

PROBLEM  
NAGOŚCI,  
TOŻSAMOŚCI  
I DORASTANIA  
(W DZIEŁACH  
WSPÓŁCZESNYCH  
ARTYSTEK)

---

Marek

Śnieciński

---



W każdej epoce w obrazach przedstawiających człowieka i jego ciało ludzie, świadomie lub nieświadomie, wyrażali własne wyobrażenia i przekonania dotyczące człowieka, jego tożsamości, statusu ontologicznego, jego miejsca w świecie i jego przeznaczeń. Hans Belting, który

poświęcił tym zagadnieniom wiele uwagi, zauważył, że *obraz człowieka i obraz ciała są ze sobą silniej związane aniżeli gotowe są to przyznać dzisiejsze teorie. [...] Osobliwa jednomyślność panuje co do tego, że tak jak jesteśmy bliscy utraty obrazu człowieka, tak też nie posiadamy już wiążącego obrazu naszego ciała, co do którego moglibyśmy się porozumieć*<sup>1</sup>. Niemiecki historyk sztuki podkreśla, że sformułowanie „obraz człowieka” powinniśmy rozumieć jako pewną metaforę, poprzez którą ludzie zawsze wyrażali (dzisiaj także) ideę, czy też raczej wiele różnych, często przeciwstawnych, konkurujących ze sobą i rywalizujących idei odnoszących się do człowieka. Owe idee wyrażane w obrazach uwikłane były w rozmaite konteksty, np. w wyobrażenia o hierarchii bytów (o miejscu człowieka w tej hierarchii), w podziały na swoich i obcych, na cywilizowanych i dzikich, wreszcie w wyobrażenia o odmiennym statusie kobiet i mężczyzn. Wszystkie te przekonania i wynikające z nich sądy i przesady, a także związane z nimi idee znajdowały swe odbicie w obrazach. Belting zwraca uwagę, że *obrazy człowieka to temat zasadniczo odmienny od tematu obrazów ciała. Ukazują nam postać zjawiskową ciała, w których ucieleśniamy się człowiekiem i w których odgrywa swoją rolę. My sami mamy ciała zjawiskowe, w których prezentujemy się in corpore, podobnie jak chcemy być w nich przedstawiani wtedy, gdy oglądamy siebie in effigie*<sup>2</sup>. Chodzi o to, że każdy człowiek ma pewną „ideę” siebie, którą chciałby odnajdywać we własnych wizerunkach. Nasze obrazy, które zbyt mocno odbiegają od tej idei, nie znajdują naszej akceptacji. I nie jest to tylko

kwestia „pochlebstwa” obrazu, lecz sprawa dotyczy raczej naszych wyobrażeń o sobie, a także tego, jak chcielibyśmy być postrzegani (np. podmiotowo, dostojnie, uwodzicielsko, inteligentnie, władczo, skromnie, odłotowo itp.).

Belting podkreśla, że *historia przedstawiania człowieka była przedstawianiem ciała, przy czym ciało jako nośnikowi istoty społecznej przypadało w udziale odgrywanie roli*<sup>3</sup>. Konstatacja ta oczywiście zachowuje swą ważność także w odniesieniu do współczesności, nic dziwnego zatem, że w sztuce współczesnej oraz w rozmaitych dyskursach, w tym także w dyskursach feministycznych, podejmowane są próby analizy i przewartościowania dominujących dotąd w kulturze metafor i idei człowieka wyrażanych w obrazach. Ciała, a raczej ich przedstawienia, często bywały zawłaszczane przez różne ideologie, w XX wieku także *totalitarne ruchy rekwirowały ciała jako kolektywną normę, po to, by świętować polityczny ideał w nowym szczęściu ciała*<sup>4</sup>. Ciało aryjskie promowane przez nazistowskie propagandowe obrazy czy specyficzny model „ciała robotniczo-chłopskiego” obecny w stalinowskim realizmie socjalistycznym są tego wyrazistymi przykładami. To dlatego Belting przypomina, że *obrazy nigdy nie są wyłącznie tym, czym twierdzą, że są, a mianowicie odbiciami rzeczywistości – chyba że odbijają ideę rzeczywistości. Obrazy są jak treści wiary i mody myślowe, w których ludzie szukają ochrony przed nurtującymi ich pytaniami, choćby nawet ta ochrona była wspólną pomyłką*<sup>5</sup>.

Potrzebę zasadniczego przewartościowania dotychczasowego (fallocentrycznego) podejścia do obrazów przedstawiających kobiety i kobiece ciało postuluje już od kilku dziesięcioleci wiele autorek. Jedną z nich jest np. Lynda Nead, która poddaje krytycznej analizie problem aktu kobiecego<sup>6</sup>. Nead wskazuje, że *akt zawiera pewną propozycję definicji ciała oraz wyznacza specyficzne normy jego oglądania, zakłada tym samym określoną koncepcję widza. [...] Dlatego przedstawienie kobiecego ciała można rozumieć jako dyskurs o podmiocie, jako rdzeń*

historii zachodnioeuropejskiej estetyki<sup>7</sup>. W oparciu o takie przesłanki autorka przygląda się zarówno historycznym, jak i współczesnym aktom kobiecym, podkreślając przy tym, że *trzeba umieścić akt w perspektywie tradycji wykluczania, a nie rozpatrywać go wyłącznie w świetle tradycji uwzględnienia*<sup>8</sup>. Trudno nie przyznać jej racji, gdyż rzeczywiście – w każdej właściwie epoce – w *definiujących sztukę granicach pewne typy ciała skazane były na niewidzialność. Kobiety, których ciała nie odpowiadały obowiązującym normom, znalazły się poza polem artystycznego widzenia*<sup>9</sup>.

Nead podkreśla, że w wielu „męskich” tekstach poświęconych problemom aktu bywa on przeciwstawiany nagości, że w rozważaniach tych akt jawi się jako nagość (nagie ciało) „przyrodziane” w sztukę, to znaczy jest ciałem ujętym w ramy estetycznych norm<sup>10</sup>. Owa opozycja nagość/akt, rozmaicie wartościowana, pojawia się w wielu opracowaniach<sup>11</sup>. Jedną z przyczyn trwałości takiego podejścia odsłania Giorgio Agamben, który – analizując problem nagości – zauważył, że *w naszej kulturze nagość łączy się ściśle z sygnaturą teologiczną*<sup>12</sup>. Filozof przywołuje i szczegółowo analizuje rozważania teologów poświęcone nagości, m.in. koncept „szaty łaski”, którą byli okryci Adam i Ewa przed wygnaniem z Raju, i stwierdza, że *jedna z konsekwencji teologicznego związku, który w naszej kulturze ściśle łączy naturę z łaską, nagość z szatą, polega w istocie na tym, że nagość nie jest stanem, lecz wydarzeniem. Jako mroczna przesłanka nadania szaty lub nagły rezultat jej zabrania, niespodziewany dar albo wywołana nieostrożnością strata, należy ona do czasu i do historii, nie do bytu i do formy. Możemy doświadczyć nagości jedynie jako obnażenia, uczynienia nagim, nigdy zaś jako formy i stałego posiadania. W każdym wypadku jest trudno uchwytne i nie daje się utrzymać*<sup>13</sup>. Agamben pisze o tych teologicznych kodach dotyczących nagości w związku z performansami Vanessy Beecroft, podczas których włoska artystka konfrontuje publiczność z nagością kobiet. Beecroft ustawia nagie lub raczej

prawie nagie kobiety (mają one zazwyczaj na sobie jakieś elementy ubioru: buty, woalki, małe majteczki, peruki czy przezroczyste rajstopy) w szacownych przestrzeniach wystawienniczych, takich jak np. Neue Nationalgalerie w Berlinie, Gagosian Gallery w Londynie czy Peggy Guggenheim Collection w Wenecji. Kobiety owe stoją nieruchomo, zachowując obojętność posągów czy manekinów, budząc najczęściej zakłopotanie i onieśmienie zgromadzonych widzów. Realizacje te, zdaniem Agambena, ujawniają paradoksalny charakter nagości, gdyż *coś, co mogło, a może powinno było się zdarzyć, nie zdarzyło się*<sup>14</sup>, bowiem *zniknął wszelki ślad nagości*<sup>15</sup> i owa konfrontacja ubranych widzów i (prawie) nagich kobiet *zakwestionowała niedwuznacznie nagość ludzkiego ciała*<sup>16</sup>.

Do problemu nagości w niezwykle interesujący sposób podeszła w swych dziełach włoska artystka Alba d'Urbano<sup>17</sup>, zwłaszcza w realizacji *Hautnah* (1994–95), w której wykonała sukienki i kostiumy uszyte z materiału (satyna) pokrytego wydrukami zdjęć jej nagiego ciała zobrazowanego w naturalnej wielkości. Kontynuacją tego projektu była praca *Il sarto immortale – Couture*, czyli performans, który artystka zaprezentowała w roku 1997 podczas festiwalu Art Cologne, w trakcie którego modelki, jak na pokazie mody, prezentowały publiczności stroje z wizerunkami nagiego ciała. W kolejnym roku Alba d'Urbano zrealizowała jeszcze jeden wariant tego dzieła, a mianowicie *Il sarto immortale – Display*, który polegał na prezentacji projektu poprzez filmy wideo, wykroje krawieckie i gotowe ubrania. W realizacjach tych artystka zwraca uwagę na specyficzne podejście do ciała; do nagiego ciała, które daje o sobie znać we wszechogarniającej kulturze spektaklu. Ciało traktowane bywa bowiem często jak kostium, o który trzeba zadbać, gdyż w pewnych okolicznościach trzeba będzie zaprezentować go światu, choćby podczas wakacyjnego plażowania. D'Urbano traktuje owe medialne wskazówki dosłownie, pokazuje, że można założyć na siebie swoją własną nagość, uczynić

z niej strój, w którym ukażemy się innym ludziom. To, co z założenia miało nagość zakryć, staje się formą jej wyeksponowania. Artystka podejmuje grę z nagością, wpisuje tę grę w kontekst komercyjnych spektakli związanych z modą, w rytuały pokazów nowych kolekcji ubrań. Mamy tu, oczywiście, do czynienia nie tyle z samą nagością, co z obrazami nagości. Obrazy nagości stają się kostiumem, który pełni tu także rolę maski – coś nam prezentuje i równocześnie coś skrywa. Prezentuje zarejestrowany fotograficznie obraz nagiego ciała zreprodukowany na satynowym materiale, skrywa zaś aktualny wygląd tego samego ciała. Wyeksponowane w ten sposób obrazy nagości stają się swego rodzaju parawanem, za którym znajduje się nagość „prawdziwa”, nagość nie zapośredniczona przez fotograficzne medium.

Kontekst ubioru czy szaty, z którym mamy tu do czynienia, w pewnym sensie odsyła nas również do owej „teologicznej sygnatury” związanej z nagością, o której pisał Agamben. Także tutaj nagość zostaje bowiem zakwestionowana, choć na pozór zostaje ekshibicjonistycznie wystawiona na pokaz, jakby artystka chciała sprawdzić wartość ekspozycyjną nagości. W pracach tych i w formie ich prezentacji jest coś z atmosfery striptizu, zaś – jak trafnie zauważa Agamben – *striptiz, czyli niemożność nagości, jest w tym sensie wzorcem naszego do niej stosunku. Nagość w dosłownym znaczeniu, jako wydarzenie nieprzybierające nigdy spełnionej formy, jako forma niedająca się w swoim stawianiu całkowicie uchwycić, jest nieskończona, staje się bez końca*<sup>18</sup>. Realizacje Alby d’Urbano wpisują się również w feministyczne dyskursy dotyczące kobiecego ciała, sposobów jego obrazowania i kodów patrzenia na nie i oceniania. Artystka poddaje krytycznej rewizji obiegowe normy i kulturowe kody związane z obrazowaniem kobiecej nagości, podejmuje grę z formami jej prezentowania oraz pyta o granice między tym, co prywatne, a tym, co publiczne.

Ciekawą, pełną humoru grę z nagością podjęła Tanja Ostojič, serbska artystka mieszkająca w Niemczech. W pracy *Według Courbeta*

(*L'origine du monde*) (2004/2006) dokonała fotograficznej re-inscenizacji słynnego obrazu francuskiego malarza, starannie odtwarzając pozę modelki i punkt widzenia, wprowadzając wszakże jedną zasadniczą zmianę: nagie kobiece łono zostało tutaj zasłonięte przez majtki z nadrukowanym symbolem zjednoczonej Europy. Nagość zostaje zakryta, a krąg złotych gwiazdek na błękitnym tle staje się czymś w rodzaju listka figowego. Nagość jest zatem tylko domyślna – patrząc na tę fotografię spoglądamy bowiem na nią przez pryzmat dziewiętnastowiecznego skandalizującego obrazu. Wydawać by się mogło, że współcześnie praca ta nie powinna budzić żadnych kontrowersji, a jednak dzieło Ostojič, pokazywane na wystawie EuroPart w Wiedniu w 2005 roku, zostało oprotestowane przez niektórych austriackich polityków (hipokryzja, polityczne kalkulacje?) i po dwóch dniach usunięte jako niestosowne, wręcz pornograficzne.

Podmiotowa tożsamość i nagość to zasadnicza kwestia, jaką zajmuje się Herlinde Koelbl w serii fotografii *Starke Frauen* (1996) składającej się z szeregu aktów kobiet, w których niemiecka artystka chciała przede wszystkim ukazać stosunek owych tytułowych „mocnych kobiet” do własnego ciała. Moc, czy też siła, dotyczy tu tyleż strony psychicznej, co cielesnej konstrukcji fotografowanych kobiet. W serii tej znaleźć można wiele aktów ukazujących kobiety, których ciała nie pasują do potocznych wyobrażeń o pięknie – niektóre są w podeszłym wieku, inne znowu mają dojrzałe, ale bardzo obfite kształty. Koelbl, „ubierając” ich ciała w szatę sztuki, umieszczając je w ramach estetycznych kodów, dekonstruuje dotychczasową tradycję aktu – kobiece ciała, które dzisiaj powszechnie wykluczane są z obszaru sztuki czy – patrząc szerzej – nie funkcjonują w kulturze wizualnej, tutaj stają się głównym motywem obrazowania kobiecej tożsamości. Chęć przeciwstawienia się tradycji wykluczania przyświeca wielu artystkom, np. Katrin Trautner w fotograficznej serii *Morgenliebe*, za którą otrzymała w 2010 roku Grand Prix Festiwalu

Fotografii w Łodzi, w subtelnych kadrach opowiada o potrzebie dotyku, czułości i intymnej bliskości odczuwanej przez ludzi w podeszłym wieku.

Z takiej perspektywy można też spojrzeć na pracę Katarzyny Koziry *Łaźnia kobieca* z 1997 roku – w ten sposób interpretuje ją przykładowo Agata Jakubowska, która uważa, że *artystka przeciwstawiła się reżimowi niewidzialności, wykluczającemu niezwykle liczną grupę ciał kobiecych, uznawanych za niewarte tego (nienadające się), aby być przedstawiane*<sup>19</sup>. Intencja artystki była wprawdzie nieco inna, chciała ona bowiem pokazać kobiety, które są nagie, lecz nie pozują, nie czują się podglądane<sup>20</sup>, jednak ostateczna wymowa tej realizacji, rozgrywanej na granicy między tym, co prywatne i intymne (nagość kobiecych ciał w łaźni) a tym, co publiczne (obrazy funkcjonujące w obszarze sztuki), polega na zakwestionowaniu dominujących estetycznych kodów. Widz oglądający ową realizację musi odczuwać dyskomfort. Ów dyskomfort widza wywołują przy tym – jak podkreśla to Jakubowska – *nie tyle nieidealne ciała, ile uzmysłowienie sobie pozycji, jaką – jako widz właśnie – zajmuje. Tym, co ma największą siłę krytyczną, nie są „naturalne” ciała, a sposób, w jaki jesteśmy zmuszeni patrzeć. To fakt uświadomienia, że spojrzenie jest bezprawne, jest w tej pracy najważniejszy*<sup>21</sup>. Widz obsadzany jest tu w roli podglądacza i – choć we współczesnej kulturze nawykliśmy do tej roli i niekiedy czerpiemy z niej dużą satysfakcję – to w tym przypadku stajemy się podglądaczami, którzy samych siebie przyłapali na tej niestosownej czynności.

We współczesnej kulturze wizualnej niezwykle często ciało ludzkie ukazywane jest poprzez fragment i te „kawałki” rozcłonkowanej cielesności stają się samowystarczalnymi motywami obrazów, rzeźb czy obiektów. Owa utrata integralności ciała jest zjawiskiem, które ma już długą historię, sięgającą przynajmniej wieku dziewiętnastego, i dotyczy oczywiście nie tylko obrazów ciał kobiecych. Wielu artystów i artystek zajmuje się tym problemem w swych dziełach, ukazując



przejawy i skutki fetysyzowania fragmentów ludzkiego ciała. W literaturze feministycznej obrazy prezentujące rozczłonkowane ciało kobiece postrzegane są jako przejaw *procesu uprzedmiotowienia* (czy wręcz można by powiedzieć *utowarowienia kobiety*)<sup>22</sup>. Dlatego też *sfragmentaryzowane ciało kobiece stanowi ten aspekt kultury zachodnioeuropejskiej, który – jak postulują niektóre teoretyczki – należy poddawać krytyce i poszukiwać nowych sposobów reprezentacji ciała kobiecego. Poza klasyczną estetyką i poza logiką fetysza*<sup>23</sup>.

W roku 1967 Alina Szapocznikow wykonała odlew brzucha Arienne Raoul-Auval i następnie wykorzystwała ten odlew jako wzór dla monumentalnej rzeźby wykutej w marmurze karraryjskim, którą tytułowała *Wielkie brzuchy* (1968). Artystka, spiętrzając na sobie dwa nadnaturalnej wielkości fragmenty kobiecego ciała, stworzyła zatem swoisty, żartobliwy pomnik brzucha, w którym szacowne rzeźbiarskie tworzywo zderzone zostało z niezbyt „pomnikowym” tematem. Owe brzuchy są „wielkie” nie tylko ze względu na skalę rzeźby, są również „wielkie” w potocznym tego słowa znaczeniu. Brzuchy te, naznaczone trzema wielkimi fałdami, stają się rzeźbiarską wizualizacją typowych kulturowych kodów dotyczących pożądanego (w tym przypadku niepożądanego) wyglądu tej części kobiecego ciała. W interpretacjach tej pracy podkreślano jej humor i karnawałowy charakter<sup>24</sup>, jednak rzeźba ta wpisuje się także w grę, jaką Szapocznikow prowadziła z fetysyzowanymi fragmentami cielesności. Nawiasem mówiąc, wyjściowy odlew brzucha został przez artystkę także wykorzystany w kolejnych, żartobliwie designerskich realizacjach (*Brzuchopoduszki*).

Problem fragmentu kobiecego ciała jako erotycznego lub medycznego fetysza pojawia się w twórczości Aliny Szapocznikow również w innych dziełach. Znakomitą ilustracją może tu być choćby seria *Deserów* (1971–72), w której w naczyniach artystka umieściła charakterystyczne erotyczne fetysze kobiecości, czyli piersi i usta. W tym

przypadku również punktem wyjścia były odlewy, zaś same rzeźby wykonane zostały z barwionego poliestru. Spiętrzone na salaterkach hiperrealistyczne fragmenty kobiecego ciała wywołują dosyć makabryczny efekt – to „desery”, które mogłyby być zaserwowane w trakcie jakiegoś horroru. Czarny humor, którym posługuje się tu artystka, ma z jednej strony wymiar osobisty (trudno nie myśleć o operacji amputacji piersi, którą przeszła), zaś z drugiej strony stanowi krytyczną refleksję nad dominującymi kulturowymi kodami. Jakubowska słusznie zauważa, że *zabieg dokonany przez Szapocznikow polega przede wszystkim na swego rodzaju sparodiowaniu tego, z czym mamy do czynienia w ikonografii patriarchalnego społeczeństwa. Artystka przenosi dokonujący się w niej wizualny kanibalizm ze sfery symbolicznej do realnej, a przynajmniej znamiona realności posiadającej*<sup>25</sup>.

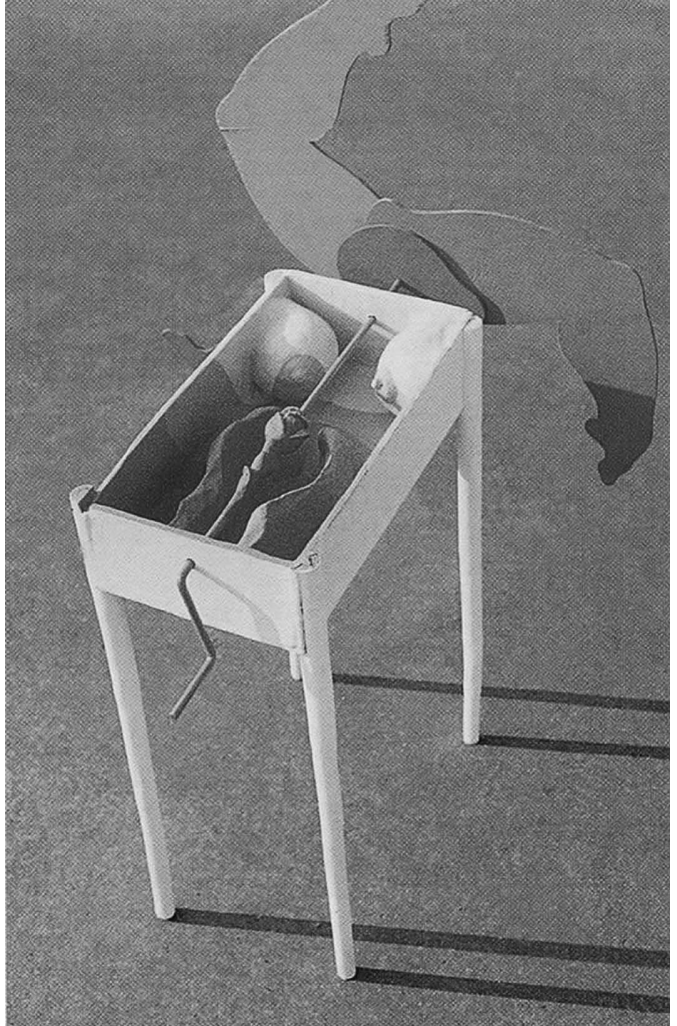
Zagadki tożsamości i problemy, jakie mamy, gdy chcemy odnaleźć i rozpoznać tożsamość posiłkując się fotograficznymi obrazami, są tematem realizacji niemieckiej artystki Ursuli Rogg *er schaut und sie sieht ihn nicht* („on patrzy a ona go nie widzi”) z 2000 roku. Przez obiektyw swojej kamery przygląda się ona wydarzeniu, które samo w sobie ma charakter fotograficznego spektaklu – rozgrywa się ze względu na obecność kamery, jest spektaklem, który ujawnia się tylko za pośrednictwem zdjęć. Młoda kobieta uczestniczy tu w sesji fotograficznej, w wyniku której ma powstać seria zdjęć zamówionych przez agencję specjalizującą się w fotografiach erotycznych. Wykonująca zlecenie modelka „gra” przed kamerą profesjonalnego fotografa, realizującego z jej udziałem obrazy, które – jak możemy przypuszczać – złożą się w typowy spektakl fotografii erotycznej. Rogg wykorzystwała tę sytuację i ze swą kamerą towarzyszyła owej sesji zdjęciowej. Powstała sekwencja fotografii, z których każda wygląda jak klasyczny portret fotograficzny, w całości jednak sprawiają one wrażenie filmowych stop-klatek wyjętych z jednego ujęcia kamery. Na fotografiach Rogg nie widzimy żadnego śladu, który wskazywałby na wyjściowy

spektakl – nie zobaczymy tu drugiego fotografa, technicznego sprzętu i całego scenicznego kontekstu. Tematem fotografii Rogg staje się spojrzenie owej młodej kobiety, która nigdy nie spogląda wprost w jej kamerę, lecz jej wzrok jest skoncentrowany na obiektywie tej „drugiej” (niewidocznej dla widza) kamery oraz na odczytywaniu poleceń i sugestii realizującego sesję zdjęciową zawodowego fotografa.

Spojrzenie jako temat obrazu ukazuje powiązania między „budowaniem tożsamości i określaniem własnego wizerunku a uprzedmiotawiającym, kontrolującym spojrzeniem *voyeura* naprzeciwko, tak jak formułowane jest to w psychoanalitycznych i feministycznych dyskursach. [...] *W dialektycznej relacji między spojrzeniem modelki, kamery zawodowego fotografa i obserwującymi zdjęciami Rogg na miejscu seksualnej kliszy powstaje filmowa sekwencja portretów kobiety, zrobionych przez inną kobietę*<sup>26</sup>. Artystkę znacznie mniej interesuje sam portret (on jest tu tylko pretekstem), zdecydowanie ważniejszym natomiast przedmiotem jej artystycznej analizy jest relacja między kamerą a spojrzeniem. W artystycznej praktyce Ursuli Rogg obecna jest zarówno tradycja fotograficznego dokumentu, jak i tradycja uważająca kamerę fotograficzną za narzędzie rejestrujące osobisty, subiektywny sposób oglądu rzeczywistości. Dirk Snauwaert uważa, że sekwencyjny sposób jej pracy oraz nieznaczące zmiany perspektywy w poszczególnych obrazach pełnią *zarówno funkcję filmowo-opowiadającą, jak i analitycznie dekonstrukcyjną*<sup>27</sup>. Warto podkreślić, że widz jest tu ustawiony w ekscytującej, lecz również bardzo niewygodnej roli podwójnego podglądacza, przy czym każda z „podglądanych” sfer ma nieco inny charakter. Pierwsza z nich to sfera erotycznej sesji zdjęciowej (w niej widz ma udział bardziej za sprawą własnych wyobrażeń niż poprzez fotograficzny konkret), zaś druga sfera to metodyczne „podglądanie” wyrazu twarzy, mimiki i spojrzeń modelki, która wydaje się w ogóle nie zdawać sobie sprawy z obecności drugiej kamery. Paradoks polega tu na tym, że choć Ursula Rogg

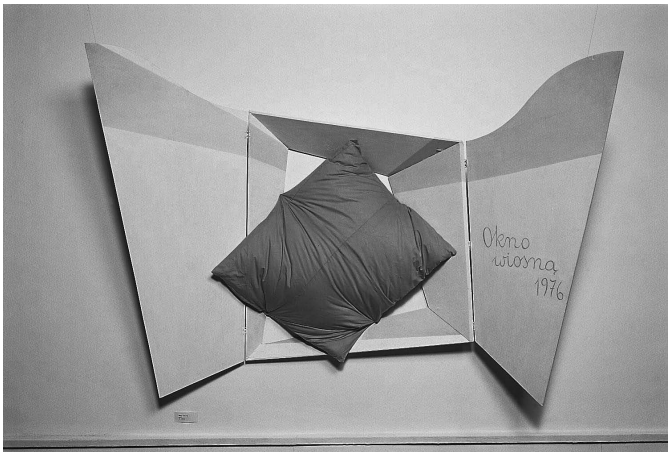
udostępnia nam ślady pewnego spektaklu (można nawet powiedzieć, iż, wychodząc od tego pierwszego, tworzy poprzez swą realizację meta-spektakl fotograficzny), to jej działanie w przestrzeni między jej kamerą a twarzą modelki wydaje się nacechowane jakby przypadkowością i bezinteresownością. W przestrzeni tej znikają erotyczne konteksty i schematy stosowane w erotycznych grach przed kamerą. W przewrotny sposób traci tu ważność kwestia pozowania – w metodę artystki wbudowany jest dystans, który unieważnia to, co wydaje się szczególną, charakterystyczną cechą erotycznych spektakli w obrazach, a mianowicie uprzedmiotawiające modelkę spojrzenie fotografa – podglądacza. W realizacji Rogg zarówno tożsamość kobiety, jak i tożsamość sytuacji ulegają zatarciu, skrywają się przed widzem, który może jedynie snuć na ich temat rozmaite przypuszczenia. Sekwencja owych pozornie „obiektywnych” portretów staje się zasłoną, jest medialną maską – artystka kwestionuje w ten sposób nasze oczekiwania, że fotografia ujawni nam tożsamość ukazywanej przez nią osoby i opowie o współkonstruujących tę tożsamość kontekstach.

Problem tożsamości jest ważnym wątkiem w twórczości Tiny Bary. W serii *o.k.labor* (od 1995 roku) niemiecka artystka prezentuje w formie barwnych wydruków szereg autoportretów. Fotograficzna metoda jest tu niezwykle prosta – zdjęcia wykonywane są zwykłą, tanią kamerą, bardzo często z użyciem lampy błyskowej, zaś kopie powstały na laserowej drukarce. Bara eksponuje te obrazy w formie monumentalnego *tableau*, które często zajmuje powierzchnię całej ściany w galerii (fotografii tych powstało ponad dwieście). Autoportrety te nie dokumentują żadnych szczególnych wydarzeń w życiu artystki – są raczej fotograficznymi notatkami, w których ujawnia się codzienność. Zgrzebna estetyka tych zdjęć oraz widoczna na pierwszy rzut oka „tania” zastosowanej technologii, mają, według intencji samej artystki, zredukować i strywializować *patos, który zawsze wchodzi w grę, gdy skierowuje się kamerę na własną osobę*<sup>28</sup>. W serii



Maria Pinińska-Bereś, *Maszynka miłości*, 1969 ↑

Maria Pinińska-Bereś, *Okno wiosną*, 1976 →



tej nie chodzi o to, by z setek własnych wizerunków wydestylować swe „prawdziwe” oblicze. Uderzający jest tu dystans i przedmiotowe potraktowanie własnej twarzy. Bara mówi: *Element autobiograficzny, obecny także w innych pracach, nie jest pierwszoplanowym tematem tych autoportretów. Oddaję się tym obrazom do dyspozycji, używam mojej twarzy jak medium, jak fotografii*<sup>29</sup>. Kerstin Stremmel uważa, że zastosowana przez artystkę metoda pozwoliła jej uzyskać obrazy o ogromnej intensywności. Intensywności, która jest przede wszystkim potwierdzeniem jej własnego istnienia. *Stopień abstrakcji wykonanych prostą kamerą obrazów, które jako barwne wydruki zestawione zostały w tableau, umożliwia dokonanie porównań, które przy autoprezentacjach innych fotografek mogłyby być drażniące, ponieważ abstrakcyjność ta wydaje się być czymś niedozwolonym, niszczącym intymność. Bara natomiast analitycznie sonduje medium i jego granice, nie realizując żadnego sentymentalnego programu związanego z autentycznością*<sup>30</sup>. Warto jednak zauważyć, że nagromadzenie owych wizerunków budzi niepokój – tożsamość artystki ukrywa się przed nami (i zapewne też przed nią samą) nie tyle wśród owych zdjęć, co raczej za nimi, za tą barwną, autoportretową mozaiką. Tina Bara wydaje się tutaj mówić, że tożsamość nie jest stanem, który daje się zobrazować, lecz nieustannym procesem, który nie poddaje się wizualizacji.

W serii *Plot-Point* (1998–99) Bara sięga po formułę klasycznego portretu – widzimy tu szereg barwnych portretów kobiet ukazanych frontalnie w kadrze trzy czwarte. Wszystkie one patrzą prosto w obiektyw, szczególnie tła są nieostre, rozpoznajemy tylko jakąś neutralną, niczym szczególnym nie wyróżniającą się przestrzeń. Wydaje się, że kobiety te przystały na chwilę przed kamerą podczas zwykłych, codziennych zajęć. Zdjęcia te są portretami kobiet fotografek, lecz w warstwie obrazowej nie znajdziemy żadnych nawiązań do zawodu (fotograficznej działalności) przedstawionych kobiet. Są one na nich ukazane po prostu jako kobiety, które przyjęły przed obiektywem

pewną pozę, ważna jest ich mimika, ubiór i ogólny wyraz ich cielesności. Integralną częścią tej realizacji są zapisy rozmów, które Tina Bara przeprowadziła ze sportretowanymi artystkami, przy czym rozmowy te dotyczyły głównie ich stosunku do medium fotografii. Artystki ujawniają powody, dla których sięgają po kamerę, i opowiadają o najważniejszych tematach, którymi zajmują się w swej twórczości. Trzeba tu podkreślić, że Bara wybrała takie artystki, które były jej bliskie, jeśli chodzi o ich postawę artystyczną i o sposób pojmowania fotografii. Problemy, ku którym próbuje zbliżyć się Tina Bara w tej realizacji, odnoszą się w równej mierze do stanu świadomości owych kobiet-fotografek, ich tożsamości, ich życiowych wyborów, jak i do natury samego medium fotografii. Pytania Tiny Bary dotyczą zatem zjawisk, które mają dynamiczny charakter, które można pochwycić tylko jako pewne procesy. Aby móc zadać takie pytania, artystka musiała podjąć grę z medium fotografii, a właściwie, poprzez swe zabiegi, znacząco poszerzyć pole gry wyznaczone przez samą fotografię. Zarówno sfera obrazu, jak i tekstu, są tu fragmentaryczne i otwarte, nie wiadomo, która z artystek wypowiada poszczególne kwestie, nie znajdziemy tu także identyfikujących sportretowane fotografski podpisów.

Podobna gra ma miejsce w kolejnej zrealizowanej przez Barę serii, noszącej tytuł *matura* (2000–2002). Artystka zaprosiła tu do współpracy dziewczęta w wieku od 17 do 20 lat – miały one wybrać z książek lub czasopism po dwie fotografie ukazujące młode kobiety, z którymi z różnych powodów mogłyby się one identyfikować. Następnie według tych wzorów zainscenizowane zostały fotografie, w których tym razem „zagrały” zaproszone przez Barę dziewczęta. W rezultacie powstały pastisze lub raczej reinterpretacje wyjściowych zdjęć, przy czym istotny był tu fakt, że uczestniczące w projekcie dziewczęta aktywnie brały udział w reinterpretowaniu tych fotografii. Zainscenizowanym portretom młodych dziewcząt towarzyszą ich wypowiedzi, w których opowiadają one o sobie, odsłaniają powody, dla których



wybrały takie, a nie inne obrazy. W realizacji tej artystka ujawnia funkcjonujące we współczesnej kulturze mechanizmy, pokazuje bowiem, że medialne wzorce (w tym przypadku fotograficzne) traktowane są często jak tożsamościowe kostiumy czy maski, które można nakładać na siebie i zdejmować. W tym przypadku tożsamość nie oznacza odpowiedzi na pytanie: kim jestem?, lub – dla owych młodych kobiet – kim chciałabym być?, lecz jawi się jako odpowiedź na pytanie: jak chciałabym wyglądać, jak chciałabym być postrzegana?

Dorastanie, budzenie się tożsamości i złożony, kompleksowy charakter tożsamościowych procesów to najważniejsze wątki obecne w realizowanym przez wiele lat projekcie artystycznym Ewy Bertram z *ein Kind* (1998–2009). Gdy zaczynamy oglądać ową rozbudowaną fotograficzną opowieść, możemy w pierwszej chwili odnieść wrażenie, że berlińska artystka, która jest samotną matką wychowującą córkę, uległa naturalnej pokusie większości rodziców i zgromadziła przez lata zestaw intymnych, pamiątkowych fotografii. Fotografowanie własnego dziecka, zdjęciowa dokumentacja jego stopniowych przeobrażeń, pierwszych kroków, gestów i zabaw wydaje się przecież czymś oczywistym i zarazem – w tej oczywistości i powszechności – czymś banalnym. Tutaj jednak mamy do czynienia z serią fotografii, które dalekie są od banalności. Specyfika tego projektu polega bowiem na tym, że w pewnym sensie ma on dwie autorki. Herveva, córka artystki, jest tu pełnoprawną, podmiotową uczestniczką: *Aby uniknąć tak osuwającego jak i kontrolującego spojrzenia, a nawet by je ostatecznie przezwyciężyć, Eva Bertram weszła w dialog ze swoją córką. Fotografowała wyłącznie za zgodą Hervevy i wybrała także i upubliczniła tylko takie zdjęcia, które obie jednomyślnie zaakceptowały*<sup>51</sup>. Zanurzając się w tej realizacji wchodzimy zatem w przestrzeń gry/zabawy, po części spontanicznej, po części wykalkulowanej, w której obie uczestniczą. Początkowe pole gry, z oczywistych powodów definiowane przede wszystkim przez matkę, stopniowo rozszerza się w miarę dorastania

córki, wraz z jej rosnącą samoświadomością. Istotę owych procesów znakomicie wydobył Andreas Steffens: *Madonna opuszcza obraz. Wychodzi z niego i kieruje swe spojrzenie na dziecko [...]. Spojrzenie na dziecko staje się obrazem. Obraz nie pokazuje niczego więcej jak tylko „dzieciństwo”: pierwotny kształt condition humaine, który rozstrzyga o wszystkim, co nasze życie dla nas przygotowało. Lecz dziecko odpowiada spojrzeniem, znacznie wcześniej, zanim może przeczucić, co to oznacza: odmowę dyspozycyjności wobec innych i włączenie się w sieć wzajemnych przeznaczeń<sup>52</sup>. Sfera intymna, prywatna, za sprawą tej serii fotografii staje się materią sztuki. Temat, który z punktu widzenia sztuki przynależy do obszaru znajdującego się poza jej terytorium lub – co najwyżej – sytuuje się na jego peryferiach, zostaje tutaj umieszczony w samym centrum. W rezultacie otrzymujemy wielowątkową opowieść o bliskości i dystansie, o dorastaniu tak córki, jak i matki, o tożsamości, która rodzi się we wzajemnych relacjach i nie jest stanem, tylko nieustannie toczącym się procesem. Tożsamościowy wymiar tej narracji dotyczy kobiet, a właściwie kobiety i dziewczynki, lecz można (i chyba należy) owo dorastanie widzieć także w szerszym kontekście, gdyż – jak pisze Ulrich Pohlmann – *za sprawą tych obrazów możemy dowiedzieć się więcej o tworzeniu się osobowości, o uniwersalnym stawaniu się człowiekiem<sup>53</sup>.**

Problemy nagości, podmiotowej tożsamości kobiety, a także rozenia się i kształtowania owej tożsamości, którymi w swych dziełach zajmują się omówione wyżej artystki, wpisują się w rozmaite nurty współczesnej sztuki feministycznej. Artystki podejmują w swych pracach polemikę z historycznie uwarunkowanymi sposobami przedstawiania kobiet i ich ciał, gdyż – jak stwierdza Lynda Nead – *feministyczna sztuka jest z zasady dekonstrukcyjna. Oddziałując, kwestionuje podstawy istniejących norm i wartości estetycznych, rozszerza pojemność kodów oraz sugeruje alternatywne i progresywne sposoby obrazowania kobiecej tożsamości<sup>54</sup>.* Jednak z drugiej strony

trudno oprzeć się wrażeniu, że przesłanie owych dzieł ma również wymiar bardziej uniwersalny, że poszerzają naszą świadomość nie tylko w odniesieniu do podmiotowości i tożsamości kobiecej, lecz że – zgodnie zresztą z intencjami samych artystek – stają się owe realizacje opowieściami o człowieku.

SŁOWA KLUCZOWE: **FEMINIZM, NAGOŚĆ, TOŻSAMOŚĆ**

- 1 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przełożył M. Bryl, Kraków 2007, s. 110.
- 2 Tamże, s. 112.
- 3 Tamże, s. 113.
- 4 Tamże, s. 117.
- 5 Tamże, s. 137.
- 6 L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przełożyła Ewa Franus, Poznań 1998.
- 7 Tamże, s. 15.
- 8 Tamże, s. 107.
- 9 Tamże.
- 10 Tamże, s. 34–35
- 11 Por. np. K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przełożył J. Bomba, Warszawa 1998; J. Berger, *Sposoby widzenia*, przełożył M. Bryl, Poznań 1997.
- 12 G. Agamben, *Nagość*, przełożył K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 67.
- 13 Tamże, s. 75.
- 14 Tamże, s. 66.
- 15 Tamże, s. 67.
- 16 Tamże.
- 17 Od 1984 roku mieszka w Berlinie Zachodnim, zaś od 1995 jest profesorem w Hochschule für Grafik und Buchkunst w Lipsku.
- 18 G. Agamben, dz. cyt., s. 75–76.
- 19 A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004, s. 132.
- 20 Katarzyna Kozyra w rozmowie z Ch. Blase, [w:] K. Kozyra, *Łaźnia męska*, Warszawa 1999, s. 71.
- 21 A. Jakubowska, dz. cyt., s. 138.
- 22 Tamże, s. 86.
- 23 Tamże.
- 24 Por. tamże, s. 98.
- 25 Tamże, s. 169.
- 26 D. Snauwaert, *Re-Animation*, [w:] *Dorothea von Steitten-Kunstpreis*, Bonn 2000, s. 35–44.
- 27 Tamże, s. 35.
- 28 Tina Bara w rozmowie z Kaiem Uwe Scherzem, [w:] T. Bara, *Fragile Portraits*, Erfurt, Cottbus 2002, s. 10.
- 29 Tamże.
- 30 K. Stremmel, *Die Poesie des Unscheinbaren*, [w:] Tina Bara, dz. cyt., s. 51.
- 31 U. Pohlmann, *Der zwanglose Blick*, [w:] Eva Bertram, *2 ein Kind*, Ostfildern 2010, s. 116–17.
- 32 A. Steffens, *Dritter Blick. Fotografie der Kindheit, Kindheit der Fotografie*, [w:] Eva Bertram, dz. cyt., s. 129.
- 33 U. Pohlmann, dz. cyt., s. 117.
- 34 L. Nead, dz. cyt., s. 110.

Marek Śnieciński

*The Problem of Nakedness, Identity and Growing up (in the works by contemporary female artists)*

**The text discusses the oeuvre of the selected contemporary female artists, who in their works analyse the problem of nakedness, treated as a costume, metaphor or event, as well as those, who deal with issues of identity, processes of creating it and the visual (media) identity masks. The works by such artists as Alba d'Urbano, Vanessa Beecroft, Katarzyna Kozyra, Alina Szapocznikow, Herlinde Koelbl, Tina Bara, Eva Bertram, Ursula Rogg and Tanja Ostojič are analysed. The text includes theoretical considerations by Lynda Nead, Agata Jakubowska, Giorgio Agamben and Hans Belting.**

KEYWORDS:

**FEMINISM, NAKEDNESS, IDENTITY**