

ANNA WOTLIŃSKA

## CYKL *UNTITLED FILM STILLS*

### – FOTOGRAFICZNY INDEKS KOBIECYCH (STEREO)TYPÓW CINDY SHERMAN

#### ANNA WOTLIŃSKA

Współpracowniczka Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Doktor, członkini Pracowni Dokumentacji Życia Literackiego i Edytorstwa Tekstów Poromantycznych Instytutu Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki. Współpracowała z Muzeum Historii Polski w Warszawie. W dziedzinie badań interesuje się głównie prasą kobiecą oraz teorią idei politycznych w kontekście kwestii kobiecych. Obecnie skupia się na zagadnieniach związanych z faszyzmem oraz jego stosunkiem do problematyki płci. ORCID: 0000-0002-7931-4410.

**W** tekście z 1982 roku *Artist's statement* Cindy Sherman tak opisywała swój sposób artystycznego wypowiedzania się: „Muszę zastanawiać się nad tym, nad czym pracuję, że ludzie będą szukać pod makijażem i perukami wspólnego mianownika. Staram się, aby inni ludzie zrozumieli raczej coś z samych siebie niż ze mnie”<sup>1</sup>.

Dla mnie, filolożki pracującej z tekstem, było to zaproszenie do fotograficznego świata tej mało znanej w Polsce amerykańskiej artystki. Jej cykl *Untitled Film Stills* był pierwszym, który zainteresował mnie nie tylko jako dzieło sztuki, ale także jako opowieść o kobiecości, jej wizerunkach i przedstawieniach. Potem przyszły inne, w tym seria Teresy Gierzyńskiej *Istota rzeczy* czy Patty Carroll *Anonimowe kobiety*. Mój artykuł chcę poświęcić pierwszemu z wymienionych.

Podjęcie tematu było dla mnie wyzwaniem, mam bowiem świadomość, że wchodzę w obszar amalgamatowy, w którym sztuka miesza się z pozbawioną afektu użytkowością czy dokumentacją. Zastosowanie fotografii w badaniach innych niż dotyczące jej arcyzmu nieprzerwanie budzi dyskusje, które toczą się między innymi wśród socjologów, antropologów, historyków sztuki. Nie odnalazłam w nich głosu filologów, co było dość zaskakujące, ponieważ

<sup>1</sup> Cyt. za D. Campany, *Art and Photography*, Phaidon, London – New York 2003, s. 1018. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autorki artykułu.

obraz – fotograficzny czy inny – ma niezwyklej potencjał narracyjny. Wzrok, który jest przecież tylko narzędziem, uruchamia słowa, ułożone w mniej lub bardziej zwarte opowieści o świecie utrwalonym, zapamiętanym czy doświadczonym w jakiejś mierze przez patrzącego. Ten – chcąc czy nie – zaczyna snuć własną opowieść, czytać z obrazu historię, która się zdarzyła, miała się zdarzyć albo właśnie się zdarza. Parafrazując zatem Harry’ego Mathewsa, pisarza oraz tłumacza amerykańskiego, i sięgając jednocześnie do własnych doświadczeń, mogę założyć, że

[p]odczas czytania [oglądania fotografii – A.W.], kiedy oczy przebiegają *druk* [po jej powierzchni – A.W.], w naszej głowie dzieje się coś naprawdę niewiarygodnego. Przez umysł płyną strumienie obrazów, dźwięków, niezwyklej, często bardzo osobistych skojarzeń [...]. Za każdym razem [czytelnik] [patrzący – A.W.] tworzy – tak, właśnie tworzy – nową wersję książki [obrazu – A.W.]. A skoro na tę wersję wpływa tyle rzeczy, przeżycia, lektury, nawet zapachy, czy można mówić o popełnianiu błędów i gubieniu drogi, albo że jedna wersja jest lepsza od drugiej?<sup>2</sup>

Czy zatem lektura tekstu i lektura zdjęcia nie są podobne w oddziaływaniu na naszą wyobraźnię i intuicję? Skłaniają przecież jednako do przyjrzenia się sobie, a także światu, temu, w którym jesteśmy zanurzeni, i temu, który rozciąga się za rogiem. Obrazy, podobnie jak snuta opowieść, dotyczą wyobrażeń o nas samych, czasem tych sekretnych i wstydlivych, czasem wymykających się refleksji.

Cindy Sherman, deklarując swoją uważność wobec odbiorcy, zdaje się podzielać to stanowisko. Peter Galassi, główny kurator jej wystawy, potwierdza moje przeczcucia: „Sherman potraktowała obrazy pop kultury nie jak przedmiot badań [...] i nie jak surowiec do wykorzystania (co uczynił Andy Warhol), lecz jak język, którym można mówić”<sup>3</sup>. Z pewnością ku takiemu traktowaniu sztuki skłaniał się także Karol Berger, który uznał, że „media, służąc przedstawianiu samego siebie [na przykład przez fotografa – przyp. A.W.], są jednocześnie środkami przedstawiania świata. [...] Media pozwalają analizować i poznawać siebie samych i nasz świat jednocześnie”<sup>4</sup>. Fotografie, jak literaturę, malarstwo, film, traktuję zatem jako źródło wiedzy na temat doświadczenia ludzkiego, a w tym konkretnym przypadku – doświadczenia kobiecego. Są one odbitką z rzeczywistości, na którą nakłada się sieć wyobrażeń i która wyzwala potrzebę skonfrontowania się z nimi.

Związków sztuki – w tym fotografii – z feminizmem trudno nie zauważyć, a pisanie o tym byłoby powielaniem dostępnej wiedzy. Jak zauważa Helena Reckitt we wstępie do publikacji *Art and Feminism*, teorie feministyczne od czasów Simone de Beauvoir do czasów Judith Butler oddziaływały i wpływały na artystki. Publikacja albumowa ukazuje to zjawisko przekrojowo, sięgając do różnorodnych przedstawień myśli feministycznej w sztuce wizualnej. Zdaniem wspomnianej autorki

2 H. Mathews, cyt. za: M. Skrzypczak, *Fermentacja codzienności w doświadczeniu podmiotu twórczego. Rekonesans*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1(60)/2017, s. 136–37. Skreślenia autorki artykułu.

3 P. Galassi, *Komentarz*, tłum. B. Kopeć, [w:] *Cindy Sherman. The Complete „Untitled Film Stills”*. *Fotosy bez tytułu* [ulotka wystawowa], Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1998.

4 K. Berger, *Potęga smaku*, tłum. A. Tenczyńska, Wydawnictwo Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 47.

„feminizm na nowo zdefiniował skrajne terminy sztuki późnego wieku XX: od ujawniania kulturowych założeń dotyczących płci po upolitycznienie związku między publicznym a prywatnym i eksplorowania natury różnic seksualnych, podkreślania specyfiki ciał zaznaczonych płcią, rasą, wiekiem i klasą”<sup>5</sup>. W połowie lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych, kiedy Cindy Sherman rozpoczęła prace nad omawianym cyklem, wiele artystek będących pod wpływem postmodernizmu dystansowało się od postulatów wcześniejszych ruchów feministycznych. Krytkowały one celebrowanie biologicznej kobiecości oraz odzyskiwanie tradycyjnej kobiecej kultury, a także zamykanie kobiet w osobnych sferach biologicznych i kulturowych. Odrzucały także wartość osobistego doświadczenia jako ściśle zindywidualizowanego, które nie uwzględnia nieświadomego<sup>6</sup>. Prace Cindy Sherman pochodzące z cyklu *Untitled Film Stills* umieszczone zostały w rozdziale *Differences*<sup>7</sup> (Różnice), gdzie sąsiadują z innymi przedstawieniami inspirowanymi postfreudowskimi teoriami, głównie Jacques’a Lacana. Francuz stwierdzeniem, że „nic nie da się powiedzieć o kobiecie”, zapoczątkował nową ścieżkę dyskusji na ich temat. Upomniął się o kobiecość marginalizowaną, ukrytą. Chciał, by zaprzestano mówić o wyobrażonej, domniemanej naturze kobiet, która ma niewiele wspólnego z rzeczywistością<sup>8</sup>. Stąd zaprezentowani w rozdziale *Differences* artyści skupili się w swych pracach na oglądaniu i podglądaniu relacji między tytułowymi różnymi, a zatem także innymi. Pokazane projekty dotyczą kobiecego punktu widzenia na tle różnic w szerokiej perspektywie zagadnień politycznych. Artyści zaprezentowani w tej części krytycznie odnoszą się do istniejącego porządku, dlatego pracują z ukrytymi wyobrażeniami kulturowymi.

Cykl Cindy Sherman, który podejmuje i eksploruje ostatni z tematów, liczy 69 czarno-białych zdjęć, inspirowanych kinem lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Zostały one przedstawione podczas wystawy w The Museum of Modern Art w Nowym Jorku (MoMA) zatytułowanej *Untitled Film Stills* w 1997 roku. Warto dodać jako ciekawostkę, że fundatorem wystawy była Madonna, piosenkarka, która często wypowiada się na tematy kobiece i polityczne oraz eksperymentuje ze swym wizerunkiem, nie tylko scenicznym.

„Każde ze zdjęć – jak informuje muzeum – przedstawia kobiecą bohaterkę z filmu, który, jak sądzimy, musieliśmy widzieć”<sup>9</sup>. Spotykamy zatem młodą dziewczynę w biurowym garniturze, która rozpoczyna pierwszy dzień pracy w wielkim mieście, zmysłową bibliotekarkę, wrażliwą i jednocześnie twardą bohaterkę filmów *noir* czy wreszcie posagową gwiazdę. Artystka sama odegrała wszystkie role, a właściwie – co słusznie podkreśla autor tekstu amerykańskiej galerii – zagrała wszystkie aktorki, we wszystkich narzucanych im przez siebie rolach. „Innymi

5 H. Reckitt, *Preface*, [w:] H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, Phaidon, London – New York 2001 [b.s.].

6 Tamże, [b.s.].

7 H. Reckitt, P. Phelan, *Art and Feminism*, dz. cyt., s. 110.

8 Ciekawie pisze na ten temat między innymi Paweł Dybel, zob. P. Dybel, *Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacques’a Lacana*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000.

9 *Cindy Sherman. Untitled Film Still #21, 1978*, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/56618> (20 maja 2022).

słowy, seria jest fikcją o fikcji, zręcznym ujęciem obrazu kobiecości, który poprzez filmy zawładnął zbiorową wyobraźnią w powojennej Ameryce – okresie młodości Sherman i tygłu naszej współczesnej kultury”<sup>10</sup>.

Prawda jest jednak taka, że tylko niewielka część zdjęć była wzorowana lub raczej inspirowana konkretnymi obrazami filmowymi (autorka nie zaznacza, które z nich), co wyrafinowany znawca czy historyk kina zapewne wychwyci. W znaczącej większości są one aluzjami do typów generycznych, więc – znów odwołam się do tekstu nowojorskiej galerii – „nasze poczucie rozpoznania jest tym bardziej wymowne. Mówi nam, że świadomie lub nie przyjęliśmy kulturę filmową, do której zbadania jako potężnej siły w naszym życiu zaprasza nas Sherman”<sup>11</sup>. Faktycznie odbiorcy trudno pozbyć się wrażenia, że mogą to być rzeczywiste kadry lub fotosy filmowe. Niektóre z fotograficznych wcieleń można oczywiście – jak powiedziała – połączyć z obrazami filmowymi wyłącznie przez skojarzenie sytuacji, w jakiej sfotografowano bohaterkę, lub przyjętej przez nią pozy, typu urody czy fryzury. Na próżno jednak szukać owych kadrów w historii filmu, ponieważ nie istnieją; są kreacją artystyczną autorki, która – jak informuje film nowojorskiej galerii – od dziecka uwielbiała eksperymentować ze swym wizerunkiem, czemu służyły i służą przebrania<sup>12</sup>. Cindy Sherman fotografowała zatem siebie, zmieniając stroje, peruki, makijaż, modelując swoje ciało, aranżując sytuację, a właściwie uchwycony na fotografii moment.

Wystawa *Untitled Film Stills* została zaprezentowana w nowoczesnej sali, a zdjęcia oprawione w jednakowe czarne ramy nie były zawieszane chronologicznie. Nie czas ich powstania był zatem istotny dla artystki i kuratora, a obraz i jego treść. Podano standardowo rok powstania i tytuł każdego zdjęcia (to kolejne numery), jednak oglądający – jak powiedział kurator Peter Galassi – mieli „odświeżyć je swoim tekstem”. Jak pisze amerykańska kuratorka Helen Molesworth, ekspozycja zakupionych przez galerię zdjęć jest uznawana za próbę zintegrowania dzieła, ale sam kurator odrzucił tę koncepcję<sup>13</sup>. Niezależnie od tego powstała jedna z najbardziej interesujących wystaw fotograficznych, której otwarta forma, tytuł oraz manifest artystyczny fotografiki zachęcają do faktycznego ożywienia dzieł własnym tekstem, własną narracją. Zapewne także z tego wzięło się moje filologiczne zainteresowanie cyklem Cindy Sherman, której fotografii traktuję jako serię opowieści o wewnątrznie zróżnicowanej zbiorowości kobiecej. Nie takiej jednak, jaka jest ona w rzeczywistości, a tej wyobrażonej, sztucznej, zbudowanej na kulturowych i społecznych stereotypach. Artystka wydaje się flirtować z tymi ostatnimi, raz ulegając im bezwarunkowo, innym razem je przełamując.

Sherman stworzyła serię fotografii wielu niekiedy krańcowo różnych postaci kobiecych, które odwołują się do stereotypowych wyobrażeń. To mikroopowiadania o kobietach, które niepodobne do siebie ani typem urody, ani wykonywanym

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> K. Gaylord, *Cindy Sherman*, MoMA, <https://www.moma.org/artists/5392> (7 marca 2022).

<sup>13</sup> H. Molesworth, *The comfort of objects*, „Frieze” 36/1997, <https://www.frieze.com/article/comfort-objects> (20 lutego 2022).

zawodem, pochodzeniem czy wrażliwością zostały zamknięte w społecznych wyobrażeniach o nich samych. Sherman jednak nie tylko utrwała na kliszy kobiety-typy, lecz także traktuje swoje fotografie jako punkt wyjścia do głębszej refleksji o nas samych, o tym, kim w zasadzie jesteśmy. To również pytanie o tożsamość, o jej źródła, te wsobne i te zupełnie zewnętrzne. Jak słusznie zauważyła Helen Molesworth, artystka poprzez sekwencyjny system numeracji tytułów ukazała ciągle mnożenie się obrazów w środkach masowego przekazu. Fotografie pokazują niemożność zamknięcia tego procesu, sugerują, że „seryjność i powtórzenie są konstytutywne dla znaczenia w «erze mechanicznej odtwarzalności»”<sup>14</sup>. Jak przypomina amerykańska kuratorka i znawczyni sztuki współczesnej, z ulotki dydaktycznej do wystawy w MoMA można było dowiedzieć się, że prace Sherman są „zaświadczeniami o tym, kim myślimy, że jesteśmy”<sup>15</sup>. Jak dalej pisze autorka artykułu *The comfort of objects*, jednym z twierdzeń postmodernizmu, zwłaszcza tego, który wyrósł z feminizmu, było to, że reprezentacje mające charakter artystyczny czy należące do kultury masowej nie są odzwierciedleniem ani poświadczeniem naszych tożsamości, ale raczej pomagają je wytwarzać. Molesworth uważa, że żaden artysta przed Cindy Sherman nie pokazał tego tak dobitnie. „Tożsamość wytworzona w reprezentacjach i przez reprezentacje – pisze autorka wspomnianego tekstu – musi być tak samo fragmentaryczna jak same kadry filmowe, a pragnienie stworzenia całości z fragmentów jest jedną z wielu rzeczy, o których opowiadają te zdjęcia. Mimo prób MoMA pozostają obrazami sugestywnymi i frustrującymi: fragmenty bez całości, fotosy bez filmu”<sup>16</sup>.

Przekonanie o wpływie produkcji hollywoodzkich na społeczne wyobrażenia na temat płci, jakie wyraziła Sherman, nie było oczywiście ani jednostkowe, ani zupełnie nowe. Już w latach międzywojennych, także w Polsce, żeby na chwilę zwrócić się w stronę rodzimej kultury, proces ten był i zauważany, i wykorzystywany. Fotografie gwiazd i kadry filmowe kolportował masowo między innymi „As. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy”, który tematycznie zorientowany był na informowanie o nowościach i ciekawostkach kulturalnych. Szczególnie ważna dla periodyku była problematyka filmowa, traktowana w sposób lekki, skoncentrowana przede wszystkim na promowaniu artystów i mody hollywoodzkiej. Zdjęcia największych aktorek i aktorów, plakaty, fotosy zamieszczane były w każdym numerze pisma. Nierzadko ukazywały się tłumaczenia wywiadów z artystami. Wokół gwiazd toczyła się również debata na temat nowoczesnych lub pożądanых form kobiecości i męskości<sup>17</sup>. Bohaterzy zbiorowej wyobraźni mieli być idealnymi przedstawicielami swojej płci, co dodatkowo sugerowały odbiorcom komentarze dziennikarzy. Wpływ sztuki filmowej na zbiorową wyobraźnię zauważyła już w latach trzydziestych Wanda Melcer, podczas rozmowy na

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> W numerze z 1937 roku opublikowano rozmowę z kilkoma kobietami na temat preferowanych typów męskich. Artykułowi towarzyszą zdjęcia ówczesnych gwiazdorów – Clarka Gable’a, Rudolfa Valentino i Gary’ego Coopera. Sugestia, że teraz to między innymi oni są punktem wyjścia do rozważań, a także nadają styl ówczesnym ideałom męskiej urody, jest oczywista („As. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy” 19/1937, s. 25 i 31).

temat mitu stuprocentowego mężczyzny stwierdziła bowiem: „Wydaje mi się, iż całą winę ponosi kino. Film znalazł po prostu w tym określeniu łatwy sposób reklamy dla swoich gwiazdorów, nie oglądając się na psychologiczną prawdę, idealizując cechy tak zwane męskie jak brutalność, chęć panowania, tworząc z tego ideał «stuprocentowości»”<sup>18</sup>. Pisarka (z dezaprobatą) stwierdziła też, że wyobrażenia na temat płci są w dużej mierze kształtowane przez sztukę wizualną, która – co oczywiste, a czemu dała wyraz w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku Cindy Sherman – ma także wpływ na tożsamość kobiet i mężczyzn; na tworzenie się i rozpowszechnianie typów, w tym także stereotypów, takich jak mityczny stuprocentowy mężczyzna.

Każda z bohaterek cyklu *Untitled Film Stills* – znudzona uwodzicielka, narcystyczna młoda dziewczyna, gospodyni domowa, prowincjuszka w wielkim mieście czy gwiazda – to wizualna reprezentantka jednego z długiej listy typów kobiecych. Do ich prostej identyfikacji przyuczyły nas kultura i sztuka. Cindy Sherman poprzez swoje wybory (oświetlenie, gesty, ubiory, otoczenie itp.) zaprojektowała obrazy w taki sposób, aby wydawały się ogólne, prasowe i jednoznacznie oraz błyskawicznie odsyłały do najprostszych skojarzeń, a te tak samo błyskawicznie – do konkretnego (stereo)typu. Ich czytelność, niezwykle łatwa do zdekodowania dla odbiorcy, wskazuje na publiczny, masowy charakter tych tożsamości. Jak podkreśla cytowana już amerykańska kuratorka, „czytamy te typy z domniemaniem pewności i dzięki uprzejmości Hollywood”<sup>19</sup>. Autorytet filmu zostaje jednak podważony, jak sądzi autorka artykułu, a przynajmniej znacząco pomniejszony, ponieważ Sherman z dość dużą łatwością wślizguje się i wyslizguje z zaprojektowanych ról. Odbiorca zaczyna zastawiać się, czy bohaterki fotosów konstruuje także ich wnętrza, czy je w ogóle posiadają, czy też są wydmuszkami, bo reprezentują tylko pewne typy kobiece. Jak zauważa Molesworth, odmowa przyznania bohaterkom wnętrza kieruje uwagę widza na siebie. Ten zaczyna zadawać sobie pytania: „czy ja też jestem typem, który chodzi do muzeów, żeby obejrzeć zdjęcia...? Czy przez ubranie i *mise-en-scène* jestem tak samo czytelny jak postaci Sherman? [...] wybrałem ubranie i otoczenie jako prywatny wyraz mnie samego, ucieleśnienie mojego gustu, ale jest to wyraz, który niezmiennie będzie odczytywany jako typ”<sup>20</sup>.

Czy Sherman faktycznie tak bezproblemowo wchodzi w rolę? Czy łatwo było ją skonstruować? Pozornie tak, jednak po głębszym namyśle oglądający zdaje sobie sprawę, że musiało to być okupione wysiłkiem. Kobiety-typy, my-typy musimy przecież stale kompletować odpowiednie stroje, opanowywać sztukę perfekcyjnego makijażu i panowania nad ciałem, jego gestami, odruchami, które mogą zaburzyć nasz osobisty codzienny performance. Chęć zachowania kontroli nad własnym wizerunkiem zdradza bohaterka zdjęcia #56. Piękna kobieta (faktycznie przypominająca zawodową aktorkę) przygląda się uważnie swemu odbiciu w szybie, zapewne w miejscu publicznym. Patrzy na siebie pewnie,

18 [Romit], *Kogo nazywam 100%-owym mężczyzną?*, „As. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy” 8/136, s. 11.

19 H. Molesworth, *The comfort of objects*, dz. cyt.

20 Tamże.

z zadowoleniem, jednak samo to, że obserwuje twarz w szybie, sugeruje widzowi potrzebę kontroli, być może wynikającą z chęci perfekcyjnego „zagrania” upodobanego przez siebie typu lub roli społecznej, jaką przyjęła lub na jaką wyraziła – świadomie lub nie – zgodę. Warto przy tym postawić pytanie, czy kobieta przegląda się w szybie, czy w swoich oczach. Odpowiedź jest jednocześnie punktem wyjścia do kolejnej narracji, uruchamia bowiem fantazję i doświadczenia widza, który z ich pomocą stworzy własną fotografię. Być może doprowadzi go ona do rozstrzygnięcia innej kwestii, dotyczącej potrzeby czy też konieczności owej maskarady społecznej, w którą czy chcemy, czy nie, każdego niemal dnia wchodzimy, często bezwiednie i automatycznie. Zetknięcie z fotografiami Sherman – jak sądzę – pomaga widzowi zauważyć przebranie (także własne), uzmysłowić sobie nakładaną maskę, być może zatrzymać się w połowie wypowiedzanego tradycyjnie zdania i zmienić jego zakończenie; zmienić scenariusz i scenografię, z jaką utożsamiany jest konkretny typ kobiety, ale przecież także typ mężczyzny.

Bohaterkom każdego niemal zdjęcia towarzyszy scenografia, która sytuuje je w określonej sytuacji życiowej czy emocjonalnej. Część z nich osadzona jest w przestrzeni publicznej – jedna stoi przed kościołem, kolejna ma w tle drapacz chmur, a jeszcze inna czeka na kogoś lub tylko na kolejny pociąg, oparta o ścianę dworca. Do tego tematu jeszcze wrócę. Wiele z nich ukazanych jest też dla odmiany w codziennych domowych sytuacjach, jakie stereotypowo wiążą się z kobiecym światem. Można odnieść wrażenie, że ulubionymi pomieszczeniami kobiet w ich domach są łazienka i sypialnia, rzadziej kuchnia i salon. Bohaterki cyklu często oglądają się w lustrach, przyglądają się własnemu ciału, nie nagiemu, lecz choćby prowizorycznie zakrytemu ręcznikiem lub zmysłową bielizną. Przyjęta poza, eksponowane fragmenty ciała, twarz i jej wyraz, ubiór i makijaż są znaczące. Są punktem wyjścia opowieści, przywołują skojarzenia, wspomnienia, pozornie zapomniane kadry filmowe. Czy może dziwić fakt kobiecego zainteresowania ciałem? Bohaterki Sherman studiują własną fizyczność również pod kątem oczekiwań społecznych, upodobań potencjalnego partnera lub partnerki; upatrują w niej swą siłę i potencjał. Często także instrumentalizują własne ciało, używając go, a może nadużywając, do zwodzenia i uwodzenia. To ostatnie jest wystudionym zachowaniem, którego elementy ćwiczone są tradycyjnie przed lustrem (#2). Kobiety, tak w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jak i obecnie, ulegają kulturze wizualnej, a może przede wszystkim narzuconej w niej estetyce. Kontrolują swe ciała, dokonują codziennej inwentaryzacji jego poszczególnych części, sprawdzając ich zgodność ze standardami, jakie kształtuje społeczne wyobrażenie o urodzie. Tak postępuje bohaterka zdjęcia #56, ale także #39, gdy ubrana w gorset – symbol kontroli kobiecego ciała, modelujący w pożądanym sposobie sylwetkę – przygląda się badawczo linii brzucha.

Najsilniej na wyobraźnię oglądającego zdają się oddziaływać kadry, w których kobiece bohaterki borykają się z emocjami odbijającymi się na ich twarzach czy w przyjętej pozie i podkreślonymi znaczącym atrybutem, na przykład papierosem. Pozostając w zaciszu domowym, przeżywają wszystko bardzo sugestywnie, niemal teatralnie, żeby nie powiedzieć: filmowo. Sypialnia wydaje się szczególnie miejscem dla targanej emocjami kobiety, a łóżko to przestrzeń przeżywania

przeróżnych stanów emocjonalnych. I tak na zdjęciu #6 młoda bohaterka z lekkim uśmiechem, zapatrzona rozmarzonym wzrokiem w przestrzeń, oddaje się myślom o swej urodzie, którą zapewne chwilę wcześniej podziwiała. W dłoni wciąż trzyma małe lusterko. W tym samym miejscu relaksuje się kobieta ze zdjęcia #11. Przyglądamy się jej, jak ubrana w wytworną białą wizytową suknię, z twarzą pokrytą mało subtelnym makijażem, wpatruje się nieco tęsknym wzrokiem w przestrzeń. W dłoni trzyma chusteczkę, jakby przed chwilą machała nią kochankowi na pożegnanie. Czy marzy o nim, czy wie, że nie wróci? To już artystka pozostawia fantazji, a może także doświadczeniu patrzącego. Łóżko to także klasyczne miejsce przeżywania fantazji erotycznych, być może zaczerpniętych z ckliwych romansideł, które przecież – jak chce banalna opowieść społeczna – od wieków rozpalają umysły kobiet (#34). Filmowo i – można by rzec – pospolicie przeżywa tęsknotę, a może odrzucenie bohaterka zdjęcia #52. Wtula policzek w poduszkę, melancholijnie spuszcza wzrok. W tym przypadku wyobraźnia podsuwa znajome filmowe czy prasowe przedstawienia kobiety zawiedzionej, odrzuconej – w zmysłowej bieliźnie, pełnym makijażu, misternie uczesanych włosach, tylko z pozoru niedbale rozrzuconych na poduszce. Zawód miłosny czy też koniec romansu nie mogą pozbawiać jej zmysłowości, mogą jednak roztkliwiać i budzić czułość czy potrzebę niesienia pomocy. Takie skojarzenia miała zapewne niejedna osoba oglądająca wystawę w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, ale również współcześnie.

Sfera emocjonalności kobiet z fotografii Sherman nie ogranicza się jednak do zachwyty i tęsknoty. Artystka portretuje swoje bohaterki w stanach trudnych, kiedy ich urodę, kobiecość przysłania smutek, a nawet cierpienie. W takich chwilach, w takich kadrach ich makijaż sływa po policzkach razem ze łzami (#27), a oczy wyrażają obawę lub prośbę o litość. Sytuacja napięcia emocjonalnego lub nerwowego objęta się na twarzy kobiety ze zdjęcia #30. Jest pobita; mocne sińce pod oczami i na policzku świadczą o przemocy, jakiej doświadczyła. Patrzy trochę z niedowierzaniem, trochę błagalnie. Chce coś powiedzieć, ale jej otwarte usta świadczą raczej o chęci niż rzeczywistej możliwości wypowiedzenia się. Oglądający ma przed sobą obraz kobiecego cierpienia, lecz nie hysterii, często zarzucanej kobietom w słowach pełnych lekceważenia, kpiny i ośmieszenia ich emocjonalności. Fotografia jest niema, ale oglądający może niemal usłyszeć krótki, nerwowy oddech. Trudno pozbyć się wrażenia, że kobieta ze zdjęcia #30 patrzy na swojego oprawcę. Chce coś ratować, tłumaczyć, błagać, jakby wierzyła w cud odmiany. To bez wątpienia częsty obraz i w kinie, i w życiu. Przemoc wobec kobiet i obsadzanie ich w roli ofiary, która nie potrafi odejść, są wciąż obecne także w wyobrażeniach społecznych. Niekiedy jednak krzywdzone decydują się na ucieczkę – w środku nocy, w tym, co udało się w pośpiechu na siebie włożyć. Na zdjęciu #12 artystka odtworzyła klasyczną scenę filmową, która jest częścią zbiorowej wyobraźni. Bohaterka w kwiecistej podomce i z zaciśniętymi powiekami przywiera do ściany przy zasłoniętym oknie. Oglądającemu to zdjęcie niemal samoistnie nasuwa się historia o kobiecie, która w przerażeniu uciekła z domu i ukrywa się w odludnym hoteliku. Jej oprawca bez trudu ją jednak odnajduje i właśnie puka do drzwi kryjówki. Tymczasowość i nerwowość sytuacji sugerują szczegóły przestrzeni:

porozrzucane na łóżku ubrania, zaplątane między nimi kluczyki samochodowe, ale także – a może przede wszystkim – wyraz twarzy kobiety: zaciśnięte powieki, napięte mięśnie.

Fotografia #15 jest chyba jedną z najbardziej znanych z całego cyklu, niemal ikoniczna. Dla własnych potrzeb nazwałam ją fotografią z pogranicza sfery osobistej/domowej i publicznej. Dla mnie jest to jedno z najbardziej znaczących zdjęć Sherman, a także najbardziej interesujących w tej wizualnej opowieści o wyobrażeniach na temat kobiet. Bohaterka przysiadła na parapecie, aby przyjrzeć się światu i aby on mógł zobaczyć ją (choć to oczywiście tylko jedna z możliwych interpretacji). Fotografia utrwała, w moim odczuciu, jedno ze stereotypowo przypisywanych kobietom pragnień – bycia zauważoną. To, że nawet w zaciszu domowym wygląda zmysłowo i podkreśla swe atuty, nie wydaje się już niczym zaskakującym w cyklu Cindy Sherman. Interesujące jest jednak usytuowanie bohaterki. Okno jest tutaj swego rodzaju witryną. Trudno nie odnieść wrażenia, że bohaterka chce być obserwowana, liczy na widownię, choćby był nią tylko sąsiad z naprzeciwka. Obraca twarz w jego stronę, gotowa na przyjęcie roli obiektu. Jest to znaczące, ponieważ obok stoi wygodne krzesło, które jednak nie zostaje wykorzystane, bo nie pozwalałoby zademonstrować pełni kobiecości, zamknęłoby bohaterkę w czterech ścianach, gdy tymczasem ona domaga się widzów, a może także adoracji. Nie ma nic bardziej klasycznego i w historii kina, i w fotosach reklamowych, a także w obiegowych opiniach na temat kobiet, skorych do swego rodzaju ekshibicjonizmu, na dodatek łaknących pochlebstw i skupienia na sobie uwagi, zawsze też gotowych na przyjmowanie hołdów.

Opuszczając sferę domową, duża grupa bohaterek cyklu przechodzi metamorfozę, zwłaszcza kiedy wkracza w przestrzeń wielkomięską. Część wydaje się tracić swój seksapil i zmysłowość; część, która ich prawie nie miała, staje się jeszcze mniej kobieca. Bohaterki wyglądają często na wystraszone lub zdezorientowane, a na pewno dużo bardziej samotne. Zdjęcia Sherman ukazują kobiece postaci w różnych przestrzeniach, jednak nigdy nie ma tam drugiej osoby. O ile w sytuacjach domowych, intymnych pojedynczość postaci, ich samotność lub tylko czasowe osamotnienie nie rażą, o tyle w otwartej przestrzeni – miejskiej czy naturalnej – już tak. Budynki w tle są ogromne i przygniatające. Postaci w zestawieniu z nimi wydają się małe, niemal można wyczuć ich przytłoczenie miejską architekturą, niekiedy aż trudno je dostrzec. Najsilniej rezonuje ten rodzaj odczuć ze zdjęciem #42. Kobieca postać na tle świątyni jest mikroskopijna. Odcina się od fasady budynku ciemnym kolorem ubrania. Oglądający nie widzi jej twarzy, tylko sylwetkę zakrytą strojem. Przytłacza ją sama budowla, ale także powiązana z nią symbolika – cały system zakazów i nakazów. Łączona z instytucją Kościoła opresja, przede wszystkim dotycząca kobiecego ciała, jest tutaj niemal namacalna. Znikomość postaci i czerń ubioru można uznać za symbole z jednej strony niewidoczności pojedynczego kobiecego doświadczenia, z drugiej zaś – podporządkowania się normom, zredukowania swojej podmiotowości. Do podobnej sfery wyobrażeń i fantazji odwołuje się zdjęcie #63. Modernistyczny, masywny budynek zdaje się zakrywać małą postać kobiety. Ta stoi na schodach, jakby między piętami, wyraźnie zagubiona. Choć jest atrakcyjna, jej uroda nie zachwyca

widza, ale raczej rozczula. Z podobnym zdezorientowaniem boryka się bohaterka fotografii #21–23. Pospolita uroda i mało finezyjny, konserwatywny ubiór przywodzą na myśl prowincjuskę. Metropolia, w której postanowiła rozpocząć pracę, przytłacza i odrzuca. Nieco skwaszona mina i urzędnicza garsonka dodatkowo nie przysparzają jej sympatii, a raczej sugerują hardość i zaciętość. Z pewnością trudno utożsamiać z wielkomiejskim, rozrywkowym życiem bohaterkę fotografii #17–20. Choć jest mieszkanką miasta (za plecami ma budynki o charakterze zdecydowanie miejskim), to jej ubiór i wyraz twarzy sugerują oglądającemu nieco drobnomiejsczkową mentalność, podszytą dużą dozą tradycjonalizmu. Chustka na głowie, zapięta szczelnie pod szyją bluzka oraz spódnica zakrywająca kolana skutecznie pozbawiają ją kobiecości. Jak podpowiada doświadczenie kulturowe, oglądający zobaczy w niej nieco nudną i konserwatywną kobietę pracującą lub kobietę matkę, kobietę opiekunkę, kobietę żonę. Bohaterka zdjęć #17–20 jest zatem kobietą funkcją. Nie istnieje bez tych dookreśleń, ponieważ jest niewidoczna przez swą nijakość; tak jak niewidoczna jest jej zmysłowość. Obraz jest na tyle sugestywny, że trudno wyobrazić ją sobie w sytuacji intymnej, w której ciało zmagaloby się z rozkoszą. Być może winna temu jest chustka, a może zimne spojrzenie, którym obdarza oglądającego.

Warto w tym miejscu zatrzymać się – jak sugeruje Helen Molesworth – nad kwestiami estetyki, jaka niewątpliwie wiąże się ze zdjęciami Cindy Sherman. W swym cyklu artystka – jak zauważa wspomniana znawczyni sztuki współczesnej – formułuje prosto brzmiącą zasadę „mój gust nie jest mój”<sup>21</sup>. Wycucie smaku nie pochodzi ani z wnętrza podmiotu, ani też nie jest doświadczeniem wyłącznie zewnętrznym (na przykład związanym z filmem czy prasą). Zgadzam się ze stwierdzeniem amerykańskiej kuratorki, że „smak jest płynny, jednocześnie nasz i nie nasz: dostarcza nam gotowych tożsamości, których doświadczamy jako stworzonych, a nie kupionych. W *Untitled Film Stills* ekspresja jako emanacja wnętrza jest niezręczna [...]. Wreszcie pozostaje nam przemijający komfort przedmiotów; przedmiotów, które zapożyczamy z kultury towarów i obrazów, kultury, która w dużej mierze działa jak biblioteka wypożyczająca tożsamości”<sup>22</sup>.

Kobiety z fotografii – w mojej opinii – wybierają czy też wypożyczają swoją tożsamość z obszernego katalogu kultury wizualnej, uzupełniając ją rekwizytem, ubiorem czy makijażem. Korzystają z wersji tożsamości ukształtowanej przez kino amerykańskie i europejskie, znanej i szeroko rozpowszechnianej przez środki masowego przekazu. Dziś rolę przekaźników odgrywają głównie magazyny modowe i internet, kiedyś funkcję tę pełniła telewizja, a jeszcze wcześniej filmy z hollywoodzkiej fabryki snów. To zdaje się tłumaczyć artystyczny wybór Sherman. Wycucie smaku bohaterek serii, gust nie pochodzą wyłącznie z ich wnętrza, ale są wypadkową gry z kulturą, całą galerią stereotypów, masek i gotowych scenariuszy, a nawet zmontowanych już scen. Naturalne jest zatem pytanie, w jakiej mierze nasz osobisty wizerunek i smak są tylko nasze, a jak dalece

21 Tamże.

22 Tamże.

zapożyczyliśmy je z kultury – czy to masowej, czy bardziej wyrafinowanej. Trudno nie zgodzić się z sugestią Sherman, że w istocie jesteśmy amalgamatem i choć często walczymy o własną niepodległość, to równie często wpadamy z jednego (stereo)typu w drugi. Zdjęcie #13 jest tego najlepszym przykładem – bohaterka wystylizowana na Brigitte Bardot, pełna zmysłowości, uwodzająca spojrzeniem jest (nieoczekiwanie) bibliotekarką sfilmowaną na tle książek. W kinowych rolach zmysłowa francuska aktorka nie była przedstawiana w taki sposób, a role, w jakich ją najczęściej obsadzano, nie wiązały się z kwestiami intelektualnymi. Sherman, choć „pożycza” kostium Bardot, wprowadza do opowieści o zmysłowej i nieokiełznanej blondynce element ze świata rzeczywistego, gdzie tożsamości się mieszają. Pełna uroku kobieta może być w niej znawczynią literatury lub chemii nieorganicznej lub jak harda, lecz niepozobawiona uroku szatynka ze zdjęcia #84 zajmować się kuchenną hydrauliką.

Niezwykłe ze względu na alegoryczność są w tym kontekście zdjęcia kobiet dominujących, sprawiających wrażenie niedostępnych, często także tajemniczych. Wyjątkowa jest postać z fotografii #16. Władczo siedząca w fotelu, zagarniająca przestrzeń rozłożonymi na boki rękami, zdaje się w ten sposób podkreślać swą pozycję i charakter. Mebel wydaje się tronem, a siedząca w nim kobieta ani ubiorem, ani kręłą posturą nie przywodzi na myśl naiwnej kobietki, a despotyczną przywódczynię. Papieros w jednej dłoni, a rewolwer w drugiej, wyciągniętej do kogoś niewidocznego, przywołują jednoznaczne skojarzenia ze środowiskiem gangsterskim. Do filmów *noir* nawiązują wyraźnie również fotosy #54 i #55, przedstawiające pustą ulicę w środku miasta, noc i kobietę w długim, ciemnym płaszczu. Na pierwszym z nich podnosi kołnierz, jakby chciała ochronić się przed wieczornym chłodem. Na kolejnym staje z rękoma w kieszeniach i spokojnie czeka. Jest atrakcyjną blondynką, może policjantką, może detektywem. Obserwujący zastanawia się, co w niej przeważa: kruchość odbijająca się na twarzy czy odwaga, z jaką patrzy w mrok. Przyjęta tożsamość znów zaczyna być maską, za którą skrywa się nieznaną, wielowymiarową osobą.

W kontekście sztuki fotograficznej, dla której ważne są ludzie modele czy typy, za istotne uznaje refleksje Susan Sontag. W rozważaniach na temat fotografów naukowców i fotografów moralistów wspomina ona Augusta Sandera, który w 1911 roku rozpoczął tworzenie cyklu składającego się na fotograficzny katalog Niemców. Autorka zaklasyfikowała go jako artystę-naukowca, który nie wybierał do sfotografowania osób o szczególnym wyglądzie, ponieważ „zakładał, zupełnie słusznie, że aparat fotograficzny tak czy owak odkryje na twarzach maski społeczne. [...] Wszyscy jego modele są jednakowo reprezentowani dla danej rzeczywistości społecznej – ich własnej”<sup>23</sup>.

Takie są właśnie kobiety Cindy Sherman: uzupełniają i korygują sobą wyobrażoną i skażoną stereotypami rzeczywistość społeczną. Fotografka w tym przypadku zadbała jednak o to, aby maski były widoczne od razu, więcej – bezceremonialnie atakowały widza. Opowieść o kobietach pozostawiła natomiast

23 S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 68–69.

otwartą, aby budował i ożywiał ją sam oglądający. Jedno, w mojej opinii, łączy bezsprzecznie Sherman z niemieckim fotografem – żadne z nich nie jest okrutne, tolerują, a nie oceniają<sup>24</sup>. Amerykańska artystka także nie ironizuje, nie wygłupia się, jest całkowicie poważna, tylko tak może bowiem przekonać widza<sup>25</sup>.

Refleksje Sontag na temat przedsięwzięcia Sandera są inspirujące dla analizy amerykańskiego cyklu także z innego powodu. Oboje artyści portretowali typy i oboje chcieli być bardziej naukowcami niż moralistami. Znaczące jest to, że Sander, jak twierdzi Susan Sontag, bezwiednie dostosowywał styl fotografii do rangi społecznej fotografowanej postaci. Fachowcy i bogacze byli przedstawiani we wnętrzach, bez zbędnych rekwizytów. Inaczej niż robotnicy i degeneraci, którym zawsze towarzyszyła sceneria, co – zdaniem Sontag – jest znaczące. Sceneria bowiem – jak stwierdza autorka esejów *O fotografii* – „ich określa i mówi za nich, jak gdyby zakładano, że nie mogą mieć odrębnej osobowości, kształtującej się całkiem naturalnie w klasach średnich i wyższych”<sup>26</sup>. Nie chcę powiedzieć, że Sherman kieruje się klasowością czy traktuje kobiety jak jednostki zdegenerowane. Trudno jednak przeoczyć fakt, że scenografia – i ta domowa, i ta publiczna – współtworzy tożsamość kobiet, dopowiada czy też podpowiada narrację, uruchamia wyobraźnię, którymi widz ożywia obraz. Kobiety są zanurzone w sytuację, scenerię, co podkreślają dodatkowo związane z nimi atrybuty. Bohaterki zdjęć są współdefiniowane przez ubiór i inne elementy świata przedstawionego, które „zapalają” lub „gaszą” kobiecość. Przedmioty są zatem ważnym budulcem stereotypowych wyobrażeń; wzmacniają je, ułatwiają ich rozpoznanie i stosowanie. Chustka, lusterko, papieros, łóżko, chemia kuchenna to znaczące elementy przestrzeni, wieżowiec lub kościół to jej fragmenty, które nie pozostają bez znaczenia dla budowania (także społecznego wyobrażenia) kobiecych tożsamości. Dookreślają je i pomagają w przyporządkowaniu do zbudowanych (stereo)typów, jak: robotnica, uwodzicielka, pracownica biurowa, femme fatale, gwiazda filmowa, wamp itp. Każdy element zdjęcia jest dla Sherman tak samo ważny i taki powinien też być dla oglądającego.

O istnieniu cyklu *Untitled Film Stills* dowiedziałam się przypadkowo. Mimo że został powtórzony w kolorowej polskiej scenerii przez Anetę Grzeszykowską, nie można uznać go za powszechnie znany. Dla porządku warto dodać, że jego polska wersja była przedmiotem refleksji nad zjawiskiem kanibalizmu w sztuce wizualnej<sup>27</sup>, nie zaś punktem wyjścia rozmów o feminizmie czy społecznych rolach kobiet. Według przywoływanej tutaj wielokrotnie Helen Molesworth fotografie z amerykańskiego cyklu stały się niemal tak ikoniczne jak choćby dzieła Andy’ego Warhola. Były one także przedmiotem dyskusji między innymi o kulturze spektaklu, nowych zastosowaniach fotografii czy feministycznej historii filmu<sup>28</sup>. Faktycznie ich potencjał interpretacyjny, ale także artystyczny, który zakłada

24 Tamże, s. 69.

25 P. Galassi, *Komentarz*, dz. cyt.

26 Tamże, s. 70.

27 M. Brewińska, *Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce*, „Zachęta”, marzec–maj 2015, s. 21.

28 H. Molesworth, *The comfort of objects*, dz. cyt.

użycie ciała artysty, musi wzbudzać zainteresowanie. Dla mnie cykl Cindy Sherman jest impulsem do badań nad sposobem wykorzystania sztuki wizualnej, która jednoznacznie odwołuje się do kwestii feministycznych, do tworzenia narracji o kobietach i ich kulturowych klasyfikacji, do budowania (sztucznych) tożsamości oraz do ich dekonstrukcji. Wykorzystałam niewielką, choć znaczącą część twórczości Sherman ze względu na objętość artykułu. Jak pisze Kristen Gaylord, autorka tekstu z MoMA, artystka „przez cztery dekady badała konstrukcję tożsamości, bawiąc się wizualnymi i kulturowymi kodami sztuki, celebrytów, płci i fotografii”<sup>29</sup>. Współtworzyła Pictures Generation – grupę artystów, którzy reagowali na otaczający ich krajobraz mediów humorem i krytyką, nieradko zawłaszczali obrazy reklam, czasopism i filmów do tworzenia własnych dzieł sztuki – i była jedną z najważniejszych artystek tej grupy. Sherman, od dziecka zainteresowana grą z tożsamościami, kontynuowała już zupełnie świadomie i konsekwentnie swą pracę, zbliżając się do groteski i improwizując z tematami takimi jak portrety historyczne i społeczne. Kolejne prace tylko potwierdzają jej zainteresowania i także włączają się w debatę na temat tożsamości kobiet, ich pozycji w świecie oraz rodzajów przemocy, jakim można poddać ciało. Upodobanie do groteski powoduje, że makijaż w kolejnych realizacjach artystki-aktorki często jest niedbały, rozmazuje się, peruki ześlizgują się z czoła, a kreacja, choć estetyczna, jest wyraźnie kostiumem, przebraniem. Istotą sztuki Cindy Sherman jest zatem obnażanie schematu, wizualnego skrótu, jakim zwykle posługujemy się w klasyfikacji świata. Artystka – co słusznie zaznacza autorka tekstu z nowojorskiego muzeum – prowadzi dialog z widzem, „zwracając uwagę na sztuczność i niejednoznaczność tych stereotypów oraz podważając ich wiarygodność w rozumieniu znacznie bardziej skomplikowanej rzeczywistości”<sup>30</sup>. Nie istnieje zatem sygnalizowany przez Sontag powód do niepokoju, że świat rzeczywisty jest zastępowany w tym przypadku przez świat obrazów<sup>31</sup>. Ten ostatni zostaje tutaj boleśnie zdemaskowany, o czym amerykańska artystka wprost informuje oglądającego. Sherman pokazuje, jak dalece obrazy filmowe czy też fotograficzne na nas oddziałują, jak niepostrzeżenie kształtują nasze wyobrażenia, także o nas samych. Uświadamia odbiorcy, że ani film, ani fotografia nie są narzędziem poznawania rzeczywistości, ale są „przeciwieństwem poznania. Poznanie bowiem zaczyna się od nieprzyjmowania świata takim, na jaki wygląda”<sup>32</sup>.

Czy zatem fotografia może być pożyteczna dla refleksji nad światem, kulturą bądź procesami zachodzącymi między członkami społeczeństwa? Czy może być użyta w badaniach innych niż związane z krytyką czy historią sztuki, na przykład w *gender study*? Moja odpowiedź jest twierdząca. Aby to zrobić, należy – o czym pisze Elizabeth Edwards – umieścić fotografię w ramach szerszego fotograficznego dyskursu i odłożyć na bok dualizmy w stylu sztuka – dokument. Jedną z tez stawianych przez brytyjską badaczkę jest „zdolność fotografii do wykraczania

29 K. Gaylord, *Cindy Sherman*, dz. cyt.

30 Tamże.

31 S. Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 163.

32 Tamże, s. 31.

poza powierzchowny opis (to co «widziane») i sięgania ku ukrytym warstwom znaczenia (to co «niewidzialne»)<sup>33</sup>. Jeśli pozwolimy odbiorcy fotografii odkrywać znaczenia metaforyczne, aby doświadczył całej złożoności obrazu i mógł go interpretować, zgodzimy się także na rehabilitację niedopowiedzenia, które ma większy potencjał dokumentacyjny niż „anemiczne «pełne» wyjaśnienie”<sup>34</sup>. Cindy Sherman do tego właśnie zaprasza widza – do ożywiania, odświeżania fotografii poprzez osobistą narrację. Nie narzuca interpretacji, choć nie kryje się ze źródłem własnych inspiracji. Miesza jednak film i fotografię z rzeczywistością, rozmazuje makijaż, przerysowuje pozy, aby słowa nie płynęły zbyt łatwo, a oglądający podjął wysiłek dowiedzenia się o sobie czegoś nowego, albo potwierdził własne przeczuć. Cindy Sherman robi dużo, aby pogłębić nasze poznanie, ponieważ „wszelka możliwość poznania wynika ze zdolności do powiedzenia «nie»”<sup>35</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

Berger, Karol. *Potęga smaku*. Tłum. Anna Tenczyńska. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo / obraz terytoria, 2008.

Brewińska, Maria. „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce”. *Zachęta*, marzec–maj 2015.

Campany, David. *Art and Photography*. London, New York: Phaidon 2003.

Dybel, Paweł. „Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacques’a Lacana”. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2000.

Galassi, Peter. „Komentarz”. Tłum. Barbara Kopeć. W: *Cindy Sherman. The Complete „Untitled Film Stills”*. (Fotosy bez tytułu). Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej, 1998.

Gaylord, Kristen. *Cindy Sherman*. MoMA. <https://www.moma.org/artists/5392>.

Molesworth, Helen. „The comfort of objects”. *Frieze* 36 (1997). <https://www.frieze.com/article/comfort-objects>.

Olechnicki, Krzysztof. *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2003.

Reckitt, Helena, Peggy Phelan. *Art and Feminism*. London, New York: Phaidon, 2001.

Skrzypczak, Magdalena. „Fermentacja codzienności w doświadczeniu podmiotu twórczego. Rekonesans”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 60, 1 (2017).

Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.

Data wpłynięcia: 13 marca 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 5 maja 2022 r.

<sup>33</sup> Za: K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 105.

<sup>34</sup> Tamże, s. 106–107.

<sup>35</sup> S. Sontag, *O fotografii*, dz. cyt., s. 31.

---

**UNTITLED FILM STILLS. CINDY SHERMAN'S PHOTOGRAPHIC  
INDEX OF FEMALE (STEREO)TYPES**

This article discusses female stereo(types) functioning in culture and social awareness. It analyses Cindy Sherman's series of photographs, highlighting film as one of its sources. Hollywood productions did not only create but also consolidated several female images whose network of beliefs, views, and fantasies about women continues until today. Exploring the female types generated by cinema, the artist changes her outfits-costumes, hairstyles, make-up, and set design not only to present the multitude of the types but also to encourage self-reflection. Another important aspect of the article is identity. Using *Untitled Film Stills* to provide context, the author of the text analyses the complexity and amalgamation of female identity based as much on women's own choices as on what seems personal but is in fact effected by visual culture. This leads the author to the discussion of stereotypes embedded in our awareness through which we are able to recognise what the photographs communicate. The same stereotypes also format our perception of reality, distorting and inhibiting our processes of learning and reflection. The point of both Sherman's series and this article is to expose these stereotypes and activate our defence mechanisms to negate them.

**SŁOWA KLUCZOWE:** fotografia feministyczna, stereotyp, typ, kobieta, feminizm

**KEY WORDS:** feminist photography, stereotype, type, woman, feminism