26

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Empatyczne obrazy
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 26
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/empatyczne-obrazy
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2162
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

empatia; reprezentacja; empatyczne obrazy; afektywne relacje

streszczenie:

Wprowadzenie do numeru 26 „Empatyczne obrazy”.

–

Empatyczne obrazy

Kto patrzy na nas z okładki najnowszego numeru „Widoku"? Próba nawiązania kontaktu szybko zostaje zerwana – nie sposób zapanować nad obrazem, spojrzenia nie mogą się spotkać. Spotykamy się natomiast z chaotycznym układem poziomych migotliwych form.

Praca Joanny Rajkowskiej, udostępniona nam na okładkę, nawiązuje do znanych już w XVI wieku obrazów – wiemy o nich między innymi z błyskotliwych porównań Shakespeare'a[1] – wykorzystujących jedną z optycznych sztuczek, które rozpowszechniły się następnie w XVII wieku. *Tabula scalata*, jak określił ją Athanasius Kircher[2], składała się z długich, drewnianych, trójkątnych pryzm ułożonych horyzontalnie lub wertykalnie, gdzie na każdej ze stron malowano inne przedstawienie. Powstały w ten sposób przestrzenny, harmonijkowy obraz określa się czasami mianem anamorfozy, chociaż w przeciwieństwie do znanych nam perspektyw anamorficznych nie jest oparty na zniekształceniu samego przedstawienia. Korzystając z prostszego rozwiązania, rozbija formę, ale również sprawia, że jest ona doskonale czytelna z pewnego punktu widzenia. Każdy z obrazów widoczny jest pod określonym kątem, co zmusza patrzącego do zmiany miejsca, nie może bowiem objąć i zrekonstruować obu przedstawień jednocześnie.



Joanna Rajkowska, *Samobójczynie*. 22 marca–10 czerwca, 2018, wystawa indywidualna w Trafostacji Sztuki w Szczecinie. Zdjęcia: Tomasz Koszewnik. Dzięki uprzejmości artystki

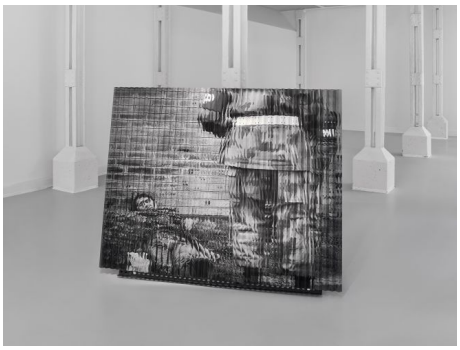


Rajkowska tworzy „podwójny portret". Zdjęcia samobójczyń detonujących ładunki wybuchowe w różnych częściach świata, między innymi w Iraku, Jemenie, Nigerii i Rosji, zestawia ze zdjęciami samej siebie. Wciela się w samobójczynie i powtarza każde z wydarzeń – jednak w miejsce rozszarpanego wybuchem ciała pojawia się to pełne życia. Chociaż na pierwszy rzut oka otoczenie i ułożenie elementów na zdjęciu wydają się identyczne, to już po chwili orientujemy się, że widzimy dwie różne osoby. Kobiety ukazują się w całości, gdy je mijamy – przechodzimy obok nich. Widzimy kolejno jeden obraz z prawej strony, a zaraz po nim, z lewej, drugi – wystarczy tylko nieznacznie obrócić głowę. Jak w przestrzeni publicznej, gdy pospiesznie mijamy wypadek, nie chcąc dołączyć do tłumu gapiów, w ostatniej chwili rzucamy jednak okiem. Niczym przechodnie poruszamy się w bezpiecznej przestrzeni galerii sztuki. Motywacje kobiet i kontekst polityczny wydają się mniej istotne, stawką nie jest jednak wskazanie ich domniemanego podobieństwa. Wpisana w obraz podwójność nie tyle niweluje, ile odsłania niemożliwą do przekroczenia różnicę między artystką a samobójczynią z Jemenu. W ten sposób odsłania również trudności związane z budowaniem relacji empatycznej poprzez obraz. To trudność, z którą musiałyśmy się zmierzyć w pracy nad numerem – i na różne sposoby mierzą się z nią również autorki oraz autorzy tekstów w najnowszym „Widoku".



Zagadnienie reakcji empatycznej niesie ze sobą ciężar dyskusji zwracających uwagę na etyczny wymiar (nad)identyfikacji – ryzyka związanego z zacieraniem różnic i przywłaszczeniem doświadczenia innego[3]. Używana nieraz instrumentalnie, sugeruje możliwość przekroczenia, a zatem zneutralizowania, strukturalnych problemów społecznych – hierarchii i konfliktów klasowych, rasowych czy płciowych. Choć wydaje się emocją autentycznie osobistą, to może być również uwikłana w relacje władzy i związana z aktami zawłaszczenia doświadczenia innych. Rozumiana jako fałszywa identyfikacja, realizuje się w formie przyjemności płynącej z przebywania w pozycji pasywnego obserwatora czy w moralnym samozadowoleniu – pozostając w sferze tego, co prywatne, ograniczone do indywidualnych gestów (aktów dobroczynności). A jednocześnie przecież zdolność rozumienia czy dostrzeżenia emocji innych wydaje się najbardziej ludzkim odruchem – relacje społeczne opierają się na empatii. Kategoria ta jest zatem równocześnie rozpoznawana jako obarczona ryzykiem, jak i wciąż uznawana za niezbędną w budowaniu relacji motywowanych troską i solidarnością, a także tworzeniu wzmacniających je reprezentacji. Owo pęknięcie, charakterystyczne dla współczesnej teorii krytycznej, widoczne jest przecież już u Bertolta Brechta, który, choć wprost odrzuca empatyczną identyfikację widza jako główny mechanizm teatru mieszczańskiego, zapewnia równocześnie, że „odrzucenie empatii nie wynika z odrzucenia stanów uczuciowych, ani też do niego nie prowadzi"[4]. Celem Brechta jest więc nie całkowite wyeliminowanie opartego na emocjach utożsamienia, lecz odrzucenie empatii uzależnionej od podobieństwa przeżyć bohatera i widza. Ponieważ „emocje nie są w żadnej mierze uniwersalne ani ponadczasowe"[5], a „stany [uczuciowe] mają

zawsze wyraźne podłoże klasowe”[6], skuteczny teatr polityczny musi więc docierać do społecznych źródeł przedstawianych na scenie emocjonalnych postaw i reakcji. W teatrze epickim Brechta oparta na podobieństwie empatia ma zostać zastąpiona nie tylko przez krytyczny dystans, lecz również przez emocjonalną reakcję uwzględniającą różnicę, złożoność i zmienność przedstawianych na scenie postaci.



Z empatią opartą na pokrewieństwie – możliwością wyobrażenia sobie, że jest się drugą osobą – dyskutuje w swojej pracy Joanna Rajkowska. Bliżej jej do rozumienia proponowanego przez powołującą się na brechtowską tradycję Jill Bennett: „współodczuwania z innym, które pociąga za sobą zetknięcie z czymś nieredukowalnym i odmiennym, a często także niedostępnym”[7]. We fragmencie książki *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (w przekładzie Łukasza Mojsaka), który otwiera dział **Zbliżenie,** autorka rozpatruje empatię jako sposób widzenia i stawia tezę, że sztuka potrafi zmieniać percepcję. Afektywne relacje, jakie powstają w kontakcie z obrazem, ale również w kontakcie z uczuciami zapisanymi w danej pracy, są jej zdaniem „dobre do myślenia”. Właśnie poprzez zaangażowanie emocjonalne, a niekoniecznie racjonalny ogląd, możliwa jest pogłębiona refleksja.



Esej Bennett publikujemy w towarzystwie aż siedmiu artykułów na różne sposoby podejmujących refleksję na temat kategorii empatii i budowania empatycznych relacji przez obrazy i praktyki patrzenia. Paweł Mościcki stawia pytanie o pochodzenie empatii – o warunki empatycznego uczestnictwa w kulturze wizualnej i nie tylko. Przewodnikami w tych poszukiwaniach są między innymi Günther Anders, Emmanuel Lévinas, Jacques Lacan i Fritz Breithaupt. Powołując się na kategoryzację empatii zaproponowaną przez Elisę Aaltolę w książce *Varieties of Empathy*[8], Aura Nikkilä i Anna Vuorinne analizują komiks *Isthmus* Hanneriiny Moisseinen, który przy użyciu różnych form narracji tekstowej i wizualnej stwarza możliwość nawiązania przez czytelniczkę empatycznej relacji ze zmarginalizowanymi innymi – zarówno ludzkimi, jak i nieludzkimi. Magda Szcześniak przygląda się dwóm filmom feministycznych reżyserek – *Born in Flames* Lizzie Borden (1983) i *Far from Poland* Jill Godmilow (1984) – i analizuje narzędzia używane przez artystki w celu odnowienia i podtrzymania nastroju rewolucyjnego w momencie znużenia działalnością polityczną. Według Szcześniak obie reżyserki odrzucają prostą empatyczną identyfikację na rzecz prób budowania złożonych i nieoczywistych emocjonalnych relacji zarówno w obrębie ruchów społecznych, jak i między przedstawianymi przez siebie bohaterkami a widownią.
O kontrowersyjnym dokumencie *Caniba* (Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel, 2017), stawiającym w centrum narracji kanibalistycznego mordercę, pisze Aleksander Kmak, wskazując na przedstawienia domagające się ze strony widzki skrajnej reakcji – nie tyle empatycznej uwagi, ile odwrócenia wzroku. Eliza Rose przygląda się rejestracji *Z mojego okna* Józefa Robakowskiego, który przez ponad dwadzieścia lat (1978–1999)

obserwował sąsiadów przechodzących przez betonowy plac przed jednym z boków tak zwanego łódzkiego Manhattanu, prowokacyjnie interpretując film jako praktykę „społecznego voyeuryzmu". O narzędziach filmowych wykorzystywanych do wzbudzenia empatii na tle dyskusji o przemianach dyskursu medycznego i obyczajowości lat 50. pisze Justyna Wierzchowska na podstawie filmu *A Two-Year-Old Goes to Hospital* – dokumentu opowiadającego o hospitalizacji dwuipółletniej Laury. Michał Piasecki bierze na warsztat film *Ogień nie do ugaszenia* (1969) Haruna Farockiego, interpretując go jako polemiczną wobec teorii Brechta próbę poszukiwania formuły empatii radykalnej, a więc politycznej. Jako ważny kontekst tych rozważań publikujemy polski przekład krótkiego tekstu *Einfühlung* (2008) autorstwa Farockiego, w którym autor powraca do zagadnień mechanizmu empatii w kinie.



Namysł nad kategorią empatii kontynuujemy w dziale **Punkt widokowy**, w którym prezentujemy prace Liliany Piskorskiej (z komentarzem Gabrieli Sułkowskiej) i Ady Zielińskiej (z komentarzem Marcina Stachowicza). Projekt *Sourcebook / Książka źródeł* Piskorskiej wyszukuje historie nienormatywnej kobiecej seksualności, wytwarzając na ich podstawie nowe, różnomedialne obrazy przedstawiające rozmaite praktyki troski o siebie oraz inne podmioty nienormatywne. Artystka stawia pytanie o możliwość budowania międzypokoleniowych powiązań między podmiotami nienormatywnymi, poszukując ciągłości i kontynuacji tam, gdzie często widzi się konflikt i zerwanie (na przykład między przedstawicielkami kolejnych fal feminizmu). Fotografie Ady Zielińskiej z cyklu *Disaster Cruisin'* przenoszą nas do przestrzeni zdewastowanej przez katastrofy związane ze zmianami klimatycznymi: pożary lasów w Kalifornii i Australii oraz

powódź w Wenecji. Miasta-ikony współczesnej turystyki stają się symptomem przemian niewidocznych jeszcze wyraźnie w innych obszarach świata, a znacznie częściej – z dużym wysiłkiem wypieranych z pola widzenia jako peryferyjne (zarówno w sensie geograficznym, jak i pod względem przypisywanego im znaczenia). Czy miejsca te przetrwają pomimo zmian klimatycznych, czy też przemysł turystyczny zasymiluje zniszczenia jako jeszcze jedną atrakcję? Silne emocje wprowadzone do debaty publicznej o antropocenie przez Gretę Thunberg zdają się tutaj rozpuszczać, tracą wyraźne kontury w świetle kalifornijskiego słońca. Trudno jednoznacznie umiejscowić w tym krajobrazie empatię. Jak odtworzyć siatkę możliwych afektywnych relacji w kontakcie z obrazami katastrofy?

Dział **Panorama** otwiera przekład fragmentu książki *La Parasite* (1980) francuskiego filozofa Michela Serresa. Autor proponuje w nim teorię zbiorowości, której funkcjonowanie zasadza się na pasożytowaniu, życiu kosztem innych organizmów, zarówno ludzkich, jak i nieludzkich. Koncepcja podmiotowości Serresa, rozumianej tu jako nigdy niezakończony proces wyzbywania się siebie, wymagający porzucenia koncepcji bytu na rzecz relacji, może pomóc w próbach wyzyskiwania radykalnego potencjału empatii. W Panoramie prezentujemy również dwa teksty na temat malarstwa: Justyna Balisz-Schmelz analizuje cykl *Mandale* Urszuli Broll w perspektywie teorii altermodernizmu, a Filip Lipiński pyta o praktyki tekstualności w malarstwie amerykańskim.

W **Perspektywach** prezentujemy dwie rozmowy krążące wokół tematu polityczności działań artystycznych. W pierwszej z nich Maja Głowacka i Zofia Sikorska rozmawiają z Dorotą Ogrodzką i Igorem Stokfiszewskim, autorami raportu *Kultura i solidarność* (2019), poświęconego potencjałowi wspólnotowych działań animacyjnych i artystycznych w przełamywaniu podziałów społecznych. W drugiej Katarzyna Bojarska pyta Miriam Cahn

o polityczność i afektywną wieloznaczność jej malarstwa. Numer zamyka dział **Migawki**, w którym autorki przyglądają się aktualnym wystawom oraz publikacjom. Ewelina Jarosz pisze o dwóch wystawach poświęconych systemowej naturze chorowania (*Kreatywne Stany Chorobowe: AIDS, HIV, RAK* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu oraz *HIVstorie: Żywe polityki* zorganizowanej przez Biennale Warszawa), Alicja Gzowska poleca lekturę książki *Architecture in Global Socialism* Łukasza Stanka, a Witek Orski pisze o *The Social Photo* Nathana Jurgensona.

Zespół redakcyjny

1 Allan Shickman, *„Turning Pictures" in Shakespeare's England*, „The Art Bulletin" 1977, t. 59, nr 1, s. 67–70.

2 O niemieckim jezuicie w kontekście rozważań nad perspektywą pisze obszernie Jurgis Baltrusaitis, zob. idem: *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

3 Jill Bennett, *Widzenie empatyczne. Afekt, trauma i sztuka współczesna*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej" 2020, nr 26, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/26-empatyczne-obrazy/widzenie-empatyczne.-afekt-trauma-i-sztuka-wspolczesna.

4 Bertolt Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu* obcości, przeł. Z. Krawczykowski, „Dialog" 1959, nr 7, s. 126. Tłumaczenie zmienione.

5 Bertolt Brecht, *Krótki* opis, s. 127.

6 Ibidem.

7 Jill Bennett, *Widzenie empatyczne...*

8 Elisa Aaltola, *Varieties of Empathy: Moral Psychology and Animal Ethics*, Rowman & Littlefield International, London–New York 2018.