

COŚ O OBOJĘTNOŚCI W SZTUCE

Kontakt ze sztuką jest jak trening wrażliwości,
empatii, tolerancji i interpretacji.

Magdalena Sołtys

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie



ADAM GUT

**mgr Magdalena
Sołtys**

Absolwentka
Uniwersytetu
Warszawskiego.
Socjolożka,
antropolożka
współczesności.
Wykładowca Akademii
Sztuk Pięknych
w Warszawie. Kuratorka
wystaw sztuki
współczesnej, autorka
tekstów krytycznych
i wydawnictw o sztuce
współczesnej.
soltysmagda@gmail.com

Zastrzegam, że piszę o sztukach plastycznych, inaczej mówiąc – wizualnych. Ich recepcji – z definicji – służy zmysł wzroku (choć bywa, że nie tylko), zatem zakłada się, że te sztuki są dane tym, którzy posługują się owym zmysłem (jakkolwiek zastępczymi środkami prezentuje się je niewidomym i niedowidzącym, a ci je także tworzą).

Zacząłam od wzroku, wydawać się może to bez związku, ale posłużę się tym kluczem. To istotne, bo obojętność trzeba zauważyć – unaocznic, by ją wypunktować. Szczególnie złą obojętność, a taką jest przeważnie lub zwykle taką nam się wydaje. By nie brnąć w niepewność co do podstaw pojęcia, uznaję za istniejącą obojętność bezwzględną, a także zauważam różne oblicza czy odcienie obojętności, którymi się tu pokrótce zajmę. Podjęcie tego typu tematu skłania do arbitralnych decyzji co do wyboru wątków problemowych i przykładów dzieł sztuki.

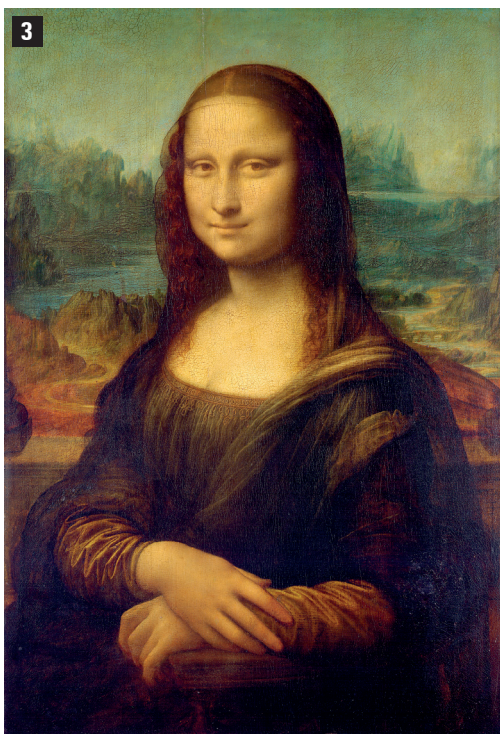
Akt komunikacyjny

Żadne wejrzenie w tajniki duszy nie dojdzie do skutku, kiedy nie zostanie nawiązany kontakt wzrokowy. Żadne zakochanie się nie ziści, gdy nie zapatrzymy się w siebie. Nie potoczy się żadna rozmowa, szczególnie skupiona na prawdzie i zmierzająca do zgody, bez interlokutora, który patrzy nam prosto w oczy; żadne porozumienie nie zostanie osiągnięte. Zresztą nieporozumieniu i sporowi również będzie towarzyszyła ekspresja oddziałujących na siebie spojrzeń. Bez tego nie ma wzajemnego zaufania, kultury obcowania, dalszego ciągu spraw międzyludzkich, nie ma świadectwa. Kontakt wzrokowy nieodzownie znajduje się

na wyposażeniu aktu komunikacji, czy to jako czysty fakt, czy silne wyobrażenie, czy nośna metafora. Sztuka jest nośnikiem sensów i co za tym idzie – modelem komunikowania, a obcowanie z konkretnym dziełem sztuki – zawsze aktem komunikacyjnym. Do czego tu zmierzam?

Portret obojętności

Otóż pomyślmy o sztuce portretowej. Ilekroć widz staje przed wizerunkiem jakiejś osoby, znanej czy anonimowej, bywając np. w muzeum czy galerii, z gruntu kieruje w jej stronę sygnał oznaczający naturalne pragnienie nawiązania kontaktu. Spodziewa się tego, bo rzutuje prawdziwe życie na relację z dziełem figuratywnym – odrzuca konwencję relacji obojętnej, obiektywnej poznawczo i zawieszona emocjonalnie. Wiadomo, że wizerunek to tylko mniej lub bardziej wierne odzwierciedlenie wyglądu jakiejś osoby. Im bardziej jest realistyczne, tym bardziej skłania widza do ożywiania wizerunku – bez wątplenia sztucznego, jak sztuczna jest sztuka, będącego poza porządkiem życia, czyli ani żywego, ani martwego. A jednak dzięki kunsztowi wielu mistrzów jakże żywego w odbiorze i silnie oddziałującego na widza – iluzyjnie żywego. Szczególnie dotyczy to malarstwa, które operując kolorem i światłowieniem, potrafi oddać ciepłość ciała, gładź bądź zbrudzenie skóry, przestrzenność rysów, błysk spojrzenia i subtelną wibrację oddechu. Mimo że typowa (czy stereotypowa) poza portretowa jest statyczna, zatrzymana względem akcji życia – zatem neutralna (obojętna), to widz w wybitnym dziele domniema ruchliwość (sportretowany wydaje się przecież chwilowo wyjęty z kontekstu działania, coś działa się przed i stanie się po). Kiedy bohater portretu nie patrzy na widza na zasadzie „spojrzenia w obiektyw”, widz i tak oczekuje, że to nastąpi, zadaje sobie pytanie, dlaczego sportretowany patrzy w innym kierunku. Skrzyżowanie spojrzeń sportretowanego i widza to sytuacja idealna i docelowa, każde odstępstwo od niego każe



myśleć albo o przyczynie jego niewystąpienia, albo o przedmiocie zainteresowania sportretowanego. Nie patrzymy li tylko, jak on wygląda. Czytamy go psychologicznie i w kontekście jego relacji z innymi i ze światem. Czytamy jego postawę i gotowość komunikacyjną.

Różne są oblicza obojętności wyrażone w portrecie (w tym autoportrecie). Przychodzą mi na myśl ich przykłady z dziejów sztuki europejskiej, które dają się wdzięcznie interpretować.

Wewnętrzna równowaga

Pozostaję pod silnym wrażeniem głęboko mądrego, samoświadomego spojrzenia *Mężczyzny w czerwonym turbanie* (1433) Jana van Eycka, który prawdopodobnie uwiecznił na tym płótnie samego siebie. Artysta – na progu nowożytności – stał się jednym z prekursorów koncepcji patrzącego portretu. W grze dwojga oczu rodzi się dwuznaczność, mają różny wyraz, bo mają różną ostrość. Stąd pewnie bierze się wrażenie przebiegłości. Prawe, rozmyte wokół krawędzi, jest zdecydowanie pasywne (obojętne), a ostrzejsze lewe, jest aktywne, konfrontacyjne i demaskatorskie. Oczy mają więc rozłączne interesy w świecie, są wzajemnie obojętne. Obie źrenice, nie trzymając się centrum tęczy, odpływają ku górze, w ten sposób spojrzenie dodatkowo obojętnieje. Bohater sprawia wrażenie osoby skupionej na tym, co bliskie i szczegółowe, a jednocześnie ogarniającej całość, nie tylko przestrzenną, lecz także filozoficzną. Ta jednoczesność, będąc syntezą przeciwstawnych modeli oglądu, poniekąd też brakiem decyzji, deklaracją możliwości, ostatecznie przydaje sportretowanemu wyraz dalece zdystansowany i beznamienny, pasywny, więc obojętny. Gdyby faktycznie był to autoportret, spojrzenie w efekcie pracy z lustrem odbijałoby się od wizerunku samego siebie i w tym przypadku obojętniało. Co by to mówiło o artyście? Że nie jest egotyczny. A raczej skrajnie skupiony, z zaciśniętymi ustami, na kunsztownym wykonaniu obrazu. A może van Eyck – czy ewentualnie jego model – osiągnął stan równowagi wewnętrznej, niepodatności na wzruszenia, jakże pokrewnej obojętności?

Bezlitosna i wyniosła

Ginevra de' Benci w słynnym portrecie (1474–1478) Leonarda da Vinci patrzy wprost w kierunku widza, ale jej spojrzenie niemal zatrzymuje się w pół drogi i cofa, im dłużej się przyglądamy, tym bardziej wydaje się obojętne. Bezpieczna w mandorli kolców jałowca, który miał być niegdyś panaceum na zło i choroby, symbolizował również czystość, wydaje się może nieco senna czy znudzona, wycofana lub z lekka nadąsana. Właściwie nie wiadomo, jaka jest. Beznamienna i niewrażliwa, bezlitosna i wyniosła. Zastanawia, dlaczego ekspresja twarzy 16-latkę jest nieczytelna, komunika-

Fot. 1

Jan van Eyck,
Mężczyzna w czerwonym turbanie, National Gallery, Londyn, The Yorck Project (2002), domena publiczna

Fot. 2

Leonardo da Vinci,
Ginevra de' Benci, National Gallery of Art, Washington, Google Art Project, domena publiczna

Fot. 3

Leonardo da Vinci,
Mona Lisa, Louvre Museum, domena publiczna

ACADĒMIA PREZENTACJE Malarstwo

Fot. 4

Albrecht Dürer,
*Autoportret w futrzanym
 płaszczu*, Alte Pinakothek,
 The Yorck Project (2002),
 domena publiczna

Fot. 5

Marie-Guillemine Benoist,
Portret Magdaleny,
 Louvre Museum, Web Gallery
 of Art, domena publiczna

cyjnie zawieszona, zobojętniona. Namalowana, jakby miała ożyć w obrazie, zarazem przez porcelanową błądź lica sprawia wrażenie niewzruszonej niczym lalka. W inskrypcji na rewersie czytamy: „Piękno zdoła cnotę”, a podczerwień ujawnia napis: „Cnota i honor”. Wyposażona w talenty i obudowana wzniosłymi pojęciami, jest czystym potencjałem, niezapisanym jeszcze treścią własną, bez win i zasług, bez dobrych czy nieczyńnych intencji. Jest obojętna w sposób, który ani nie jest nacechowany pozytywnie, ani negatywnie. Ta obojętność to pustka początku. Da Vinci, mając 21 lat, namalował więc dziewictwo (ciała i ducha) w rysunku obojętności. A może Ginevra jest tak doskonała i tym dowartościowana, że aż zobojętniała na wszystko wokół siebie? Na progu życia wygrała życie. Ale równie dobrze mogła u progu życia je przegrać i zobojętnieć z beziły czy pokory. To już tej tajemnica.

Obojętność na usługach kokieterii

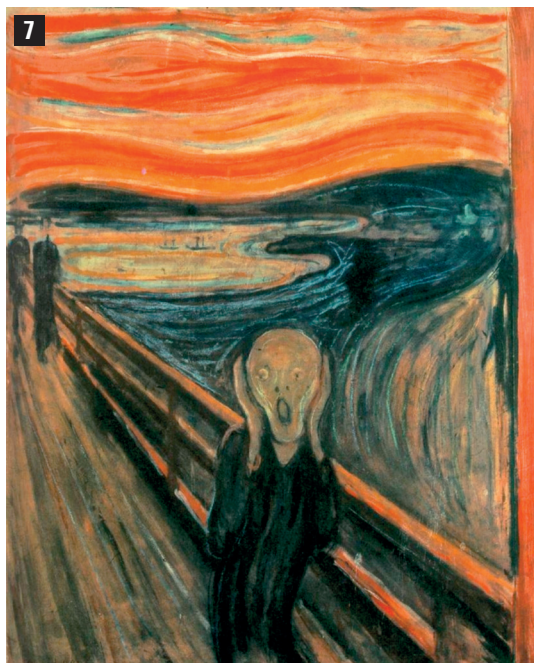
Na wyjątkową uwagę zasługuje inne słynne dzieło Leonarda, *Mona Lisa (La Gioconda)* (1503–1519). Wyraża wieczną ideę kobiecości i symbolizuje szczęście, romantycy zaś jego bohaterkę uznali za archetyp femme fatale. Nie bez powodu więc pragniemy, by wodziła za nami wzrokiem, spoglądała nam prosto w oczy. Istnieje mnóstwo portretów, w których osiągnięto taki efekt. Czynniono tak wprawdzie w malarstwie antycznym, ale przyjęto nazywać tę iluzję optyczną efektem Mony Lisy. Wyniki badań naukowców z Cluster of Excellence Cognitive Interaction Technology (CITEC) w Bielefeld dowodzą jednak, że *Mona Lisa* nie patrzy nam w oczy, raczej na nasze prawe ramię – dokładnie pod kątem 15,4 stopnia. A żeby uzyskać efekt Mony Lisy, spojrzenie musi padać pod kątem od 0 do 5 stopni. Rozwiązują tym samym jeden z naukowo-artystycznych mitów. *Mona Lisa* w istocie z lekka nas lekceważy – gra swoją obojętnością czy gra w obojętność. Czyżby to była obojętność na usługach kokieterii?! Słynny enigmatyczny, niby melancholijny uśmiech Mony Lisy wydaje się neutralny, pojawia się i jednocześnie zanika. Gra cieni podkreśla jego dwuznaczność, a dwuznaczność może wynikać z obojętności i ma potencjał obojętności. Postać została namalowana z innej perspektywy niż krajobraz: kobieta w perspektywie centralnej, a tło z lotu ptaka. Te dwa pola malarskie są rozłączne i w pewnym sensie sobie obojętne, choć tworzą wspólnie idealną kompozycję.

Stylizacja

Albrecht Dürer w *Autoportrecie w futrzanym płaszczu* (1500) w symetrycznej i zdyscyplinowanej pozycji, zgodnej z kanonem średniowiecznych wizerun-



ków Chrystusa Zbawiciela, patrzy wprost na widza tak silnym spojrzeniem, że niemal przeszywa go na wylot. Widz jest doskonale indyferentny – i o kontakt międzyludzki na pewno tu nie chodzi. Celem nadrzędnym malarza jest poznanie i ujawnienie prawdy o rzeczach. Jedne z nich można potraktować z daleko idącą obojętnością, jednocześnie wypatrywać innych, stokroć bardziej godnych uwagi, wybiegać wzrokiem... Spojrzenie Dürera jest zaangażowane, lecz w sprawy samego siebie. Być może ilustruje ambicję do granic cierpienia. Mocno opadające dolne powieki wyraźnie je sugerują. Ale to cierpienie przez dostojność i teatralizację staje się neutralne, dalece estetyczne, staje się czystą stylizacją. Przekaz duchowy mętnieje, zobojętnia się. Już chciałoby się współ-



odczuwać z quasi-Chrystusowym cierpieniem, ale nawet inskrypcja: „Albrecht Dürer, norymberczyk. Tak siebie przedstawiłem dobrymi farbami, mając 28 lat”, każe zachować dystans. Nie współodczuwać. Estetycznie i kunsztem ten autoportret zachwyca, sposób koncipowania przedstawienia jest brawurowy, ale psychologicznie nieprzekonujący. W tym względzie jest obojętny.

Godność i obcość

Zobojętniałe spojrzenie osoby absolutnie zbitę z tropu, przy czym wyeksponowanej niczym egzotyczny przedmiot, ma sportretowany przez Williama Hoare'a wyzwolony niewolnik z Afryki, Ayuba Sulejman Dial-

lo (1733). To podobno najstarszy tego typu wizerunek, naznaczony zresztą piętnem etnocentryzmu. Z kolei Marie-Guillemine Benoist uczyniła *Portret Magdaleny* (1800), wcześniej znany jako *Portret Murzynki* i *Portret czarnoskórej kobiety*, symbolem emancypacji kobiet i zniesienia niewolnictwa, są też w nim czytelne odniesienia do rewolucji francuskiej. Magdalena demonstruje niczym mechanizm obronny właśnie dystygowaną obojętność, która pozwala zachować godność ludzką, tożsamość kulturową, pozwala nie uczestniczyć w cyrku lepszości i gorszości, egzotyki i obcości. Tu obojętność jest rodzajem humanitarnej maski.

Wyzwolenie od obojętności

Ekspresjonistyczny *Krzyk* (1893) Edvarda Muncha, obok choćby *Mona Lisy*, należy do najbardziej znanych obrazów na świecie. Ten portret jak żaden inny przekroczył barierę ramy i wylał się poza nią. Nie oczy, lecz oczodoły patrzą i łapią bezpośredni kontakt z widzem. Nie mamy tu do czynienia z mimetycznym przedstawieniem, lecz grą płam, humanoidalną deformacją. Postać pierwszoplanowa tyleż krzyczy, co słyszy krzyk i chce się od niego odciąć. Ten krzyk najpewniej wydobywa się z jej rozdartej duszy. Jeśli jest werbalny, to z całą desperacją brzmi: „Nie bądźcie obojętni!” – na samotność, alienację i ból innych ludzi. Obojętność jest wszechobecna w życiu społecznym, wżera się w życie psychiczne jednostki, stoi u podstaw relacji człowiek – przyroda. Bohaterką obrazu jest utopia wyzwolenia od obojętności, antybohaterem sama obojętność konstytutywna dla istnienia świata. Chyba też antycypuje ona dramaty XX wieku.

Istnieją jeszcze co najmniej dwa słynne dzieła malarstwa, których nie sposób pominąć, kiedy podejmuje się temat obojętności. Pierwsze z nich to przypisywany Pieterowi Bruegłowi starszemu *Pejzaż z upadkiem Ikara* (około 1558), który jednoznacznie pokazuje obojętność świata na zdarzenia, dramaty i śmierci jednostkowe. Upadek Ikara pozostaje niezauważony. Drugie dzieło to *Wędrowiec nad morzem mgły* (około 1817) Caspara Davida Friedricha. Mężczyzna odwrócony do widza plecami stoi na skalnym wierzchołku, a „morze mgły” przykrywa ziemski padół. Alienacja i obojętność stają się kluczem do zgłębienia samego siebie i potęgi natury. Widz zakłada, że wędrowiec na coś patrzy, ale wie na pewno, że w niczym nie uczestniczy – w żadnej sytuacji komunikacyjnej, wyklucza jakąkolwiek, jest bierny i całkiem obojętny. A współczesny widz jest zaangażowany – nie chce, by częstowano go absolutną obojętnością. Wędrowiec znajduje się poza spektaklem rzeczywistości, więc nie uczestniczy w społeczeństwie spektaklu, którego współczesny widz jest ochoczym członkiem. Sytuacja w obrazie i sytuacja z widzem kumulują obojętność. ■

Fot. 6

Caspar David Friedrich,
Wędrowiec nad morzem mgły,
Kunsthalle Hamburg,
domena publiczna

Fot. 7

Edvard Munch, *Krzyk*,
National Gallery of Norway,
Oslo, WebMuseum at ibiblio,
domena publiczna