

Anny Bilińskiej *Portret rzeźbiarza George'a Greya Barnarda w pracowni, czyli walka dwóch natur*

„W zeszłym tygodniu pozowałem 4 dni do tego portretu, na co, jak sobie wyobrażacie, trudno znaleźć czas. Ale muszę to robić. Grupa jest jeszcze daleko od wykończenia, ale w trakcie i wyłania się z ciemności jak wiosenny pąk. Ten portret to prawdziwy obraz, 6 stóp na 11 – więc zbudujcie dla niego dom. Wbrew moim pragnieniom idzie na Salon. Niemniej jednak jest to dobra robota” – pisał z Paryża do swojej rodziny amerykański rzeźbiarz George Grey Barnard 24 stycznia 1890 roku¹. List dotyczył portretu malowanego przez Annę Bilińską, wystawionego kilka miesięcy później na Salonie Société des artistes français.

Obraz, znajdujący się dzisiaj w zbiorach The State Museum of Pennsylvania w Harrisburgu przedstawia Barnarda w pracowni, siedzącego na dużej drewnianej platformie (il. 1). Pozornie swobodna poza jest wystudiowana. Rzeźbiarz ma bujne czarne włosy, a przystojną twarz o zmarszczonym czole i skupionym spojrzeniu zwraca w kierunku widza. Jego muskularne przedramiona są obnażone, a zaczerwienione od pracy dłonie mocno wyeksponowane. W jednej z nich trzyma bryłkę gliny. Model przysiadł na krawędzi drewnianej platformy (układ rozstawionych szeroko nóg i kontrasty kolorystyczne czarnych spodni i ubrudzonego gliną drewna kierują wzrok odbiorcy w to miejsce kompozycji). Ubranie Barnarda: zapięta na jeden guzik żółto-brązowa koszula, spod której wystaje bielizna, ciemne obcisłe spodnie i wiązane wokół łydek buty, jest brudne od materiału rzeźbiarskiego, podobnie jak ręce. Za jego plecami widać część wspomnianego w liście ogromnego glinianego modelu grupy *Walka dwóch natur w człowieku*, ukończonej w marmurze w 1894 roku: potężne plecy leżącej postaci męskiej oraz opartą o nią stopę i dłoń figury stojącej. Ta przykryta jest beżową pofałdowaną tkaniną, która zsuwa się z rzeźby, część odsłaniając, część przysłaniając (il. 2).

Poza listami Barnarda informacji o okolicznościach powstania portretu dostarczają notatniki Bilińskiej przechowywane w Muzeum w Tykocinie, z których jeden zawiera listy sprzedanych dzieł i otrzymanych nagród, zapiski przychodów, wydatków i inwestycji, a drugi adresy kontrahentów i znajomych². Obraz został namalowany na zlecenie Alfreda Corninga Clarka³, amerykańskiego milionera z Nowego Jorku, dziedzica fortuny Singer Manufacturing

¹ Philadelphia Museum of Art Library & Archives, Daniel Williams Biographical Collection of George Grey Barnard, pudło 2, folder 3, List Barnarda do rodziny z 24 stycznia [1889], rkps. Wszystkie cytaty w przekładzie autorki.

² Muzeum Podlaskie w Białymstoku, oddział Muzeum w Tykocinie (dalej: MPB, MT), Notatnik Anny Bilińskiej, nr inw. MT/H/D 221, rkps i Notatnik adresowy Anny Bilińskiej, nr inw. MT/H/D 165, rkps.

³ MPB, MT, Notatnik Anny Bilińskiej, nr inw. MT/H/D 221, rkps, s. 12.



il. 1 | fig. 1

Anna Bilińska,
*Portret rzeźbiarza
George'a Greya
Barnarda w pracowni*
*Portrait of Sculptor
George Grey Barnard
in His Atelier, 1890,*
The State Museum
of Pennsylvania,
Harrisburg

foto. | photo courtesy
of the State Museum of
Pennsylvania, Pennsylvania
Historical and Museum
Commission



il. 2 | fig. 2

George Grey Barnard,
Walka dwóch natur w człowieku
 | *The Struggle of the Two Natures in Man*,
 1894, The Metropolitan Museum of Art,
 Nowy Jork | New York

fot. | photo The Metropolitan Museum of Art

Company⁴. Przemysłowiec, a zarazem kolekcjoner dzieł sztuki, zasłużony filantrop i opiekun artystów, w tym także Barnarda, zamówił portret w zaskakująco dużym formacie, największy, jaki Bilińska namalowała. Malarka, która zamieszkała w Paryżu w 1882 roku, była już wtedy uznaną portrecistką. Do jej klientów należeli przedstawiciele francuskiej arystokracji i burżuazji, a także Polacy, Brytyjczycy czy Amerykanie. Od 1887 roku pokazywała portrety na Salonie i równolegle brała udział w ekspozycjach lokalnych i międzynarodowych w różnych miastach Francji oraz w stolicach europejskich, zdobywając liczne odznaczenia i nagrody⁵.

⁴ Zob. monografię rodziny Clarków: Nicholas Fox Weber, *The Clarks of Cooperstown*, New York 2007. Z niej czerpię informacje o życiu i działalności Alfreda Corninga Clarka.

⁵ Zob. Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, *Kalendarium życia i twórczości [w:] Artystka. Anna Bilińska 1854-1893*, red. caedem, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2021, Warszawa 2021, s. 63-95.

il. 3 | fig. 3

Anna Bilińska, *Portret własny* | *Self-Portrait*, 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie | The National Museum in Krakow

fot. | photo Paweł Czernicki



Clarka, który regularnie przyjeżdżał do Paryża, Bilińska poznała w 1889 roku, o czym świadczy jej wpis w notatniku z adresami⁶. Nie wiadomo, dlaczego milioner zwrócił się o namalowanie portretu swojego stypendysty do polskiej malarki. Być może widział i docenił jej prace wystawiane w ówczas w Paryżu: *Portret hrabiny Angèle de Vauréal* (1889, kolekcja prywatna)

⁶ MPB, MT, Notatnik adresowy Anny Bilińskiej, nr inw. MT/H/D 165, rkps, s. 14.

na Salonie⁷ i nagradzany *Portret własny* (il. 3) na Wystawie Światowej. W tym samym czasie Bilińska zapisała w notatniku adres Barnarda, którego studio, przedstawione na portrecie, mieściło się przy 12 rue de Boissonade i było oddalone o kilometr od jej pracowni przy 27 rue de Fleurus⁸. Obraz został więc rozpoczęty w 1889 roku, a rok później, w maju, wystawiony w Palais de l'Industrie – wbrew woli portretowanego, ale zapewne zgodnie z intencją zamawiającego. Po zakończeniu ekspozycji Bilińska kontynuowała pracę nad płótnem. „Już po Salonie – pisał Barnard w innym liście – ale przy portrecie jest jeszcze coś do zrobienia”⁹. Według notatek Bilińskiej, na malowanie go poświęciła 275 godzin, a do nabywcy trafił dopiero 30 września 1890 roku. Artystka otrzymała za niego wynagrodzenie w wysokości 5000 franków¹⁰, które było drugim co do wysokości w jej karierze – po honorarium za *Portret młodego pianisty Józefa Hofmanna*, wykonanym pod koniec tego roku również dla Clarka (kolekcja prywatna, depozyt w Musikinstrumenten-Museum, Berlin)¹¹. Jak wynika z cytowanego na początku artykułu listu, kolekcjoner nie zamówił portretu Barnarda dla siebie, lecz dla rodziców artysty, mieszkających w Madison w stanie Indiana, gdzie obraz został ostatecznie wysłany.

Amerykańscy rzeźbiarz i milioner

Urodzony w 1863 roku w Bellefonte w stanie Pensylwania George Grey Barnard był synem pastora prezbiteriańskiego i wychowywał się w kilku niewielkich miastach w środkowo-zachodnich Stanach Zjednoczonych, w związku ze zmianami miejsca zamieszkania rodziny. W 1880 roku, wyposażony w niewielką sumę pieniędzy, opuścił dom rodzinny i wstąpił do Art Institute of Chicago. Tam po raz pierwszy zetknął się z odlewami rzeźb Michała Anioła, które kopiował. W 1883 roku wyjechał do Paryża by rozpocząć naukę w École des beaux-arts w pracowni rzeźbiarza Pierre-Jules'a Caveliera. W pierwszych latach studiów żył w skrajnej biedzie i poświęcał się doskonaleniu warsztatu, nie wystawiając i nie sprzedając swoich prac¹².

Los Barnarda zmienił się diametralnie, gdy poznał Clarka. Amerykański milioner od lat co roku przyjeżdżał do Europy, gdzie wiódł alternatywne życie. Clark, który początkowo nie zamierzał przejąć rodzinnej fortuny, był miłośnikiem sztuki, muzyki i literatury, biegle władał kilkoma językami. W Nowym Jorku prowadził przykładne życie biznesmana i ojca rodziny¹³. Jednocześnie pozostawał w wieloletnim związku z norweskim śpiewakiem operowym Lorentzem Severinem Skougaardem, z którym podróżował po Europie. Niespodziewana śmierć ukochanego w 1885 roku i żal po jego stracie przywiodły Clarka do Paryża. W 1886 roku trafił do pracowni Barnarda, który zafascynował milionera dostrzegającego w nim swoje

⁷ Na temat obrazu zob. *Artystka...*, op. cit., s. 280 (Renata Higersberger).

⁸ MPB, MT, Notatnik adresowy Anny Bilińskiej, nr inw. MT/H/D 165, rkps, s. 6.

⁹ Cyt. za: Harold E. Dickson, *Log of a Masterpiece. Barnard's "The Struggle of the Two Natures of Man"*, "Art Journal" 1961, vol. 20, no. 3, s. 142.

¹⁰ MPB, MT, Notatnik Anny Bilińskiej, nr inw. MT/H/D 221, rkps, s. 12.

¹¹ Józef Hofmann od 1887 także był stypendystą Alfreda Corninga Clarka. Na temat obrazu zob. *Artystka...*, op. cit., s. 239 (Agnieszka Bagińska).

¹² Podstawowe fakty z biografii George'a Greya Barnarda podają za: H.E. Dickson, *Log of a Masterpiece...*, op. cit.

¹³ Jeden z jego synów, dzielący z nim pasję kolekcjonerską Rober Sterling Clark w 1950 założył wraz z żoną Sterling and Francine Clark Art Institute w Williamstown w Stanie Massachusetts, znany dzisiaj jako The Clark.

całkowite przeciwieństwo. Utalentowany, nieokrzesany chłopak w typie Hucka Finna nie zważał na trudy egzystencji i zajmował się jedynie sztuką. Clark, który przeznaczał duże kwoty na cele charytatywne, nie tylko przyznał mu stypendium, lecz także opłacał nowe mieszkanie z pracownią i materiały rzeźbiarskie, fundował podróże i gościł go w Nowym Jorku, a także wspierał jego rodziców. Kupował prace Barnarda i, co istotniejsze, składał u niego zamówienia na rzeźby, których koncepcje sam proponował, uczestnicząc w ten sposób w procesie twórczym. Do takich kompozycji należy *Miłość braterska* z 1887 roku, przeznaczona na nagrobek Skougaarda w Langesund w Norwegii¹⁴. Przez dziesięć lat Clark i Barnard pozostawali w bliskiej relacji, która – jak można wnioskować z listów rzeźbiarza – opierała się na uczuciach obsesyjnego uwielbienia i opiekuńczej miłości ze strony mecenasa oraz dumy i wdzięczności ze strony artysty¹⁵.

Również *Walka dwóch natur w człowieku* została kupiona przez szczodrego patrona. Barnard pracował nad rzeźbą od 1888 roku, kiedy powstały jej pierwsze studia w małym rozmiarze. Jeszcze w tym samym roku wykonał gliniany model w ostatecznej, ponadludzkiej skali. To właśnie ten etap pracy uwieczniła Bilińska na obrazie. Dzieło pozostało w tym stadium przez dwa lata, co wynikało z choroby Barnarda i częściowej destrukcji kolosalnego modelu. W 1891 roku powstał odlew gipsowy. W latach 1892–1894 rzeźbiarz pracował nad wersją w marmurze, kupionym w Carrarze za pieniądze Clarka. W 1894 roku rzeźba została zaprezentowana na Salonie na Champ de Mars obok pięciu innych mniejszych prac Barnarda¹⁶. Był to debiut wystawowy trzydziestoletniego artysty. Monumentalna grupa, zatytułowana przez autora *Je sens deux hommes en moi* przyniosła mu natychmiastowy sukces. Barnarda przyjęto do Société nationale des beaux-arts, stał się „człowiekiem dnia”, celebrytą odwiedzanym przez dziennikarzy i zapraszany na przyjęcia¹⁷.

Po głośnym trumfie, latem tego samego roku, wbrew radom Clarka, Barnard wrócił do Stanów Zjednoczonych, gdzie się ożenił i zamieszkał w Nowym Jorku. Jak twierdził, jego nagły wyjazd wynikał z pobudek patriotycznych: „Ameryka, z jej ogromnym potencjałem, z jej wielkim, surowym i męskim duchem wyda sztukę bardziej hardą i śmiałą niż jakakolwiek znana wcześniej na świecie. Wszyscy Amerykanie są potrzebni w Ameryce. Ja jestem potrzebny. Musimy zbudować wielką narodową sztukę”¹⁸. Do Stanów Zjednoczonych trafiła również *Walka dwóch natur...*, która po niespodziewanej śmierci właściciela w 1896 roku, zgodnie z jego życzeniem, została przekazana The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

Powróciwszy do kraju Barnard nadal pracował na zlecenie milionera, dla którego wykonał rzeźbę greckiego boga Pana, odlaną w brązie w 1898 roku¹⁹. Jego największym dziełem, które tworzył podczas kolejnego pobytu we Francji, był zespół alegorycznych figur przeznaczony do dekoracji Kapitolu Stanu Pensylwania (ukończony w 1911). W tym samym czasie Barnard zajmował się też zbieraniem po francuskiej prowincji pozostałości rzeźby i architektury

¹⁴ Pierwowzorami dla rzeźby miały być postaci cesarza Hadriana i jego kochanka Antinousa z Grupy *San Ildefonso*, Museo Nacional del Prado. Zob. N.F. Weber, *The Clarks...*, op. cit., s. 62–67.

¹⁵ Na temat relacji zawodowej i osobistej łączącej Barnarda z Clarkiem zob. ibidem, s. 59–95.

¹⁶ *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, objets d'art et architecture exposés au Champ-de-Mars le 25 avril 1894*, Paris 1894, s. XLIII.

¹⁷ Fakty dotyczące etapów pracy nad rzeźbą i jej recepcji podczas Salonu podają za: H.E. Dickson, *Log of a Masterpiece...*, op. cit., s. 140–143.

¹⁸ Cyt. za: N.F. Weber, *The Clarks...*, op. cit., s. 88.

¹⁹ Rzeźba znajduje się w kampusie Columbia University.

gotyckiej, które transportował następnie do Ameryki. Jego kolekcja, kupiona przez Johna D. Rockefellera Jr., została przekazana Metropolitan Museum i w 1938 roku utworzyła oddział The Cloisters²⁰.

W pierwszych latach działalności Barnarda w Stanach Zjednoczonych historia jego życia budziła zainteresowanie tamtejszej prasy. W artykułach z tego czasu, zebranych w albumie z wycinkami prasowymi przechowywanym w Smithsonian Institution²¹, można prześledzić wątki legendy artysty odnoszące się do nowego wówczas fenomenu „amerykańskiego rzeźbiarza”. W konstrukcji tej przejawiają się elementy mitu założycielskiego kultury narodowej, uważanej za pozbawioną przeszłości i tradycji²².

Wyraźnie zaznaczoną kwestią jest powiązanie okresu dorastania Barnarda z naturą. Jako dziecko miał wieść „[...] wolne, nieskrępowane życie w Illinois, w Iowa i nad Missisipi, wędrując przez lasy i bagna, i szybko zapoznając się z fazami geologii i życia zwierząt”²³. Chłopiec nie tylko żył blisko przyrody, ale też uważnie ją badał. Znajomy kapitan statku pokazał mu kolekcję kuriozów, muszli i minerałów przywiezionych z podróży, co zachęciło Barnarda do zbierania próbek na własną rękę. „Pociągały go ptaki i małe zwierzęta. Podczas zabawy w cegielni odkrył, że glina zmienia kształt pod jego palcami. Zaczął modelować »ptaki« z natury. Strzelał do nich i wypychał je tak jak gliniane modele. Wkrótce miał ponad tysiąc okazów”²⁴. Barnard jako szesnastolatek zawodowo zajmował się taksydermią, do której metod odnosił się później, opisując pracę nad rzeźbą²⁵. Źródłem jego sztuki miała być więc natura, a proces twórczy odzwierciedleniem brutalnych zabaw chłopięcych.

O ile chłopięctwo Barnarda utożsamiane było z wolnością i nieskrępowanym badaniem przyrody, o tyle lata jego studiów w Chicago i Paryżu opisywano jako żmudne zmaganie się z losem. Narracja o pokonywaniu trudności wpisuje się w uniwersalny mit romantyczny artysty niedocenionego i odrzuconego, ale w przypadku Barnarda przerodziła się ona w opowieść o sukcesie i sławie, za którymi stała ciężka praca. Według artykułów i wywiadów rzeźbiarz żył w nędzy, przez pierwsze trzy i pół roku w Paryżu musiał przeżyć za 700 dolarów. Mieszkał w zimnej pracowni, położonej daleko od szkoły, dokąd chodził piechotą. Nie było go stać na opał. Gliniane modele przykrywał własną pościelą. Często nie miał pieniędzy na jedzenie. Mało sypiał, poświęcając każdą chwilę na naukę i pracę²⁶. Niezlomna determinacja Barnarda w doskonaleniu umiejętności i jego oddanie sztuce miały zostać ukoronowane wielkim debiutem wystawowym. Ten miał miejsce dopiero w 1894 roku i przyniósł artyście wyczekiwany sukces. Większość relacji pomija fakt, że do triumfu Barnarda, poza jego własnym uporem i pracowitością, przyczynił się Alfred Corning Clark.

²⁰ Na temat kolekcji Barnarda i oddziału Metropolitan Museum of Art zob. Jack L. Schrader, *George Grey Barnard: The Cloisters and The Abbaye*, „Metropolitan Museum of Art Bulletin” 1979, vol. 37, no. 1, s. 3-52.

²¹ Archives of American Art, George Grey Barnard Papers (dalej AAA, GGBP), pudło 7, folder 15, Album z wycinkami prasowymi 1887-1921.

²² Emily C. Burns, „A baby's unconsciousness” in *sculpture: modernism, nationalism, Frederick MacMonnies and George Grey Barnard in fin-de-siècle Paris*, „Sculpture Journal” 2018, vol. 27, no. 1, s. 91.

²³ *Letters and Art. A Symbolist in Stone*, „The Literary Digest” 1903, vol. 26, no. 2, s. 43.

²⁴ AAA, GGBP, pudło 7, folder 15, Album z wycinkami prasowymi 1887-1921, s. 7 (wycinek: artykuł *George Grey Barnard, Sculptor* z nieznanego czasopisma, [1894]).

²⁵ H.E. Dickson, *Log of a Masterpiece...*, op. cit., s. 141.

²⁶ AAA, GGBP, op. cit., s. 12 (wycinek: artykuł *Hard Climb to Fame*, „Chicago Evening Post” 1897, April 24); s. 23 (wycinek: artykuł *Is a Great Genius*, „Muscantine Journal” [1897]).

Walka dwóch natur w człowieku

Widoczna w tle portretu Bilińskiej rzeźba to przełomowe dzieło Barnarda, w którym w pełni ujawnił się jego indywidualny styl: heroiczna skala, dynamiczna kompozycja i znakomite opracowanie kamienia, łączące partie chropowate i gładkie. Ukazuje dwóch nagich, podobnych do siebie mężczyzn. Postać leżąca ma skręcone ciało i napięte mięśnie. Pochylona figura stojąca, która opiera o tę drugą stopę, również jest w ruchu. Jej muskulatura została podkreślona, choć nieco łagodniej niż w przypadku postaci na dole. Obaj mężczyźni patrzą w półotwartymi oczami w oddalony, nieokreślony punkt. Na styku ich ciał znajduje się niewielkie fantastyczne stworzenie o okrągłych oczach, wystających kłach i nastroszonym futrze.

Dla odbiorców i interpretatorów rzeźby jej znaczenie było i wciąż pozostaje enigmatyczne. Barnard operuje bowiem niejednoznaczną treścią, którą można wpisać w relacje przeciwieństw: duszy i ciała, światła i ciemności, dobra i zła²⁷. Sam rzeźbiarz na różnych etapach pracy różnie objaśniał sens dzieła. Początkowo miało przedstawiać „wolność”, którą Barnard zastąpił później pojęciem „zwycięstwa”, formułując jego nową – zdaniem artysty – koncepcję. W 1888 roku w liście do rodziców opisywał dynamiczną opozycję pomiędzy zwycięzcą a pokonanym, z których pierwszy jest narażony na cierpienie i w każdej chwili może zająć miejsce drugiego²⁸. Niestaość relacji triumfu i porażki, odkryta wówczas przez Barnarda, może odnosić się do wersów z Księgi Koheleta: „[...] to nie chyżym bieg się udaje, i nie waleczni w walce zwyciężają” (9,11). Fragment ten był przywoływany w interpretacjach portretu namalowanego przez Bilińską, napisanych jeszcze przed pokazaniem rzeźby publiczności²⁹.

Kwestia walki przeciwieństw znalazła wyraz we francuskim tytule dzieła, z którym zostało wystawione na Salonie: *Je sens deux hommes en moi*. Według licznych relacji miał to być cytat z poematu Victora Hugo, co należy zdementować, gdyż takie zdanie nie pojawia się w jego twórczości³⁰. Można jednak sądzić, że fragment został zaczerpnięty z opowiadania *Aurelia* (1855) Gérarda de Nerval, popularnego wśród twórców symbolizmu: „Strasliwa myśl przysłała mi do głowy: »Człowiek jest dwoisty...« »Czuję dwóch ludzi w sobie [oryg.: *Je sens deux hommes en moi*]« – pisał pewien ojciec Kościoła. Dwie dusze złożyły ten zaczyn mieszany w ciele, które samo wydaje na jaw dwa okazy podobnej natury, odtworzone wiernie we wszystkich organach struktury ludzkiej. W każdym człowieku jest widz i aktor, ten, który mówi i ten, który odpowiada. Mieszkańcy Wschodu widzieli tam dwóch wrogów: dobrego i złego geniusza. »Czy jestem dobry? Czy jestem zły?...« – mówiłem sobie. – Tak czy inaczej, ten drugi jest mi wrogi. Kto wie, czy nie ma takich okoliczności lub takiego wieku, kiedy ci dwaj duchowie się rozłączają. Obydwaj złączeni w jednym ciele przez powinowactwo macierzyste, lecz jeden może być powołany do chwały i szczęścia, drugi do zniszczenia lub cierpień wiekuiących»³¹.

Cytat o dwoistości natury ludzkiej, walce wewnętrznej oraz egzystencji balansującej między biernością a działaniem, dobrem a złem, szczęściem a cierpieniem, wpisuje się

²⁷ E.C. Burns, „A baby's unconsciousness”..., op. cit., s. 98.

²⁸ H.E. Dickson, *Log of a Masterpiece...*, op. cit., s. 141.

²⁹ Biblioteka Jagiellońska, Mémorial artystki malarki Anny Bilińskiej (dalej BJ, Mémorial), sygn. Rkp. BJ Przyb 15/78, s. 68 (wycinek: wiersz M. Sears Brooksa, *The Young Sculptor* z nieznanego czasopisma, 1890), s. 69 (wycinek: artykuł Bessie H. Woolford, *A Masterpiece* z nieznanego czasopisma z Chicago, 1890).

³⁰ Informacja o źródle tytułu podawana jest w innych opracowaniach za: H.E. Dickson, *Log of a Masterpiece...*, op. cit., s. 142.

³¹ Gérard de Nerval, *Aurelia* [w:] idem, *Sylwia i inne opowiadania*, przeł. Leon Choromański, Warszawa 1960, s. 43-44.

w pierwotną koncepcję Barnarda o płynności zwycięstwa i porażki, nadając jej jednak nowe znaczenie. Ten uniwersalny temat, podejmowany wcześniej wielokrotnie w sztuce i literaturze, m.in. w słynnym fragmencie *Fausta* Goethego: „Dwie dusze, ach! mieszkają w moim łonie, / A jedna drugiej wciąż unika. / I kiedy jedna w krzepkiej chuci / Lgnącymi zmysły w ziemię tę się wpije, / To druga z prochu w ową dal się zwróci, / Gdzie wielkich przodków pamięć żyje. / Jeśli w przestworzu duchy krążą, / Które swą władzą niebo z ziemią wiążą, / Niechaj opuszczają swe wiotkie ukrycie, / By mnie prowadzić w nowe, barwne życie”³² – mógł mieć dla Barnarda również sens osobisty. Komentując dzieło w czasie trwania Salonu, rzeźbiarz miał przyznać, że ilustruje jego własne zmagania. Wewnętrzna walka mogłaby – jak sugeruje Nicholas Fox Weber – odnosić się do seksualności Barnarda, zaangażowanego być może w erotyczny związek ze swoim patronem³³. Równocześnie jednak rzeźbiarz deklarował wstrzemięźliwość seksualną, tłumacząc ją teorią o przekształcaniu się energii ciała w tworzenie sztuki³⁴.

O ile znaczenie rzeźby, znanej dzisiaj pod tytułem *Walka dwóch natur w człowieku* (*The Struggle of the Two Natures in Man*) może być odczytane na wiele sposobów, o tyle jej kompozycja i forma wskazują na konkretne źródła inspiracji. Monumentalne kształty postaci, ekspresja ich ciał i uwydatnienie muskulatury odwołują się do twórczości Michała Anioła, zwłaszcza do figur *Jeniców* (ok. 1513–1516), które artysta mógł oglądać w Luwrze³⁵, i których odlewy kopiował jeszcze w Chicago. Stało się to kluczowym elementem biografii Barnarda – niemal w każdym tekście na temat jego sztuki pojawia się porównanie z dziełami florenckiego mistrza³⁶. Artysta korzystał także z nowych, nieklasycznych rozwiązań formalnych wprowadzonych do rzeźby francuskiej przez Auguste'a Rodina. Zastosował rozczłonkowaną, skręconą kompozycję oraz efekty surowej i gładkiej powierzchni kamienia, które łągodzą kształty i podkreślają właściwości materiału rzeźbiarskiego. Według relacji Barnarda, który nie wypowiadał się na temat wpływu Rodina na swoją twórczość, francuski mistrz bardzo chwalił jego rzeźbę wystawioną na Salonie³⁷.

Układ postaci w *Walce dwóch natur...* nawiązuje do twórczości Jean-Léona Gérôme'a. W 1872 roku namalował on walkę gladiatorów w rzymskim cyrku w czasie panowania Nerona. Obraz zatytułowany *Pollice Verso* (il. 4) jest jednym z jego najslawniejszych dzieł. Jak słusznie zauważa Weber, pozycje dwóch mężczyzn, z których jeden leży pokonany, a drugi stoi, trzymając mu stopę na gardle, mogły być wzorami do postaci Barnarda. Co istotne, Clark, który był wielbicielem Gérôme'a i miał w swojej kolekcji kilka jego dzieł, kupił ten obraz w Stanach Zjednoczonych po 1887 roku³⁸. Rzeźbiarz mógł więc zobaczyć płótno podczas

³² Jan Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza* [w:] idem, *Utwory dramatyczne*, t. 3, wydanie w czterech tomach pod redakcją Jana Zygmunta Jakubowskiego i Anny Miłskiej, przeł. Władysław Kościelski, Warszawa 1956, s. 242.

³³ N.F. Weber, *The Clarks...*, op. cit., s. 79, 82.

³⁴ Ibidem, s. 70–71.

³⁵ Michał Anioł, *Zbuntowany jeniec i Umierający jeniec*, ok. 1513–1516, Luwr, Paryż.

³⁶ H.E. Dickson, *Log of a Masterpiece...*, op. cit., s. 141. Zob. też: *Letters and Art...*, op. cit., s. 43; J. Nilsen Laurvik, *George Grey Barnard*, „The International Studio” 1908, vol. 36, no. 142, s. 44; Thayer Tolles, *The elephant in the room: George Grey Barnard's "Struggle of the Two Natures in Man" at the Metropolitan Museum of Art*, *New York [w:] Sculpture and the Museum*, edited by Christopher R. Marshall, Farnham 2011, s. 117; E.C. Burns, „A baby's unconsciousness”..., s. op. cit., s. 98–99.

³⁷ H.E. Dickson, *Log of a Masterpiece...*, op. cit., s. 39.

³⁸ N.F. Weber, *The Clarks...*, op. cit., s. 83. Zob. historię obrazu w *Jean-Léon Gérôme (1824–1904). L'Histoire en spectacle*, sous la direction de Laurence des Cars et al., kat. wyst., Musée d'Orsay, Paryż; The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt, 2010–2011, Paris 2010, s. 126–128 (Laurence des Cars).



il. 4 | fig. 4

Jean-Léon Gérôme,
Pollice Verso, 1872,
The Phoenix Art
Museum

fot. | photo
domena publiczna

jednego z pobytów w domu mecenasa w Nowym Jorku lub po raz kolejny ulec jego sugestiom, co do tematu swojej pracy. Jest równie prawdopodobne, że Barnard zainspirował się rzeźbą Gérôme'a *Gladiatorzy*, ukazującą tych samych mężczyzn, wykonaną w brązie w 1878 roku. Znajdowała się w paryskiej pracowni malarza (il. 5), a w 1905 roku stała się częścią jego pomnika, wykonanego przez Aimé Morota (Musée d'Orsay, Paryż)³⁹. Plastyczna forma i monumentalna skala dzieła z dwoma wojownikami mogła silnie wpłynąć na wyobraźnię Barnarda niż obraz. Zestawienie obu rzeźb uwydatnia sens kompozycji Amerykanina. O ile skala i układ przedstawionych postaci są zbliżone, o tyle walka, w której biorą udział jest inna. U Gérôme'a narracja o zwycięzcy i pokonanym jest budowana za pośrednictwem gwałtownych gestów, naprężonych mięśni, ekspresyjnej mimiki i detali żołnierskiego rynsztunku. Nie ma wątpliwości co do rozstrzygnięcia pojedynku. W rzeźbie Barnarda natomiast role postaci są niedopowiedziane. Ich dynamicznie ujęte ciała wydają się zawieszony w ruchu, jakby w stanie letargu. Brakuje tu atrybutów i gestów przypisywanych walce. Postać stojąca

³⁹ Ibidem, s. 130–132 (Édouard Papet).

zdaje się wspierać na leżącej, a nie przygniatać ją. Ta z kolei sprawia wrażenie jakby się unosiła, pozbawiając tę drugą równowagi. Dzięki niejednoznaczności pól i ról bohaterów Barnard wyraził dramat wewnętrznych ludzkich zmagañ, w których nie ma zwycięzcy i pokonanego, a wygrana i klęska nigdy nie są ostateczne.

Walka dwóch natur... była komentowana w prasie artystycznej końca XIX i początku XX wieku, nie tylko jako przełomowa praca Barnarda, ale jako epokowe dzieło w historii rzeźby amerykańskiej. W 1908 roku J. Nilsen Laurvik pisał o nim: „Mówię epokowy celowo, używając tego terminu w odniesieniu do sztuki amerykańskiej, ponieważ do tego czasu produkowaliśmy w rzeźbie niewiele więcej niż wyrafinowany dyletantyzm, który niechlubnie



il. 5 | fig. 5

Nieznany fotograf
| Unknown
photographer,
Jean-Léon Gérôme
siedzący obok
Gladiatorów
| Jean-Léon Gérôme
sitting next to
The Gladiators,
przed | before 1878,
Bibliothèque nationale
de France, Paris

fot. | photo Bibliothèque
nationale de France

naśladował ten lub tamten miniony okres, nie mając oczu ani uszu otwartych na wieczną i wszechobecną prawdę i piękno właściwe samemu życiu⁴⁰. Mimo że już w tym okresie krytycy ambiwalentnie oceniali dzieło Barnarda, wytykając rzeźbiarzowi jej niezrozumiałe znaczenie, a jednocześnie uznając znakomitą formę⁴¹, kompozycja zyskała status dzieła założycielskiego rzeźby amerykańskiej.

Rzeźbiarz i rzeźba na obrazie

Bilińska ukazała Barnarda w trakcie procesu twórczego. Artysta trzyma w zaczerwienionej dłoni glinę, ma podwinięte rękawy koszuli, a jego ciało i ubranie są brudne. Pod tym względem obraz jest przedstawieniem wyjątkowym. Reprezentacja rzeźbiarza uwzględnia bowiem fizyczne aspekty jego pracy: wysiłek i brud, które – inaczej niż w tradycyjnej ikonografii artysty w atelier – nie są tu ukryte, ale uwydatnione. Znajdująca się za plecami Barnarda rzeźba jest również „w trakcie” powstawania, choć olbrzymie masy szaroniebieskiej materii zostały już uformowane. Bilińska zobrazowała tu jej stadium pośrednie: gliniany model we właściwej skali, który jest żywą ideą dzieła, poprzedzającą kolejne jego przeistoczenia, aż do ostatecznego utrwalenia w kamieniu. Amerykanin często wypowiadał się na temat swojego procesu twórczego, w różnym stopniu go mitologizując. Powtarzał m.in. znaną sentencję XIX-wiecznych rzeźbiarzy: „Gлина oznacza życie, gips śmierć, a marmur zmartwychwstanie”, nadającą odrębne znaczenie każdemu etapowi pracy nad dziełem⁴². W listach do rodziny opisywał własne zmagania z materiałami rzeźbiarskimi, podkreślając swoją wielką siłę fizyczną: „W ciągu dwóch dni wymodelowałem ponad dwie tony gliny, każdy kawałek sam – zacząłem o wpół do czwartej nad ranem, skończyłem o 9:30 wieczorem – wszystko zrzuciłem drugiej nocy⁴³. O pracy w kamieniu pisał: „Uważam, że kucie marmuru jest łatwe jak wszystko inne, gdy używa się siły⁴⁴”.

Proces twórczy Barnarda był ważnym elementem budowania jego mitu rzeźbiarza amerykańskiego. Miały go wyróżniać naiwność i autentyczność, co odnosiło się do kulturowego konstruktów Stanów Zjednoczonych – kraju bez historii. Emily C. Burns analizuje zasadę „niewinnego oka”, którą widać w jego pracach. Tworzenie w przypadku Barnarda miało mieć charakter pierwotny, opierać się na bezpośrednim doświadczeniu i odrzuceniu wzorców. Zgodnie z tym założeniem amerykańskość rzeźby miałyby polegać na naiwnej innowacyjności, wolnej od krępujących szablonów tradycji⁴⁵. Laurvik zwrócił uwagę na epokowe znaczenie *Walki dwóch natur...* dla sztuki narodowej, a jednocześnie określił Barnarda jako „prymitywa w jego sposobie patrzenia i interpretowania życia⁴⁶”. Rzeźbiarz modelował glinę w półmroku pracowni z półzamkniętymi oczami. Tym samym kształtował rzeźbę jedynie według zarysów, „istotnej formy”, stąd jej prostota i siła. Artysta tak długo dokładał i odejmował glinę, aż

⁴⁰ J.N. Laurvik, *George Grey Barnard...*, op. cit., s. 39.

⁴¹ Na temat niejednoznacznej oceny rzeźby ok. 1900 zob. T. Tolles, *The elephant...*, op. cit., s. 119–120.

⁴² H.E. Dickson, *Log of a Masterpiece...*, op. cit., s. 138.

⁴³ *Ibidem*, s. 141.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 142.

⁴⁵ E.C. Burns, „A baby's unconsciousness”..., op. cit., s. 100–101.

⁴⁶ J.N. Laurvik, *George Grey Barnard...*, op. cit., s. 39.

„postać pod jego rękoma urastała do obrazu żywej, oddychającej figury przed nim”. Metoda twórcza rzeźbiarza, polegająca na bezpośrednim naśladowaniu życia, przywoływała „dziecięcą prawdę prostego człowieka”⁴⁷. Odwołanie do beztroski dzieciństwa – okresu wolności, bliskości z naturą i indywidualnych poszukiwań, wolnych od kulturowych uwarunkowań – miało w tej interpretacji kluczowe znaczenie.

W recenzjach portretu podkreślano fizyczne piękno modela: regularne rysy twarzy, bujne włosy i umięśnione ciało – opięte ubraniem i częściowo obnażone. Elementy te wraz z pozą Barnarda nadają jego wizerunkowi erotyczne nacechowanie. Figura mężczyzny oddziałuje młodzieńczością, krzepkością i energią witalną. Być może na sposób przedstawienia rzeźbiarza miał wpływ zleceniodawca, zafascynowany nim nie tylko pod względem artystycznym, ale też seksualnym. Postać Barnarda można postrzegać również jako uosobienie amerykańskiego kanonu męskości. Ekspozowaną tu fizyczność rzeźbiarza opisała dziennikarka Olive Sanxay, która miała okazję zobaczyć portret w domu jego rodziców w 1898 roku: „Tu jest życie, tu jest męskość! Nawet płowa skóra bluzy nie może przyćmić tych natchnionych rysów – pięknej głowy, blasku jędrnego ciała, błysku oka, straszliwej energii, siły i młodości jasnej postaci, które mają niemal prorocze znaczenie”⁴⁸. Atletyczna sylwetka rzeźbiarza współgra z monumentalnym dziełem, widocznym za jego plecami, w którym „ukazane jest prężenie mięśni, działanie narzędzi, wióry i chropowatości schnącej gliny”⁴⁹. W innej recenzji fizyczna siła artysty została odczytana jako zapowiedź powstania sztuki narodowej: „Rzeźbiarz, który wygląda jak artystyczny gladiator, i jego duża, niedokończona Idea, która góruje nad nim, [...] reprezentują młodą amerykańską szkołę przed *ébauche* amerykańskiej sztuki”⁵⁰.

Na portrecie zwraca uwagę strój Barnarda, zwłaszcza związane wysoko buty. W dotychczasowych recenzjach i interpretacjach obrazu miały one być sandałami, kapciami, a nawet tradycyjnym obuwiem norweskim⁵¹. Ich fason najbardziej przypomina jednak średniowieczne ciżmy, natomiast obcisłe spodnie są podobne do tych noszonych w XV wieku⁵². Z kolei koszula z podwiniętymi rękawami, których wysoko podciągnięte mankiety tworzą rodzaj falban na ramionach, nawiązuje do dubletu – elementu męskiego stroju renesansowego. Takie odwołania mogą sugerować porównanie Barnarda do rzeźbiarza historycznego – Michała Anioła. Hipoteza ta wydaje się prawdopodobna, gdy weźmie się pod uwagę jego znaczenie dla twórczości Amerykanina. Naukę rzeźby rozpoczął on od kopiowania odlewów dzieł Buonarrotiego, a przełomowa *Walka dwóch natur...* ma wiele elementów wspólnych z monumentalnym, surowym stylem mistrza. W liście do rodziców Barnard przyznawał, że admirał jego grupy rzeźbiarskiej nazywają go „młodym wielkim Michałem Aniołem”⁵³. Obaj ze zdumiewającą łatwością opracowywali trudny materiał, jakim jest marmur, który pozyskiwali jednakowo z Carrary. Można też przypuszczać, że na taką identyfikację modela w obrazie miał wpływ Clark, który widział w Barnardzie wielkiego rzeźbiarza i odgrywał w jego życiu rolę zbliżoną do roli Wawrzyńca Medyceusza wobec florenckiego artysty.

⁴⁷ Ibidem, s. 40.

⁴⁸ Olive Sanxay, *Parentage of Genius*, „The Indianapolis News” 1898, vol. 29, no. 259, s. 5.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ *French News*, „Galignani's Messenger” 1890, no. 23563, s. 6.

⁵¹ N.F. Weber, *The Clarks...*, op. cit., s. 84.

⁵² Za pomoc w rozpoznaniu historycznych odniesień stroju Barnarda dziękuję Annie Straszewskiej.

⁵³ Cyt. za: H.E. Dickson, *Log of a Masterpiece...*, op. cit., s. 141.

W XIX-wiecznej ikonografii Michała Anioła nie jest podejmowany wątek jego młodości. Dwa najśłynniejsze obrazy: Eugène'a Delacroix *Michał Anioł w pracowni* z 1849–1850 roku (Musée Fabre, Montpellier) i Gérôme'a *Michał Anioł* (1849, Dahesh Museum of Art) przedstawiają artystę w dojrzałym lub zaawansowanym wieku. Nie wiadomo, czy Bilińska się nimi inspirowała. Dla współczesnego odbiorcy pomiędzy jej obrazem a dziełem Delacroix zachodzi relacja, polegająca na odwróceniu znaczeń postaci. Oto Barnard staje się przeciwieństwem Michała Anioła. W obrazie Delacroix dojrzały rzeźbiarz przyjmuje pozę kontemplacji w otoczeniu swoich ukończonych dzieł, tymczasem w kompozycji Bilińskiej młody artysta jest aktywny, a jego rzeźba jest jeszcze w fazie glinianego projektu. Jeżeli pierwszy z nich uosabia twórczość umysłową, to drugi gloryfikuje fizyczną sprawczość. Kontrast pomiędzy postaciami wykazuje inwencję Bilińskiej (lub Clarka czy Barnarda) w kreowaniu wizerunku amerykańskiego rzeźbiarza z odniesieniem do historycznego artysty. Malując portret „młodego Michała Anioła”, artystka sformułowała etos nowej sztuki narodowej, opartej na męskości i sile, a jednocześnie czerpiącej z tradycji.

Malarstwo czy rzeźba?

Portret Barnarda może być odczytany w odniesieniu do *paragone*, trwającej od renesansu dyskusji na temat specyfiki i rywalizacji sztuk, podejmowanej także w XIX wieku⁵⁴. W ujęciu Bilińskiej dotyczyłaby ona współzawodnictwa malarstwa i rzeźby. W recenzjach obrazu – zgromadzonych podobnie jak w przypadku Barnarda w albumach z wycinkami prasowymi⁵⁵ – chwalono wysoką sprawność techniczną artystki w oddawaniu rzeczywistości: „Jest tyle ciepła, tyle wewnętrznego życia, tyle energii w tym portrecie panny A. Bilińskiej, że oderwać się odeń trudno. Interesuje swoją treścią, zaciekawia i trzeba zastanowienia, aby zdać sobie sprawę z techniki i metody, która równie silne wywołuje wrażenia. [...] Nic delikatniejszego, jak gama kolorów szarych, tego triumfu, ale zarazem szkopułu artysty malarza. [...] Podziwiamy poetyczność kompozycji, smak układu, harmonię kolorytu, podnoszącą się na tle energicznego a sumiennego rysunku, podziwiamy paletę pełną, obfitą a umiejącą uczynić dyskretny wybór pomiędzy barwami i odnawiać znaną skalę kolorów uzupełniających, podziwiamy na koniec subtelne oświetlenie całego obrazu, przezroczystość tonów”⁵⁶.

W opisie, zawierającym tradycyjne punkty oceny XIX-wiecznej krytyki, takie jak kompozycja, rysunek i kolorystyka, zwrócono szczególną uwagę na barwy. W obrazie dominuje kolor szary, połączony z błękitnym i brunatnym, których użycie wynikało z przedstawianego przedmiotu – rzeźby glinianej. Z kolorystyką współgra szeroka skala światłocienia sięgająca od najbliższych widzowi jaśniejących punktów po oddalone, niemal całkowicie zaciemnione partie. Zawężona do odcieni szarości gama barwna miała być wyzwaniem dla artystki, a zarazem polem dla popisu umiejętności malarskich. Używając ograniczonej kolorystyki i łagodnych przejść pomiędzy światłem a cieniem, Bilińska stworzyła plastyczny obraz rzeźby, wydobywający jej unikalne cechy: przestrzenność, ciężar i fakturę materiału. Tym samym wizerunek maksymalnie zbliżył się do pierwowzoru, a obraz zyskał jakości rzeźby, co może być odczytane jako deklaracja rywalizacji z tą dziedziną sztuki.

⁵⁴ Zob. Sarah J. Lippert, *The Paragone in Nineteenth-Century Art*, New York–London 2021.

⁵⁵ BJ, Mémorial, zob. p. 29.

⁵⁶ [Mścisław Edgar] Nekanda Trepka, *Artyści polscy w Salonie paryskim*, „Czas” 1890, nr 116, s. 2.

W dziele Bilińskiej wielokrotnie dostrzegano imitację prawdziwego życia: „Głowa zdaje się żyć, artystka zajrzała pod powierzchnię i daje nam portret umysłu i duszy. Zatracamy pojęcie farby i patrzymy na obraz jak na żywą istotę”⁵⁷. Warto przywołać sytuację powstawania portretu: Bilińska malowała rzeźbiarza podczas pracy – sugeruje to glina w jego dłoniach i brudne ubranie. W atelier zachodziły równocześnie dwa procesy twórcze, co można interpretować jako relację współzawodnictwa w oddaniu życia w jednym z tych mediów. Modelowanie gliny było bowiem „żywym” etapem pracy nad rzeźbą, zarówno w XIX-wiecznej teorii, jak i w praktyce warsztatowej Barnarda. O sytuacji *paragone* traktuje wiersz amerykańskiej pisarki M. Sears Brooks, zainspirowany tym portretem. Autorka opisuje w nim pięknego rzeźbiarza oczekującego na inspirację i tworzącego dzieło oraz malarzkę, która równocześnie podejmuje trudne zadanie utrwalenia na obrazie jego procesu kreacji⁵⁸. Utwór kończy nierozstrzygające porównanie: „Wybrańcy sztuki, dzieci jednego płomienia, / Wy jedni dar ten macie z Wszecmocnego łaski; / Ty – chwycić w lot poranków nieuchwytne brzaski, / Ty – zakląć duch anioła w martwy złom kamienia”⁵⁹.

Malarkę, w analogicznej sytuacji o jakiej pisała Brooks, przedstawia najśłynniejsze dzieło Bilińskiej – *Portret własny* z 1887 roku (il. 3). Obraz jest wizualnym odpowiednikiem portretu Barnarda. Kobieta znajduje się na nim w trakcie procesu twórczego, przyjmuje swobodną, choć wyzywającą, pozę, eksponując swoje dłonie i narzędzia pracy: pędzle i paletę. Jest ubrana skromnie, tym bardziej zaskakują takie elementy jak bukiet kwiatów za paskiem, błyszczące bransoletki i kuchenny fartuch. Dzieło, nad którym pracuje nie jest tu widoczne, ale odbiorca ma je przecież przed oczami. Bilińska podkreśliła cechy fizyczne modela, choć w tym wypadku są nimi nieregularne rysy twarzy i potargane włosy. Realistyczny język opisu postaci i perfekcyjna technika malarska doprowadziły – zdaniem ówczesnych krytyków – do powstania wizerunku pełnego siły i prawdy, który zarazem definiował zjawisko równie nowe w XIX-wiecznym świecie sztuki, co amerykański rzeźbiarz: profesjonalną artystkę⁶⁰.

Malarka i rzeźbiarz

Powstawanie portretu Barnarda było prawdopodobnie procesem trudnym i dla Bilińskiej, i dla modela. Malarka regularnie przychodziła do jego pracowni. Wykończenie obrazu w jej własnym atelier – jak to miała w zwyczaju – było niemożliwe ze względu na jego rozmiary. Odwiedzanie młodego mężczyzny przez niezamężną kobietę pod koniec XIX wieku wciąż było odstępstwem od obowiązujących norm społecznych. Bilińska mogła narazić się na krytykę otoczenia, choć jako portrecistka (malująca u swoich zleceniodawców) dysponowała znacznie większą swobodą przemieszczania się i spotkań niż kobiety z klasy średniej i wyższej⁶¹. Również inne artystki z jej pokolenia malowały w tym czasie rzeźbiarzy w ich miejscach pracy. Sama Bilińska w 1887 roku wykonała *Portret Władysława Marcinkowskiego*

⁵⁷ BJ, *Mémorial*, s. 69 (wycinek: artykuł Bessie H. Woolford, *A Masterpiece* z nieznanego czasopisma, 1890).

⁵⁸ *Ibidem*, s. 68 (wycinek: wiersz M. Sears Brooks, *The Young Sculptor* z nieznanego czasopisma, 1890).

⁵⁹ Przeł. Antonii Bohdanowicz w: idem, *Anna Bilińska podług jej dziennika, listów i recenzji wszechświatowej prasy*, Warszawa [1928], s. 118.

⁶⁰ Na temat obrazu zob. *Artystka...*, op. cit., s. 252–253 (Renata Higersberger).

⁶¹ Zob. klasyczny już tekst Griseldy Pollock, *Modernity and the space of femininity* [w:] eadem, *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, London–New York 2003, s. 70–127. Zob. też: Agnieszka Morawińska, *Czy artystce wolno patrzeć?* [w:] *Artystka...*, op. cit., s. 52–60.

(Muzeum Narodowe w Poznaniu), pozując mu w tym czasie do popiersia. Innym przykładem jest *Portret Jeana Carrièsa w pracowni* z 1886 lub 1887 roku autorstwa Szwajcarki Louise Catherine Breslau, która studiowała razem z Polką w Académie Julian (il. 6). Obraz przedstawia modela w otoczeniu jego rzeźb i narzędzi pracy, w codziennym ubraniu i kapeluszu, które pozwalają go zidentyfikować jako członka paryskiej bohemy. Wizerunek Carrièsa ma niewiele wspólnego z przedstawieniem pięknego siłacza o obnażonych ramionach i rozpiętej koszuli z portretu Bilińskiej. Porównanie to dodatkowo podkreśla erotyczną wymowę dzieła, w którym mężczyzna jest przedstawiony jako obiekt pożądania.

il. 6 | fig. 6

Louise-Catherine
Breslau, *Portret
Jeana Carrièsa
w pracowni*
| *Portrait of Jean
Carriès in His
Studio*, 1886–1887,
Petit Palais, Musée
des beaux-arts
de la ville de Paris

fot. | photo
domena publiczna



Nie ma podstaw, by snuć przypuszczenia na temat relacji łączącej Bilińską i Barnarda. Można się dzisiaj zastanawiać, do jakiego stopnia jej widzenie artysty było tożsamy z tym, jak postrzegał go zleceniodawca obrazu, czy może wręcz od niego przejęte. Ekspozycja młodości, męskości i siły służyło zbudowaniu amerykańskiego ideału rzeźbiarza i rzeźby, lecz mogło również być związane z erotyczną fascynacją samej Bilińskiej. Na zakończenie warto wrócić do okoliczności powstawania obrazu. Nie można oprzeć się wrażeniu, że cała ta sytuacja musiała być obciążona dużym ładunkiem emocjonalnym zarówno dla malarki, jak i dla modela. Barnard – jak pisał w cytowanym na początku artykułu liście – niechętnie pozował do portretu i nie życzył sobie, żeby został wystawiony na Salonie. Postawa ta dziwi, gdyż często przyjmował dziennikarzy i pozwalał się fotografować w swoim atelier. W tym kontekście wydaje się, że Bilińska była nieproszonym gościem w pracowni rzeźbiarza, a malowanie przez nią portretu może być postrzegane jako akt przemocy kobiety wobec mężczyzny. Usankcjonowane w historii sztuki role modelki jako przedmiotu, a artysty jako podmiotu przedstawienia zostały tu odwrócone. Dodatkowo – biorąc pod uwagę, że sposób malowania tego obrazu określany był jako męski⁶² – tradycyjne rozumienie predyspozycji i kompetencji płci w procesie twórczym uległo zatarciu. Opozycja między kobietą a mężczyzną, modelką a artystą, malarstwem a rzeźbą została wpisana w relację nieustających zmagania, podobnie jak w *Walce dwóch natur w człowieku*.

⁶² Polacy w Salonie paryskim, „Kurier Lwowski” 1890, nr 130, s. 3.