

MANET I NARODZINY PODMIOTU

Anna Szylar
Uniwersytet Warszawski

/// Wstęp

Źródłel przemian, jakie nadeszły wraz z początkiem XIX wieku, upatruje się przede wszystkim w dynamicznym rozwoju systemu kapitalistycznego oraz przemysłu. Nowe przedmioty organizujące ludzką codzienność, maszyny przemysłowe, których obsługa wymagała wypracowania odpowiednich umiejętności, intensyfikacja relacji społecznych wymuszona przez handel czy zwiększona dostępność różnorodnych form rozrywki spowodowały, że to właśnie uwaga stała się wówczas nowym, cennym zasobem, któremu zaczęto podporządkowywać coraz więcej obszarów życia (Crary 2009: 14). Problem ten został szeroko omówiony w licznych opracowaniach naukowych poświęconych procesowi modernizacji społeczeństw u progu XIX wieku. Trudno jednak mówić o nowoczesności bez uwzględnienia szerszego kontekstu kulturowego, w którym się ona rozwijała. Licznych przykładów dostarcza powstająca w tamtym czasie literatura piękna czy sztuka. Odwołać się można w tym miejscu chociażby do prozy Gustava Flauberta, który nie tylko zaczął pisać z dystansem do ówczesnych realiów i relacji społecznych, ale też przyjął zupełnie nowy sposób konstrukcji bohatera i styl prowadzenia narracji¹. Podobne mechanizmy można zaobserwować, przyglądając się sposobom obrazowania, jakie wprowadził Édouard Manet. Tworzący w drugiej połowie XIX wieku impresjonista wiele miejsca poświęcił portretowaniu scen nowoczesnego życia. Czuć w nich nastrój „hausmannizowanego” Paryża, widać nowe wzorce zachowań zmieniające charakter sfery publicznej, dostrzec można konstytuujące się wówczas hierarchie klasowe (Clark 1986: 30–78). Należy jednak zaznaczyć, że Manet nie tylko „archiwizował” przejawy nowoczesności, lecz także był prekursorem zupełnie nowego nurtu w malarstwie. Nurtu, który w centrum uwagi stawia widza. Prace Maneta stanowiły przedmiot zain-

¹ Więcej na ten temat zob. Bourdieu 2001.

interesowania wielu historyków sztuki, filozofów oraz socjologów². W niniejszym artykule chciałabym jednak skupić się na rzadko przytaczanym sposobie ich odczytania, a mianowicie na perspektywie zaproponowanej przez Michela Foucaulta. Interesować mnie będzie zatem, jak poszczególne techniki i zabiegi stylistyczne stosowane przez malarza przyczyniły się do defragmentacji uwagi publiczności, czym w konsekwencji doprowadziły do powstania nowego sposobu percepcji dzieła sztuki i nowej podmiotowości widza. Za Foucaultem postaram się pokazać, że obraz, stanowiąc element dyskursu, bierze udział w procesie kształtowania dyscyplinarnego porządku uważności. Dyscyplinę będę tu rozumieć po foucaultowsku, czyli jako środek, dzięki któremu jednostka zyskuje możliwość doświadczenia własnej podmiotowości. Podmiotowość ta rodzi się po pierwsze za sprawą zastosowanych przez Maneta technik malarskich i zabiegów kompozycyjnych, które wymagają od widza precyzyjnego skupienia uwagi na poszczególnych elementach obrazu i na odrzuceniu dotychczasowego sposobu percepcji dzieła sztuki. Po drugie, co szczególnie istotne w twórczości francuskiego impresjonisty, zburzona zostaje dobrze rozpoznana triada widz-autor-portretowany obiekt. Nowoczesna podmiotowość widza rodzi się z niepokoju wywołanego nieustannym poszukiwaniem odpowiedniego dla siebie miejsca w tej trójstronnej relacji. Szerzej omówię te kwestie w dalszej części artykułu.

Analizę stanowiska Foucaulta poprzedzę krótkim omówieniem procesu wyłaniania się ruchu impresjonistycznego, wskazując jednocześnie na główne inspiracje tego nurtu oraz mechanizmy, za pośrednictwem których stopniowo autonomizował się on względem Akademii. Następnie przybliżę motywacje, którymi filozof się kierował, gdy postanowił zająć się twórczością francuskiego impresjonisty. Umieszczenie okresu „studium nad Manetem” w określonym momencie kariery intelektualnej Foucaulta pozwoli na lepsze zrozumienie aparatu pojęciowego i narzędzi, za pośrednictwem których starał się on analizować kolejne praktyki dyskursywne przejawiające się w poszczególnych obrazach artysty. W ostatniej części, trzymając się porządku zaproponowanego przez autora *Słów i rzeczy*³, przejdę do omówienia konkretnych obrazów z uwzględnieniem kluczowych technik i zabiegów stylistycznych, które za sprawą stopniowej dekompozycji uwagi widza miały ukształtować jego wspomnianą wyżej nową podmiotowość.

² Do najbardziej znanej, socjologicznej analizy twórczości Maneta należy książka Pierre’a Bourdieu *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000)*, Seuil, Paryż 2013.

³ Będę bazować na wykładzie, który Foucault wygłosił podczas swojego pobytu na Uniwersytecie w Tunisie w 1971 roku. Jego zapis stanowi książka *Manet and the Object of Painting* (Foucault 2013).

Szczególnie istotne dla niniejszego tekstu, choć być może nie zawsze wypowiedane wprost, będą dwie kategorie – kategoria symbolu i znaku. Symbol jest w obrazach Maneta środkiem, dzięki któremu malarz sukcesywnie negocjuje swoją pozycję w polu artystycznym. Symbole, którymi dotąd operowała sztuka akademicka, stają się dla Maneta narzędziem – umiejscowienie ich w określonym kontekście, wypowiedzenie przy użyciu nowoczesnych technik malarskich pozwala otworzyć je na nowe interpretacje. Znak ściśle wiąże się w tym odczytaniu właśnie z symbolem. Foucault w *Słowach i rzeczach* zauważa, że już w XVII wieku znak przestaje „wiązać solidne i sekretne więzy odwzorowania i pokrewieństwa z tym, co oznacza” (2006: 64). Nie oczekuje on dłużej w milczeniu na „pojawienie się kogoś, kto go rozpozna – odtąd ustanawiany jest w samym akcie poznania” (tamże). Wykorzystywane przez Maneta sposoby przedstawienia i operowania symbolem są rewolucyjne właśnie z tego powodu, że uwalniają znak od jego dotychczasowego znaczenia.

/// Manet i „nowa psychologia współżycia widza z obrazem”

W Europie drugiej połowy XIX wieku, kiedy przemysł rozrywkowy praktycznie nie istniał, organizowane z wielkim rozmachem cykliczne Wystawy Powszechno-światowe stanowiły długo wyczekiwaną okazję do świętowania i zabawy. Brali w nich udział zarówno kupcy oraz marszandzi, jak i zwykli ludzie szukający momentu wytchnienia od nużącej codzienności. Wystawę 1855 roku można uznać za przelomową z dwóch względów. Przede wszystkim zgodnie z dyspozycją wydaną przez Napoleona III zdecydowano, że po raz pierwszy w historii w ramach Wystawy Powszechno-światowej zorganizowana zostanie również międzynarodowa wystawa malarstwa. Podejmowano takie próby przy okazji wcześniejszej Wystawy w Londynie (1851), jednak pomimo przychylności ze strony Rządu Francuskiego do wydarzenia nie doszło⁴. Tym razem w jednym z budynków przy Champs-Élysées zaprezentowane miały zostać wybrane przez Akademię obrazy. Należy podkreślić, że od połowy XVII wieku Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby dysponowała niemal nieograniczoną władzą decydowania o tym, które nazwiska będą prezentowane na Salonie (Mainardi 1985: 13). Władza ta była

⁴ Francji zależało na tym, żeby przy okazji Wystawy zaprezentować również dzieła największych rodzimych malarzy. Wielka Brytania jednak zaoferowała pomoc w pokryciu kosztów transportu jedynie towarów przemysłowych, koszt transportu obrazów leżał po stronie Francji. Rząd francuski zrezygnował więc z pomysłu własnej wystawy sztuk pięknych, poprzestając na prezentacji towarów przemysłowych. To spuścizna II Republiki, w której – zamiast arystokracji – dominujący głos miała burżuazja, darząca większym uznaniem postępowy przemysł niż oglądającą się w przeszłość sztukę (por. Mainardi 1987: 29–30).

o tyle znacząca, że wykraczała daleko poza kwestie estetyki – jakkolwiek akt sprzeciwu wobec wyznaczonych przez nią kanonów traktowany był jako gest polityczny. I choć, co prawda, w połowie XIX wieku jej wpływ polityczny znacznie osłabł, to nadal uważano wskazane przez jej członków dzieła sztuki za najlepsze w swoim czasie. Napoleon III, świadom tego układu sił, zdecydował się na „gest przychylności” wobec artystów, zapraszając wybranych z nich do zorganizowania własnych wystaw retrospektywnych. Chciał tym samym zyskać większe poparcie społeczne i nawiązać do idei postępu, otwartości i eklektyzmu, jakie w jego przekonaniu uosabiała II Cesarstwo. Propozycję zorganizowania własnej wystawy otrzymał między innymi Gustave Courbet. Malarz jednak, nie chcąc być narzędziem w rękach króla, ostatecznie odmówił, a swoje dzieła zaprezentował w niezależnym względem Wystawy Pawilonie Realizmu (tamże). Pawilon okazał się niestety porażką. Podczas gdy prawdziwi koneserzy sztuki byli zachwyceni możliwością przeglądu dotychczasowego dorobku artysty, pozostała publiczność nie rozumiała, dlaczego miałyby płacić za oglądanie starych obrazów (Mainardi 1987: 60). Courbet, zawiedziony obrotem spraw, musiał ponownie starać się o przychylność Akademii. Nie wiedział jednak, że jego – nie w pełni jeszcze dojrzały – gest sprzeciwu posłuży całemu polu artystycznemu jako zachęta do podjęcia kolejnych prób autonomizacji wobec Akademii. Prób, które już niedługo kontynuować mieli impresjoniści.

Wystawa 1855 roku była wyjątkowa również dlatego, że zaprezentowano na niej nowe osiągnięcie techniki, jakim była fotografia. Doniosłości tego wydarzenia miał dopełnić obszerny artykuł opublikowany w tamtym czasie przez belgijskiego malarza i grafika, Antoine’a Josepha Wiertza (Hershberger 2013). Postulował w nim, aby to właśnie fotografia dokonała filozoficznego i formalnego oświecenia malarstwa. Oświecenie to rozumiał w kategoriach politycznych – jako pozbawienie malarstwa monopolu na obrazowanie rzeczywistości. Okazało się, że rola fotografii wykroczyła daleko poza postulaty Wiertza. Przede wszystkim posłużyła impresjonistom za istotne narzędzie pracy – wiele klasycznych już dziś obrazów, jak się okazało, wzorowanych było na portretach ludzi czy zdjęciach krajobrazów (Scharf 1974)⁵. Malarstwo zapośredniczone przez fotografię redefiniowało klasyczne założenia kompozycyjne, do

⁵ Poglębionej analizy na temat relacji fotografii i sztuki dostarcza książka Aarona Scharfa *Art And Photography*. Autor wskazuje na problematyczny charakter tej relacji. Jako przykład podaje historię francuskiego malarza Adolphe’a Yvona, który zlecił wykonanie zdjęć przed namalowaniem obrazu, polecił natychmiast zniszczyć wszystkie kopie. Obawiał się, że w przeciwnym razie jasne stanie się, że obraz nie był produktem jego wyobraźni czy artystycznej wrażliwości, a jedynie prostym odwzorowaniem rzeczywistego krajobrazu (Scharf 1974).

których przyzwyczajone było ludzkie oko (Kępiński 1982: 21). Ponieważ zdjęcia były robione zazwyczaj z pulapu zbliżonego do wzrostu człowieka, obrazy wzorowane na fotografiach wyróżniało charakterystyczne pole kompozycyjne – wyraźnie ograniczone od góry, zawężone w perspektywie, niekiedy nawet „ciasne”. Świeżość ujęcia impresjonistycznego wynikała więc z zaakceptowania „estetycznej specyfiki zdjęć robionych bez intencji kompozycyjnych” (tamże). Właśnie ta „przypadkowość” czy ulotna „impresja” stała się cechą rozpoznawczą nowego nurtu. Wracając jednak do Wystawy Powszechnej 1855 roku – zdjęcia zostały tam zaprezentowane w sekcji poświęconej sztukom przemysłowym. Fotografie potraktowano wtedy jako osiągnięcie techniczne, a nie jako nową dziedzinę sztuki. Największe uznanie zyskał Félix Nadar i jego seria poświęcona sławnemu mimowi – Jeanowi-Charles’owi Debureau. To ciekawe, że właśnie taką rzeczywistość chciała oglądać XIX-wieczna Europa.

Dwa omówione powyżej wydarzenia – rewolucyjny gest artysty i pojawianie się fotografii – umożliwiły dalszy rozwój impresjonizmu. Od tego momentu możemy mówić o początkach autonomizowania się pola artystycznego (Bourdieu 2001), które należałoby przede wszystkim rozumieć jako zerwanie z symboliką zaproponowaną przez sztukę akademicką. Strukturę sztuki akademickiej można określić mianem powtórzeniowej, ponieważ powtarzała uznane przez pole artystyczne symbole i kano-ny (Zaluski 2012: 254). Rewolucja, jakiej – idąc drogą wyznaczoną najpierw przez realistów, a następnie przez wczesnych impresjonistów – dokonał Manet, polegała w pierwszej kolejności na zerwaniu z tradycją powtórzenia, a następnie na stopniowej „instytucjonalizacji anomii” (tamże), dopuszczającej wielość perspektyw lub „tendencji współzawodniczących o monopol na prawomocność artystyczną”



Il. 1. Félix Nadar, *Pierrot*, 1854.

(tamże: 255)⁶. Zrozumienie logiki pola artystycznego, czyli uświadomienie sobie układu sił pomiędzy poszczególnymi aktorami („konserwatystami”, „nowatorami”) oraz osadzenie jej w kontekście wydarzeń tamtego okresu, jakimi było pojawienie się nowych technik komunikacji wizualnej (dagerotyp, fotografia), przedwiośnie ruchu impresjonistycznego (postulaty i pierwsze samodzielne wystawy realistów) oraz szczególny układ polityczny (liberalna polityka Napoleona III), pozwoli lepiej wytłumaczyć sytuację, jaka miała miejsce w trakcie Salonu 1863 roku. Na kolejnej zorganizowanej przez Akademię wystawie znalazły się tradycyjnie już uznane nazwiska, jednak na ponad 4000 płócien umieszczono wówczas literę R (*rejeté*), co oznaczało decyzję o odrzuceniu z grona wystawców (Kepiński 1986: 38). W imieniu tej właśnie grupy znany drzeworytnik Gustave Doré i Édouard Manet złożyli w ministerstwie petycję protestacyjną. Napoleon III, obejrzawszy wszystkie obrazy, wydał rozkaz urządzenia osobnej, ale pełnej wystawy odrzuconych prac. Wystawa nazwana Salonem Dodatkowym odbyć się miała 15 dni po oficjalnym Salonie. Publiczność szybko podzieliła się na dwa obozy – konserwatywnych krytyków artystycznej nonszalancji i tych, którzy ze zdziwieniem odnieśli się do decyzji Akademii (tamże: 39). Salon Dodatkowy (nazwany później Salonem Odrzuconych) przerodził się szybko w wydarzenie, które przyciągnęło zainteresowanie szerokiej publiczności, stając się „potężną dźwignią nastrojów w obozach dążących do niezależności twórczej” (tamże: 40). Z czasem sukces skandalu był dla najbardziej radykalnych twórców cenniejszy niż znalezienie się w obrębie „sztuki oficjalnej”. I chociaż przeważająca większość komentarzy dotyczących tamtych wydarzeń skupiła się na analizie nowatorskich technik malarzkich (szeroki sposób prowadzenia farby, oszczędne akcentowanie detali w tle, modelowanie form plamą z jednoczesną rezygnacją z wyrazistych linii), to w istocie spór toczył się o znacznie większą stawkę – mianowicie o „nową psychologię współżycia widza z obrazem” (tamże: 41). Wystawione wtedy *Śniadanie na trawie* Maneta wyprzedza epokę impresjonizmu właśnie na płaszczyźnie tej nowej psychologii obrazu. Odchodzi on od co-urbetowskiego, nieco patetycznego angażowania się w realia obrazowe, na

⁶ Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na pewną dwuznaczność, jaką niesie za sobą zerwanie Maneta z tradycją powtórzenia. W wielu swoich obrazach malarz „powtarza” bowiem sytuacje czy symbole, jakie obserwować możemy w dziełach malarzy takich jak Giorgione, Tycjan czy Velázquez. Bourdieu określa ten zabieg „zerwaniem w kontynuacji” lub „kontynuacją w zerwaniu” (Bourdieu 2001), czyli taką sytuacją, w której rewolucja dokonuje się w ramach „powrotu do źródeł”, z poszanowaniem dokonań minionych pokoleń (tamże: 159). Ponadto chodzi o jeszcze jedną cechę powtórzeniowości Maneta: malarz często sam powtarza własne figury stylistyczne. Można to czytać jako chęć podkreślenia własnej artystycznej podmiotowości oraz tego, że podobnie jak dawniej sztuka akademicka, tak teraz suwerenny artysta wyznaczać może estetyczne kanony.



Il. 2. Édouard Manet, *Śniadanie na trawie* (1863).

rzecz subwersywnej gry rozpoznanymi alegoriami (często pojawiający się motyw nagiej, symbolizującej tradycyjną sztukę akademicką modelki) i kolorami (ciemne połacie tła, gęsta struktura kontrastów, jasno oświetlone sylwetki). Od czasu Salonu Odrzuconych obok Courbета to Manet staje się forpcztą nowego sposobu patrzenia i nowego sposobu obrazowania XIX-wiecznej rzeczywistości.

/// Foucault i okres „studium nad Manetem”

Strukturalizm był jednym z szerzej dyskutowanych tematów we Francji na początku lat 60. XX wieku (Eribon 2005: 216). *Antropologia strukturalna* Lévi-Straussa (1959) odbiła się szerokim echem w środowisku intelektualnym tamtych lat. Perspektywa zaproponowana przez francuskiego antropologa swoje źródła czerpała z teorii językoznawstwa Romana Jakobsona, postulując badanie kultury takimi narzędziami, jakich używano do badania struktur językowych. Podobnie jak język został pomyślany i uzgodniony przez człowieka, tak rzeczywistość społeczna – spajająca ją tradycja, wydarzenia historyczne, treści kultury – są czymś więcej niż pro-

stą sekwencją zdarzeń. Znaczenie przypisane poszczególnym składowym kultury jest wynikiem wzajemnych relacji i negocjacji danej zbiorowości – relacji rozciągniętych w czasie i możliwych do opisanego z uwzględnieniem przemian, jakim podlegały na przestrzeni lat. Uwagę krytyki zwróciło nowatorstwo Lévi-Straussa polegające na połączeniu analizy historycznej z antropologią społeczną. Jak czytamy we wstępie do *Antropologii strukturalnej*: „należy zrezygnować ze «rozumienia historii» i uczynić z badania kultury synchroniczną analizę stosunków zachodzących w teraźniejszości między konstytuującymi ją elementami” (Lévi-Strauss 2008: 63). Historia społeczna to nie kolejne fakty następujące po sobie. To proces wytwarzania struktur, za pomocą których dana epoka określa samą siebie. Program antropologii strukturalnej przedstawiony przez Lévi-Straussa wywołał poruszenie w kręgach akademickich również dlatego, że kwestionował wcześniejsze ujęcia genealogii jednostki, które zdobyły już ugruntowaną pozycję w polu akademickim. Do takich ujęć należał w szczególności egzystencjalizm Jeana-Paula Sartre’a. Dyskusje z uniwersyteckich kuluarów szybko przeniosły się na łamy najpoczytniejszych czasopism naukowych. Do polemik w *La Quinzaine littéraire* dołącza również Foucault (Eribon 2005: 216). Filozof powoli zaczyna zdawać sobie sprawę, że coraz dalej mu do tez głoszonych przez strukturalistów. Decyduje się wypracować własny język, własne narzędzia, za pomocą których będzie mógł prześledzić genezę kluczowych dla rozwoju nowoczesnego społeczeństwa procesów zachodzących na styku języka, władzy i nauki. To właśnie ich współdziałanie umożliwiło zdaniem Foucaulta powstanie poszczególnych instytucji i ideologii, pozwoliło uczynić człowieka obiektem zarządzania i stawką w politycznej grze.

W 1966 roku Michel Foucault wyjeżdża do Tunisu, aby objąć tam stanowisko profesora filozofii. I choć w okresie najbardziej burzliwych wydarzeń maja ’68 znajduje się poza granicami Francji, to jak się niedługo okaże, czas spędzony na Uniwersytecie w Tunisie (1966–1968) będzie należał do przełomowych w jego intelektualnej karierze. Dwie rzeczy zajmują wtedy szczególnie jego uwagę. Po pierwsze, praca nad nową książką *Archeologia wiedzy*. Po drugie, intensywne studia nad historią sztuki od renesansu aż po XIX wiek⁷. Te dwa pozornie odległe od siebie tematy okazały się jednak pozostawać w ścisłym związku. Cechą charakterystyczną wypracowanej w tamtym czasie przez filozofa metody socjoanalizy była próba prześledzenia rozwoju poszczególnych form wypowiedzi, które trwając równo-

⁷ Poświęcił temu cykl wykładów, jakie dawał we wtorki wieczorem na Uniwersytecie w Tunisie. Jeden z ostatnich dotyczył właśnie rewolucji Maneta.

legle obok siebie, pozwoliły na wyłonienie się kolejnych dyskursów (jak np. historia naturalna, ekonomia polityczna czy medycyna kliniczna). Jak pisze we wstępie do *Archeologii wiedzy* Jerzy Topolski, „autor dowodzi konieczności wprowadzenia do analiz takich pojęć, jak nieciągłość, cięcie, próg, granica, transformacja, i wyzwolenia się od innej ich sieci, a więc od takich pojęć, jak tradycja, wpływ, rozwój, ewolucja, mentalność czy «duch» epoki, dających «gotowe syntezę»” (Topolski 1977: 21). Foucaulta interesowały zatem nie ciągłość i trwanie, lecz raczej zerwanie i rozłam⁸. Metodę tę szczególnie wyraźnie widać w jego tekstach poświęconych sztuce czy malarstwu. Ujmując sposoby obrazowania i przedstawienia jako elementy dyskursu, Foucault doszukiwał się w nich emanacji zmiany paradygmatu myślenia. Ponadto w pracach Foucaulta nieustannie powraca pytanie o miejsce podmiotu w procesie stawania się społeczeństwa. O to, w jaki sposób czyniono z niego przedmiot władzy, podporządkowania, stawkę w politycznej grze. Zgodnie z powyższym odczytaniem autonomizacja pola artystycznego miała wymiar przede wszystkim symboliczny. Niezależność wobec Akademii umożliwiała artystom nie tylko budowanie samodzielnej narracji czy proponowanie własnych metod przedstawienia. Była przelomowa przede wszystkim dlatego, że zrywała z całą dotychczasową symboliką i tradycją, na której ufundowane zostało całe zachodnie malarstwo. I tak jak Foucault stara się stopniowo obnażyć idee, które doprowadziły do powstania poszczególnych instytucji czy wytworzenia konkretnych praktyk, tak Manet, odbierając swoim obrazom szereg stylistycznych środków maskujących ich materialne ograniczenia, sprawia, że działo sztuki przestaje imitować rzeczywistość, a staje się niczym więcej, jak tylko fizycznym obiektem. Obiektem, wobec którego widz będzie zmuszony określić się na nowo.

Foucault kończy pisanie *Archeologii wiedzy* w 1969 roku. Książka powoduje poruszenie w kręgach intelektualnych porównywalne z tym, jakie kilka lat wcześniej wywołała *Antropologia strukturalna*. Kluczowa dla filozofa była bowiem próba określenia porządku wyłaniania się poszczególnych dyskursów z jednoczesnym uwzględnieniem ich historycznej nieciągłości i chaotyczności. Malarstwo było w tym ujęciu szczególnym polem wypowiedzi, przestrzenią, na której materializowała się wspomniana dyskursywna nieciągłość.

⁸ To było główną przyczyną, dla której Foucault tak wyraźnie odciął się od strukturalistów.

/// Foucault i pytanie o źródła podmiotowości

W czasie, kiedy Foucault zaczął zajmować się malarstwem, temat ten stanowił już przedmiot zainteresowania wielu filozofów (Shapiro 2003: 195). Sartre poświęcił kilka esejów Giacomettiemu (1954) i Tintoretcie (1957), Merleau-Ponty rozwijał paralele pomiędzy fenomenologią a malarstwem w takich pracach jak *Cézanne's Doubt* (1945) czy *Eye and Mind* (1960). André Malraux w *The Voices of Silence* (1952) zastanawiał się z kolei nad językiem wypowiedzi artystycznej. I choć Foucault również podzielał zainteresowanie sztuką, to – jak się wydaje – szukał innego aparatu pojęciowego, innego klucza, którym mógłby o niej opowiedzieć. Rozumiał malarstwo przede wszystkim jako element dyskursu, jako część składową procesu wytwarzania wiedzy. Mówił o nim jako o praktyce dyskursywnej, „która ucieleśnia się w pewnych technikach i efektach” (Foucault 1977: 234). W tym sensie malowanie nie było dla niego jedynie „wizją przekładaną następnie na materialność przestrzeni; [...] nagim aktem, którego nieme i w nieskończonej próżni tkwiące znaczenia miałyby być uwalniane przez późniejsze interpretacje” (tamże). Wręcz przeciwnie – twierdzi Foucault – jest ono „w całości przeniknięte [...] pozytywnością jakiejś wiedzy” (tamże). Tym, na co zwracał uwagę Foucault, był fakt, że przemiany w polu sztuki (rozumiane jako sposób przedstawiania, tematyka pojawiająca się na obrazach czy „układ sił” pomiędzy artystami i instytucjami) zachodzą równoległe do zmian w innych obszarach życia społecznego, takich jak polityka czy władza. Podobnie jak literatura, tak malarstwo stanowiło dla filozofa narzędzie demaskowania ukrytych znaczeń, papierek lakmusowy, z którego odczytywał dyskursy nowoczesności zakodowane w języku wypowiedzi artystycznej.

Książka dotycząca Maneta, którą zamówiło u Foucaulta paryskie wydawnictwo, miała nosić tytuł *Le noir et la surface* (Bourriaud 2013: 10). I choć ostatecznie nigdy jej nie ukończył, to poświęcił temu zagadnieniu znaczną część swojej pracy naukowej podczas pobytu w Tunisie w latach 1966–1968 (Eribon 2005: 231). Manet interesował filozofa przede wszystkim jako ten, od którego początek bierze nowoczesne malarstwo. Od czasu *quattrocento*, mówi Foucault, obraz próbował ukryć wszystko to, co było związane z jego materialną warstwą. Misterne operowanie kolorami i perspektywą miało uczynić z obrazu „okno na świat” (Shapiro 2003: 305). Nowatorstwo Maneta – twierdzi Foucault – polegało na wyeksponowaniu tych właściwości obrazu, które dotychczas próbowano za wszelką cenę ukryć. Na pokazaniu tych jego elementów (kształt i faktura płótna, oświetlenie), które wcześniej za pomocą technik malarskich usilnie maskowano. Od czasów

Maneta obraz przestaje udawać, że nie jest obrazem. A skoro pojawia się obraz jako materialny obiekt, pojawić się musi również skonfrontowany z tym nowym obiektem widz (Bourriaud 2013: 16). Jego zadanie polegać będzie na znalezieniu sobie w tej relacji odpowiedniego miejsca. Proces „upodmiotowienia” widza zachodzi, zdaniem Foucaulta, przy pomocy trzech kluczowych narzędzi: materialnych właściwości płótna, oświetlenia oraz umiejscowienia widza (Foucault 2013: 31–32).

/// Materialne właściwości obrazu

Foucault zwraca uwagę na kilka technik, za pomocą których Manet akcentuje materialne właściwości płótna. Po pierwsze, malarz często wykorzystuje w swoich obrazach motyw poziomej i pionowej linii. Dobrym przykładem może tu być *Bal maskony w Operze* (il. 3). Widzimy, że balkon tworzy dwie wyraźne linie, które niejako tną przestrzeń, zawężając perspektywę, na której widz skupia swoją uwagę. Przestrzeń robi się ciasna, można nawet powiedzieć – duszna. Widzowi udziela się wrażenie ogrom-



Il. 3. Édouard Manet, *Bal maskony w operze* (1873-1874), National Gallery of Art, Washington DC.

nego ścisku, który spotęgowany zostaje przez powtarzającą się czerń męskich kapeluszy. Można przez to odnieść wrażenie, że obraz jest płaski, jednowymiarowy, jakby nie było w nim żadnej głębi. Dzieje się tak również za sprawą masywnej ściany umieszczonej tuż za tłumem gości przybyłych na bal. Widz wie, że choćby chcieli, trudno będzie im znaleźć wygodniejsze miejsce. Dwa filary i balkon powodują, że oglądać możemy obraz w obrazie. Tym samym malarz bierze przedstawioną scenę w nawias, jakby próbował przypomnieć nam, że to, co oglądamy, jest niczym więcej, jak tylko przedstawieniem.

Przestrzeń zostaje dodatkowo określona za pomocą dwóch kolorów – czerni i bieli. Z tyłu zamyka ją ściana, z przodu natomiast – czarne kolory sukienek i garniturów. Tam, gdzie „jest czym oddychać” – czyli w obrębie balkonu i po lewej stronie obrazu, jakby naprzeciw kobiety w niebieskich pończochach i sukience – widzimy kolor biały (Foucault 2013: 36). Foucault zwraca uwagę na fragment „światła”, który zostaje wpuszczony z góry w oglądaną przez nas scenę. Są nim nogi nieznanym postaci, swobodnie zwisające z jasnego balkonu. To motyw zaczerpnięty z namalowanego ponad dziesięć lat wcześniej *Koncertu w ogrodzie Tuileries* (il. 4). Tam z kolei zieloną połąkę gęsto usłaną liśćmi łamał niewielki fragment niebieskiego nieba (tamże: 38).



Il. 4. Édouard Manet, *Koncert w ogrodzie Tuileries* (1862), National Gallery, London.

Manet często „zamyka” swoje postaci na ograniczonej przestrzeni (Shapiro 2003: 308). Próbuje dzięki temu pozbawić obraz głębi, uczynić go możliwie jednowymiarowym. Widać to także na płótnie *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* (il. 5), gdzie skazańcy zostali umieszczeni na tle dużej ściany – znowu – dublującej płaską powierzchnię obrazu. Z przodu ogranicza ich pluton egzekucyjny, z tyłu wysoki mur. Powtarza się też motyw poziomych i pionowych linii podkreślających prostokątny kształt obrazu: tym razem są nimi w pierwszej kolejności płaszczyzna karabinów, a w drugiej – mocno wyprostowane sylwetki żołnierzy (Foucault 2013: 39). Można dostrzec tu również podobieństwo do poprzedniego obrazu (*Bal maskowy w operze*, il. 3). Znowu mamy scenę, która rozgrywa się niejako na dwóch poziomach – dolnym (egzekucja) i górnym (obserwujący gapie) (tamże: 38). Podobnych przykładów można by wymienić więcej. Chodzi o to, jak mówi Foucault, żeby zwrócić uwagę na powtarzający się schemat. Ludzie malowani przez Maneta stają się w rękach malarza elementem zabiegu artystycznego – zabiegu powtórzenia. Po co – można by zapytać –



Il. 5. Édouard Manet, *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* (1868), Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden.



Il. 6. Édouard Manet,
Kelmerka (1879),
National Gallery,
Londyn.

malarz posługuje się tym powracającym środkiem? Co chce tym pokazać? Zgodnie z interpretacją filozofa gest powtórzenia pełni w tym przypadku podwójną funkcję – po pierwsze, naśladuje tradycyjny zabieg, zgodnie z którym operowanie rozpoznanymi symbolami podtrzymywało istnienie sztuki akademickiej (Zaluski 2012). Po drugie, odnosi gest powtarzania do samego siebie, powodując, że staje się on elementem szerszej całości, jaką jest widowisko przedstawienia.

Powtarzanie pionowych i poziomych linii odtwarzających kontury płótna to jeden ze sposobów Maneta na akcentowanie fizycznych cech obrazu. Foucault wskazuje na jeszcze jeden zabieg, który tym razem ma na celu nie tyle zwrócenie uwagi na kształt obrazu, ile na jego dwustronność – przód i tył. Można to najlepiej pokazać na przykładzie *Kelmerki* (il. 6). Widzimy tam kobietę, tytułową kelnerkę, uchwyconą w trakcie pracy. Obraz wygląda jak fotografia – kobieta zajęta obsługiwaniem gości jakby nagle spostrzegła, że ktoś się jej przygląda. W jednym ręku niesie już pełne kufle piwa, od których dopiero co oderwała wzrok (głowę ma skierowaną w stronę baru). Jej ciało już jest z kolei zwrócone w stronę sali, jakby miała

ruszyć w stronę gości. Postać malarza (albo fotografa) wyraźnie ją jednak zastanowiła – widać, że jej zawieszenie trwa już dłuższą chwilę. To przeciągłe spojrzenie jasno zarysowuje front obrazu, jego przednią warstwę. Gdy jednak widz już się do niego przyzwyczai, swoją uwagę kieruje na dwie postaci – kobietę i mężczyznę – siedzące przy stole z lewej strony. Oboje patrzą w tym samym kierunku, jak gdyby chcieli przeniknąć wzrokiem poza obręb obrazu. Nie wiadomo jednak, co się tam dzieje. Można jedynie snuć domysły podsycane obecnością kobiecej dłoni i fragmentem sukienki (tamże: 50). Manet ponownie wykorzystuje swoje postaci, a mówiąc dokładniej ich wzrok, żeby zaznaczyć kolejną właściwość płótna, jego dwie strony – *recto* i *verso*. Tego typu przedstawienie jest, jak podkreśla Foucault, nowością. W klasycznym malarstwie jeżeli już pojawi się element czy wydarzenie, które przyciąga wzrok bohaterów, to najczęściej wiemy, czym ono jest (jako przykład filozof podaje obraz Massachia *Grosz czynszowy*). Tu przeciwnie – zmuszeni jesteśmy albo do końca pozostać w niepewności, albo będziemy bezskutecznie zmieniać pozycję, patrzeć na obraz z różnych stron, jakby miało to przynieść odpowiedź na pytanie o źródło zainteresowania obecnych na nim postaci.

/// Oświetlenie

Rodzaj i natężenie oświetlenia jest zdaniem Foucaulta kolejnym środkiem, za pomocą którego Manet łamie dotychczasowe konwencje obcowania widza z obrazem. Tak dzieje się chociażby w przypadku obrazu *Flecionista* (il. 7). Malarz zdecydował się na zupełne usunięcie tła, chłopiec stoi jakby zawieszony w pustej przestrzeni. Jedyne ślad rzeczywistości, jaki możemy dostrzec, to dwa cienie – pierwszy rzucony na prawą rękę flecisty przez instrument, a drugi znajdujący się pod jego lewą stopą. Zdaniem Foucaulta malarz podkreślił tym samym miejsca, w których pojawia się muzyka – prawa ręka gra, lewa stopa wystukuje rytm (tamże: 57). Ponadto dzięki tak pomyślanej kompozycji dowiadujemy się, że nie zastosowano żadnego innego oświetlenia niż to, które pada spoza samego obrazu. Jak gdyby obraz miał być powieszony na ścianie naprzeciw dużego, słonecznego okna (tamże: 59). To konwencja zupełnie odmienna od tej, do której przyzwyczaiło się oko widza obcującego z malarstwem ubiegłych wieków. Tam źródło światła było ulokowane w jakimś konkretnym miejscu – albo na obrazie (snop światła wpadający przez okno lub drzwi), albo poza nim (refleks światła skierowany w dane miejsce na płótnie). Dzięki temu malarze mogli swobodnie operować cieniem, nadając swoim postaciom głębi podob-



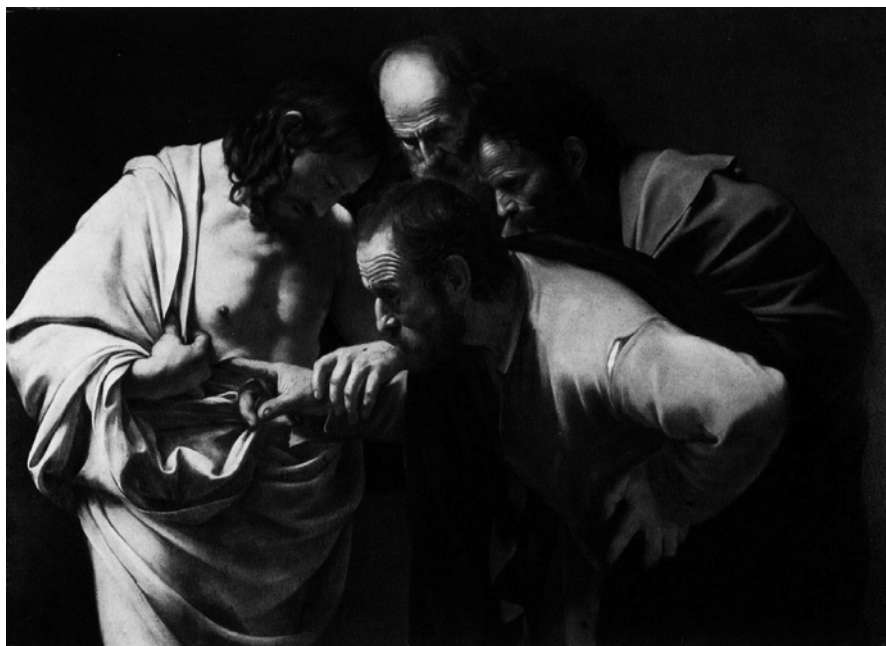
Il. 7. Édouard Manet, *Fleecista* (1866),
Luwr, Paryż.

czasie tak duży skandal. Nie była to przecież nagość, ta od wieków pojawiała się na płótnach. Nie szokowało również to, że Manet podjął dialog z powstałą trzy wieki wcześniej *Wenus z Urbino*. Zgodnie z ustaleniami Timothy'ego Jamesa Clarka z około siedemdziesięciu recenzji z Salonu 1865 tylko w dwóch pojawiła się wzmianka o źródle inspiracji malarza (Clark 1986: 94). Podobna sytuacja zresztą miała miejsce, gdy w 1863 roku na Salonie Odrzuconych wystawiono *Śniadanie na trawie*. Krytyka wytknęła wtedy Manetowi nieudolną próbę nawiązania do *Koncertu wiejskiego* Tycjana⁹, naśmiewano się z jego warsztatu i kompozycji, nie traktowano go w żadnym wypadku poważnie. Teraz do takiej dyskusji nawet nie doszło. Krytyka lekceważącym milczeniem pominęła oczywiste nawiązanie do dzieła poprzednika, jakby *Olimpia* była na tyle „przemalowana”, na tyle od niego odległa, że salonowi recenzenci postanowili nie zestawiać tych dwóch obrazów w jednym, równoległym porządku. Było jednak coś więcej, co tak oburzyło publiczność. Jak wiemy, *Olimpia* przedstawiała XIX-wieczną kurtyzanę. I to może też nie byłoby samo w sobie szokujące, gdyby nie fakt, że

⁹ W XIX wieku autorstwo obrazu przypisywano Giorgione'owi (Clark 1986: 94).

nej do tej, którą obserwować można w rzeczywistości (por. Caravaggio, *Niewierny Tomasz*, il. 8). W przypadku *Fleecisty* mamy do czynienia z sytuacją zupełnie odwrotną. Światło pada prostopadłe na obraz jednym, szerokim strumieniem. Nie rozkłada się miękko na ciele chłopca, ale przeciwnie – doświetla całą jego sylwetkę równomiernie. To właśnie przez brak cienia, przez owo równomierne oświetlenie obraz traci głębię, staje się płaski i jednowymiarowy (Foucault 2013: 58). Jakby Manet znów chciał powiedzieć: to tylko obraz, nic więcej.

Podążając porządkiem zaproponowanym przez Foucaulta, przejdźmy do kolejnego obrazu – będzie nim *Olimpia* z 1865 roku. Można by zastanawiać się nad powodami, dla których wywołała w tamtym



Il. 8. Caravaggio, *Niewierny Tomasz* (1595–1596), Pałac Sanssouci, Poczdam.

pojawiły się głosy, jakoby była to kurtyzana z klasy robotniczej – jak o niej mówiono – „żona stolarza” albo „Olimpia z Rue Mouffetard” (tamże: 87). W tamtym czasie kobiety lekkich obyczajów skupiały się głównie w dwóch miejscach – w Quartier Bréda (dla klientów z klas wyższych, głównie artystów) i właśnie przy Rue Mouffetard, gdzie przychodzili mężczyźni z niższych warstw społecznych (tamże: 86–87). Skąd jednak wysnuto podobne wnioski? Co tak odmiennego było w namalowanej przez Maneta kobiecie? Zgodnie z interpretacją Foucaulta stało się tak między innymi za sprawą oświetlenia. Nie mamy tu bowiem do czynienia z figurą delikatnej, łagodnej i przystępnej kobiety. Widzimy kobietę o zdecydowanych, wręcz androgenicznych rysach (tamże: 132). Poprzez nadmierne oświetlenie jej skóra sprawia wrażenie białej, budzącej rezerwę i chłód. Można odnieść wrażenie, że wspomniane światło, które przez swoją bezpośredniość budzi w widzu onieśmienie i zmieszanie, Olimpii sprawia przyjemność (Foucault 2013: 65). Foucault zwraca również uwagę na wzrok kobiety – beznamiętny i obojętny. Widz może czuć się zdezorientowany. Z jednej strony, patrząc na nagą kurtyzanę, wie, czego może od niej oczekiwać. Po chwili jednak okazuje się, że kobieta wydaje się zupełnie niewzruszona. Składa obietnicę, od początku wiedząc, że nigdy jej nie spełni.



Il. 9. Édouard Manet, *Bar w Folies-Bergère* (1881–1882).

/// Umieszczenie widza

Ostatnim zagadnieniem, któremu w swoim studium o Manecie poświęca uwagę Foucault, jest pozycja widza. Żeby ją omówić, skupia się tylko na jednym obrazie – *Bar w Folies-Bergère*. Została na nim sportretowana znajoma malarza, barmanka Suzon. Za nią znajduje się duże, pokrywające całą powierzchnię ściany lustro. Mamy do czynienia z podobnym zabiegiem, jaki oglądać mogliśmy na wcześniej omawianych obrazach – *Rozstrzeleniu cesarza Maksymiliana* (il. 5) i *Barze maskowym w operze* (il. 3). Przestrzeń za główną postacią jest ograniczona przez ścianę, ale tym razem złudzenie głębi ma zostać osiągnięte poprzez umiejscowienie na niej lustra (tamże: 74). Jeżeli jednak uważnie przyjrzymy się odbijającym się w nim przedmiotom, to łatwo dostrzeżemy, że w istocie nie odbija ono tego, co naprawdę znajduje się po drugiej stronie baru. Butelki stoją w innym porządku, postać barmanki odbija się po niewłaściwej stronie, a obok niej pojawia się osoba, której obecności nie jesteśmy pewni. Z jednej strony więc nie wiemy, co kryje się za barmanką, z drugiej – mamy wątpliwość, czy to, co widzimy w lustrze, istnieje w rzeczywistości. W miejsce pozornej głębi otrzymujemy więc podwójne jej zaprzeczenie (tamże: 74). Zastanawiające jest również

umieszczenie kobiety względem własnego odbicia i względem mężczyzny, którego obserwować możemy w lustrze. Żeby patrzeć na plecy Suzon od strony, z jakiej zostały przedstawione na obrazie, musielibyśmy przemieścić się w prawą stronę. Ale artysta, aby móc precyzyjnie namalować jej tył i lewy profil, musiałby zająć jeszcze inne miejsce. Jesteśmy prowokowani, żeby wcielać się w różne osoby, żeby zmieniać swoją pozycję, modyfikować kąt patrzenia. Każda zmiana wydaje się jednak nieodpowiednia, niesie ze sobą coraz większy niepokój (tamże: 76). Niepokój wzmagają tu też oświetlenie. Wydaje się, że mężczyzna stoi bardzo blisko kelnerki, że ich rozmowa jest niemal intymna. Tymczasem na twarzy i szyi kobiety nie ma żadnego cienia, nie widzimy ani śladu bliskości, którą zapowiada odbicie w lustrze (tamże: 76). Można się więc zastanawiać, czy postać mężczyzny nie jest tylko fantazją malarza, który sam siebie umieścił na obrazie naprzeciw Suzon. Może on sam chciałby znaleźć się tego wieczoru w Folies-Bergère. Ta gra pozorów, jaką operuje Manet, każe widzowi podać w wątpliwość coś, czemu najbardziej ufa – swój własny wzrok, swoje zmysły. Nakazuje zdystansować się wobec własnych sądów na temat rzeczywistości, zmusza do sceptycyzmu względem swojej percepcji. To pytania, do których malarstwo nigdy wcześniej nie prowokowało. Wyznaczając malarzowi i widzowi jasno sprecyzowane miejsce (tamże: 78), stawiało sobie za zadanie przede wszystkim zachwycić, oczarować, odegrać spektakl. Od impresjonistów począwszy, zadaniem malarstwa będzie również prowokowanie do wątpienia, wprowadzenie w niepokój, w ruch.

/// Zakończenie

Można by zadać pytanie, co w istocie wyróżnia perspektywę Foucaulta spośród wszystkich pozostałych, które za przedmiot zainteresowania obrały sobie twórczość Édouarda Maneta? Po pierwsze – jak starałam się pokazać – zainteresowanie Foucaulta sztuką przypadło na okres, w którym filozof intensywnie pracował nad stworzeniem własnego modelu socjogenezy (Soussloff 2010: 79). Jego teksty poświęcone malarstwu stanowią zatem część historycznych rozważań na temat kolejnych „momentów pęknięcia” czy wydarzeń, za sprawą których doszło do zmian paradygmatu zarówno w myśleniu o samym podmiocie, jak również o poszczególnych praktykach, które były jego udziałem. Pole artystyczne stanowiło istotny obszar, w którym filozof doszukiwał się rozmaitych przejawów tych zmian. Nie bez przyczyny wiele miejsca poświęcił twórczości takich artystów jak Manet, Magritte (1973) czy Fromanger (1974). Sztuka interesowała Foucaulta

nie tyle jako praktyka estetyczna, ile jako przestrzeń wytwarzania wiedzy, jako język znaków, którego znajomość umożliwiała głębsze zrozumienie procesów zachodzących na innych poziomach dyskursu.

We wstępie do *Słów i rzeczy* Foucault wyczerpująco przedstawił zalety płynące ze stosowania historycznie zorientowanej, wieloaspektowej metody analizy społeczeństwa. Nazywając ją „pozytywną nieświadomością wiedzy” (Foucault 2006), szukał w dyskursie naukowym tych luk, tych przestrzeni, które umożliwiały „wzięcie w nawias” istniejących przekonań na temat ludzkiej jednostki. Interesowało go więc nie tyle to, co było widoczne, ile to, co z różnych przyczyn nadal pozostawało ukryte (Soussloff 2010: 83). Foucault pisał więc o malarstwie nie jako historyk czy historyk sztuki, nie jako filozof czy socjolog, ale jako uważny obserwator procesów, które nałożywszy się na siebie, warunkowały kształt nowoczesnego społeczeństwa. Przyjmując tę perspektywę, należy zwrócić uwagę, że każdy z jego czterech esejów poświęconych sztuce stanowi komentarz do rozmaitych niepokojów, jakie niosła ze sobą nadchodząca nowoczesność. W eseju poświęconym Magritte’owi filozof zastanawia się nad relacjami łączącymi słowa z rzeczywistością – dokładniej nad rozdźwiękiem, do jakiego między nimi dochodzi. Z tekstu dotyczącego twórczości Fromangera, który Foucault napisał wraz z Deleuzem, wyczytać możemy zarówno pytanie o miejsce fotografii jako narzędzia pisania historii społeczeństw, jak i próbę refleksji nad możliwością symbiozy tradycji i nowoczesności (podstawowym elementem prac artysty były zdjęcia, które malował za pomocą klasycznych technik malarskich). Wreszcie w studium poświęconym Manetowi Foucault próbuje pokazać dwie rzeczy. Przede wszystkim zwraca uwagę na to, w jaki sposób malarstwo francuskiego impresjonisty zrywa z dotychczas obowiązującym paradygmatem przedstawienia. Tradycyjny sposób przedstawienia opierał się zarówno na próbie odwzorowania rzeczywistości, na imitacji otaczającego świata, jak i na silnej, dobrze rozpoznanej relacji wiążącej widza z treścią obrazu. Filozof uzasadnia taki stan rzeczy przemianami, jakim w dobie klasycznej uległ znak. Wcześniej obowiązująca teoria znaków zakładała istnienie trzech odrębnych elementów: „oznaczanego, oznaczającego i czegoś, co pozwalało uważać jedno za oznakę drugiego” (Foucault 2006: 68). Tym trzecim elementem było odwzorowanie – znak znaczył tylko wówczas, gdy był prawie tożsamy z tym, co dezygnował. Pojawiający się w XVII wieku binarny rozkład znaku zakładał, że miejscem spotkania się *signifiant* i *signifié* nie jest już ten trzeci element odwzorowania, a założenie, że znak może być reprezentacją podwojoną o siebie samego. Jak argumentuje Foucault, „(i)dea bywa znakiem innej idei

nie tylko dlatego, że ustala się między nimi związek przedstawienia, ale również dlatego, że to przedstawienie zawsze będzie można przedstawić wewnątrz idei, która przedstawia” (tamże: 69). Uznając obraz za system znaków, Foucault stara się pokazać, że Manet ustala nowy system reprezentacji, zgodnie z którym znaki pojawiające się na płótnie za pomocą symboli i technik malarskich nie miały za zadanie już dłużej imitować rzeczywistości, ale zaczęły odnosić się same do siebie, wskazując, że są niczym innym jak tylko czystym przedstawieniem. Po drugie, malarz stara się uchwycić moment, w którym za sprawą rozwijającego się przemysłu, którego nieodłącznym elementem była intensyfikacja życia publicznego, a wraz z nim nowe niepokoje, nowe normy regulujące relacje społeczne, zachwianiu ulega dotychczas obowiązujący sposób percepcji. Nowoczesność, jaką z obrazów Maneta odczytuje filozof, manifestuje się głównie w podkreślonej przez niego często niepewności – niepewności wobec odbicia w lustrze, niepewności wobec źródła zainteresowania gości na koncercie, niepewności wobec intencji nagiej kobiety czy w końcu niepewności wobec własnej tożsamości skonfrontowanej z sytuacjami uwiecznionymi na obrazie. Zarówno w swoich tekstach filozoficznych, jak i w pracach poświęconych praktykom zachodzącym w polu artystycznym Foucault zwraca uwagę właśnie na te „momenty pęknięcia”, które rodząc niepewność i niepokój, zwiastują nadejście nowego porządku w myśleniu o podmiocie. I podobnie jak widz przechadzający się przed obrazem w poszukiwaniu odpowiedniej perspektywy, tak na nowo „upodmiotowiona” jednostka będzie musiała nieustannie szukać swojego miejsca w zmieniającej się rzeczywistości. A gdy wydawać jej się będzie, że już je odnalazła, może być pewna, że to pierwszy symptom zwiastujący nadejście nowej *episteme*.

Bibliografia:

/// Bourdieu P. 2001. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.

/// Bourdieu P. 2013. *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000)*, Seuil, Paryż.

/// Bourriaud N. 2013. *Michel Foucault. Manet and the birth of the viewer*, [w:] M. Faucault, *Manet and the Object of Painting*, Tate Publishing, London.

/// Clark T.J. 1986. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, Princeton.

- /// Crary J. 2009. *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- /// Eribon D. 2005. *Michel Foucault. Biografia*, tłum. J. Levin, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- /// Foucault M. 1977. *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- /// Foucault M. 2006. *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Słowo/Obraz Terytoria, Warszawa.
- /// Foucault M. 2013. *Manet and the object of Painting*, Tate Publishing, London.
- /// Hershberger A., red. 2013. *Photographic Theory. An Historical Anthology*, Wiley & Blackwell, New Jersey.
- /// Kępiński Z. 1982. *Impresjonizm*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- /// Lévi-Strauss C. 2009. *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- /// Mainardi P. 1985. *The Political Origins of Modernism*, „Art Journal”, vol. 45, nr 1, s. 11–17.
- /// Mainardi P. 1987. *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven, London.
- /// Scharf A. 1974. *Art and Photography*, The Penguin Press, London.
- /// Shapiro G. 2003. *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, The University of Chicago Press, Chicago.
- /// Soussloff C. 2010. *Michel Foucault and the Point of Painting*, [w:] *Art history. Contemporary Perspectives on Method*, red. D. Arnold, Wiley & Blackwell, Singapore.
- /// Załuski T. 2012. *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków.

/// Abstrakt

Twórczość Édouarda Maneta była przedmiotem licznych analiz zarówno na gruncie historii sztuki, jak i filozofii czy socjologii. Podkreśla się w nich rolę, jaką Manet odegrał w procesie autonomizacji pola artystycznego, wskazując jednocześnie na niespotykaną na tle ówczesnej sztuki zdolność artykulacji doświadczenia rodzącej się nowoczesności. Do najszerzej znanych socjologicznych interpretacji twórczości francuskiego impresjonisty należą publikacje Pierre'a Bourdieu, który szeroko odnosi się do kwestii takich jak relacja pomiędzy „heretykami” a instytucją sztuki akademickiej, dezaktualizacja efektu dzieł konsekrowanych czy instytucjonalizacja anonii. W tym kontekście rzadko zwraca się jednak uwagę na zagadnienia, jakie przy okazji dyskusji na temat rewolucji Maneta porusza Michel Foucault. Celem artykułu jest prześledzenie trzech kluczowych kwestii, jakie pojawiają się w socjologicznej analizie twórczości Maneta dokonanej na przełomie lat 1966–1971 przez Foucaulta. Po pierwsze, będzie to operowanie fizycznymi właściwościami obrazu (plótno, rozmiar, kształt, relacja dzieła sztuki z przestrzenią wystawienniczą), po drugie wykorzystanie oświetlenia (od oświetlenia wykreowanego za pomocą warsztatu malarskiego do oświetlenia naturalnego) i po trzecie – co najważniejsze – podjęta zostanie refleksja na temat nowej relacji, która rodzi się w tamtym czasie pomiędzy dziełem sztuki a odbiorcą. Autorka podejmuje w artykule zarówno kwestie przemian, jakim w drugiej połowie XIX wieku ulega ludzka percepcja, jak i uwikłania samej sztuki w relacje władzy, a więc aktywnego aktora zmiany społecznej.

Słowa kluczowe:

Manet, impresjonizm, Foucault, percepcja, symbol

/// Abstract

The painting of Édouard Manet has often been analyzed by art historians, philosophers and sociologists. What mainly stays in the scope of that analysis is Manet's role in autonomization of the art field, his ability to portray the experience of blossoming modernity and his groundbreaking ability to depict XIXth century social relations. The most recognized analysis of Manet's heritage is the one of Pierre Bourdieu. The sociologist raises questions such as relation between „heretics” and academic art, the

process of destabilizing the power of consecrated art or finally the process of institutionalization of autonomy. At the same time, Michel Foucault's view on Manet's revolution is barely recognized. The aim of this article is to follow three main issues which appear in Foucault's research on Manet undertaken between 1966–1968 in Tunis. First of all it is playing with the physical properties of the painting (canvas, size, shape, relation between the art work and the exhibition space). Second of all it is the way of using light (starting from the natural lighting to the lighting created by the painter). What is most important, the question of yet emerging relation between the viewer and the XIXth century art work will be undertaken. On the one hand the author discusses the changes in humans' perception of that time. On the other hand she elaborates the problem of involving art in disciplinary processes. In that context the article also tries to reflect on possible ways of analyzing issues such as power or discipline.

Keywords:

Manet, impressionism, Foucault, perception, symbol