wobec których, aby zdobyć wiedzę, trzeba zachować dystans.

Co się zaś tyczy Marksa, Courbet w swoich obrazach niejako dążył do tego, by ich „produkcja i konsumpcja [...] były w istocie tożsame”³¹ (mowa o tym, że wmalowując siebie w swoje płótna był nie tylko ich twórcą, ale jakby pierwszym ich widzem, a więc konsumentem, wykluczającym z obrazu wszystkich następnych, a przynajmniej odsuwającym ich na dalszy plan; „dążył do tego, by n i e p o z o s t a w i ć ż a d n e g o ś w i a t a p o z a o b r a z e m”³²). Ten aspekt jego twórczości można połączyć z ideą doskonałej odpowiedniości produkcji i konsumpcji, określającej

w nim, w jaki sposób kubizm w wykonaniu Picassa i Braque’a w istocie dążył do stworzenia nowego rodzaju (egalitarnej) wspólnotowości, i jak ostatecznie musiał uznać swoją klęskę. Zob. T.J. Clark *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven–London 1999.

29 M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 271.

30 Tamże, s. 257.

31 Tamże, s. 258.

32 Tamże, s. 263.

Dociekania

w ujęciu Marksa niewyalienowaną pracę³³. Oczywiście w sytuacji nowoczesnej praca niewyalienowana musi pozostać fantazją, a idea odkupienia „pracy idącej na marne”, której przedstawienie T.J. Clark widzi w *Kamieniarzach* („mężczyznach, których rutyna uczyniła zeszytniałymi jak kłody drewna”³⁴) – utopią, podobnie jak próba wmalowania siebie w obraz, stania się jednym z reprezentacją, domknięcia jej świata i tym samym uczynienia jej nieprzywłaszczalną. To wszystko nie oznacza jednak, że skazanie na porażkę jest przygodną cechą projektu Courbeta. Wręcz odwrotnie, twierdzi Fried: „to właśnie niemożliwość literalnego czy też cielesnego zespolenia uczyniła ten projekt w ogóle możliwym do pomyślenia, a raczej możliwym do zrealizowania”³⁵.

Owa radykalna niestabilność pozycji Courbeta wobec własnego dzieła, zawieszona między absolutną immanencją i równie absolutną zewnętrżnością, otwiera możliwość przyjrzenia się analogii ze strategią pisarską Flauberta, o której wspominałem wyżej. W liście Flauberta do Georges Sand czytamy:

Wyraziłem się niewłaściwie, gdy powiedziałem Pani, iż „nie powinno się pisać sercem”. Chciałem przez to powiedzieć: nie powinno się wystawiać swojej osobowości na scenę. Wierzę, że wielka sztuka jest naukowa i bezosobowa. Powinno się, wysiłkiem ducha, przenieść do wnętrza swoich postaci, a nie przyciągać je ku sobie. Oto w każdym razie metoda...³⁶

³³ Fried w celu zobrazowania tego wątku przywołuje odpowiedni fragment z *Wprowadzenia do krytyki ekonomii politycznej*: „Produkcja jest nie tylko bezpośrednio konsumpcją, a konsumpcja bezpośrednio produkcją; ani też produkcja nie jest tylko środkiem dla konsumpcji, a konsumpcja tylko celem dla produkcji, tzn. że jedna dostarcza drugiej jej przedmiotu, produkcja konsumpcji przedmiotu zewnętrznego, konsumpcja produkcji – przedmiotu wyobrażonego; każda z nich jest nie tylko bezpośrednio drugą i nie tylko pośredniczy w drugiej, lecz każda z nich przez dokonanie się stwarza drugą; stwarza siebie jako tę drugą. Konsumpcja dopełnia dopiero aktu produkcji przez to, że ostatecznie czyni z produktu produkt, unicestwiając go, spożywając jego samodzielną rzeczową formę; przez potrzebę powtórzenia podnosi ona predyspozycję rozwiniętą w pierwszym akcie produkcji do poziomu umiejętności; konsumpcja jest więc nie tylko aktem końcowym, w którym produkt staje się produktem, lecz również tym, w którym producent staje się producentem. Z drugiej strony produkcja produkuje konsumpcję stwarzając określony sposób konsumpcji, a przez stworzenie podniety konsumpcyjnej stwarzając samą zdolność konsumpcyjną jako potrzebę” (K. Marks *Wprowadzenie do krytyki ekonomii politycznej (1857 rok)*, Samokształceniowe Koło Filozofii Marksistowskiej, Warszawa 2008 [Podstawa wydania: K. Marks, F. Engels *Dzieła*, t. 13, Książka i Wiedza, Warszawa 1966. Tłumaczenie z języka niemieckiego: Antoni Bal], s. 9).

³⁴ T.J. Clark *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1999, s. 80.

³⁵ M. Fried *Courbet's Realism*, s. 269.

³⁶ *Gustave Flaubert – George Sand Correspondance*, Flammarion, Paris 1981, s. 110. Cyt za: M. Fried *Courbet's Realism*, s. 358, przyp. 85.

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

Dominick LaCapra widzi w tym stwierdzeniu fundamentalne napięcie w ujęciu przez Flauberta idealnego stosunku wytwórcy do dzieła, napięcie między „obiektywną bezosobowością a subiektywną identyfikacją”, tak jakby istniała strategia narracji zdolna do zniesienia opozycji między obiektywnym i subiektywnym³⁷. Trudno nie dostrzec w tej radykalnej rozłączności pozycji – zawieszanej między bezosobowym dystansem nauki a immanencją totalnej identyfikacji – silnej analogii do tego, czego można doświadczyć w obrazach Gustave’a Courbета. Co więcej, istnieje pokusa odniesienia owego pęknięcia do poruszonego powyżej problemu reprezentacji w dobie fotografii, zawieszonego między automatyczną rejestracją świata a ucieleśnionym w nim zanurzeniem. Istotnie podejmując problem relacji malarstwa Courbета do fotografii Fried zauważa, że obrazy autora *Kamieniarzy* konsekwentnie poruszają temat automatyzmu (choć nie pisze dokładnie jak, należy się domyślać, że chodzi mu o łatwość, z jaką Courbet za pomocą farby wytwarza podobieństwa i analogie), jednocześnie podając w wątpliwość absolutne rozróżnienie na automatyzm i akt woli. (Można powiedzieć, że w praktyce Courbета nie ma czegoś takiego, jak „czysty” zapis).

„Silnie interpretacyjna” strategia Frieda nie ma więc w sobie nic anty- bądź też apolitycznego. Tak samo jak Clarka nie interesuje go odczytywanie politycznych przekazów z „treści” obrazu (niehierarchiczna, addytywna kompozycja w obrazach takich jak *Pogrzeb w Ornans* jako wyraz demokratyzmu czy egalitaryzmu Courbета), lecz odkrywanie w dziełach sztuki momentów „mediacji”:

Pragnę odkryć – pisze Clark – jakie konkretnie transakcje ukrywają się za mechanicznym obrazem „zwierciadlanym”, wiedzieć, w jaki sposób tło staje się pierwszym planem; zamiast analogii między formą i treścią, odnaleźć sieć prawdziwych, złożonych relacji między nimi.³⁸

Dlatego też przyznaje Fried, że stopień, w jakim jego interpretacja może wydawać się przekonująca, nie zależy od (ustanowienia) doskonałej odpowiedniości między obrazem a jego twórcą, lecz od „całej sieci powiązań w ramach twórczości Courbета, sieci, której splot staje się coraz rzadszy ku jej brzegom”³⁹. Można powiedzieć, że chodzi tu o całe pole polityczności, o obrazy jako jego terytorium; o różne sposoby nawiązywania przez nas kontaktu ze światem, zamieszkiwania go.

Menzel i witalność przedmiotów

W niezwykle bogatym i zniuansowanym studium twórczości Adolpha Menzla Fried w podobny sposób jak wcześniej w przypadku Eakinsa i Courbета ujmuje kwestię realizmu. I tu w centrum znajdziemy koncepcję ucieleśnionego podmiotu

³⁷ Zob. D. LaCapra *Madame Bovary on Trial*, Cornell University Press, Ithaca–London 1982, s. 127.

³⁸ T.J. Clark *Image of the People*, s. 13.

³⁹ M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 288.

i „żywej percepcji” która – w ujęciu Maurice Merleau-Ponty’ego – towarzyszy autorowi jako niezbędne narzędzie myślenia o doświadczeniu estetycznym już od czasów jego aktywności jako modernistycznego krytyka. (W tym sensie podważa obiegową opinię o czystej optyczności nie tylko realizmu, lecz także modernizmu). W swojej szkicowej rekonstrukcji nie będę w stanie pokazać złożoności argumentu Frieda. Postać Menzla jest niezwykle ciekawa i istotna przede wszystkim ze względu na osobność tego artysty; trudno znaleźć mu podobnych w niemieckim kręgu językowym, a przede wszystkim trudno powiedzieć, by był on częścią kreślonej przez Frieda tradycji antyteatralnej. To Menzel jednak pozwala zrozumieć, dlaczego Fried wybranych przez siebie „realistów” nazywa „malarzami cielesnymi”⁴⁰. Twórczość żadnego innego twórcy owego czasu nie była w takim stopniu oparta na „niezliczonych aktach wyobraźniowej projekcji doświadczenia cielesnego”⁴¹. Menzel nie odczuwał potrzeby wyłączenia widza z obrazu, uczynienia zeń osobnego, zamkniętego świata, wręcz odwrotnie – widz w akcie percepcji jego prac zmuszony jest dokonywać analogicznych aktów projekcji. Niezliczone rysunki niemieckiego artysty („Nulla dies sine linea” – „żadnego dnia bez kreski” było jego mottem) zawierają wyraźne zapisy zmiany położenia ciała i sytuacji percepcyjnej, np. zapis spojrzenia na coś położonego blisko (jakby z góry, ujętego w sposób prawie rzeźbiarski) i w dal, na pejzaż (widziany z dystansu, ujęty płasko) na jednej karcie rysunku *Zatopiony Schafgraben* (1842-1843); lustrzane odwrócenie wizerunku w *Częściowym autoportrecie* z 1876 roku, nie mówiąc już o niezwyklej zdolności oddania przez artystę materialności, taktylności rzeczy, jak w przypadku książek na rysunku *Regał dra Puhlmanna* (1844) czy też desek na pracy *Cmentarz wśród drzew z otwartym grobem* (1846-1847). Często też przedstawiał ten sam przedmiot z różnych stron po kolei, tak jakby obracał go w rękach, jak w przypadku wyśmienitego gwaszu *Lornetka Moltkego* (1871). Przykłady zmieniającej się perspektywy, wciągającej widza w głąb obrazu znajdziemy też w większych pracach olejnych ukazujących widoki z okien: *Ogród pałacu księcia Alberta* (1846/76) oraz *Podwórko i dom* (1844), które Fried uznaje za jedno z arcydzieł malarstwa XIX wieku.

Taktylność malarstwa Menzla i ruchomość punktów widzenia sprawia, iż można pokusić się o stwierdzenie, że nie malował on widoków, tylko tworzył obrazy z wewnątrz własnego (cielesnego) zanurzenia w świecie⁴². (Dlatego też jego obrazy

⁴⁰ M. Fried *Menzel's Realism*, s. 109.

⁴¹ Tamże, s. 13.

⁴² W gruncie rzeczy podobnie rzecz można powiedzieć o Courbecie, o czym świadczą dwie anegdoty: pierwsza historia wydarzyła się latem 1849 roku podczas pobytu Courbета z Francisem Weyem i Corotem w Louveciennes. Gdy pewnego dnia po obiedzie malarze poszli do lasu, by malować, Corot długo poszukiwał odpowiedniego *punktu widzenia*. Courbet zaś stawił sztalugi gdziekolwiek. „Wszystko mi jedno, gdzie się ulokuje – powiedział – jest zawsze dobrze, dopóki mam widok na naturę”. Drugi incydent wydarzył się już w czasie emigracji Courbета, w Szwajcarii. Pewnego dnia jego asystent, Pata, zwrócił mu uwagę na korzystny

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

zapraszają nas, byśmy oglądali je z bliska). Fried stara się pokazać, że mimo swojego odosobnienia Menzel nie był zawieszony w próżni, wszak jeszcze w czasie jego życia powstała w Niemczech estetyka empatii [*Einführung*], zgodnie z którą, w ujęciu Roberta Vischera, Heinricha Wölfflina, Augusta Schmarsowa i innych, nasza cielesność determinuje formy widzenia świata; to my projektujemy własny obraz na otaczającą nas rzeczywistość; jesteśmy w stanie tworzyć i wcielać ów obraz w materię nieożywioną, w martwe przedmioty. (Kwestia została ujęta okrutnie skrótowo, ale niech tak zostanie). Znakomity, niewielki obraz olejny *Stopa artysty* (1876) jest chyba najlepszym przykładem tego mechanizmu projekcji. Wszystko to zmierza do konkluzji, że sztuka Menzla jest w swej istocie nie- lub wręcz antyfotograficzna, ponieważ nie wydaje się, aby fotografia mogła wywołać taki efekt ucieleśnionego odbioru⁴³. Warto tu od razu nadmienić, że sam Fried nie byłby w stanie obronić tego twierdzenia, ponieważ w różnych fotografiach – przede wszystkim w późnych pejzażach Stephena Shore’a – rozpoznał takie możliwości odbioru. Należałoby wspomnieć jeszcze przede wszystkim *Fotografie muzealne* Thomasa Strutha. Te efekty nie mają jednak nic wspólnego z „fotograficznością” tych prac, lecz z odpowiednią konstrukcją obrazu oraz składową dostrojoną do warunków odbioru.

Fried przyznaje, że istnieją pewne klasy fotografii, które mogą wywoływać silnie empatyczny efekt: fotografie pornograficzne oraz przedstawiające rany lub deformacje ciała, a więc fotografie medyczne bądź wojenne; podobny rezultat znaleźć można w zdjęciach migawkowych ludzi, którzy nieświadomi są tego, że są fotografowani (o czym pisała Susan Sontag). To wszystko są jednak sytuacje, w których efekt ten osiąga się a u t o m a t y c z n i e, stąd też nie interesują one Frieda. Według niego równoległość rozwoju nowego wynalazku, jakim była fotografia, i kariery Menzla każe o nich myśleć w kategoriach silnej, choć antyteptycznej relacji. Zarówno fotografia, jak i realizm Menzla opierają się na wymianie czy też transferze śladów [*exchange or transfer of traces*], jednak w przypadku fotografii ta wymiana jest literalna lub przyczynowa, podczas gdy u Menzla jest ona jedynie – choć z niezwykłą mocą – sugerowana i empatycznie odczytywana przez odbiorcę:

Ujmując rzecz szerzej widzę Menzla i dziewiętnastowieczną fotografię jako dwie antyteczne formy ekstremalnego realizmu – pisze Fried – z których drugi oparty był na technologii dystansu, dzięki której operator jest niejako w sposób mechaniczny odsunięty lub wyabstrahowany z rzeczywistego procesu wytwarzania obrazu, pierwszy zaś – na empatycznej projekcji, czyli na wzmocnionym wyobraźniowym/cielesnym zaangażowa-

punkt widzenia. Courbet odpowiedział Pacie, że przypomina mu Baudelaire’a, który pewnego wieczoru, gdy bawili w Normandii zaciągnął artystę do malowniczej skały nad morzem: „To właśnie chciałem ci pokazać” – powiedział Baudelaire – «oto punkt widzenia». Co za mieszczanin! Co to są punkty widzenia? Czy one w ogóle istnieją?» (cyt. za: M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 281).

⁴³ M. Fried *Menzel’s Realism*, s. 247-258.

Dociekania

niu ucieleśnionego artysty w każdy aspekt procesu wytwarzania obrazu olejnego, gwaszu czy rysunku. Istnieje pokusa pomyślenia o pierwszym jako o antidotum lub też sile przeciwnej wobec drugiego, choć pewnie byłoby bardziej trafne, a na pewno bardziej odpowiedzialne historycznie – powiedzenie, że zarówno ekstremalność obu realizmów, jak i ich quasi-chiastyczna relacja wiążą je ze sobą w sposób nieodwołalny, by w końcu sprawić, że jedno może być zrozumiałe wyłącznie w świetle drugiego.⁴⁴

Właśnie owo przeciwstawienie i wzajemne przenikanie się obu trybów reprezentacji interesuje mnie tu najbardziej. Czyż sposób jego sformułowania nie porbrzmiewa owym „fundamentalnym napięciem”, które znajdziemy zarówno u Flauberta, jak i u Courbetera? Fried utrzymuje, że „wysiłek związania [*keying*] narysowanego bądź namalowanego obrazu z ciałem, które ze swojej strony jest związane ze światem, przy czym żadna z tych relacji nie może być przyjęta za pewnik, jest wysiłkiem przykładowie nowoczesnym”⁴⁵. Odpowiedź na pytanie o dokładny sens tej tezy podsuwa przejście w narracji Frieda, kiedy omawia on gwasze Menzla – od przywoływanego już przedstawienia stopy artysty oraz dwóch niewielkich wizerunków jego dłoni trzymających naczynie z farbą i książkę (?) z lat 60. XIX wieku do szeregu niezwykle przedstawięń zbroi z tego samego okresu, ustanawiając między nimi niesamowitą analogię. Te pierwsze wywołują u widza poczucie „wewnętrznej witalności”:

im dokładniej się im przyglądamy, tym bardziej stajemy się świadomi wyraźnej gry kości, mięśni, ścięgien, żył, skóry poprzecinanej naczynkami włoskowatymi, tak jakby malarz chciał uzmysłowić widzowi – uczynić dostępnym pod postacią doświadczenia cielesnego – nie tylko fizyczny wysiłek trzymania naczynia z farbą i książki (?), lecz także, wychodząc poza zwyczajne odczuwanie, przepływ krwi oraz impulsów nerwowych z i do dłoni oraz palców.⁴⁶

Wrażenie oglądania zbroi jest równie niesamowite (i przepełnione witalnością):

zbroje (które, rzecz jasna, są rodzajem ubioru) są przedstawione jako jednocześnie nieożywione i żywe, puste, lecz przepełnione życiem; a dokładniej, artysta nie chciał pozostawić żadnej wątpliwości, że w zbrojach nie znajdują się żadne ciała [...], jednocześnie rozłożył i pogrupował przypominające ciała zbroje, napierśniki, hełmy i tak dalej w pozach i układach, które narzucają widzowi przekonanie o ich ożywieniu i potencjalnej agresji.⁴⁷

Mam nadzieję, że powyższe zestawienie, pokazujące, jak dalece Menzel był stanie obdarzyć rzeczy ożywione i nieożywione swoistą siłą witalną, samodzielnym, prawie cielesnym bytem, uczyni dobitnie czytelnym kolejne odwołanie Frieda do pism Marksa, a także jego sugestię o nowoczesnym charakterze pragnienia,

44 Tamże, s. 252.

45 Tamże, s. 253.

46 Tamże, s. 53-54.

47 Tamże, s. 56-57.

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

by dokonać czegoś podobnego. Autor *Realizmu Menzla* przywołuje fragment z *Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych* z 1844 roku, w których Marks pisze o alienacji:

Własność prywatna zrobiła z nas ludzi tak głupich i jednostronnych, że przedmiot jest na s z dopiero wówczas, gdy go mamy [...]. Miejsce w s z y s t k i c h zmysłów fizycznych i duchowych zajęła więc prosta alienacja wszystkich tych zmysłów – zmysł p o s i a d a n i a. Do takiego stanu bezwzględnej nędzy musiała być doprowadzona istota ludzka, żeby mogła zrodzić z siebie swe wewnętrzne bogactwo.

Dalej czytamy:

W zwykłym, materialnym przemyśle [...] mamy przed sobą w postaci zmysłowych, obcych, użytecznych przedmiotów, w postaci wyobcowanej, uprzedmiotowione siły istoty człowieka.⁴⁸

Co ciekawe, ten pierwszy fragment został użyty – i to dwukrotnie – w *Pasażach* przez Waltera Benjamina, dla którego wyłania się zeń „pozytywna figura, będąca przeciwieństwem, a zarazem wypełnieniem i udoskonaleniem postaci kolekcjonera, skoro uwalnia on rzeczy od imperatywu użyteczności”⁴⁹. W przypadku Menzla nawet więcej – on nadaje im niejako własne, autonomiczne życie. Fried sugeruje, że z praktyki obrazowej Menzla wyłania się właśnie taki kontr-typ relacji wobec rzeczy, nieoparty na alienacji. Według autora *Courbet’s Realism* realizuje on po części Marksa wizję powszedniego świata wytwarzanych rzeczy jako nasyconego życiową energią, jego założenia – posługując się słowami Elaine Scarry – że „świat wytworzony jest ciałem istoty ludzkiej”⁵⁰.

Crary i nowoczesna podmiotowość

Powyzsze próby ujęcia realizmów Courbeta i Menzla w kategoriach praktyk oporu mogą wciąż wydawać się nieprzekonujące bądź niejasne, nie dostarczyłem bowiem jeszcze najważniejszej podstawy do podobnych rozważań. Mam na myśli rekonfigurację rozumienia nowoczesnej podmiotowości, „wyłonienie się modeli widzenia subiektywnego, które nastąpiło między rokiem 1810 a 1840”⁵¹ i które opisał Jonathan Crary w przełomowym studium *Techniques of the Observer*. (Jej dalszym losom poświęcił książkę *Zawieszenia percepcji*). Wątek ten pozwoli ujrzeć obec-

⁴⁸ K. Marks *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. K. Jażdżewski, 2005, <http://www.Marxsists.org/polski/marks-engels/1844/rekopisy/index.htm> [20.08.2012].

⁴⁹ W. Benjamin *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 237 [Kolekcjoner; H 3 a, 1].

⁵⁰ M. Fried *Menzel’s Realism*, s. 255.

⁵¹ J. Crary *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 23.

Dociekania

ne w realizmie napięcie – między zdystansowanym („automatycznym”) zapisem a indentyfikacją, pochłonięciem – w jaśniejszym świetle.

Procesowi, o którym mowa, Crary nadał miano *a u t o n o m i z a c j i z m y s ł u* w z r o k u [*autonomization of sight*], który można streścić dwóch punktach. Pierwszy aspekt nowego rozumienia podmiotowości to, jak pisze Iwona Kurz,

ożywienie i ucieleśnienie podmiotu, uznanie widzenia za praktykę aktywną, dynamiczną, proces podlegający ludzkiej fizjologii, ukonstytuowany na „gęstości i materialności” ludzkiego ciała, a zarazem wpisany w jego kruchość i niepewność, niedający się już dłużej wpasować ani w sterylny model, w którym obrazy powstają niczym precyzyjne odlewy rzeczywistości, ani w obiektywny schemat wszechwidzącego Oka.⁵²

Ponadto w procesie tym dochodzi także, co ważniejsze w tym kontekście, do separacji poszczególnych zmysłów, ich stopniowego „oczyszczania”, prowadzącego do *a u t o n o m i z a c j i*. W przypadku wzroku szczególnie istotne jest jego odseparowanie od zmysłu dotyku,

który stanowił integralną część klasycznych teorii widzenia w wieku XVII i XVIII. Późniejsze oddzielenie dotyku od widzenia dokonuje się w obrębie wszechogarniającej „separacji zmysłów” oraz przemysłowego w charakterze, ponownego zmapowania ciała w wieku XIX. Utrata dotyku jako konceptualnego składnika widzenia oznaczała rozpętanie oka z sieci referencyjności ucieleśnionej w wymiarze taktylnym oraz jego subiektywnej relacji do postrzeganej przestrzeni. Owa autonomizacja widzenia, dokonująca się w wielu różnych dziedzinach, stanowiła historyczny warunek przebudowania obserwatora tak, aby odpowiadał zadaniom „spektakularnej” konsumpcji.⁵³

Według Crary’ego odkrycie ucieleśnienia podmiotu utworzyło dwie ścieżki. Pierwsza prowadziła ku afirmacji suwerenności wzroku w modernizmie, druga – ku standaryzacji i regulacji obserwatora, a więc formom władzy zależnym od abstrakcji widzenia. Zgodnie z tym bardzo krytycznym rozumieniem pojawienie się modernizmu, a wraz z nim społeczeństwa spektaklu – wiązało się ze stłumieniem ucieleśnionego aspektu percepcji wzrokowej. Jak nietrudno się domyślać, fotografia odegrała niebagatelną rolę w tym procesie.

W tym kontekście realizm w rozumieniu Frieda staje się jednym z naczelných narzędzi oporu wobec autonomizacji zmysłów, narzędziem, którego istnienia – jeśli interpretacja Frieda wyda nam się przekonująca – nie dostrzegł Crary, kreślący alternatywę między redukcją doświadczenia w uniwersalistycznych aspiracjach modernizmu a jego zniewoleniem w wizualnym reżimie nowoczesnego społeczeństwa spektaklu⁵⁴.

⁵² I. Kurz *Między szokiem a rozproszeniem. Przygody obserwatora w nowoczesnym świecie*, w: *Zawieszenia percepcji*, s. 463-464.

⁵³ J. Crary *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press, Cambridge, Mass.–London 1990, s. 19.

⁵⁴ „Prehistoria spektaklu oraz «czysta percepcja» modernizmu mają swoje korzenie w nowo odkrytym terytorium w pełni ucieleśnionego widza, lecz ostateczny tryumf

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

Jeśli więc uwierzmy Friedowi, jego przykłady zdają się sugerować, że owo nieiluzyjne „przekroczenie” może dokonać się na kilka sposobów. Po pierwsze, dzięki strategii opartej na swoistej przemocy wizualnej, związanej osłepieniem, a więc pokazywaniu czegoś, czego widok wydaje się bolesny dla spojrzenia, zdaje się mu zagrażać, a pośrednio zdaje się zagrażać także patrzącemu podmiotowi. (To strategia jednocześnie najprostsza i najtrudniejsza; najtrudniejsza dlatego, że „produktywne” osłepienie wydaje się nie lada wyczynem). Druga strategia polega na cielesnym zaangażowaniu widza w obraz – na różne sposoby, lecz nigdy nie wprost, a przede wszystkim nie wyłącznie przez zmysł wzroku. Trzecia to zasada alegoryczna, a więc kiedy sprawiamy, że rzeczy zdają się oczywiste, wchodzą między sobą w złożone sieci powiązań i analogii.

W moim odczuciu najciekawsze prace „realistyczne” to takie, które po prostu (choć oczywiście nic w tym prostego) poddają próbie wzrok jako uprzywilejowany zmysł dostępu do świata – próbują przekroczyć nieuchronną płaskość i przedmiotowość reprezentacji, stworzyć „scenę”, na której w sposób jak najmniej teatralny, a więc jak najbardziej „naturalny” (coż to znaczy?) mógłby objawić się jej obiekt, objawić się tak, jakby stawał się przedmiotem naszego oglądu sam z siebie. (Tym samym wracamy do idei świata bez człowieka).

Gordon i empatyczna projekcja

Na zakończenie pozwolę sobie jeszcze otworzyć niniejsze rozważania – w postaci krótkiej migawki – na współczesność. W książce *Four Honest Outlaws* Michael Fried przygląda się czterem współczesnym artystom, wśród których znaleźli się twórca prac wideo i filmów Anri Sala, rzeźbiarz Charles Ray, malarz Joseph Marioni i kolejny twórca ruchomych obrazów, Douglas Gordon. Według Frieda co najmniej trzy prace Gordona: *Play Dead*; *Real Time* (2003), *B-Movie* (1995) i *10ms-1* (1994), i jedna Sali: *Time After Time* (2003), podnoszą wspólnie kwestię ucieleśnionego doświadczenia, przesuując wszak nieco akcenty. Paradygmatyczna jest tu *Play Dead* – instalacja wideo, na którą składają się dwa zawieszony w przestrzeni galerii ekrany oraz jeden monitor wideo. Na dwóch ekranach widzimy słonicę (imieniem Minnie), która w bliżej nieokreślonym, rozległym, czystym pomieszczeniu „udaje martwą” i dźwiga się co i raz z niemałym trudem z betonowej podłogi. Aby tego dokonać musi zdobyć się na całą serię żmudnych czynności: rozbujać swoje wielkie, ociężałe ciało, postawić na podłodze przednie nogi (które – jak trafnie zauważa Fried – w zbliżeniu wyglądają jak kostium, a więc tak, jakby słonica nie była prawdziwa, jakby grał ją człowiek!), by wreszcie stanąć na cztery nogi. W tym czasie kamera porusza się miarowym, nieprędkim ruchem dookoła Minnie – na jednym ekranie zgodnie ze wskazówkami zegara, na drugim odwrotnie, przy czym jeśli przejdziemy na drugą stronę ekranów, relacja ta ulegnie od-

obu wymagał zaprzeczenia ciała, jego pulsacji fantazmatów, jako warunku widzenia”, czytamy dalej (tamże, s. 136).

Dociekania

wróceni. Jednocześnie słonica jest kadrowana tak, że nigdy nie widzimy jej w całości, zawsze naszemu spojrzeniu ukazuje się wykadrowany (mniejszy lub większy) fragment jej ciała. Monitor pokazuje kolejne zbliżenia na oko zwierzęcia. Efekt całości jest taki, że widz w sposób empatyczny projektuje własne „w sposób nieunikniony antropomorfizujące uczucia” na (ruchomy obraz) Minnie lub też, w przypadku *B-Movie* – leżącą na plecach i bezbrinnie przebierającą nogami muchę⁵⁵. Wzbudza to ambiwalentne uczucia co do właściwości tego, że oto dla naszej „uciechy” słonica wykonuje w kółko owe żmudne „ćwiczenia” (tytuł pracy jest sformułowany w trybie rozkazującym, co sugeruje, że Minnie wykonuje je na komendę). Z jednej strony mamy do czynienia z istotą monstualną i niekształtną w porównaniu z ciałem człowieka, co, wydawałoby się, uniemożliwia identyfikację ze zwierzęciem, z drugiej strony jej nieporadność, dziwna „sztuczność” jej wyglądu, a przede wszystkim zbliżenia na jej oczy, zdające się wyrażać jakąś bądź co bądź „podmiotowość”, uruchamiają podstawowy mechanizm psychiczny, który Stanley Cavell nazwał projekcją empatii [*empathic projection*] i który w rozumieniu filozofa stanowi „ostateczną podstawę zdobycia wiedzy o twoim istnieniu jako istoty ludzkiej”⁵⁶:

Skąd więc założenie, zgodnie z którym musiałem Ciebie właściwie rozpoznać jako istotę ludzką? Z uwagi na fakt taki, jak ten, moja identyfikacja Ciebie jako istoty ludzkiej nie jest wyłącznie identyfikacją Ciebie, lecz identyfikacją z Tobą. Nazwij to projekcją empatii.⁵⁷

W rozumieniu Frieda prace Gordona i Sali, nawiązując do sięgającej twórczości Caravaggia „tradycji absorpcyjnej” – a więc tendencji do tworzenia wizerunków istot całkowicie pochłoniętych swoimi czynnościami, do tego stopnia, że wydają się wykluczać obecność widza na scenie reprezentacji – obnażają [*lay bare*⁵⁸],

⁵⁵ M. Fried *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordoni*, Yale University Press, New Haven–London 2011, s. 205.

⁵⁶ S. Cavell *The Claim of Reason*, s. 423.

⁵⁷ Tamże, s. 421.

⁵⁸ Kolejne pojęcie Cavellowskie: „Powiedzenie, że to, co nowoczesne (*the modern*) „obnaża” (*lays bare*) mogłoby sugerować, że w sztuce tradycyjnej było ukryte coś, co z jakiegoś powodu pozostawało niezauważone, lub że to, co zostało przez nie obalone – tonalność, perspektywa, narracja, brakująca czwarta ściana itd. – było czymś nieistotnym dla muzyki, malarstwa, poezji, czy teatru w epokach poprzednich. Podobne sugestie byłyby fałszywe. Nie jest bowiem tak, że wreszcie znamy prawdziwą kondycję sztuki; a jedynie, że ktoś, kto o nią nie zapytuje, nie ma niczego, a w każdym razie brakuje mu rzeczy niezbędnej, by dalej odnosić się do sztuki naszej epoki. Daleki więc jestem od twierdzenia, że na przykład muzyka nie wymaga tonalności, malarstwo – figuracji, teatr zaś – widowni, pragnąłbym uczynić właśnie wszelkie takie pojęcia problematycznymi [...]” (S. Cavell *A Matter of Meaning It*, w: tegoż *Must We Mean What We Say?*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 1976, s. 220.)

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

a więc czynią problematycznym, empatycznie-projekcyjny mechanizm, na którym owa tradycja się zasadzała⁵⁹. Właśnie sugestia, że kwestia empatii (a raczej widza projektującego swoją empatię) była od samego początku kluczowa dla tradycji absorpcyjnego obrazowania, jest miarą ich istotności jako dzieł sztuki⁶⁰. Sproblematyzowanie kwestii empatycznej projekcji pociąga za sobą pytanie o granice owej empatii: co lub kogo znajdującego się naprzeciw będziemy w stanie nazwać „istotą” a nawet „osobą”? Co wydaje się nam „naturalne”, a co „sztuczne”? Gdzie kończy, bądź zaczyna się „gra”? Czy jest w ogóle możliwe, aby przedmiot (w) reprezentacji jawił się nam j a k o t a k i?

To, co nazywaliśmy tu realizmem, opisuje w gruncie rzeczy próbę zniesienia – choćby na moment, nigdy dłużej niż na krótką chwilę – statusu reprezentacji jako ekranu oddzielającego nas od świata, stworzenia takiego sposobu dostępu do obrazu, który pozwoli dotknąć czegoś więcej niż tylko chochoła rzeczywistości, przekroczenia poziomu wiedzy ku (cielesnemu) doświadczeniu. Przy tym nie ma tu żadnej metafizyki, żadnej epifanii – nie chodzi tu o żadne ekstazy zespoleń podmiotu ze światem (Courbet wiedział, jak nikt inny, że to niemożliwe), lecz o pewien sposób zestrojenia z jego materią, o wrażliwszy, czujniejszy tryb powszedniej formy uwagi. Czy takie dążenie obrazu można nazwać „polityką realizmu”?

Abstract

Krzysztof PIJARSKI

University of Warszawa

The Polish National Film, Television and Theatre School (Łódź)

“Realism”, embodied subjects, projection of empathy

The article sketches the perspectives of a particular view on realism, which could be called “embodied” or “empathic”. Realism is perceived as a strategy of transcending the abstracting powers of the image (and also as a practice of resistance in the culture of the spectacle). The argument is based above all on Michael Fried’s writings on the „great” 19th-century realists: Thomas Eakins, Adolph Menzel and Gustave Courbet. Their work is interpreted through the theoretical framework of embodied phenomenology and empathy theory, in the context of Jonathan Crary’s studies on the emergence of modern subjectivity. The example of Douglas Gordon serves to open up the proposed reflection to contemporary practices.

⁵⁹ M. Fried *Four Honest Outlaws*, s. 209.

⁶⁰ Tamże, s. 215.