

Piotr Jakubowski

Oblicza fantazji – Joel-Peter Witkin

Trudno w klasycznych teoriach fotografii Waltera Benjamina, Susan Sontag czy Rolanda Barthesa szukać uprawomocnienia dla zdjęć zrzucających rozpoznawalny kontakt z rzeczywistością, realnością, porządkiem jej scenariuszy i ich jawienia się, czyli najogólniej – nie tyle prawdą¹, co pewną autentycznością. Realistyczne pojmowanie fotografii oparte jest w tych przypadkach zarówno na czynnikach pozytywnych (pewne doświadczenia czy obserwacje możliwe są jedynie wobec rozpoznawalnego obrazu rzeczywistości), jak i negatywnych: poprzez krytykę manipulacji zdjęciami czy materiałem fotograficznym (pod pojęciem manipulacji będę rozumieć zarówno stylizowanie czy inscenizowanie fotografii, nie tematyzujące przy tym tego aktu, jak i wszelaką jej obróbkę).

¹ Zdroworozsądkowy, naiwny realizm jako społeczny dogmat fotografii ustalony w jej historii i podtrzymywany poprzez rozpowszechnienie i tym samym zneutralizowanie medium, życie z nim aż do uczynienia go koniecznym rekwizytem wielu rytuałów włącznie (zob. Sontag 1986, Kławsiuć 2006, Śnieciński 2006, Stanová 2008), opiera się na założeniu odmiennym niż przedstawione ujęcia Benjamina, Barthesa i Sontag. Doksalna wykładnia zakłada odzwierciedlenie rzeczywistości w fotografii bazujące na relacji maksymalnego podobieństwa między tymi dwoma sferami (nieostrzegania konwencji lektury fotograficznego odniesienia), które zaś przyjmuje częstokroć negatywny status i sprowadza się do braku zaburzeń i przekształceń, czyli nieobecności ingerencji wyboru i interpretacji. Jest podobne, bo jest obiektywne. Inspirujący paradoks, zgodnie z którym fotografia pokazuje coś, co każdy może zobaczyć, ale czego nikt nie widzi, obłaskawiony zostaje w opowieści mitologizującej postać fotografa lub moment powstania zdjęcia, zracjonalizowany zaś w teorii syntetyczności i ekonomii poznawczej ludzkiego wzroku uwikłanego w czas i sterowanego programami przyzwyczajień. Abstrahując od faktu, iż nie można mówić o realizmie nieuwarunkowanym, gdyż każdorazowo ogłaszany jest on wobec jakiejś lokalnej i tymczasowej, kulturowej jego odmiany, afirmacja fotografii u omawianych poniżej autorów oparta jest na jej indeksowych (fenomenologia śladu), a nie ikonicznych związkach z rzeczywistością. Podobieństwo, przyjmujące wymiar duchowy, esencjalny czy właśnie auralny, staje się łącznością, pewną komitywą, nie tylko nie maskującą nieciągłości, ale wręcz ukonstytuowaną na niej. Z jednej strony więc istotna czy istotowa rzeczywistość odsłaniałaby się wyłącznie w obecności obiektywu. Z drugiej, odwrotnie, sugestia prostego odzwierciedlenia nadawać może rzeczywistości wymiar czegoś obcego, tajemniczego, budząc prastare źródło lęku: odmienność tego samego. Aura to też wrażenie pewnego nieusuwalnego dystansu, niezależnie od tego, jak bardzo dana rzecz mogłaby być bliska i znajoma.

U Benjamin realizm ugruntowany jest w podstawowym pojęciu aury, czyli „maleńkiej iskielki przypadku, nierozzerwalnego związku między czasem i miejscem zdarzenia, którym rzeczywistość niejako przepoiła charakter obrazu” (Benjamin 1975, s. 29).

Barthes z kolei twierdził, że choć żadna fotografia nie ma zdolności potwierdzania tego, co na niej się znajduje, zawsze dowodzi jednak przeszłości, inherentnie w niej obecnej. „To” ze słynnej formuły „to było”, *ça a été*, nie jest więc zaimkiem postaci, zdarzenia czy miejsca, lecz – jako cała formuła czytana łącznie – chwili, w której dany fenomen znalazł się przed soczewką aparatu. Dlatego też, kiedy „fotograf poddaje się retoryce obrazu malarskiego i jego wzniosłemu sposobowi przedstawiania”, kiedy dokonuje mechanicznych lub technicznych obróbek, lub kiedy oznacza, by tak rzec, rzeczywistość poprzez inscenizowane zestawienie (juktapozycję) elementów, ów dowodzący autentyczności przedstawionego na zdjęciu czasu przeszłego noemat „ulega zapomnieniu” (Barthes 2008: 208); a zdjęcia tracą wówczas zdolność działania.

W *O fotografii* Sontag, zbiorze esejów o charakterze, można powiedzieć, bardziej opisowym niż normatywnym, można odnaleźć jednak pewne preferencje. Realizm zawiera się np. w przekonaniu, że każda manipulacja przedstawieniem fotograficznym ma charakter redundantny wobec przyrodzonego surrealizmu fotografii.

Surrealizm kryje się w samym sercu fotograficznych przedsięwzięć – pisze autorka *Przeciw interpretacji* – w samym stworzeniu świata-duplikatu, w rzeczywistości drugiego stopnia, węższej, ale bardziej dramatycznej niż ta, którą dostrzegamy gołym okiem (Sontag 1986: 53)².

Fotografie szukające nieupozorowanych „fragmentów” życia i świata wydają się tedy znacznie bardziej surrealistyczne niż zdjęcia, które uabstrakcyjniono czy upoetyczniono za pomocą technicznych czy formalnych środków. By zilustrować tę tezę, można porównać dwa fotograficzne portrety surrealistów: z jednej strony Philippe'a Halsmana fotografującego Salvadora Dalego [*Dali Atomicus*, 1941], z drugiej, zdjęcie René Magritte'a autorstwa Billego Brandta [*René Magritte*, 1966]. Jeśli jako surrealistyczną określić estetykę ewokującą niepokojące wymiary znanych przestrzeni i wyglądów, wizerunek starego malarza, który przypomina chłopca, z dumą, ale też odrobiną zażenowania prezentującego swój malunek, jest o wiele bardziej „surrealistyczny”, niż wyraźnie inscenizowane i tym samym odrobinę groteskowe zdjęcie Halsmana (w wersji sprzed retuszu widać linki podtrzymujące sztalugi w powietrzu i mężczyznę dźwigającego krzesło).

² I w innych miejscach: „fotografia jest jedyną sztuką, która od urodzenia jest surrealistyczna” (s. 52); „fotografia staje się surrealistyczna dzięki nieodpartemu patosowi zawartego w niej komunikatu z przeszłości i dzięki konkretnym informacjom dotyczącym klas społecznych” (s. 54); „Surrealistyczny jest dystans zwiększany lub zmniejszany przez fotografię, dystans społeczny i dystans w czasie” (s. 59). Fragmenty te również wskazują na podskórny „realizm” autorki, który zresztą momentami deklaruje ona wprost, w tonie afirmatywnym: „zdjęcie – to nie tylko obraz (dzieło malarskie), interpretacja rzeczywistości, ale także ślad, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy lub maska pośmiertna” (s. 141), lub bardziej metaforycznie: „fotografia jest czymś na kształt nadmiernej emfazy, namiętnej kopulacji ze światem materialnym” (s. 32).

Również w przypadku Jeana Baudrillarda można mówić o realistycznych założeniach w filozoficznym ujęciu fotografii, choć byłby to realizm *à rebours*, lub może raczej metarealizm – realizm swej własnej niemożliwości. Rozproszone i niesystematyczne rozważania o fotograficznym medium prowadzi bowiem Baudrillard na tle swych koncepcji socjologicznych, stąd łatwo wnioskować, że, jego zdaniem, realizm stracił opcję bytu, gdyż nie istnieje rzeczywistość, która dawałaby mu podstawę; pojęcie repliki – twierdzi badacz – zastąpić należy permanentnym *trompe d'oeil*. Fotografia, dziecko ery industrializacji, od początku śledziła znikanie, zanikanie materii świata, zarazem walnie uczestnicząc w tym procesie, jak i notując jego skutki. „Cudem fotografii – pisze Baudrillard – jej tak zwanego obiektywnego obrazu, jest to, że odsłania on całkowicie nie-obiektywny świat. Jest paradoksem fakt, że brak obiektywności świata zostaje odkryty przez fotograficzny obiektyw” (Baudrillard 2000). Nieobecność rzeczywistości uchwycona na fotograficznym obrazie, jest – tu autor *Precesji symulaków* powołuje się na Borgesa – oczywista i łatwo przyswajalna, a to dlatego, że każdy ma przecucie, iż tak naprawdę nic nie jest realne.

Fotografia była dla Baudrillarda teoretyczną i praktyczną przygodą wieku późnośredniego. W swej koncepcji „pisanie światłem” wyłożył on ideę samoreprezentacji świata wyzwolonej od konieczności ludzkiej mediacji (ową reprezentację stanowiłyby oczywiście objawy zanikania). Wyemancypowany aparat mógłby zaprotokołować za pomocą światła to, co objawiłoby się przed jego obiektywem, przy czym nie byłby to zapis werystyczny, ani tym bardziej estetyzujący, lecz niezależne wydarzenie, nie podporządkowujące się rygorom klasyfikacji i roszczeń (zob. Zawojski 2008).

François Soulages to jeden z niewielu teoretyków piętnujących hegemonię realizmu w fotografii. Przyczynami panującego *imperrealizmu* (zarazem imperatywu realizmu, jak i wywołanej nim, a zarazem zwrotnie wywołującej go jego imperialnej dominacji) są, zdaniem badacza: logiczny błąd pomylenia genezy z istotą, funkcjonowanie malarstwa jako „estetycznego superego” fotografii, jej zwyczajowe zastosowania (portret, reportaż, zdjęcia rodzinne itp.), oraz – nade wszystko – „strach przed zjawiskiem, pozorem i wyobraźnią” (Soulages 2007: 123), które zapanowałyby po dekonstrukcji fotograficznej prawdy. Susan Sontag uważała, jak wskazałem przy okazji surrealizmu, że unaocznianie naturalnych a częstokroć nieświadomych własności zdjęć, częstokroć powstrzymuje ich działanie. Soulages wręcz przeciwnie. Jego zdaniem, epatowanie jawnie fikcyjnymi elementami fotografii może wyzwolić ją ze złudzeń i rygorów realizmu, uczulić widza na ignorowaną nieciągłość.

Badacz proponuje dopełnienie formuły *ça a été* imiesłowem *joué*: „to, co było odegrane”³, uzasadniając ów suplement nie tylko sferą nieświadomości osoby

³ Soulages próbuje „przyszpilić” Barthesa prawie że „po barthesowsku”, a więc w ten sam sposób, w jaki ów ostatni demistyfikował konwencjonalne przedstawienia literackie, telewizyjne czy nawet fotograficzne (tekst o wystawie *Rodzina ludzka* Edwarda Steichena dostępny w *Mitologiach*), dające mieszkańinowi to, co ten chciał dostać, i pozwalające mu nadal wierzyć w to, w co wierzył, stanowiąc tym samym źródło przyjemności, jakim jest każde potwierdzenie *status quo*. Barthesowska estetyka „tego, co było”, strzegąca odnalezienia przez autora *Imperium znaków* jego zmarłej matki na słynnym zdjęciu z cieplarni, daje – jak twierdzi Soulages – „poczucie bezpieczeństwa [...] temu, który nie chce uwierzyć w mijający czas i czas stracony, w nieodwracalną śmierć” (Soulages 2007: 122). Koncepcja *punctum* jako zapośredniczonego przez emanację promieni świetlnych kontaktu z tym, czego już nie ma

fotografowanej (osoba ta bowiem nie zawsze istnieje, lub nie zawsze jest świadoma bycia w obiektywie), ale przede wszystkim właściwościami podmiotu fotografującego. Wyjawienie jego inscenizacyjnych zapędów, wynikających z nieuchronnie interakcyjnego i relacyjnego charakteru fotografowania, stanowi zarazem formę psychoanalizy.

Każde zdjęcie, pisze Soulages, jest „wykonywane przez człowieka z nieświadomością opanowaną przez popędy, pragnienia oraz wzorce, które należy podjąć lub ich unikać. Każdy fotograf więc jest reżyserem, Bogiem jednej chwili, zaś zdjęcie – formą teatralizacji” (Soulages 2007: 83)⁴.

Fotografia w takim układzie nie jest odbiciem rzeczywistości, lecz świadectwem gry, wprowadzając tym samym rozsunięcie: wszystko wydarza się nie tam, gdzie widać, lecz w obrębie utajonych reguł, które sterują widzialnymi symptomami. Następnie, przechodząc z analizy hermeneutycznej na mechaniczną, Soulages wskazuje, że elementarnymi wyznacznikami fotograficzności (abstrakcyjnej własności umożliwiającej zaistnienie faktu fotografii), są nieodwracalność uzyskania negatywu oraz nieukończona praca przekształcania go w zdjęcie. Na każdym z tych etapów fotograf wybiera jedną z nieskończonej ilości opcji, ale o ile w pierwszym wypadku gest jest ostateczny, o tyle w drugim wybór odnosi się nie tylko do własnego uzasadnienia, ale i do całego pominiętego spektrum. „Fotograf jest wobec negatywu równocześnie odbiorcą, interpretatorem i twórcą” – pisze Soulages – zaś każdy negatyw może być źródłem – poprzez manipulację modalnościami procesów jego wywoływania oraz możliwością późniejszej obróbki – nieskończonej ilości zdjęć i sposobów ich udostępniania (Soulages 2007: 158).

Reasumując, po pierwsze, mówienie o fotografii jako o formie prezentacji autentyczności przypomina mówienie o meczu piłki nożnej jako o pogoni dwudziestu dwóch mężczyzn za kawałkiem nadmuchanego materiału, po drugie, przekonanie o możliwości braku inwazji fotografa we własne medium, o wolnym od kreacji charakterze produkowania zdjęć, jest złudzeniem i mitem.

Joel-Peter Witkin, urodzony w 1939 r., wciąż żyjący i tworzący fotograf i malarz amerykański, jest jedną z tych postaci, w stosunku do których prawdziwe jest banalne powiedzenie, iż jego twórczość nie pozostawia nikogo obojętnym. Obcując z nią, nie sposób wyzbyć się wątpliwości, czy jest to przestrzeń głęboko przemyślanego mistrzostwa, duchowego posłannictwa, czy też złego smaku i perwersji. Słuchając samego artysty zaś, czy jest on natchnionym wizjonerem, pomyłeńcem, czy wielkim i okrutnym ironistą? Czy to on, czy któraś persona – wszechobecny w jego twórczości motyw maski, będącej, jego zdaniem, jedyną formułą autentyczności – wyznaje, że: „Fotografia istnieje, każda fotografia istnieje – moim zadaniem jest odnaleźć ją

(Sikora 2004:199), miałyby w takiej optyce naturę *quasi*-ideologii i stanowiła wyraz słabości Barthesa, osłabienia krytycznej czujności wobec tragicznego doświadczenia.

⁴ „W przypadku każdego fotografa toczy się nieświadomie dialektyczna gra pomiędzy jego ‘ja’, dążącym do panowania i organizacji, ‘id’, które w znacznej mierze wyraża jego popędy [...], oraz ‘superego’, przepełnionym zagadkową identyfikacją fotografa z ‘wielkimi’ fotografami, a więc: z regułami oraz modelami estetycznymi, stylistycznymi i technicznymi. Matryce te sterują fotografem, przyciągają go i paraliżują, nawet wtedy (czy zwłaszcza wtedy), gdy chce zatrzeć ich ślady” (Soulages 2007: 81).

w czasie i przestrzeni”⁵ Czy patos to jest, kpina, a może mistyka? Czy naprawdę fotografuje w poczuciu misji, by: „Pozbywać się potrzeby ciemności, tworząc ją i mając przy tym nadzieję, że poprzez przedstawienie sprawia się też, że widz przestaje być podatny na uwiedzenie przez zło i mrok”, czy jego zdjęcia to jedynie estetycznie zamaskowane odmiany *freak show* i *gore*?

Słynne jest ogłoszenie, jakie Witkin umieścił w prasie, gdy poszukiwał modeli do zdjęć. Oto jego preferencje:

Stożkogłowi, karły, olbrzymy, garbusy, transseksualiści przed operacją, brodate kobiety, ktokolwiek z ogonem, rogami, skrzydłami, odwróconymi dłońmi czy stopami, urodzeni bez rąk, nóg, oczu, piersi, genitaliów, uszu, nosa, ust. Wszyscy z niespotykanymi dużymi genitaliami. Każdy rodzaj ekstremalnej wizualnej perwersji. Hermafrodyty i mutanty (żywi lub martwi). Ktokolwiek noszący rany Chrystusa.

To chyba dzięki wyraźnym elementom autokreacji i ironii autorem nie zainteresowała się policja. Wymieniony powyżej repertuar kuriozów, czy raczej, co byłoby chyba właściwszym określeniem – fantazmatów, zastanawia tym bardziej, im częściej Witkin powtarza, że tak naprawdę to fotografuje tylko siebie. Jak sam stwierdza: „Te prace są miarą mojego charakteru, transfiguracją miłości i pożądania, i wreszcie jakości mojej duszy” (cyt. za: Ferenc).

Jeśli chodzi o początki, historii jest kilka: Witkin mówi o wypadku samochodowym, jakiego był świadkiem, będąc jeszcze małym. Zobaczył wówczas toczącą się po jezdni uciętą głowę dziewczynki. Opowiada też o zapachu toczzonej gangreną nogi babci, który budził go co rano, tak jak innych aromat kawy i świeżego pieczywa. Służył również w armii, gdzie dokumentował przypadkowe wypadki z udziałem broni. Wreszcie uczestniczył, wraz z aparatem, w wojnie w Wietnamie. To pierwsze źródło, czy właściwie – piętno inspiracji. Drugim są: Hieronim Bosch, Rubens, Caravaggio, Goya czy Jose de Ribera. Dialog Witkina z malarstwem odbywa się na wielu poziomach. Zarówno poprzez kreowanie własnych wersji znanych obrazów (np. *Las Meninas* [1987], w którym nawiązuje nie tylko do oryginału Velazqueza, ale też późniejszych wariacji Picassa na jego temat, *Bogowie ziemi i nieba* [1987] na podstawie *Narodzin Wenus* Sandro Botticelliego, *Studio malarza – Courbet* [1990] i in.), jak i poprzez tworzenie fotografii-obrazów, obrazów fotograficznych.

Można wyróżnić dwa sposoby pozorowania fotografii na malarstwo. Z jednej strony byłoby to wykorzystanie odpowiedniego układu kompozycyjnego oraz przestrzennego rozmieszczenia figur (np. Henry Cartier-Bresson studiował klasyczne koncepcje perspektywy, by je wykorzystać w swych fotografiach, na wskroś malarskie są studia kwiatów autorstwa Roberta Mapplethorpe'a). Z drugiej podążanie śladami piktorializmu, czyli mechaniczna ingerencja w fotograficzną odbitkę, nadająca jej charakterystyczne, malarskopodobne ziarnistość, rozproszenie czy określony walor. Witkin podąża obiema tymi ścieżkami naraz. Najpierw fotografuje misternie zaplanowane, dopracowane w każdym szczególe kompozycje, następnie technicznie ingeruje w negatyw, zadrappuje, maluje tuszem czy przeszczepia fragmenty (w ten sposób, jak twierdzi, nadaje zdjęciu jeszcze bardziej osobisty wymiar), zaś w trakcie wywoływania dla osiągnięcia zamierzonego efektu korzysta z takich

⁵ Wypowiedzi Witkina pochodzą z filmów dokumentalnych *Vile Bodies* (Channel 4, 1998) oraz *L'image indélébile* (reż. Jérôme de Missolz, 1994).

środków, jak chociażby gorący pszczeli wosk, pigment czy specjalny rodzaj papieru fotograficznego dający efekt pewnego rozmazania i postarzenia. W ten sposób każdy praktycznie element kreacji podległy jest autorskiej kontroli.

Susan Sontag za paradoksalny uznała fakt, iż fotografia sprawiła, że niektórzy malarze zaczęli malować „ze zdjęć” zamiast „z natury” (do dziś słyszy się zresztą o np. portrecistach, którzy wolą pracować w ten właśnie sposób). Ciekawe, jak odniosłaby się do Witkina, który – odwrotnie – fotografuje w pewnym sensie „z obrazu”⁶. Najpierw bowiem przekuwa swą wizję w malarski obraz, sam już w sobie niepozbawiony estetycznych wartości, następnie zaś wytwarza, by tak rzec, fotograficzną sytuację, w której umożliwi owemu obrazowi zaistnienie w obiektywie zgodnie z wyznaczonymi przez aparat regułami. Zapytany, do czego tak właściwie potrzebuje tego ostatniego etapu, dlaczego akurat zdjęcie, odpowiada Witkin, że nie ma nic równie potężnego jak fotografia (*There is nothing as powerfull as photography*). W wielu też wypadkach tło jego fotografii to nic innego jak obraz, namalowany częstokroć przez samego fotografa (wyraźnie widać to np. na zdjęciu *Studio malarza – Courbet*). Pozostałe elementy – i tu tkwi chyba ciemne źródło siły skupiania uwagi, jaką mają niewątpliwie fotografie Witkina – są, by tak to ująć, tym, na co wyglądają. Fragmenty ciała, martwe psy, obdarte ze skóry jagniątka, wszyscy ci ludzie, oszpecceni, zdeformowani, zadający sobie czy innym cierpienie lub perwersyjną rozkosz, wszystko to jest „naprawdę”.

Spojrzenie Witkina nie jest współczujące, podobnie jak nie było takim spojrzenie Diane Arbus. Jednak, w przeciwieństwie do tej ostatniej, brakuje w nim ciekawości, czy raczej ciekawskości, wyzbycia się kurtuazyjnego gestu odwracania wzroku, by podążyć za naturalną chęcią wślepiania się w kuriozum. Witkin jest o wiele bardziej klasyczny, ponownie, aż do granicy banału – on dostrzega piękno⁷ i chce je uchwycić. Nie tyle jest więc turpistą (ci nie negowali brzydoty, lecz afirmowali ją), co estetycznym rebeliantem. *It's gorgeous, it's beautiful* – słowa te powtarza jak mantrę wychodząc z kostnicy, spacerując po ulicznych brazylijskich rzeźniach czy preparując obciętą głowę konia (Witkin obdarł skórę z pyska a także wyłupał jedno z oczu i przyszył obok drugiego – w ten sposób, *nomen omen*, świadomie nawiązując do programu kubizmu; całość udekorował kiścią czerwonych winogron [*Wiosna, Nowy Meksyk*, 1993]). Wszystko to wobec sprzeciwu, że – jak stwierdza – „Cenimy puste piękno rzeczy”. Kiedy przyszedł do niego potwornie oszpecony chorobą mężczyzna, Witkin usłyszał prośbę, by przedstawił go jak „prawdziwą ludzką istotę” (*Mroczny święty*, 1990). Zdeformowana kobieta pozująca do zdjęcia *Kobieta*

⁶ „Nikt nie oczekuje od fotografów, że będą się posługiwali obrazami do szkicowania swoich ujęć” (Sontag 1986: 136).

⁷ Jak pisał Walter Benjamin: *Świat jest piękny* – oto dewiza fotografii (Benjamin 1975: 42); Sontag z kolei stwierdziła, że „Poza tymi przypadkami, w których aparat fotograficzny dostarcza dokumenty albo sygnalizuje rytuały społeczne, do wykonywania zdjęć skłania ludzi poszukiwanie czegoś pięknego” (Sontag 1986, s. 82); fotografowanie jest aktem afirmacji. Fotograf, wobec piękna przez oko niedostrzeganego, piękna tego, co codzienne, normalne, zwyczajne czy nawet brzydkie, przyjmuje misję odkrycia, wydobycia czy wychwycenia, zaś w kontakcie z pięknem oku dostępnym, pięknem zachodów słońca, pejzaży, małych słodkich dzieci, perfekcyjnych ciał, ma na celu jego utrwalenie. A przecież, jak wskazuje Sontag – „zdolność aparatu do przekształcania rzeczywistości w coś pięknego wypływa ze względnej słabości zdjęcia jako środka przekazywania prawdy” (Sontag 1986: 107).

w *niebieskim kapeluszu* (1985), po obejrzeniu końcowego efektu stwierdziła, że wygląda olśniewająco.

Pojawia się pytanie, czy informacja, że na zdjęciu Witkina widzimy prawdziwy martwy płód, prawdziwą obdartą ze skóry głowę konia, prawdziwą kobietę z męskimi genitaliami a nie efekt pracy rzeźbiarza czy grafika komputerowego, robi jakąkolwiek różnicę w sytuacji bezpośredniego zetknięcia z fotograficznym obrazem? Spróbuję odpowiedzieć na to pytanie drogą dygresyjną. Sontag nie ma wątpliwości, że gdyby komukolwiek dać do wyboru możliwość zobaczenia fotografii Szekspira lub możliwość zobaczenia portretu Szekspira autorstwa Hansa Holbeina, wybór mógłby być tylko jeden: zdjęcie. Julia Margaret Cameron znana było z tego, że dokonywała fotograficznych wizualizacji wydarzeń historycznych, literackich czy mitycznych, a także tworzyła „portrety” dawno już nieżyjących postaci, używając jako modeli ludzi sobie współczesnych (portretu Szekspira akurat nie wykonała, ale to żaden argument, gdyż bez przeszkód, na gruncie swego założenia i estetyki, mogła). Soulages pyta, jak to możliwe, że artystyczne zdjęcie osoby, która żyła długo przedtem, zanim w ogóle wynaleziono fotografię, jakby usuwając cały krytycyzm odbiorcy może oddziaływać na niego, spełniać tę samą rolę, jakby było to zdjęcie prawdziwego Rembrandta czy prawdziwej Marii Stuart? Odpowiedź jest prosta: to siła fotografii (Soulages 2007: 73), a nie ignorancja patrzącego. Stawiająca negatywny warunek estetyka „tego, co było”, podobnie jak stwierdzająca oczywistość estetyka „tego, co zostało odegrane”, nie sięgają tej siły, wiarygodności, jaka z niej wynika, nie tyle zagłuszającej prawdopodobieństwa rozumu, co operującej na zupełnie innym poziomie. Dopiero estetyka „tego, co jest”, „tego, co widać” czyniłaby jej zadość. Integralną częścią odbioru fotografii Witkina jest stan niepewności, *epoché* wynikające z niewiedzy: czy to jest prawdziwe, czy to zdarzyło się, czy naprawdę dwie połówki obciętej głowy starego mężczyzny splecione są ze sobą w namiętym pocałunku? Częścią efektu jest sytuacja „być może”: być może to widzę, a jeśli tak, to co? Co by się stało, gdybym to widział naprawdę, co się, być może, właśnie wydarza? Kiedy wiem jedno, wiem też i drugie, jednak ta wiedza nie przynosi nic poza prostą konstatacją. Pojawia się reszta: refleksja, moralność, współczucie, wstręt, niesmak. W tym przypadku akurat to nie ona jest milczeniem.

Zawarta w tytule fantazja odnosić się może nie tylko do potocznego jej rozumienia, jako wyobraźni, wizji, konkretnego pragnienia, świata wewnętrznego, choć to one wyznaczają topikę prac Witkina, ale też – w dość swobodnym nawiązaniu do Freuda – do przeciwieństwa iluzji. O ile ta ostatnia byłaby formą asekuracyjnej ułud, spaceniem wzroku dążącego do uniku, uchylania się od konfrontacji z rzeczywistością, fantazja miałaby wymiar weta, protestu, gestu odmowy przy pełnej jasności tego, co realne, przy pełnym rozpoznaniu wroga. Niestuszny byłby zarzut, że tak naprawdę Witkin wpisuje się w globalny trend opisanej przez Wolfganga Welscha estetyzacji wszystkiego, gdyż ta sprowadzała się do takiej redukcji i modelacji świata, by odpowiadał on ustalonym kanonom. Witkin zaś rozszerza sam kanon – w tym również zawiera się właściwy pracy fantazji gest przekroczenia. Owo przekroczenie odnosi się w tym wypadku również do kanonizowanego w teoriach *imperializmu*.

Myślę, że ludzie zostają fotografami – stwierdza Witkin w rozmowie z Michaeliem Sandem – ponieważ chcą zebrać wszystko i skondensować w jedną, szczególną ciszę. Kiedy

naprawdę chcesz komuś coś powiedzieć, chwytasz go, trzymasz, obejmujesz. To właśnie wydarza się w tej cichej formie (Sand 1996).

Witkin używa słów *stillness* i *still*, to ostatnie oznacza jednocześnie ciszę, spokój i fotografię, *fotos*⁸. *Still* – cisza fotografii, fotografia-cisza, cisza wobec rzeczywistości „tego, co jest” to propozycja, która może jednocześnie uprawomocnić twórców takich jak Witkin na gruncie realistycznych filozofii fotografii, jak i uwydatnić ich głos w nurcie konstruktywnego sprzeciwu wobec przymusów i oczywistości.

Bibliografia

- Barthes R. (2008), *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa.
- Benjamin W. (1975), *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, wyb. H. Orłowski, Poznań.
- Baudrillard J. (2000), *Photography, Or The Writing Of Light*, tłum. na j. ang. F. Debrix, „Ctheory”, www.ctheory.net/articles.aspx?id=126 [dostęp 15.11.2010].
- Ferenc T., *Joel-Peter Witkin i jego dyskurs z malarstwem*, Fundacja Edukacji Wizualnej, www.few.pl/teksty.htm [dostęp 11.11.2010].
- Kławsuń P. (2006), *Dlaczego ludzie robią zdjęcia*, „Ikonosfera”, nr 1. www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=48 [dostęp 22.12.2010].
- Sand M. (1996), *Joel-Peter Witkin*, „Word Art.”, nr 1, oraz: www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault.html [dostęp 16.11.2010].
- Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin.
- Sontag S. (1986), *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa.
- Soulages F. (2007), *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków.
- Stanová M. (2008), *W cieniu fotografii*, tłum. M. Renčková, Kraków.
- Śnieciński M. (2006), *Antropologia obrazu: anamnesis – fotografia i pamięć*, „Kultura Współczesna”, nr 4.
- Zawojski P. (2008), *Jean Baudrillard i fotografia*, „Kultura Współczesna”, nr 1.

Joel-Peter Witkin: faces of fantasy

Abstract

The article contains two parts. In the first, the Author describes the theoretical background for analysing the photographs by an American controversial artist – Joel-Peter Witkin; the analysis is carried out in the second part of the paper. The realistic, authenticity-oriented visions of W. Benjamin, R. Barthes or S. Sontag are confronted with Witkin's creativeness spirit – clearly manipulating in matters of the order of reality (and its rules of appearance) and photographic stuff. This attitude is supported by François Soulages' views on aesthetics.

Słowa kluczowe: Joel-Peter Witkin, fotograficzna kreacja, Susan Sontag, François Soulages.

Key words: Joel-Peter Witkin, photocreation, Susan Sontag, François Soulages.

⁸ Oczywiście, podstawowe znaczenie słowa *still* jako przysłówka to „wciąż”, „nadal”.

Piotr Jakubowski

doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Zajmuje się egzystencjalnym i politycznym znaczeniem narracji. Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Polonistyce”, „Aspektach Filozoficzno-Prozatorskich”, oraz w pracach zbiorowych.