

Zaskarbić spojrzenie – obrazy, które chcą nas zjednać

ABSTRACT. Kałuża Anna, *Zaskarbić spojrzenie – obrazy, które chcą nas zjednać* [Capturing out gaze – the images that want to win us over]. „Przestrzenie Teorii” 34. Poznań 2020, Adam Mickiewicz University Press, pp. 19–33. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2020.34.1.

The aim of the article is to rethink the way in which images convince us to adopt the perspective of another, which is the image itself. Starting from W.J.T. Mitchell’s theory on the desire and subjectivity of images, and Gottfried Boehm’s theory of the imagery, I look at a photographic and narrative album of Gerhard Richter and Alexander Kluge. This turns to itself for self-presentative and self-referential purposes. However, they do not aim to explore the essence of their medium, but “drag” the viewer into or out of the performance. I analyse situations in which we are forced to transfer our gaze to the materiality and objectivity of a picture, to its own existence. Such situations reinforce the effect of compassion, going far beyond literal meanings and content, which can be managed discursively.

KEYWORDS: photograph, medium, painting, meta-picture, self-reference, emotion

Wydaje się, że o emocjonalnym modelowaniu odbiorców sztuki i literatury powiedziano już wszystko. Zdolność wywoływania emocji przez obiekty artystyczne od zawsze była przedmiotem uwagi – większej, gdy chodziło o obrazy, mniejszej, gdy chodziło o przedstawienia literackie. Tę jednostronną relację wzbudzania w nas pragnień, pod wpływem których możemy podejmować określone działania, amerykański teoretyk kultury wizualnej Wiliam J.T. Mitchell uzupełnił o spectrum zagadnień, które wiążą się z kierunkiem odwrotnym omawianej relacji. Mitchell przekonuje nas, byśmy stworzyli dogodny warunki dla obrazów, umożliwiające odpowiedź na pytanie, czego one same chcą. Pytanie to z kolei otwiera wachlarz m.in. problemów tradycyjnie przypisywanych autorefleksyjności, autoreferencji, metamalarstwu czy metaobrazom, jak Mitchell nazywa obiekty zainteresowane materiałem i medium sztuki, umieszczane także pod znakiem autonomicznego doświadczenia estetycznego¹. I tu dopiero robi się naprawdę ciekawie. Wychodząc bowiem od emocji, które odczuwamy jako odbiorcy, i przechodząc do pragnień samych obiektów artystycznych, pokonujemy tę samą drogę, jaką pokonywali nowocześni krytycy i teoretycy sztuki: od sztuki nakierowanej na tzw. rzeczywistość do sztuki nakierowanej na samą siebie. Wiemy, że wspólne dla obrazu i tekstu formuły określające samoświadomość sztuki

¹ Zob. W.J.T. Mitchell, *Metapictures*, [w:] tegoż, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*, Chicago–London 1994, s. 35–84.

w ramach awangardowych estetyk XX wieku miały tego samego wroga: było nim polityczne zaangażowanie. O ile sztuka angażująca nas emocjonalnie pracowała na reakcje identyfikacji z przedstawieniem obrazowym czy literackim, o tyle sztuka zwracająca się ku samej sobie, takich więzi miałaby nie wytwarzać, uprzywilejowując kategorii dystansu i poczucie wyobcowania.

Dziś coraz bardziej jesteśmy przekonani, że napięcie między tymi koncepcjami estetycznymi nie jest wrogiem, konstytuuje raczej nowoczesne porządki sztuki. Opozycyjne ustawienie idei polityczności i czystości sztuki najmocniej w XX wieku zakwestionował Jacques Rancière, kiedy pisał o estetyce relacyjnej i estetyce wzniosłości jako niekonfliktowo zestrojonych podziałach zmysłowości, z których jedna usiłuje przekształcić estetyczne formy w formy życia, rezygnując z ich wyjątkowości, a druga – za wszelką cenę stara się zachować oporną formę, dystansując ją od codziennego doświadczenia². Nie ma więc także powodu, by osobno rozpatrywać obiekty, które czegoś chcą dla siebie, i obiekty, które czegoś chcą od nas.

O zmianie w ponowoczesnym ujmowaniu relacji między autonomicznością oraz zaangażowaniem i politycznością, która umożliwia ponowne zadanie pytania o emocjonalno-afektywne ukierunkowania obiektów literackich i obrazowych i szeroko dyskutowaną obecność widza w strukturze przedstawienia, decydują także inne konteksty. Jeden z nich jest bardzo istotny. Dotyczy przeformułowania charakteru relacji języka i obrazu w transmedialnej przestrzeni. Problem wpływu na ludzkie emocje lokalizowano niemal od zawsze w różnicy między elementami językowymi i obrazowymi (także w związku z religijnymi przekonaniami). Najczęściej tekst/język, uważany za mniej niebezpieczny niż idolatrycznie pojmowany obraz, pełnił role kontrolujące. Tradycja czytania obrazów w kontekście porównywania sztuk zawsze uprzywilejowywała model języka jako paradygmatycznego dla tworzenia znaczeń i nadzorowania emocji. W *Retoryce obrazu* z 1982 roku Roland Barthes rekonstruuje świadomość zbiorową, w ramach której obraz jest z zasady polisemiczny, „implikuje zmienny łańcuch *signifiés*”, co prowadzi, zdaniem badacza, do konieczności uruchomienia rozmaitych mechanizmów kontrolnych. Jednym z nich jest komunikat językowy, który „zakotwicza” obraz na gruncie stabilnego logosu³. Podobnie Northrop Frye, do którego odwołuje się W.J.T. Mitchell, uważa, że na Górze Synaj doszło do przekazania prawa nie tyle moralnego, ile semiotycznego. Wprowadziło ono system pisma alfabetycznego w miejsce piktograficznych systemów. Odtąd semiotyczne prawo, kojarzone z logosem, porządkiem symbolicznym

² J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, [w:] tegoż, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 38.

³ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 147.

i rozumem podporządkowało domeny postrzeżenia, fantazji, zmysłowości i emocji, kojarzone z obrazami⁴.

Dziś różnice między medium językowym i obrazowym staramy się ująć inaczej – wiąże się to z funkcjonowaniem artystyczności i sztuki w transmedialnych warunkach. Umożliwiają one ponowne przemyślenie działania medium artystycznego, które nie definiuje już przynależności do konkretnej dziedziny sztuki i dlatego nie jest postrzegane w kategoriach czystości. Tacy filozofowie i teoretycy obrazu, jak W.J.T. Mitchell, Gottfried Boehm czy Nicholas Mirzoeff piszą o odejściu od lingwistycznych zasad konstruowania znaczenia i emocji, podporządkowujących sobie możliwości zjawiania się obrazów, i wypracowują inne kategorie, pomocne w zrozumieniu form obrazowych, nieuważanych już za gorszych braci bliźniaków form językowych. Taką kategorią jest np. różnica ikoniczna oraz obrazowość u Boehma, która ma niewiele wspólnego z tradycyjnie postrzeganą zdolnością języka do tworzenia wyobrażeń symbolicznych, a także obrazy jako żywe organizmy u Mitchella⁵.

Zarysowują się zatem dwa istotne punkty wyjścia rozważań o emocjonalnym wpływie form obrazowych: dzięki ustanowieniu dynamicznego związku między autoreferencyjnością a zaangażowaniem zredefiniowaliśmy autonomicznie pojmowane doświadczenie estetyczne, a także emocjonalny potencjał sztuki nieprzedstawiającej, abstrakcyjnej, zwracającej się ku medium. Możemy się również zastanawiać – dzięki wypracowaniu bardziej podmiotowych pozycji zajmowanych przez obrazy – jaka rola w komunikowaniu emocji i kierowaniu emocjonalnością widza/odbiorcy przypada językowemu komunikatowi, współwystępującemu z obrazami.

Przyjrzyjmy się bliżej tym zmianom, a następnie przypatrzmy realizacji artystycznej, która jest skomponowana przez słowne formy współpracujące z formami obrazowymi, współtworzącymi określone pasma emocji.

Metaobrazy i zaabsorbowanie

Gdy myślimy o wizualnej i pisarskiej sztuce, zwracającej się na różne sposoby i w różnych celach ku sobie, najczęściej kierujemy się ku metaobrazom, autoreferencjalności, metaliteraturze. Nowocześnie pojmowane metaobrazy przejęły podstawowe założenie realistycznej sztuki, decydujące

⁴ Zob. W.J.T. Mitchell, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji biocybernetycznej*, [w:] tegoż, *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 342.

⁵ Zob. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014; W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*; N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa–Kraków 2016.

o wyraźnym podziale między rzeczywistością a przedstawieniem (sztuka). Z tą różnicą, że metaobrazy podział taki mocno uwidoczniły. Realistyczna sztuka ukrywała fundujące ją złudzenie prawdziwości, metaobrazy i metaliteratura ogłaszały wprost: jesteśmy iluzją, grą estetycznych jakości i wartości. Choć na inny sposób, także i one wytwarzały przestrzeń polaryzacji, której zasadniczą cechą była dbałość o to, by nie mylić przedstawienia (sztuki) z rzeczywistością. Obrazy o obrazach, literatura o literaturze stały się z czasem synonimem samoświadomości sztuki, wiedzy na temat charakteru i środków artystycznych. Poziom meta był dobitnym świadectwem takiej samowiedzy. Jej ostatnim akordem była autonomiczna koncepcja sztuki, a szczególnie wersja izolacjonistyczna, która zakładała istnienie sztuki niedającej się zredukować do żadnej postaci rzeczywistości. Tym sposobem nowoczesność zagospodarowała autoreferencjalność pod znakiem „czystości sztuki” i przekonania o zamkniętym krążeniu języków i obrazów. To tu mamy do czynienia z polityką opornej formy, o której pisze Rancière i która nie chce zostać sprowadzona do żadnej formy życia codziennego, towarowego lub pedagogicznego.

J.W.T. Mitchell zauważa, że „zagadnienie czystości medium pojawia się wówczas, gdy medium staje się autoreferencjalne i odrzuca funkcję narzędzia komunikacji i reprezentacji. W takiej sytuacji pewne obrazy zostają poddane kanonizacji (malarstwo abstrakcyjne, czysta muzyka) jako ucieleśnienie wewnętrznej istoty medium jako takiego”⁶. Ale autoreferencja – jak dalej pisze Mitchell – odnosi nas nie tylko do badania istoty własnego medium, ale także do wszelkich uwikłań zewnętrznych sztuki – instytucjonalnych, historycznych, kulturowych. To zmienia postać rzeczy. Jeśli bowiem autoreferencja rozumiana jest tak szeroko i procesualnie, staje się także interwencyjna i realizować się może poza nowoczesnym porządkiem sztuki. Wystarczy przypomnieć działania artystów związanych z krytyką instytucjonalną – Daniela Burena czy Hansa Haackego. Obaj artyści posługują się strategiami autoreferencjalnymi – Buren reprodukuje ciągle te same formaty obiektów nieprzedstawiających, a Haacke wykorzystuje wyłącznie elementy zaczerpnięte z instytucji sztuki⁷ – a mimo to autoreferencja staje się u nich czymś, co za Latourem nazwałabym „circulating reference”⁸, odpowiadającą także za gesty demistyfikacyjne, jakich dokonują

⁶ J.W.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy...*, s. 243.

⁷ Zob. B.H.D. Buchloh, *The Museum and the Monument: Daniel Buren's Les Couleurs / Les Formes* oraz tegoż, *Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason*, [w:] tegoż, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press 2003.

⁸ B. Latour, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999, s. 24–79. Ewa Bińczyk tłumaczy to pojęcie jako „krążąca/rozprowadzana referencja”.

ich obiekty artystyczne. Biorąc to wszystko pod uwagę, nietrudno dostrzec, że metaobrazowość pozwala na wieloaspektowe zachowania odbiorców wobec medium obrazowego. Metaobrazowość nie tkwi wyłącznie w samych obrazach, jest wytworzona przez sytuację, w jakiej podlegają one oglądowi, lekturze, językowemu komentarzowi.

Nie powinna nas zatem dziwić możliwość wywołania uczuciowego zaangażowania działaniami artystycznymi (plastycznymi, malarskimi), zwracającymi naszą uwagę ku materiałom, kolorom i abstrakcyjnym formom. I nie chodzi tu wcale o najbardziej oczywistą w tym kontekście kategorię wzniosłości, która jako reakcja na abstrakcyjne wielkoformatowe obrazy pojawia się niemal natychmiast. Wzniosłość uruchamia w nas poczucie bycia poza światem, jest konfrontacją z bezcielesnymi i niematerialnymi siłami; a chodziłoby o pozostawanie w relacji ze wspólnym światem i odpowiedź na pytanie, jak to się dzieje, że skupienie na materii malarskiej – i w ogóle – na materialnym wymiarze obrazów umożliwić może przejście do ludzkich historii? I co więcej – bo przecież o to toczy się stawka wypowiedzi artystycznej – jak uwaga skoncentrowana na nieprzedstawieniowej wizualności umożliwić może poszerzenie kręgu tych, których obejmujemy empatycznym spojrzeniem i troską, skoro nawet ich nie widzimy?

Jeszcze w 1980 roku, gdy Thomas Ruff tworzył serie porteriów fotograficznych swoich przyjaciół, wyjaśniał: „Pragnąłem wymazać jakiegokolwiek ślady informacji o osobie siedzącej przed aparatem. Zasygnalizować, że widz nie staje twarzą w twarz z osobą, lecz z jej fotografią. Widzowie mieli nie mylić zdjęcia z rzeczywistością”⁹. Ciekawe jest przede wszystkim to, że Ruff pragnie przemienić przedstawiające fotografie w abstrakcyjne obrazy albo – co wydaje się zasadniejsze – umożliwić widzenie jednoczesne obrazu jako metaobrazu i wizerunku. Podobnie myśli kanadyjski fotograf Jeff Wall: „[...] zawsze czułem, że dobra sztuka powinna w jakiś sposób poddać refleksji proces swojego powstania. Nigdy jednak nie byłem przekonany, że refleksyjność powinna być uwidoczniiona wprost w dziele, jak czyniło to wielu artystów”¹⁰. Dlaczego ta wiele zawdzięczająca efektowi bovaryzmu postawa Ruffa jest warta uwagi? Co takiego stałoby się, gdybyśmy zaczęli mylić rzeczywistość z jej zdjęciem? Czy to właśnie nie tego rodzaju pomyłkom zawdzięczamy empatyczne zaangażowanie?

Zob. E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007, s. 224.

⁹ S. Hodge, *Przewodnik po sztuce współczesnej*, przeł. D. Skalska-Stefańska, Warszawa 2014, s. 212.

¹⁰ *The Hole Truth*. Jan Tumlir Talks with Jeff Wall about The Flooded Grave, „Artforum” 2011 (marzec), s. 117. Za: K. Pijarski, *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki*, Łódź 2017, s. 63.

Zanim na te pytania spróbujemy odpowiedzieć, przywołajmy koncepcję dwóch trybów zwracania się do widza, sformułowaną przez amerykańskiego krytyka Michaela Frieda. Przyglądając się francuskiemu malarstwu z XVIII wieku (dokładnie około roku 1750) i skrupulatnie analizując wiele obrazów (m.in. takich artystów, jak Jean-Baptiste Siméon Chardin, Charles André van Loo, Joseph-Marie Vien, Jean-Baptiste Greuze), Fried w swojej książce *Absorption and Theatricality: painting and Beholder in the Age of Diderot* doszedł do wniosku, że zasadnicze przekonanie konstytuujące strukturę obrazu, widoczność postaci i ich usytuowanie w przedstawionym świecie oparte jest na nieuznawaniu obecności widza przez tych malarzy. Nie biorą oni w ogóle pod uwagę, że przed obrazem ktoś jest. Ich postaci są zanurzone w świecie, pochłonięte czynnościami, które ich zajmują w najwyższym stopniu, albo zawieszono w stanie kontemplacji czy swoistego uśpienia; nie nawiązują żadnej relacji z widzem, przez to ten odnosi wrażenie, że obcuje nie tyle z przedstawieniem, ile z rzeczywistością. To wielka pochwała iluzji przezroczystości medium samego dzieła. W tym kontekście obrazu m.in. Chardina opisuje Fried jako „manifestacje stanu absorpcyjnego”:

Dokonując technicznego wyczynu, który praktycznie wymyka się analizie – choć jeden z pisarzy wskazał na charakterystyczny dla Chardina wybór „naturalnej pauzy w działaniu, które, jak sądzimy, za chwilę się wznowi” – [obrazy] przybliżają się do przelożenia dosłownego czasu trwania, rzeczywistego upływu czasu stojącego przed płótnem, na czysto obrazowy efekt: jakby sama stałość i niezmiennosc malowanego obrazu była odbierana przez widza nie jako właściwości materialne, ale jako manifestacje stanu absorpcyjnego – niejako pochłaniania obrazu przez siebie. Efektem tego jest, paradoksalnie, nadanie stabilności i niezmienności nadchodzącej, stopniowej, a nawet dość gwałtownej iluzji zmiany¹¹.

Stojący przed obrazem widzowie wchodzi w strumień czasu, który stał się obrazowym efektem. Ich czas zestroił się z czasem przedstawianych postaci. Fried, odwołujący się do estetyki Diderota i jego opisów obrazów z *Salonów*, cenił te efekty i uznawał je za antyteatralne, czyli w jego przekonaniu naturalne, sprawiające, że medium sztuki znika. Dopiero nowocześni twórcy – Courbet i Manet – malują w taki sposób, że zakładają istnienie odbiorcy, pokazują też procesy widzenia, teatralizując przedstawienie. Jest ono znacznie bardziej dramatyczne, rozgrywane na scenie, upozowane i empatyczne. Agnieszka Rejniak-Majewska pisze, że:

[o] ile Fried wielokrotnie podkreśla, iż „dla Diderota i ogólnie francuskiej antyteatralnej tradycji, zadaniem malarza było przede wszystkim negować czy neutralizować to, co nazwał podstawową konwencją, że obrazy przeznaczone są do ogląda-

¹¹ M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press 1980, s. 49–50.

nia przez widzów”, to zarazem zdaje sobie sprawę z umowności zawartej w samym tym dążeniu. Nieobecność widza przed płótnem, które namalowane zostało po to, aby mógł je oglądać, z konieczności pozostaje jedynie fikcją¹².

I dlatego, choć teatralne tryby zwracania się do widza są najczęściej obiektem krytyki Frieda, potrafi on także i w teatralności, z którą musi się – jego zdaniem – mierzyć każda wartościowa sztuka, dostrzec możliwość nawiązania silnej, bezpośredniej relacji przedstawienia z widzem. Pisząc o *Śniadaniu na trawie* Maneta, krytyk zanotował: „Sam obraz, pojęty jako jedna momentalnie uchwytywana całość, spogląda na widza jedną parą oczu”¹³. Konfrontacyjne nastawienie do widza, gwałtowność, z jaką spotyka się on, zdaniem Frieda, ze spojrzeniem postaci, może zatem także przynosić efekty bezpośredniego i emocjonalnego zaangażowania w obraz.

Pamiętając o tych różnicach w sposobach zwracania się do widzów, przyjrzyjmy się teraz obiektowi artystycznemu, który jest współkonstituowany przez obraz i słowa.

Gerhard Richter, Alexander Kluge *Dezember*

Dezember: 39 Geschichten. 39 Bilder Gerharda Richtera i Alexandra Klugego to zbiór 39 fotografii i 39 literackich sekwencji, uporządkowanych zgodnie z dziennym porządkiem tytułowego miesiąca. Niemiecki reżyser Alexander Kluge koncentruje się na wydarzeniach historycznych, które przedstawia z ekscentrycznego punktu widzenia, odbiegającego od klasycznych relacji historycznych. Tworzy dzięki temu nieantropocentryczną narrację o politycznych i kulturowych wydarzeniach z ludzkiego świata¹⁴. Niemiecki malarz Gerhard Richter pokazuje świat w jednym miejscu i w podobnym krajobrazie zaśnieżonego lasu. Jego fotografie powstawały w grudniu 2009 roku w Engadynie w Szwajcarii – dzień poświęcał na wykonanie jednego zdjęcia¹⁵. Kiedy Kluge i Richter zdecydowali o współpracy, spędzając od wielu lat zimowe wakacje przełomu roku w hotelu Waldhaus w Sils-Maria, nie mieli

¹² A. Rejniak-Majewska, *Doświadczenie obramowane. „Pochłonięcie” i „teatralność” w krytyce Michaela Frieda*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 389–410; Zob. także K. Pijarski, dz. cyt.

¹³ M. Fried, *Manet’s Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago 1996, s. 61. Cyt. za: A. Rejniak-Majewska, dz. cyt., s. 399.

¹⁴ Zob. U. Büttner, *Nature Makes History: Narrating Nature in Gerhard Richter and Alexander Kluge’s December*, [w:] *Meteorologies of Modernity. Weather and Climate Discourses in the Anthropocene*, red. S. Fekadu, H. Straß-Senol, T. Döring, Tübingen 2017, s. 217–234.

¹⁵ Zob. P. Holstein, *Gerhard Richter zeigt den Winter*, „Quelle Rheinische Post”, 21 October 2010, <<https://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/gerhard-richter-zeigt-den-winter.html>> [dostęp: 19.01.2021].

jeszcze pomysłu, jak będą wyglądać obrazy; wiedzieli tylko, że muszą one dotyczyć zimna, zamrożonego, lodowego krajobrazu. Richter dysponował takimi obrazami z Grenlandii, nie chciał jednak, by towarzyszyły im teksty. Dlatego zdecydował się na zrobienie nowych i dał Klugemu całkowitą swobodę: „Mogłem poszerzać tematykę aż do mamutów na lodowych stepach 21 tys. lat przed Chrystusem i aż do starożytnej Grecji”¹⁶.

Książkę otwiera proza odnosząca się do wydarzeń z 1 grudnia 1941 roku. Ich centrum stanowi burza śniegowa na froncie niemieckim pod Moskwą. Na pierwszy plan wysuwają się od razu problemy najbardziej interesujące Klugego – wielokrotnych czasów i połączeń między różnymi wydarzeniami, których aktywnymi uczestnikami są także nie-ludzcy aktorzy. Są nimi pogodowe zjawiska, wiara w tzw. opatrność, mikroby, słowem – zespolenia bytów o skomplikowanych strukturach. W drugiej prozie następuje przeskok do roku 1991: jesteśmy w gabinecie Gorbaczowa i u końca epoki pieriestrojki; zaraz potem czytamy o spekulacjach na temat niedoszedłego wypadku samochodowego Hitlera z 3 grudnia 1931 roku. Kolejne teksty zatrzymują naszą uwagę m.in. na pogodowych czynnikach, decydujących o rozstrzygnięciach wojennych, i meteorologicznych wskazówkach, równie istotnych jak polityczno-militarne – 4 grudnia 1941 roku grupa badawcza dr. Hofmeistera otrzymała rządowy kredyt na swoje badania nad „dynamiczną meteorologią”; na sile wyobraźni – odpowiadającej za przegraną pod Stalingradem w 1942 roku; na układach miłosnych 18 grudnia 1941 roku. Czytamy też o mniej odległych wydarzeniach: fiasku porozumień dyplomatycznych podczas kopenhaskiej konferencji klimatycznej (17 grudnia 2009 roku), kolejnych filmowych pomysłach niemieckiego reżysera Toma Tykwera, biorących się z obserwacji ośnieżonych szczytów wulkanicznych i refleksji o „niesamowitym, budzącym przerażenie [tremendous] potencjalnie drzemającym w skorupie ziemskiej” (15 grudnia 2009); sięgamy też do 1832 roku – to dzień 20 grudnia. Kluge podróżuje przez rozmaite kalendarze grudnia, interesują go koincydencje, ukryte związki i prześlepione szczegóły, mające wpływ na układy wydarzeń i ich interpretację.

Całość kalendarzowej opowieści zamyka odwołanie do baśni braci Grimm o *Śpiącej Królownie* i medytacja na temat czasowych klasyfikacji różnych wydarzeń. Wyjaśnień zresztą jest więcej: na końcu albumu w części *Kalendarze są konserwatywne* Kluge zamieścił teksty, które odnoszą się do rozmaitych form kalendarzowego porządkowania czasu. Można ją uznać za rodzaj metanarracji, tłumaczy bowiem koncepcję spleątanych powiązań różnych zdarzeń¹⁷.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Kluge zaczyna od tego, że do 153 roku p.n.e. grudzień był dziesiątym miesiącem w kalendarzu Rzymian. A gdy przesunęli początek roku o dwa miesiące, nie zdecydowali się

Niemiecki filmowiec pytany o to, co sądzi o fotografiach Richtera wypowiedział się dość metaforycznie i skrótowo: „[...] Mogę dać małpie cukier. Mogę dramatyzować. Fotografie Richtera, przeciwnie, to spokojne, magiczne obrazy wieczności, nie pozwalają, by cokolwiek nimi wstrząsnęło”¹⁸. Kluge nawiązuje też do ostatniej prozy z 31 grudnia, w której operatorem różnych czasowości jest obraz ze *Śpiącej Królowny* braci Grimm. Powtórzony w kontekście fotografii staje się istotną wskazówką nie tylko fabularno-narracyjnych zawikłań, ale także zasady umożliwiającej komunikację pomiędzy fotografiami i tekstami.

Aby dobrze rozpoznać tę zasadę, przyjrzyjmy się prozie z 31 grudnia 2009 roku. Składa się ona z dwóch części: pierwsza, zatytułowana *Wrażenie nieprzejrzystości* [*Eindruck von Undurchdringlichkeit, Impression of Impenetrability*], wiąże baśniową fabułę z katastrofą w Czarnobylu i upadkiem banku inwestycyjnego Lehman Brothers; druga, *Siła czasu* [*Die macht der „Zeit”, The Power of „Time”*] – dla nas mniej istotna – w formie dialogowych replik badacza kalendarzy i kaznodziei Adreja Bitova i biologa dr. Fritsche stanowi odpowiedź na pytanie, czym jest czas. Religijne i biologiczne rozumienie czasu różnią się zasadniczo, podobnie jak różnią się porządki obrazu i języka, a jednak w tej samej, choć niewspółmiernej rzeczywistości, mogą na siebie oddziaływać, produkując określone modele widzialności i materialności.

Trzynasta wróżka braci Grimm to ta, która nie została zaproszona na chrzciny królowny i w akcie zemsty – tak opowiada Kluge, skracając wiele innych okoliczności – pogrążyła we śnie całe królestwo. Dodatkowo otoczyła je gęstwiną żywopłotu, który został zasypany śniegiem. Sen, śnieg, zamrożenie dają wrażenie tytułowej nieprzejrzystości, która pod wpływem wątku baśniowego nabiera też znamion bezwyjściowości, uwięzienia, martwoty. Można się jednak wydostać z zamrożonej i zamrozonej gęstwiny – domyślnie: nie czekając na księcia – należy tylko, jak pisze Kluge, śledzić dokładnie ślady na śniegu: „W praktyce, w życiu jednak przy lekkiej pokrywie śnieżnej można znaleźć drogę przez taką barierę. Wystarczy podążać za obrazem do końca, gdzie miliony roztoczy kolonizują metr kwadratowy”¹⁹. To zdanie w opowieści Klugego staje się kluczowe: „Man muss nur das Bild bis unten verfolgen”/ „One only has to follow the picture down to the bottom”. Narracyjne figury u Klugego odtwarzają na rozmaitych poziomach swoje znaczenia: trudno bowiem odgadnąć, o jaki obraz chodzi – czy ten baśniowy,

zmienić nazwy miesiąca, który oznaczał koniec roku. Zob. G. Richter, A. Kluge, *Dezember: 39 Geschichten. 39 Bilder*, Berlin 2010; Korzystam też z angielskiego wydania: *December: 39 Stories, 39 Pictures*, transl. by M. Chalmers, London–New York–Calcutta 2012, s. 97.

¹⁸ P. Holstein, dz. cyt.

¹⁹ G. Richter, A. Kluge, *Dezember...*, s. 92.

czy Richtera, czy obraz świata w ogóle – najprawdopodobniej o te wszystkie obrazy naraz.

Pod nazwą trzynastej wróżki kryje się więc wiele funkcji, które Kluge wykorzystuje w albumie. Najpierw przenika ona do narracji o wydarzeniach historycznych. Trzynasta wróżka staje się widmem nawiedzającym wszystkie historie, które toczą się pod wpływem okoliczności niebranych pod uwagę. Niezaproszenie wróżki jest pominięciem istotnych faktów, i w swoim efekcie przypomina tę ignorancję z katastrofy w Czarnobylu – fakty ujawniają się w opóźniającym działaniu przynoszącym nieszczęście. Jest też metaforą widzialności, którą udostępniają obrazy Richtera. Gęstwina wokół zamku z baśni braci Grimm przypomina Klugemu splątanie drzew w Engadynie²⁰. Mówi on, że fotografie Richtera zawierają ten sam motyw (obraz) splątanych gałęzi, same także tworzą taką gęstwinę – nie tylko bezpośrednio przedstawianą, ale rekonstruowaną z fotograficznych serii. „Wzbraniałbym się jednak, by interpretować obrazy za pomocą słowa”²¹ – kończy swoje uwagi o pracach Richtera.

I w rzeczy samej, nie o to chodzi – nawet jeśli znamy kolejność powstawania tekstów i obrazów, album staje się dla nich równoczesną ekspozycją, fotografie nie ilustrują historii Klugego, a teksty nie parafrazują przedstawięń. Jednak ich relacje wiążą części z całościami, szerokie plany krajobrazu z mikroujęciami fabularnymi, fotograficzne zbliżenia z narracyjnym suspensem. Trzeba bowiem dopowiedzieć, że dwa ostatnie zdjęcia Richtera wyprowadzają nas z zamarznętej gęstwiny: na jednym z oddali, prześwitując przez gałęzie potężnych drzew, wylania się budynek (najprawdopodobniej hotel, w którym artyści spędzali z rodzinami zimowe wakacje), a drugie przedstawia drogę, pokrytą cienką warstwą śniegu, ze śladami opon samochodowych.

Można myśleć o albumie *Dezember* w różnych kontekstach. Rozważmy dwa konteksty, które podprowadzą nas w kierunku emocjonalnego oddziaływania fotografii i tekstów.

Istnieje dość mocno zakorzeniona w historii sztuki tradycja obrazów w częściach. Marta Smolińska pisze, że konstytuują się one nie tylko z widzialnych elementów, ale także z tego, co pomiędzy nimi. Smolińska przywołuje wprawdzie przykłady obrazów, które współpracują z sytuacją i otoczeniem (ściana), ale można – jak sądzę – potraktować tę tradycję bardziej metaforycznie. Autorka *Otwierania obrazu* odwołuje się m.in. do monochromów Aleksandra Rodczenki z 1921 roku, *Composite XVIII in drie delen* Thea van Doesburga z 1920 roku, Friedricha Kieslera serii abs-

²⁰ Zob. wywiad.

²¹ Tamże.

trakcyjnych, wieloczęściowych obrazów *Galaxies* (1913–1947), *Red Yellow Blue White* Ellswortha Kelly’ego, pracy złożonej z 25 bawełnianych paneli z 1952 roku²². Wśród analizowanych przez nią obrazów nie pojawia się wprawdzie żadna z prac Gerharda Richtera, ale interesujące jest to, że eksperymenty ze strukturą obrazów robił Blinky Palermo, uczeń Josepha Beysa, współpracujący z Richtermem w latach 1970–1971. Wieloczęściowe prace Palermo z cyklu *Leisesprecher* z lat 1968–1972 – jak inne z tego kręgu – włączają ściany i otoczenie w przestrzeń obrazu, zestawiają przedmioty gotowe i skonstruowane, rozkładają nierównomiernie napięcie powierzchniowe płótna przez przymocowanie górnej części bezpośrednio na ścianie, a dolnej na blejtramicie. „*Leisesprecher* jawią się jako rodzaj manifestu przekraczania granic malarstwa z jednoczesnym pozostawianiem przy obrazie i jego rudymentach: kolorze oraz płótnie”²³.

Spróbujmy zatem cykl obrazów Richtera *Dezember* potraktować jako obrazy w częściach, dla których to nie ściana czy realna przestrzeń otoczenia stają się warunkami percepcji, lecz tekst oraz strona w książce i – ostatecznie – książka w ogóle. Interwałami w tym przypadku są poszczególne opowieści Klugego, rozmieszczają się one pomiędzy obrazami Richtera, z których każdy – takie mamy wrażenie – upodobnia się do następnego. Co daje taka koncepcja książki Klugego i Richtera, o których wiadomo, że eksperymentowali z granicami medium artystycznego?

Richter pokazuje ten sam krajobraz, na żadnym zdjęciu nie pojawia się człowiek, na jednym widzimy z ogromnego oddalenia sarnę. Ich powtarzający się wzór – ośnieżonych drzew, gałęzi i leśnych ścieżek, pokazywanych z oddalenia, z różnych perspektyw i zbliżeń – staje się tautologicznym, autoreferencyjnym spektaklem obrazów-luster. Są one jednocześnie referencyjne i autoreferencyjne. Seryjność, w której zaznaczają się modyfikacje, uaktywnia metaobrazowy aspekt; realistyczno-przedstawieniowy rys fotografii przybliża je do obrazów znanego nam świata, choć niektóre zbliżenia fragmentów tego świata prowadzą ku medium malarskiemu: abstrakcyjnym układom linii i barw na płótnie. Bardzo mylące byłoby jednak uznanie tych fotograficznych obrazów za obrazy wyłącznie przyrody. Seryjność zapewnia im bowiem wydarzeniowy, procesualny status: nie mamy do czynienia ze statycznym pejzażem, ale ze zmienną, zmysłową pracą medium fotograficznego, polegającą na technice zbliżeń i oddaleń, wiązaniu i rozpraszaniu całości, zatrzymywaniu ruchu, spowalnianiu i przyspieszaniu. Dialektyka ruchu i zastoju jest zresztą charakterystyczna także dla tekstów Klugego.

²² Zob. M. Smolińska, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012, s. 268–321.

²³ Tamże, s. 303.

Abstrakcyjno-materialne formy widzialności wyjaśniają, jak mogą spotykać się ze sobą rozmaite byty: Richter dba o to, byśmy śledzili przebieg linii oddzielających warstwę śniegu od pokrywanej przez niego roślinności. Mówi tym samym o różnych bytach, które jednak stają się hybrydowe, mieszane – niejednorodne ontologicznie, tak jak niejednorodny jest medium, które niesie te wizerunki. Śnieg jest też dobrą wizualną metaforą uwarstwienia: Richter, podobnie jak Kluge, interesuje się bytami o skomplikowanych strukturach. Obaj próbują dotrzeć do takiego poziomu widzialności i narracyjności, który umożliwiłby pokazanie, że przeciwstawienia ludzkie i nie-ludzkie, choć czasami strategicznie pomocne, jest niekonieczne. Mimo że człowiek jest nadal istotnym elementem powieści Klugego, nie jest już centralnym problemem procesu historycznego, ani oparciem dla poznawczych i ontologicznych różnic między uwarstwieniami bytów. Podobnie na fotografiach Richtera: choć nie ma na nich ludzi, ich struktury, wielopoziomowe układy i przejścia pomiędzy liniami koloru, składają się na efekt gęstego, przepelnionego świata. Szyfruje on swój sens, będący zarazem oporem przyrodniczej materii, musimy się przez te sploty przedzierać, brnąć nisko przy ziemi, szukać śladu innego życia, które może nas poprowadzić gdzieś indziej.

Jeszcze więcej o charakterze tych obrazów podpowie nam odwołanie do dwóch trybów zwracania się do widza, znane z książki Michaela Frieda. Wydaje się, że fotografie Richtera stanowią przykład stanu zaabsorbowania, w który wciągnięty jest oglądający. Bardzo dziwny, ciekawy przypadek, gdy to oglądającemu, a nie postaci przedstawionej na obrazie, przydarza się ten stan. Efekt zaabsorbowania, jaki wytwarzają fotografie, podkreślał, jak sądzę, Kluge, gdy mówił o nienaruszalności przedstawień. Nie wynika on jednak z przejścia się codziennymi czynnościami, z niezainteresowania obecnością widza, ani z uzgodnienia czasowości przedstawienia z czasowością obserwatora, tylko z podzielenia przez oglądających fotografie Richtera wrażeń specyficznego uśpienia, zamrożenia, zastygnięcia. Sam Fried, gdy rozważał uwodzicielską moc malarstwa zaabsorbowanego, podkreślał, że obraz chce zaczarować, uczynić widza niezdolnym do ruchu, by pozostał przy nim jak najdłużej, co z kolei Mitchell już jednoznacznie określił jako chęć sparaliżowania oglądających²⁴. Nie są to pragnienia sprzeczne z zupełnie odmiennym, ale także wytwarzanym przez te fotografie, efektem silnej konfrontacji z „cząstą obecnością” rzeczy, usuwającą pamięć o reprezentacji i przedstawieniu.

Ta naprzemienność stanu zaabsorbowania, będącego wynikiem zamrożonych obrazów leśnego krajobrazu, i teatralności, tworzonej przez ekspansywne zbliżenia i detaliczność gestów roślinnych, odpowiada naprzemienności postrzegania serii fotografii jako zwracających się ku abstrakcyj-

²⁴ Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?* [w:] tegoż, *Czego chcą obrazy...*, s. 72.

nemu malarstwu i jednocześnie opowiadających historie wyjścia z gęstwin znaków i materii. Ich status jest ambiwalentny – oparty na pokazywaniu pewnych form materialnych i jednoczesnym zamazywaniu widoczności. Usiłujemy przebić się wzrokiem poprzez gęstwinę i zobaczyć, co kryje głębia pozornie płaskiego obrazu. Ale nasze patrzenie jest powstrzymywane, blokowane, przeszkodą dla niego jest – paradoksalnie – samo fotograficzne przedstawienie. To zresztą częsty zabieg Richtera, osiągany różnymi środkami: z podobnymi zamazaniami obrazu, które uniemożliwiają widzenie, mamy do czynienia chociażby w cyklu obrazów malarskich wzorowanych na fotografiach prasowych *Baader Meinhof*.

Rozważania nad efektem konfrontacyjnego zwracania się do widza z jednoczesną aktualizacją stanu zaabsorbowania prowadzą nas ku jeszcze innemu kontekstowi, ważnemu dla związku słów i obrazu oraz wiązania przez nie spostrzeżeń i emocji. Jacques Rancière, opowiadając o różnicy między przedstawieniowym i estetycznym porządkiem sztuki, pisze o nowym sposobie odnoszenia się do siebie form widzialności i wypowiedalności. Polega on na tym, że obrazy zajmują miejsce rzeczy: „[...] obraz nie jest już skodyfikowaną ekspresją myśli lub emocji. Nie jest też sobowtórem czy przekładem, lecz sposobem, w jaki rzeczy mówią i milkną. Obraz, w pewnym sensie, zajął miejsce w samym środku rzeczy jako ich nieme słowo [parole muette]”²⁵. To nieme słowo dla Rancière’a jest zarazem znakiem, który należy odszyfrować, oraz rodzajem pozbawionej znaczenia obecności. Obrazy w porządku estetycznym, po tym jak straciły wartość użytkową i wymienną, otrzymały, jak to ujmuje francuski filozof, nową wartość, która „nie jest niczym innym jak tylko podwójną siłą obrazów estetycznych: inskrypcją znaków pewnej historii i siłą emocji wywołanych przez surową obecność, której nie da się na nic wymienić”²⁶. Ta surowa obecność działa na widza i wywołuje podobny efekt jak konfrontacyjna teatralność u Frieda; u Rancière’a staje się specyficznym dla sztuki doświadczeniem zmysłowym, bliskim spotkaniu „twarzą w twarz”, świadczącym o „źródłowej współobecności ludzi i rzeczy”.

Trzeba więc podkreślić, że Richter włącza się w dialektykę obrazu i słowa, uwewnętrzniając ją i wyprowadzając nas z jej błędnego koła: jeśli jego przedstawienia wizualne są abstrakcyjnymi znakami graficznymi, to są także zarazem obrazami-reprezentacjami oraz metaobrazami i dlatego opowiadają historię, zarazem w niej uczestnicząc i ukazując jej inne czasowości. Benjamin H.D. Buchloh opisuje dialektykę obrazowości i fotograficzności w dziełach Richtera, podobną do uruchamianej w *Dezember* interferencji fotografii abstrakcyjnej, przedstawiającej i metaobrazowej:

²⁵ J. Rancière, dz. cyt., s. 52.

²⁶ Tamże, s. 55.

Dialektyka plastycznej obecności obrazu i ikoniczno-fotograficznej nieobecności oraz nieustanna przemiana przeszłości i teraźniejszości, realizowana w jednym i tym samym obrazie, prowadzi – jak wszystkie konstelacje splecionej nieobecności i obecności – do istoty dzieła jako monumentalnej enigmy, której pytania, nierozwiązane w teraźniejszości, osadzone w biegu historii, czekają wciąż na odpowiedź²⁷.

Fotograficzne medium jest także niejako naszym wskaźnikiem percepcji wydarzeń z próz Klugego. Nawet jeśli przemieszcza się w nich uwagę na procesy historyczne, nie sytuując w ich centrum człowieka, ale wskazując także na możliwość reakcji i działania innych aktorów, np. zjawisk meteorologiczno-astrologicznych czy mikrobów, to i tak historia pozostaje nadal historią ludzką. Dopiero za sprawą uwyrażnienia nieantropocentrycznego obrazu świata przez fotografie Richtera prozy Klugego nie sposób czytać zgodnie z podziałem na ludzki świat i nieludzką przyrodę, równoważny staje się tu także proces przyrodniczy, a nie wyłącznie historyczny. Żaden z artystów nie pokazuje jednorodnego bytu, ale obrazy/teksty inaczej rozmieszczają proporcje i składowe. Odpowiada to za ich różne uwarstwienia, co nie pozwala tłumaczyć drzew Richtera i meteorologicznych warunków Klugego w perspektywie natury, ale otwiera medium ich dzieł na materialność bytowych splątań (zagęszczeń) ukazujących się w procesach historyczno-przyrodniczych. Emocje, jakie nam towarzyszą, wynikają zatem z poczucia włączenia w sieć relacji, a wrażenia zastygnięcia i obezwładnienia nie mają nic z doświadczeń wzniosłości, choć są im bliskie – wyzwala je jednak siła materialnej rzeczywistości, a nie abstrakcyjna i pozahistoryczna transcendencja.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Bińczyk E., *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007.
- Boehm G., *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014.
- Buchloh B.H.D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press 2003.
- Büttner U., *Nature Makes History: Narrating Nature in Gerhard Richter and Alexander Kluge's December*, [w:] *Meteorologies of Modernity. Weather and Climate Discourses in the Anthropocene*, red. S. Fekadu, H. Straß-Senol, T. Döring, Tübingen 2017.

²⁷ B.H.D. Buchloh, *Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhardt Richter*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 387.

- Fried M., *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press 1980.
- Hodge S., *Przewodnik po sztuce współczesnej*, przeł. D. Skalska-Stefańska, Warszawa 2014.
- Holstein P., *Gerhard Richter zeigt den Winter*, „Quelle Rheinische Post”, 21 October 2010, <<https://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/gerhard-richter-zeigt-den-winter.html>> [dostęp: 19.01.2021].
- Latour B., *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa–Kraków 2016.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy. Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Mitchell W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*, Chicago–London 1994.
- Pijarski K., *Archeologia modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki*, Łódź 2017.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Rejniak-Majewska A., *Doświadczenie obramowane. „Pochłonięcie” i „teatralność” w krytyce Michaela Frieda*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
- Richter G., Kluge A., *December: 39 Stories, 39 Pictures*, transl. by M. Chalmers, London–New York–Calcutta 2012.
- Richter G., Kluge A., *Dezember: 39 Geschichten. 39 Bilder*, Berlin 2010.
- Smolińska M., *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.

