

Od realizmu do Realnego. Gest samobójczy w fotografii *Autoportret jako topielec Hippolyte'a Bayarda* oraz na obrazie *Raniony mężczyzna Gustave'a Courbета*

W pierwszym rozdziale wydanej w Polsce w 2016 roku publikacji *Jak zobaczyć świat* Nicholas Mirzoeff, teoretyk i badacz kultury wizualnej, zestawia różne sposoby artystycznego „przedstawiania siebie”: niegdyś elitarny autoportret malarski, znacznie popularniejszy autoportret fotograficzny oraz współczesne wszechobecne *selfie*. Wśród przywołanych przez niego historycznych przykładów tworzenia własnego wizerunku przez artystów dwa przedstawienia wydają się szczególnie ciekawe – ich autorzy sportretowali bowiem siebie, sugerując własną śmierć. Mowa tu o fotografii Hippolyte'a Bayarda *Autoportret jako topielec* datowanej na lata 1839–1840 oraz o obrazie Gustave'a Courbета *Raniony mężczyzna (Autoportret)* z lat 1845–1854¹.

Fotografia Bayarda pokazuje nagiego od pasa w górę mężczyznę, w średnim wieku, w pozycji siedzącej; ciało modela jest oparte o trudną do zidentyfikowania podporę, jego oczy pozostają zamknięte, twarz – spokojna, a złożone dłonie spoczywają na wzorzystym materiale, który przykrywa postać od pasa w dół. Ten sam materiał został umieszczony również za plecami mężczyzny, a na ścianie po lewej stronie wisi okrągły słomkowy kapelusz. Nawet jeżeli widz nie ma pewności co do tego, czy fotografia Bayarda przedstawia martwą osobę, jej tytuł nie pozostawia wątpliwości – mężczyzna okazuje się *topielcem*. Co więcej, jest to autoportret, a więc przedstawienie samego fotografa. Ani jego ciało, ani „atrybuty” nie zdradzają jednak przyczyn śmierci; wręcz przeciwnie – na tle jasnego ciała i materiału wyróżniają się ciemniejsze dłonie oraz twarz, najprawdopodobniej opalone, a więc nieprzystające do bledkości skóry, która mogłaby być efektem rzekomego działania wody (choć według Mirzoeffa, „niektórzy [...] uznawali ciemną skórę na dłoniach i twarzy za wynik utonięcia, a nie efekt działania słońca”²). Inny dowód mający przekonać odbiorcę o niewątpliwiej śmierci modela stanowi, według przywołanej przez Wolfganga Kempa w tekście *Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego* analizy autorstwa Hansa-Michaela Koetzlega, sam układ kompozycyjny fotografii. Jak pisze Koetzle:

„Czy śpi? Czy jest martwy? Kompozycja fotografii zdaje się tymczasem odpowiadać na to pytanie. W sposób oczywisty bowiem ten wczesny obraz wykonany aparatem fotograficznym nawiązuje

¹ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków – Warszawa 2016, s. 57–58.

² *Ibidem*, s. 58.

do ikonografii chrześcijańskiej, w której w ten sposób przedstawia się zazwyczaj zdjęcie z krzyża Chrystusa”³.

Ukończony dekadę po powstaniu fotografii Bayarda portret autorstwa Courbета również przedstawia martwego mężczyznę. Tym razem nie trzeba jednak doszukiwać się „dowodów na śmierć”: wyróżniająca się na tle białej koszuli modela krwawa plama znajduje się niemal w centrum przedstawienia, wyraźnie widoczne jest również „narzędzie zbrodni” – szpada wyłaniająca się z lewej krawędzi obrazu. Raniony mężczyzna został ukazany na obrazie od pasa w górę, najprawdopodobniej znajduje się w pozycji półleżącej i opiera się plecami o pień drzewa. Ma zamknięte oczy, a jego dłoń przytrzymuje połę ciemnego płaszcza. Odznaczająca się na dłoni żyła oraz brak charakterystycznej, pośmiertnej „bladłości” mogą świadczyć o tym, że zgon nastąpił niedawno. Jak zauważa Mirzoeff, „[n]a obrazie Courbета artysta nie tylko ugodził sam siebie, ale znalazł również czas, by oprzeć szpadę o znajdujące się tuż za plecami drzewo”⁴. O tym, że *Raniony mężczyzna* przedstawia Courbета, świadczy nie tylko podtytuł dzieła (*Autoportret*), lecz także sam wygląd mężczyzny – bez trudu można bowiem rozpoznać, że do obrazu „pozował” ten sam model, co do bardziej popularnych wizerunków Courbета, takich jak *Autoportret z czarnym psem*, *Autoportret z fajką* i *Autoportret desperata*.

Oba opisane przez Mirzoeffa dzieła sztuki obrosły w rozpowszechnione, społeczne i polityczne interpretacje, przywoływane jako kontekst niezbędny do ich zrozumienia. *Autoportret* Bayarda stanowi reakcję artysty na wynalezienie fotografii, a dokładniej – na nieuwzględnienie go wśród jej wynalazców. Powszechnie uważa się bowiem, że fotografię wynaleźli niezależnie od siebie w 1839 roku William Henry Fox Talbot oraz Louis J. M. Daguerre; niekiedy do tego grona włączany jest również współpracownik Daguerre’a, zmarły w 1833 roku fizyk Nicéphore Niépce⁵. Chociaż Bayard ogłosił swoją metodę fotografii niemal w tym samym czasie, „jego osiągnięcia były jednak raczej zbywane, aniżeli uznawane”⁶. Wyrazem niesprawiedliwości, jakiej doświadczył fotograf, miały się stać trzy wizerunki przedstawiające samego Bayarda jako topielca. Na odwrocie jednego z nich zapisany został, jak pisze Kemp, „testament” artysty: „jego treść zawiera zarazem oskarżenie świata i autorytetów, którzy nie chcieli uznać wynalazku tego »zmarłego«”⁷. Natomiast nieodłącznym tropem interpretacyjnym dla obrazu Courbета jest ówczesna sytuacja polityczna, a dokładniej – popierana przez malarza rewolucja lutowa w 1848 roku. Zdaniem Mirzoeffa „w 1855 roku wiadomo już było, że rewolucja poniosła porażkę, a samobójstwo wydało się być może jedynym wyjściem dostępnym prawdziwemu rewolucjonistom”⁸. Symboliczne „honorowe samobójstwo” Courbета dokonać się miało właśnie poprzez obraz *Raniony mężczyzna*. Badacz sugeruje również, że artysta przy wykonywaniu „gestu samobójczego” prawdopodobnie zainspirował się fotografią

³ W. Kemp, *Historia fotografii. Od Daguerre’a do Gursky’ego*, tłum. M. Bryl, Kraków 2014, s. 28.

⁴ N. Mirzoeff, op. cit., s. 58.

⁵ W. Kemp, op. cit., s. 18–20.

⁶ Ibidem, s. 27.

⁷ Ibidem, s. 28.

⁸ N. Mirzoeff, op. cit., s. 59.

przedstawiającą topielca – „Jako że mieszkał w owym czasie w Paryżu, całkiem możliwe, że widział zdjęcie Bayarda lub przynajmniej o nim słyszał”⁹. Należy jednak zauważyć, że w obu przypadkach „samobójstwa” nie powinno się rozumieć dosłownie: nawet jeśli w przywołanym cytacie Mirzoeff sugeruje, że Courbet „ugodził sam siebie”, to w warstwie wizualnej nie ma na to dowodów; podobnie jedynie „testament” Bayarda wskazuje na to, że artysta sam mógł pozbawić się życia. W przywołanych dziełach „gest samobójczy” oznacza raczej sposób przedstawienia siebie – uśmiercenie poprzez autoportret.

Nie ma powodu, by podważać przywołane interpretację lub doszukiwać się w nich nieprawidłowości. Wydaje się jednak, że zestawienie ze sobą fotografii Bayarda i obrazu Courbeta pozwala wydobyć jeszcze jeden ważny kontekst interpretacyjny, dzięki któremu oba dzieła stają się niejako wyrazem całej „epoki” – o ile mianem tym można określić te kilka lat, w czasie których dokonano się wynalezienie i rozpowszechnienie fotografii. Mowa tu o sytuacji, w której około połowy XIX wieku ogłoszenie i szybka popularność nowego medium zaowocowały potrzebą ponownego zdefiniowania sztuki, jej celów, statusu dzieła sztuki oraz pozycji artysty. Jak należy również zaznaczyć, postawione w tym szczególnym momencie pytania nie pozostaną także bez wpływu na kolejne dziesięciolecia myśli o sztuce.

„Miano realisty zostało mi narzucone, jak ludziom z 1830 [roku] narzucono miano romantyków. Nazwy w żadnej epoce nie dawały właściwego wyobrażenia o rzeczach; gdyby było inaczej, dzieła byłyby zbędne. (...) Wiedzieć, żeby móc, taka była moja myśl. Umieć wyrazić obyczaje, idee, epokę wedle swego uznania; być nie tylko malarzem, ale ponadto człowiekiem; słowem, stworzyć sztukę żywą – oto mój cel”¹⁰

– pisał Courbet w tekście określanym mianem *Manifestu realizmu* z 1855 roku. Już w przytoczonym fragmencie widoczne jest pełne paradoksów podejście do realizmu w malarstwie, obecne zarówno w wypowiedziach samych realistów, jak i w komentarzach ówczesnych teoretyków oraz późniejszych badaczy tego nurtu. W *Manifestie* Courbet jednocześnie twierdzi, że „miano realisty zostało mu narzucone”, i formułuje podstawy programowe tego ruchu. Z kolei Linda Nochlin, autorka jednego z najważniejszych i najpełniejszych studiów realizmu w historii sztuki, zauważa, że terminu „realizm” nie tylko używa się w odniesieniu do działalności artystów i pisarzy tworzących około połowy XIX wieku, lecz także traktuje się go jako szeroko pojęte zjawisko estetyczno-filozoficzne, rozwijające się „od czasów Biblii i Homera”¹¹, które właśnie za życia Courbeta miało osiągnąć punkt kulminacyjny. Natomiast Maria Poprzęcka we wstępie do polskiego wydania *Realizmu* Nochlin przywołuje fragment listu Jules’a Champfleury’ego do George Sand, w którym pisarz wyznaje:

„Pan Wagner, muzyk niemiecki, którego dzieł nikt w Paryżu nie zna, został ostro skrytykowany w gazetach muzycznych przez pana Fetisa, który oskarża nowego kompozytora o skażenie

⁹ Ibidem, s. 58.

¹⁰ G. Courbet, *O sztuce* (Wstęp do katalogu wystawy indywidualnej Courbeta we wznesionym przez niego Pawilonie Realizmu, 1855, zwany manifestem realizmu) [w:] *Courbet w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, pod red. P. Courthona, tłum. J. Guze, Warszawa 1963.

¹¹ L. Nochlin, *Realizm*, tłum. W. Juszcak i T. Przystępski, Warszawa 1974, s. 62.

realizmem. Nazywa się realistami wszystkich, którzy przejawiają jakieś nowe dążenia. Niedługo zobaczymy zapewne lekarzy realistów, chemików realistów, rzemieślników realistów, historyków realistów. Pan Courbet jest realistą, ja jestem realistą; skoro krytycy tak twierdzą, nie protestuję. Ale ku mojemu wielkiemu wstydkowi przyznaję, że nie znam kodeksu zawierającego prawa, na podstawie których wolno by komukolwiek tworzyć dzieła reprezentujące realizm¹².

Ze wszystkich tych definicji, świadectw i uwag wyłania się co najmniej niejednoznaczny obraz realizmu jako „starego-nowego” kierunku w sztuce, z jednej strony wyrażającego odwieczne dążenie sztuki do mimetyzmu, przejawiające się w połowie XIX wieku jako próba uchwycenia pewnego historyczno-artystycznego „teraz”, z drugiej – osiągniętego ów mimetyzm za pomocą nowych środków, nowych założeń i nowych osiągnięć nauki, a przede wszystkim – za pomocą nowego uniwersum odpowiednich dla epoki tematów, owego Manetowskiego *il faut être de son temps*¹³. Wydaje się, że to właśnie ten aspekt postrzegania i definiowania realizmu zaważył na jego XIX-wiecznej specyfice. Sztuka miała już nie tylko „odpowiadać” rzeczywistości poprzez możliwie najbardziej mimetyczne malarskie lub literackie przedstawienie pewnych zjawisk. Jej głównym zadaniem stało się odtworzenie współczesności również przez wybór prezentowanych zagadnień i podejście twórcy do nich. Obok nowych, „niskich”, a więc niechętnie przedstawianych dotychczas w sztuce tematów zaczerpniętych z barów, kawiarni, zakładów pracy czy ze wsi dalej funkcjonowało malarstwo historyczne, religijne i pejzażowe – jednak ze szczególnym uwzględnieniem postulatu „przynależności do swoich czasów”. Jak pisze Nochlin, „(...) wielu malarzy historycznych z połowy XIX stulecia usiłowało zadośćuczynić postulatowi Taine’a – który twierdził, że namacalna rzeczywistość jest warunkiem *sine qua non* historii – (...) przedstawiając sceny tak, jakby sami w nich uczestniczyli¹⁴”.

Z pewnością nie bez znaczenia dla malarstwa około połowy XIX wieku pozostaje popularność fotografii – i *vice versa*, ponieważ przez kolejne dziesięciolecia na fotografię niewątpliwie wywierało obrazowanie malarskie. Według autorki *Realizmu*:

„nie da się zaprzeczyć, iż realisci i impresjoniści posługiwali się fotografiami, tak samo jak to czynił Delacroix, uznawany przez Baudelaire’a za doskonały wzór malarza obdarzonego wyobraźnią. Używali jednak oni fotografii jako pomocniczego środka w chwytaniu rzeczywistych zjawisk, ich wyglądu. Courbet, na przykład, korzystał ze zdjęć, malując stojący akt kobiecy w *Kąpiących się* i w *Pracowni*, wykonując ilustracje do *Le Camp des bourgeois* Baudry’ego, i pośmiertny portret Proudhona; Manet używał fotografii do akwafortowych portretów Poego i Baudelaire’a, i musiał się posłużyć co najmniej czterema odbitkami przy dokumentacji *Rozstrzelania cesarza Maksymiliana*, a Degas czynił to samo w znacznie szerszym zakresie, będąc prawdziwie pod urokiem samego procesu fotograficznego¹⁵”.

Niejako potwierdzeniem słów autorki stała się wystawa monograficzna poświęcona twórczości Courbeta, która odbyła się w nowojorskim Metropolitan Museum of Art

¹² M. Poprzeczka, *Wstęp do wydania polskiego* [w:] L. Nochlin, op. cit., s. 7.

¹³ *Ibidem*, s. 131.

¹⁴ *Ibidem*, s. 30.

¹⁵ *Ibidem*, s. 54.

w 2008 roku. Jednym z tematów podjętych przez kuratorów okazał się ważny, a niewykorzystany dotychczas w pełni przez badaczy Courbeta, wątek wpływu fotografii na jego sztukę i szerzej – na twórczość malarzy około 1850 roku. Szczególnie podkreślone zostały związki fotografii pejzażowej z malarstwem tak zwanej szkoły z Barbizon¹⁶.

Nieco szerzej wzajemne wpływy początków fotografii i malarstwa realistycznego opisuje Andrzej Pieńkos w artykułach *Obok malarstwa, przed malarstwem. Realizm czy fotografia?* oraz *Fotografia, pamiętnik stulecia. Obrazy bez właściwości?* z tomu *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu* poświęconego właśnie złożonej problematyce realizmu w sztuce. Autor również wychodzi od znaczenia fotografii pejzażowej dla barbizończyków¹⁷, w jego kontekście przywołuje jednak słowa mogące stanowić punkt wyjścia do sformułowania bardziej ogólnych wniosków dotyczących wzajemnych powiązań dwóch omawianych mediów. Jak pisze:

„W tekście wprowadzającym do katalogu głośnej wystawy w nowojorskim Museum of Modern Art w 1981 r., *Before photography*, jej autor, Peter Galassi stwierdzał efektownie, że w 1839 r. wraz z fotografią narodziło się przeświadczenie: fotografia będzie narzędziem realizmu”¹⁸.

Autor zauważa co prawda, że rozumienie realizmu w ujęciu Galassiego odpowiada zawężonej definicji tego terminu, rozpowszechnionej i do dziś znieskształcającej rozumienie sztuki XIX wieku¹⁹, ale należy pamiętać, że do popularyzacji rozumienia realizmu jedynie w kategorii zbliżenia sztuki do rzeczywistości przyczynili się przede wszystkim sami twórcy – około 1850 roku uwieczniający w dziełach to, co „tu i teraz”²⁰, „prawdę i prawdę tylko”²¹.

Przywołane spostrzeżenia szczegółowo ukazują jeden z aspektów współistnienia fotografii i malarstwa około połowy XIX wieku. Pojawia się jednak pytanie, w jakim stopniu medium to stanowiło dla malarstwa realistycznego środek wspierający sztukę w dążeniu do mimetyczności, a w jakim – konkurencję. Z perspektywy XXI wieku wiemy już, że fotografia nie zastąpiła malarstwa, a wręcz przez wiele lat była traktowana jako jego „uboga krewna”²². Nie można jednak wykluczyć, że w momencie wynalezienia stanowiła ona tyleż narzędzie w rękach realistów, co źródło ich obaw związanych z niepewną przyszłością malarstwa jako sztuki mimetycznej. Chociaż, jak się wydaje, obecnie niemożliwe jest stwierdzenie wprost i z całą pewnością, że około 1850 roku fotografia odbierana była jako zwiastun „śmierci sztuki”, to istnieją przekazy świadczące co najmniej o niepokojach ówczesnych artystów. We wstępie do przywoływanej *Historii fotografii* Wolfganga Kempa Andrzej Nowakowski pisat:

„Bardzo szybko okazało się też, że nowy sposób utrwalania rzeczywistości zostanie przeciwstawiony malarstwu: Delaroche już w roku 1839 zdał sobie sprawę, że konfrontacja jest nieunikniona

¹⁶ <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/gustave-courbet> (dostęp: 02.03.2017).

¹⁷ A. Pieńkos, *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012, s. 92.

¹⁸ Ibidem, s. 93.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ L. Nochlin, op. cit., s. 32.

²¹ Ibidem, s. 43.

²² Zob. A. Pieńkos, op. cit., s. 98.

i że będzie miała negatywne skutki dla malarstwa. Miał powiedzieć: »Dzisiaj malarstwo umarło«. Nie miał racji, ale to okazało się dopiero później²³.

Sam Kemp w książce określił zaś fotografię mianem „maszyny, która pozbawiała chleba całe profesje”²⁴. Z kolei Andrzej Pieńkos przywołuje – o kilkanaście lat później – od słów Delaroché’a – reakcję słynnego francuskiego rysownika i karykaturzysty, Honorégo Daumiera na wynalezienie i rozpowszechnienie fotografii:

„Najbardziej znana jest jego karykatura Nadara w balonie, fruwającego z aparatem nad Paryżem, powstała akurat w momencie ostatecznego jego rozstawania się z rysunkiem (...). Inny jego satyryczny obrazek ośmiesza fotografię jako niezdatną technikę zdejmowania portretów (opublikowany w serii *Croquis parisiens* w 1856 r. w »Charivari«). Zdaje się, że nieco zazdrosny malarz i grafik z pewną satysfakcją obserwował pocieszne początki fotografii, a niepokój z powodu rosnącej popularności tej dziedziny nie był mu obcy”²⁵.

Interesujący obraz rywalizacji malarstwa i fotografii około połowy XIX wieku nakreśliła również Susan Sontag w eseju *Heroizm widzenia* z tomu *O fotografii*. Jak pisze autorka:

„Najbardziej wpływowa odmiana tej postawy²⁶ daje się odnaleźć w malarstwie, sztuce, której tereny padały bezlitosnym łupem fotografii i której dzieła fotografia entuzjastycznie naśladowała od samego początku, sztuce, która współistnieje z fotografią w stanie gorączkowej rywalizacji. Zgodnie z potocznym rozumieniem fotograf przyjął rolę malarza i zaczął dostarczać obrazy, które dokładnie opisują rzeczywistość”²⁷.

W nawiązaniu do tej wypowiedzi warto zwrócić uwagę także na rozłam, jaki miał miejsce we wzajemnej relacji obu mediów. Z jednej strony Sontag potwierdza bowiem, że „tereny malarstwa padały bezlitosnym łupem fotografii”, z drugiej – podkreśla wspomnianą już popularność malarskiego obrazowania w dziełach pierwszych fotografów. O ile jednak malarze wykorzystywali w swojej pracy fotografię w dużej mierze ze względu na jej „migawkowość” odpowiadającą realistycznej „potrzebie współczesności” w najbardziej dosłowny sposób, o tyle fotografia przez długi czas nie uwolniła się jeszcze od prób odtwarzania kompozycji malarskich. Utrwalony w kulturze obraz fotografa nadającego swoim modelom konkretne pozy i zmuszającego ich do zastygania w nich przez dłuższy czas²⁸ wynika tyleż z niedoskonałości technicznej wczesnej fotografii, co właśnie z jej dążenia do „upozowania” postaci na kształt przedstawiń rodem z malarstwa portretowego, rodzajowego czy nawet religijnego. W świetle tego rozpoznania cytowane porównanie Bayardowskiego topielca do martwego Chrystusa autorstwa Hansa-Michaela Koetzlega zyskuje na znaczeniu.

Przede wszystkim jednak obraz związków malarstwa i początków fotografii, jaki wyłania się z przywołanych fragmentów, pozwala przypuszczać, że fotografia nie tylko

²³ A. Nowakowski, *Wstęp* [w:] W. Kemp, op. cit., s. 9.

²⁴ *Ibidem*, s. 20.

²⁵ A. Pieńkos, op. cit., s. 101.

²⁶ *Postawy „dydaktycznego kultywowania percepcji”*.

²⁷ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986, s. 90.

²⁸ Por. np. pochodzące z połowy XIX wieku karykatury zebrane w artykule *These 1800s Cartoons Poked Fun as Photography*, <https://petapixel.com/2015/10/09/these-1800s-cartoons-poked-fun-at-photography> (dostęp: 24.05.2017).

„pozbawiła chleba całe profesje”, lecz także zatrzęsła podstawami sztuki jako dziedziny z definicji przedstawiającej. Kiedy malarze ze szkoły z Barbizon wykorzystywali fotografię do tego, by stworzyć jak „najprawdziwsze” pejzaże, być może zastanawiali się nad pewnym paradoksem swojego działania – wykorzystywali bowiem w tym celu jeszcze „prawdziwsze”, w ówczesnym rozumieniu, medium. Tę tezę potwierdzałaby opisywana przez Pieńkosa działalność Eugène’a Cuveliera, twórcy z kręgu barbizończyków, który całkowicie poświęcił się fotografii²⁹. Niepokojem napawać mogła wreszcie sama wizja zastąpienia ciągle żywej, romantycznej wizji artysty postacią fotografa, zamiany „mystycznego” natchnionego aktu twórczego w proces chemiczny służący utrwaleniu wizerunku, wreszcie – zminimalizowanie roli artysty, a wręcz jego anonimowość. Czy można odczytywać w tym kontekście obraz Courbeta? Czy samobójstwo Ranionego mężczyzny byłoby w istocie samobójstwem Bayardowskiego „topielca” – honorową „śmiercią artysty”, który już wkrótce zostanie zapomniany? To kusząca interpretacja w przypadku malarza, który w liście do rodziny z 1845 roku pisał: „Dla mnie w grę wchodzi wszystko albo nic”³⁰. Zestawienie obrazu Courbeta i fotografii Bayarda sugeruje jednak włączenie do tego odczytania jeszcze jednego kontekstu – związku fotografii ze śmiercią.

Teza o nierozzerwalnym związku sztuki i śmierci jest obecna w myślenie nad działalnością artystyczną od czasu Platońskiej krytyki *mimesis*, a jej najpełniejszym wyrażeniem wydaje się martwa natura – gatunek, który już samą swoją nazwą daje do zrozumienia, że jego zadaniem jest przedstawianie tego, co stanowi zaprzeczenie życia. Obecność „śmiertelności” w obrazie – nie tylko malarskim – podkreślał także Hans Belting w *Antropologii obrazu*. Jak pisał:

„Maurice Blanchot postawił raz metafizyczne pytanie, czego właściwie dowiadujemy się o śmierci wtedy, gdy na śmierć patrzymy. Paradoksalnie, mamy wówczas niby możliwość patrzenia na coś, co jednak wcale nie jest obecne. Podobnie, prawdziwy sens obrazu polega na odzwierciedleniu czegoś, co jest nieobecne, co zatem może istnieć wyłącznie w obrazie. Obraz wydobywa na jaw to, co w obrazie nie istnieje, ale co może się zjawiać tylko w obrazie”³¹.

W takim rozumieniu fotografia jako obraz nieobecnego zbliżałaby się do śmierci w jeszcze większym stopniu. Jak pisze Susan Sontag:

„Wszystkie fotografie mówią »Memento mori«. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania”³².

Na „śmiertelny” aspekt fotografii zwraca uwagę również Roland Barthes w słynnym dziele *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Jego najpełniejszym wyrażeniem staje się przywołany przez autora fotograficzny *Portret Lewisa Payne’a* autorstwa Alexandra Gardniera z 1865 roku. Payne został przedstawiony w oczekiwaniu na wyrok śmierci za próbę morderstwa amerykańskiego sekretarza stanu. Barthes opatrzył fotografię podpisem:

²⁹ A. Pieńkos, op. cit., s. 92–98.

³⁰ *Courbet w oczach własnych...*, op. cit., s. 265.

³¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2012, s. 173.

³² S. Sontag, op. cit., s. 19.

„Już nie żyje i wkrótce umrze” i stwierdzał dalej: „Zauważam ze zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć. Dając mi absolutną przeszłość pozy (aoryst), fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym”³³.

Rozważania Barthes’a, stanowiące połączenie analizy wybranych przez autora fotografii i próby „odnalezienia” na dawnych zdjęciach zmarłej matki poruszają także inne aspekty „śmiertelności” opisywanego medium. „Fotografia musi mieć jakiś związek z »kryzysem śmierci« rozpoczynającym się w drugiej połowie XIX wieku”³⁴ – przekonuje w innym fragmencie książki Barthes. Z kolei „tematowi śmierci około połowy stulecia” w malarstwie cały rozdział poświęciła Linda Nochlin w przywoływanej już publikacji *Realizm*. W istocie, malarstwo realistyczne traktowało śmierć jako jeden z tematów „odpowiednich dla epoki”. Jednocześnie ówczesni artyści i pisarze często krytykowani byli za nadmierną prostotę, przyziemność czy wręcz brutalność przedstawień śmierci. Nie mogła jednak ona być obrazowana w żaden inny sposób – podobnie jak pozostałe tematy podejmowane przez realistów nie ulegała bowiem w żaden sposób „upiększeniu”. Jak pisze Nochlin, porównując *Martwego torreadora* i *Łososia* pędzla Maneta:

„(...) sam termin »martwa natura« zdaje się tyle stosowny wobec przedstawienia człowieka, co ryby. W obydwu wypadkach śmierć traktowana jest po prostu jako fakt wizualny – martwy człowiek określony jest konkretnie poprzez kostium i dyskretną plamę krwi, łosoś przez swą łuskę i pietruszkę, którą go przybrano”³⁵.

W świetle tych rozpoznań ponowne spojrzenie na opisywany *Autoportret Courbeta* może dziwić: najświnniejszy i najbardziej chyba ceniony wśród realistów dokonuje bowiem w obrazie dokładnie tego, czego, zdaniem Nochlin, w ówczesnych przedstawieniach po prostu nie ma – estetyzacji śmierci. Co więcej, jest to estetyzacja własnej śmierci. Warto jeszcze na chwilę zatrzymać się nad niezwykłością tego tematu: Maria Poprzęcka pisze co prawda o popularności tematu „śmierci artysty” w malarstwie XIX wieku³⁶, a Linda Nochlin – o przedstawieniach samobójstwa w sztuce realistycznej³⁷, ale w żadnym z przywołanych przez autorki dzieł nie jest to „śmierć własna artysty”. Wykorzystanie tego tematu przez Courbeta wydaje się precedensem nie tylko w historii sztuki XIX wieku, lecz także w historii sztuki w ogóle. Czy właśnie stąd może wynikać łagodne potraktowanie tematu śmierci przez „największego z realistów” – z tego, iż jest to „śmierć własna”? Pytanie to musi prawdopodobnie pozostać bez odpowiedzi, pozwala jednak zauważyć jeszcze jeden, nieporuszany dotychczas aspekt współlistnienia fotografii i malarstwa około połowy XIX wieku: wynalazek fotografii umożliwił zmierzenie się z wizerunkiem „własnej śmierci”.

„Widzieć siebie samego (inaczej niż w lustrze): to całkiem świeży nabytek w skali Historii, gdyż malowany czy rysowany portret, miniatura – miały przed rozpowszechnieniem się Fotografii ograniczony zasięg; ich celem było zresztą także podkreślenie pozycji finansowej i społecznej.

³³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 169–171.

³⁴ Ibidem, s. 164.

³⁵ L. Nochlin, op. cit., s. 80.

³⁶ M. Poprzęcka, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 106.

³⁷ L. Nochlin, op. cit., s. 91.

Zresztą portret malowany, choćby był najpodobniejszy, nie jest zdjęciem fotograficznym (to chciałbym udowodnić). Ciekawe, że nie pomyślano o niepokoju (cywilizacyjnym), który pojawia się wraz z tym nowym czynnikiem³⁸

– tymi słowami Barthes opisał fenomen związku fotografii i śmierci. Przed wynalezieniem fotografii niemożliwe było zmierzenie się z wizerunkiem własnej śmierci; niemożliwe było zobaczenie siebie z zamkniętymi oczami. Temat śmierci obecny był w sztuce niemal od zawsze, ale nawet najbardziej wnikliwe studia martwych modeli nie pozwoliły zbliżyć się do jej „sedna” – mówiąc językiem Lacanowskiej psychoanalizy, do Realnego – tak bardzo jak fotografia. Być może to nie przypadek, że *Autoportret* Bayarda, jedna z pierwszych fotografii, przedstawia właśnie „martwego” autora. Jego powszechna interpretacja, utrwalona zresztą przez zapisany na nim „testament”, nierozzerwalnie wiąże się z samą historią fotografii i porażką Bayarda. Niewykluczone jednak, że należy uważać ją także za wyraz naturalnej ludzkiej ciekawości i zainteresowania śmiercią – w tym wypadku własną – możliwy do uzewnętrznienia dopiero dzięki wynalezieniu nowego medium. W takim rozumieniu Bayard byłby nie tyle „wielkim przegranym” fotografii, ile wynalazcą równym Talbotowi i Daguerre’owi: pierwszym, który odważył się dzięki nowemu wynalazkowi stanąć oko w oko z własną śmiercią. Co ciekawe, podobnie jak na obrazie Courbeta, w *Autoportrecie* Bayarda owa śmierć własna artysty uległa estetyzacji. Jednak w przeciwieństwie do ówczesnych przedstawień zmarłych w malarstwie ukazywanych z opisywaną przez Noehlin prostotą graniczącą z brutalnością, w fotografii praktyka „upiększania” tego tematu była dość powszechna. W następujący sposób opisuje ją Belting w kontekście XIX-wiecznej amerykańskiej „Memorial Photography”:

„Ponieważ jednak sami boimy się spojrzeć śmierci w twarz, obrazy nakładają na nią maskę życia. Zmarły w obrazie oddziałuje podwójnie martwo. Dlatego fotografowie specjalizowali się wówczas w technice inscenizowania zmarłego jako śpiącego i tym samym użyczenia mu poży życia. W kręgu krewnych pozostawał on w obrazie takim, jakim go widziano ostatni raz”³⁹.

W przypadku Bayardowskiego „topielca” na pierwszy rzut oka można uznać, że jego poza nie jest „pozą życia”, a wręcz przeciwnie – „pozą śmierci” sugerującą śmiertelność poprzez odwołanie do znanego motywu ikonograficznego przywołującego na myśl zdjętego z krzyża Chrystusa. Tymczasem właśnie sam fakt upozowania świadczy o próbie „ożywienia” modelu. Chociaż widz, który zna historię dzieła i „testament” Bayarda, ma pewność, że model żył w momencie wykonywania zdjęcia, to w warstwie wizualnej łagodne potraktowanie tematu śmierci mówi odbiorcy to samo, co przywoływane przez Beltinga amerykańskie fotografie zmarłych: „nie żyje, ale wygląda jak żywy”. Niewykluczone wreszcie, że takie, a nie inne upozowanie „topielca” stanowi w gruncie rzeczy gest analogiczny do estetyzacji śmierci w obrazie Courbeta i ma na celu przynajmniej częściowe zminimalizowanie lęku, jaki mógłby pojawić się w przypadku konfrontacji z przedstawieniem własnej śmierci.

³⁸ R. Barthes, op. cit., s. 27.

³⁹ H. Belting, op. cit., s. 225.

Przywołanie Lacanowskiego Realnego pojawia się tutaj nieprzypadkowo. Amerykański historyk i krytyk sztuki Hal Foster w publikacji *Powrót Realnego* prezentuje własną definicję realizmu traumatycznego: wywodzi ją nie od XIX-wiecznej „realistyczności” związanej z mimetycznością, ale – jak wskazuje sam tytuł – od Realnego. Fosterowski realizm traumatyczny oparty jest przede wszystkim na figurze powtórzenia, które ma doprowadzić do ponownego (choć z punktu widzenia teorii traumy oczywiście niemożliwego) spotkania strauumatyzowanego podmiotu z Realnym. Nawiązując do teorii *punctum*, czyli „punktu kulminacyjnego fotografii” przedstawionej przez Rolanda Barthes’a w *Świełte obrazu*, Foster analizuje pod kątem realizmu traumatycznego dzieła, które z pozoru nie mają nic wspólnego z realizmem w „dotychczasowym” rozumieniu: opierające się właśnie na Lacanowskim powtórzeniu prace Andy’ego Warhola. Szczególnie zaś skupia się na reprodukcjach fotografii *Ambulance Disaster* z 1963 roku, której nieustanne „powtarzanie” staje się rozpaczliwym wyrazem pragnienia spotkania Realnego⁴⁰.

Wydaje się, że *Autoportret* Courbета można analizować właśnie na styku realizmu w rozumieniu Noehlin i realizmu traumatycznego Fostera. W tym kontekście uwagę zwraca także to, że w dorobku artysty znajduje się przynajmniej kilkanaście autoportretów, z których co najmniej trzy przedstawiają Courbета z zamkniętymi oczami⁴¹. Można, jak współcześni malarzowi, uważać takie zabiegi za brak skromności⁴² czy wręcz ekshibicjonizm⁴³, można też doszukiwać się w nich fascynacji przedstawianiem siebie samego, w tym także własnej śmierci – i powtarzania jej, tak jak sto lat później Andy Warhol będzie powtarzał na sitodrukach wypadek ambulansu uchwycony na fotografii. Być może to w tym aspekcie tkwi najciekawsze podobieństwo między *Autoportretem* Bayarda i *Ranionym mężczyzną* Courbета, nad którym Nicholas Mirzoeff – pomysłodawca zestawienia – nie zatrzymał się dłużej: bardziej niż sama tematyka oba dzieła łączy to, co umożliwiło jej zaistnienie – wynalezienie i rozpowszechnienie fotografii razem z jej „śmiertelnym” aspektem, a wreszcie możliwość (lub konieczność) zmierzenia się z własną śmiertelnością. Co ciekawe, w sztuce ostatnich lat można niejako znaleźć „potwierzenie” takiej interpretacji. Na wystawie pod tytułem *Self*, która odbyła się w 2015 roku w galerii Turner Contemporary w Margate, w Wielkiej Brytanii, artysta Jeremy Millar zaprezentował dzieło o nazwie *Self-portrait as a Drowned Man (The Willows)* – hiperrealistyczną rzeźbę przedstawiającą samego artystę jako topielca. Ułożona na podłodze galerii rzeźba musiała wywołać ogromne wrażenie nie tylko na zwiedzających, lecz także na jej twórcy – jak stwierdził w wywiadzie dla internetowego portalu Artnet News, „nie do końca zdałem sobie sprawę z konsekwencji, jakie niesie ze sobą przedstawienie mnie w ten sposób, i z horroru patrzenia na siebie martwego – widoku, którego nikt nigdy nie doświadcza”⁴⁴.

⁴⁰ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, Kraków 2010, s. 158–163.

⁴¹ Mowa tu o grafikach *Sjesta* i *Przy sztalugach*.

⁴² *Courbet w oczach własnych...*, op. cit., s. 17.

⁴³ *Ibidem*, s. 16.

⁴⁴ *Artist Displays Dead Body as Part of „Selfie” Exhibition*, <https://news.artnet.com/exhibitions/artist-displays-dead-body-as-part-of-selfie-exhibition-234692> (dostęp: 06.03.2017), tłum. własne.

„To wówczas bowiem, w wieku XIX, zaczęło się w sztuce to wszystko, co dziś jeszcze dziać się nie przestało”⁴⁵ – pisze Maria Poprzęcka we wstępie do *Realizmu* Nochlin. Obecnie wiemy już, że ani realizm w malarstwie, ani wynalezienie fotografii nie oznaczały ostatecznego „końca sztuki”, a jednak patrząc na historię sztuki XIX i XX wieku jako „historię stylów”, można zauważyć, że kolejne nurty na nowo musiały zdefiniować swój stosunek do mimetyzmu – czy to poprzez „subiektywizm” przedstawienia w XIX wieku (impresjonizm, postimpresjonizm), czy też poprzez próby całkowitego odejścia od sztuki przedstawiającej (suprematyzm, abstrakcjonizm, *action painting*) lub przeciwnie – poprzez hiperbolizację mimetyzmu (hiperrealizm, nowy realizm). W tym świetle powstałe około połowy XIX wieku dzieła *Autoportret jako topielec* i *Raniony mężczyzna* nie tylko wydają się ilustrować reakcję twórców na pewną sytuację społeczno-polityczną, lecz także nabierają wymiaru uniwersalnego. Można doszukiwać się w nich – zgodnie z postulatami realizmu – obaw charakterystycznych dla artystów tamtych czasów, niepokoju obecnego być może w całej tej krótkiej „epoce”, prób zweryfikowania możliwości, jakie dawało nowe medium artystyczne, wreszcie – właściwego każdemu człowiekowi zainteresowania śmiercią połączonego z lękiem przed nią, a możliwego do wyrażenia w sztuce w formie motywu „śmierci własnej” dopiero dzięki wynalezieniu fotografii.

Summary

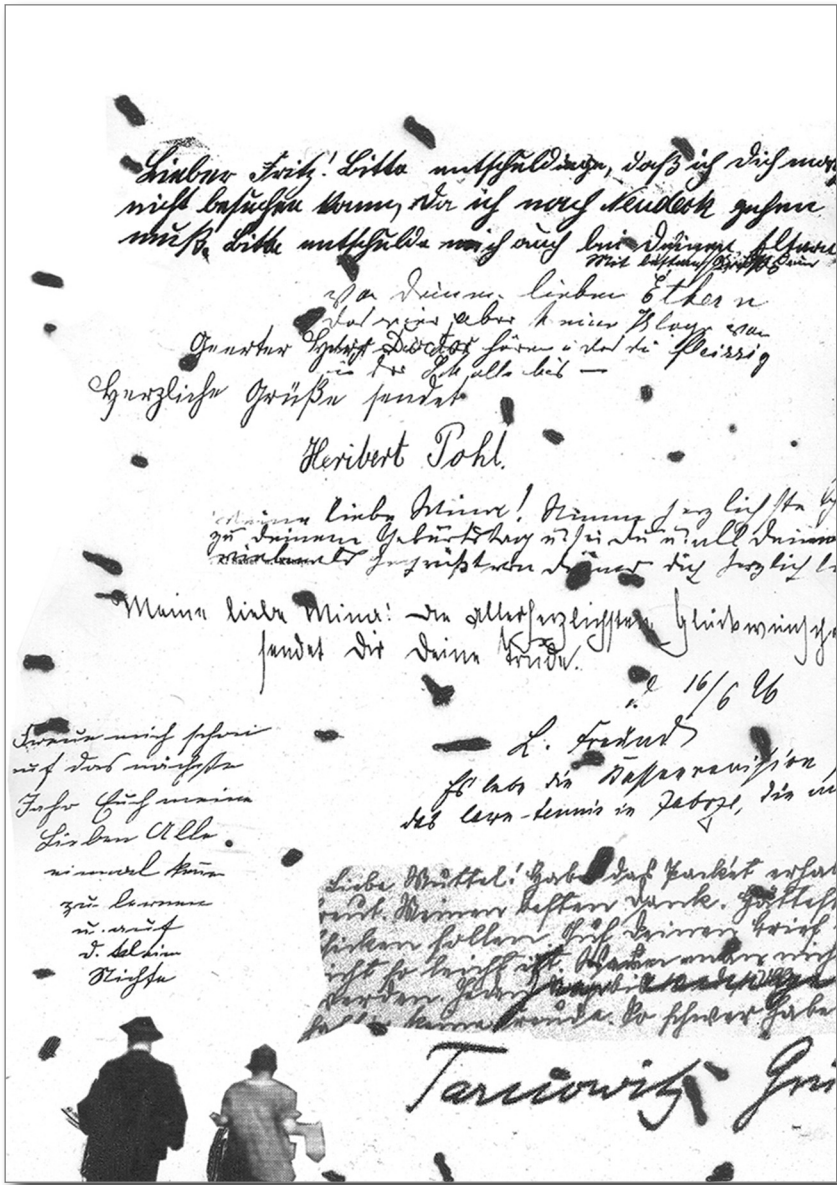
From the realism to the Real. The „suicidal gesture” in the photography *Self Portrait as a Drowned Man* by Hippolyte Bayard and in the painting *The Wounded Man* by Gustave Courbet

The article begins with an analysis of two works of art: the photography *Self Portrait as a Drowned Man* by Hippolyte Bayard (1839–1840), which is one of the first photographs in history, and the painting *The Wounded Man* by Gustave Courbet (1845–1854). Both these images use the same iconographic theme: the death of the author. This comparison leads to a reflection about the intersections of photography and death, in an artistic as well as an anthropological sense. The similarity of the subject of both the works, and their rootedness in the time of creation, induce a variety of questions: what was the status of photography shortly after the invention of this medium? How did it affect the notion of art, the social position of the artist, the comprehension of realism, and finally – the perception of the world itself? The article tries to answer some of these questions by bringing out the picture of a specific moment in (art) history, when both man’s interest in death and the realist’s aspiration to create mimetic representations have found a new reflection in art thanks to photography.

Słowa kluczowe: Realizm, fotografia, malarstwo, Gustave Courbet, Hippolyte Bayard, śmierć, samobójstwo

Keywords: Realism, photography, painting, Gustave Courbet, Hippolyte Bayard, death, suicide

⁴⁵ M. Poprzęcka, *Wstęp do wydania polskiego* [w:] L. Nochlin, op. cit., s. 11.



Autorka – Anna Krztoń