

# Figury współczucia

## Zwrot empatyczny

### w sztuce współczesnej<sup>1</sup>

Każda forma jest twarzą spoglądającą na nas.

S. Daney, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*<sup>2</sup>.

W 2017 roku w magazynie „Focus”<sup>3</sup> opublikowane zostały wyniki badań, w których zmierzono poziom empatii w sześćdziesięciu trzech krajach świata. Polska zajęła sześćdziesiątą pozycję. Na ostatnich miejscach lokują się dwa państwa Europy Wschodniej, czyli kraje byłego bloku komunistycznego. W ostatniej dziesiątce znalazło się aż 7 państw z tej części świata, z Litwą na końcu rankingu. W internetowej ankiecie wzięły udział 104 tysiące badanych. Sondaż pokazał, że krajem, w którym króluje empatia, a więc tolerancja, pomoc wzajemna i troska o innych, jest Ekwador. Tuż za nim znajdują się: Dania, Zjednoczone Emiraty Arabskie, Korea Południowa, Stany Zjednoczone, Tajwan, Kostaryka i Kuwejt.

W tym samym roku powstał film *The Square* w reżyserii Rubena Östlunda. Zostały w nim poddane analizie mechanizmy współczucia w społeczeństwie i uwypuklone puste rytuały pomocy Drugiemu. Punktem wyjścia [dla reżysera – uzup. M.S.] do sportretowania narcystycznego społeczeństwa jest wystawa przygotowywana przez Muzeum Sztuki Współczesnej. Autorka wystawy, zainspirowana *Estetyką relacyjną* Nicolasa Bourriauda, tworzy instalację – oświetlony wycinek bruku o wielkości 4 x 4 metry. Miejsce to, według przesłania autorki, ma być azylem zaufania i wzajemnej troski, a w jego obrębie wszyscy powinni mieć równe prawa

» 1 Jest to niewielki fragment dysertacji doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Janusza Marciniaka na UAP i obronionej w roku 2019. Skrótu, w ramach którego pominięte zostały analizy prac wybranych przez Marszewskiego artystek i artystów (m.in. Christo, Orłowskiego, Muniza i wielu, wielu innych), dokonała Marta Smolińska.

» 2 tłum. własne, Paryż 1992, s. 38.

» 3 E. Nieckuła, *Polska na końcu rankingu empatii. Rozumienie innych jest nam obce?*, „Focus”, <https://www.focus.pl/artykul/czy-polakom-brakuje-empatii-wyniki-tych-bada-nie-snajlepsze>, [dostęp: 19.05.2019].

i obowiązki. Nieoczekiwanie, ta symboliczna enklawa utopii społecznej (...) uruchamia ciąg wydarzeń, w których to, co indywidualne i osobiste, miesza się z tym, co zbiorowe i wspólne. Reżyser celowo hiperbolizuje chore relacje społeczne i alienację jednostki, aby zadać pytanie o uniwersalne zasady i wartości obowiązujące we współczesnym świecie. Film jest przypowieścią, która odsłania mechanizmy funkcjonowania sztuki współczesnej i prowokuje do redefinicji pojęcia empatii<sup>4</sup>.

W 2018 roku Luiza Nader napisała książkę *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*<sup>5</sup>. Badaczka proponuje w swojej publikacji nowe odczytanie empatycznych prac Władysława Strzemińskiego. Posługuje się autorską koncepcją afektywnej historii sztuki. Taka perspektywa w studiach Nader może być źródłem „empatycznego współlbycia, zmiany, interakcji i wzrostu”<sup>6</sup>. W rysunkach łódzkiego artysty badaczka dopatruje się bodźców empatyzujących, które oddziałują na neurony lustrzane widza i wywołują w nim podobne odczucia – strach, ból, cierpienie, osamotnienie. (...)

W czasie pisania niniejszego tekstu odbywa się także 58. Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji. Nagrody otrzymały prace, które poruszają problemy współczesnego świata. Realizacja w pawilonie Litwy została nagrodzona główną statuetką Złotego Lwa. *Sun&Sea (Marina)* to krytyczna opera o zmianach klimatu, wróżąca nadchodzącą katastrofę ekologiczną. Arthur Jaffa zdobył indywidualną nagrodę za film *The White Album*. Praca w empatyczny sposób opowiada o rasizmie, przemocy i wykluczeniu. Teresie Margolles z Meksyku przyznane zostało wyróżnienie za przejmującą instalację opowiadającą o losach kobiet, które stały się ofiarami przemocy związanej z handlem narkotykami.

Szereg różnych aktywności naukowych i artystycznych wpisuje się w prowadzony od początku nowego stulecia tzw. zwrot empatyczny. Jest to stosunkowo nowe i słabo rozpoznane zjawisko w porównaniu do innych kategorii, takich jak zwrot kulturoznawczy, postkolonialny czy performatywny. Badacze zajmujący się zwrotem empatycznym na gruncie nauk humanistycznych analizują podstawowe założenia estetyki empatycznej przełomu XIX i XX wieku, późniejszą krytykę i ponowny powrót do tej kategorii w XXI wieku<sup>7</sup>. Empatia w ujęciu estetycznym, przechwycona

» 4 Zob. G. Brzozowski, *Bohater wielu porażek. Recenzja filmu „The Square” Rubena Östlunda, „Kultura Liberalna”*, <https://kulturaliberalna.pl/2017/09/26/grzegorz-brzozowskibohater-wielu-porazek-recenzja-filmu-the-square-ruben-ostlund-zlota-palma-cannes/> [dostęp: 26.09.2017].

» 5 Zob. L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*, Warszawa 2018.

» 6 *Ibidem*, s. 52.

» 7 G. Sztabiński, *Empatia w sztuce – dawniej i dziś*, [w:] E. Jedlińska, A. Pawłowska, K. Stefański (red.), *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, Łódź 2016.

później przez inne dziedziny, definiowana jest jako emocjonalne zaangażowanie obserwatora.

Niemieckie słowo *Einführung* oznacza wczucie i w tym kontekście powstaje w relacji między widzem (Ja) a obiektem (Ty). Postrzeganie Innego uruchamia widzenie całym ciałem. Friedrich Theodor Vischer – niemiecki teoretyk – porównał wnikliwe obserwowanie obiektu do doświadczeń haptycznych, w których wzrok uaktywnia zmysł dotyku. Za takim rozumieniem stoi także fakt, że w wyniku empatyzowania dochodzi do utożsamienia Ja z Ty. Jak wskazuje Grzegorz Sztabiński: „Vischer podkreśla więc, że w aktach empatii uczestniczy cała osoba i wszystkie jej życiowe uczucia. Jednocześnie zaś osoba ta złączona jest ze światem. Dlatego pisał wielokrotnie w związku z empatią o impulsie panteistycznym, polegającym na odczuwaniu naszej jedności z rzeczywistością zewnętrzną”<sup>8</sup>. Kontynuatorem tej teorii był Theodor Lipps. Rozważał on, w jaki sposób nasze przeżycia empatyczne biorą udział w odbiorze dzieła. Zastanawiał się także, jak reprezentacja, poprzez antropomorfizację, daje nam możliwość ulokowania się w jej miejscu, wytwarza poczucie scalenia, a następnie rozdzielenia. Być może moment separacji staje się powodem, dla którego określamy dane dzieło w kategoriach wzniosłości i doświadczamy uczucia *katharsis*. W zależności od naszych osobistych doświadczeń życiowych, przedstawienie najpierw obdarzamy empatią, a następnie odczytujemy jako symbol, który pobudza naszą pamięć do określonej reakcji. Cała warstwa wizualna jest ściśle związana z medium. Pojawia się zatem pytanie: czy empatią, w ujęciu teorii estetyki, możemy obdarzyć dzieło sztuki jako byt fizyczny? Rozważania o statusie reprezentacji i partycypacji widza w odbiorze dzieła odsyłają nas do poglądów Williama Johna Thomasa Mitchella – autora zbioru esejów *Czego chcą obrazy?*<sup>9</sup>. Historyk sztuki zaproponował termin *metaobraz*. Pojęcie to używane jest do określenia dzieła malarskiego mającego tendencje do prowadzenia refleksji nad samym sobą. „Metaobrazy to obrazy, które wystawiają się na oglądanie po to, by poznać siebie; prezentują one »samowiedzę« obrazów”<sup>10</sup>. Idąc za tą myślą można stwierdzić, że praca artystyczna przejmując część zaangażowania emocjonalnego.

Powyższe rozważania na temat zwrotu empatycznego ujętego w kategoriach estetyki ukazują dualistyczny sposób rozpatrywania empatii w sztuce: wobec przedstawienia i wobec nośnika. Z jednej strony badacze rozwijają takie odczytywanie wizerunków w sztuce (np. współczucie wobec ukrzyżowanego Chrystusa), z drugiej strony badają w tym kontekście

» 8 *Ibidem*, s. 96.

» 9 Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2015.

» 10 *Idem*, *Picture Theory*, Chicago 1994, s. 66. Za: M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, s. 75.

dzieło jako obiekt (np. perforacje w pracach Lucio Fontany). W obu tych sytuacjach fizyczna aktywność, wrażenie bólu i cielesne doznania budzą emocjonalne współczucie.

Stwierdzenie to wydaje się być kluczowe dla niniejszej dysertacji doktorskiej. Organizacyjny podział tego tekstu na dwie części – Treść i Formę – wyraża opisany wyżej podwójny sposób empatycznego odbioru dzieła. Termin *współczucie* będzie traktowany wymiennie z pojęciami *empatia* i *współodczuwanie*. W ostatnim czasie zauważalna jest zwiększona aktywność artystów, którzy podejmują temat współczucia w swojej praktyce artystycznej. (...) W zależności od przyjętej perspektywy, wymienione terminy definiowane są w różny sposób. Podstawowe i najczęściej pojawiające się rozróżnienie to: empatia – zdolność odczuwania i poznawania stanów psychicznych; współczucie – stan emocjonalnej solidarności; współodczuwanie – proces wczucia się w daną sytuację. (...) Niniejszy tekst jest także podbudową teoretyczną mojej własnej twórczości artystycznej. (...)

## Figura

Żyjąc w epoce niepewności, jesteśmy zalewani wiadomościami ze świata o dramatycznych wydarzeniach. Fotografie i filmy z miejsc dotkniętych tragedią przekazywane są nie tylko przez prasę i telewizję. Obecnie ich największy zbiór znajduje się w Internecie. Wpisując w wyszukiwarce frazę związaną z poszukiwanym materiałem, otrzymujemy dziesiątki reprezentacji. Prawdziwe dokumenty mieszają się z produktami popkultury i fake newsami. Każde zdjęcie w sieci opatrzone jest opisem, opinią i listą komentarzy. W przestrzeni wirtualnej katastrofa wydarza się niemal na oczach widza. „Ludzie nie znieczulają się na to, co się im pokazuje – jeśli w ten sposób można określić to, co się dzieje – tylko z powodu ilości obrazów, jakimi się ich zarzuca. Uczucia słabną wskutek bierności. Stan opisywany jako apatia, moralna albo emocjonalna znieczulica, jest pełen uczuć: gniewu i frustracji”<sup>11</sup>. Wydaje się, że Susan Sontag pisząc w 2003 roku esej *Widok cudzego cierpienia* przeczuwała, że owa nadreprezentacja nieszczęść będzie się powiększać.

Cykl *Loading* to artystyczna część pracy doktorskiej. Niewielkie obrazy powstają pod wpływem wolnego ładowania się zdjęć w wyszukiwarce internetowej. Zestaw jest formą notatnika z tego, co dzieje się (lub wydarzyło się) na świecie. Wpatrujemy się więc m.in. w stopniowo wyłaniające się obrazy wojny w Syrii, wybuchu elektrowni atomowej w Fukushima, konfliktu na Ukrainie, tsunami w Indonezji, masakry na wyspie Utøya, zamachu w Madrycie i Christchurch, ataku na World Trade Center, a także wydarzeń z jeszcze bardziej odległej przeszłości. Wolne połączenie spr-

» 11 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 122.

wia, że na początku pojawia się kolor, który jest barwną sumą tego, co za chwilę pojawi się na ekranie. Niektóre obrazy ukazują całą fotografię, inne tylko jej fragment. Najwięcej jest obrazów, które w abstrakcyjny sposób interpretują niezaladowany obraz wirtualny. W tym przypadku (...) zabieg zakrywania odbywa się już w Internecie (a dokładniej na ekranie mojego komputera). Reprezentacją tragedii jest przede wszystkim kolor i struktura obrazu. To ona przekazuje współczucie.

Drugim elementem, który towarzyszy obrazowi, jest tekst. Umieszczam go na każdym obrazie. Obrazy, zestawione razem, tworzą wielobarwną mozaikę – plastyczny ekwiwalent rzeczywistości. Na jedno hasło przypada kilkanaście obrazów (w zależności od ich rozmieszczenia na ekranie komputera). Praca w swoim założeniu zawiera element nieskończoności. Istnieje pewna grupa dzieł artystycznych, których forma i treść prowokuje u widza uczucia empatyczne na wielu poziomach. Są to dzieła, których tworzenie przywracało poczucie człowieczeństwa. Prace, które powstawały w najbardziej dramatycznych okolicznościach XX wieku. To realizacje, które nie tylko dokumentują daną tragedię, ale także same prowokują współczucie i, jak pokazuje przypadek Diny Babbitt-Gottliebovej, stają się narzędziem, które ocala od śmierci. (...) Babbitt-Gottliebova w 1943 roku została wraz z matką deportowana z Brna do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Wcześniej rozpoczęła studia na Wydziale Grafiki i Rzeźby w rodzinnym mieście, które niestety musiała przerwać z powodu swojego żydowskiego pochodzenia. Dzięki zdolnościom plastycznym została w obozie przydzielona do „załogi” doktora Josefa Mengele, który prowadził eksperymenty pseudomedyczne, głównie na społeczności romskiej, a także ludziach z różnymi anomaliami (...). Zatrudnił Dinę, aby wykonywała akwarelowe portrety ludności romskiej. „Mengele dał mi farby wodne, pędzle i blok. A ja jeszcze nigdy nie malowałam akwarelą, w szkole mieliśmy tylko farby olejne i tempery. Nie było sztalugi, za to dostałam dwa krzesła. Na jednym siedziałam, a na drugim ustawiłam deskę kreślarską. I zaczęłam”<sup>12</sup>. Dina szybko opanowała technikę akwareli. Malowanie było dla niej namiastką wolności. „Biały prostokąt uwalniał, dawał poczucie nieskończonej swobody, przywracał kontrolę nad życiem”<sup>13</sup>. Akwarela stała się dla Diny także sposobem na wyrażenie współczucia. Te akwarele uratowały życie Dinie i jej matce. Po wojnie, w 1963 roku do zbiorów Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu zakupiono siedem romskich portretów. (...) Podobne doświadczenia były udziałem innych więźniów – artystów: fotografa Wilhelma Brasse, Mieczysława Kościelniaka, który przeżył dzięki temu, że wykonał portret esesmana, Franciszka Targosza, który zaproponował komendantowi utworzenie małego muzeum

» 12 L. Ostałowska, *Farby wodne*, Wołowiec 2011, s. 41.

» 13 *Ibidem*, s. 75.

obozowego, rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego, Józefa Siwka – autora dwóch tysięcy portretów współwięźniów, Marianne Hermann (...) i wielu innych. (...) ●

\* \* \*

W mojej rozprawie starałem się dowieść, że w sztuce współczesnej dokonuje się tzw. zwrot empatyczny. (...) Tytuł rozprawy *Figury współczucia* miał najprościej określić jej treść i przedmiot moich obecnych zainteresowań.

Dawid Krzysztof Marszewski