

Amor Fati

ANTROPOLOGICZNE CZASOPISMO FILOZOFICZNE

Aísthēsis

– wymiary (anty)estetyki

MARZEC 1 (5)/2016

Wydawnictwo Leimak

WĄTKI ARTYSTYCZNE W FOTOGRAFII HISTERII JEAN-MARTINA CHARCOTA

Artistic threads in the photography of J.-M. Charcot

ANNA ROWIŃSKA

Uniwersytet Warszawski

Słowa kluczowe: histeria, fotografia, Charcot, Londe, Richer, Salpêtrière, fizjonomia, psychiatria, ikonografia.

Histeria, chociaż diagnozowana od starożytności, była chorobą charakterystyczną dla epoki fin de siècle'u¹. Została opisana i udokumentowana między innymi przez francuskiego neurologa Jean-Martina Charcota (1825–1893). W formie opisanej przez naukowca przetrwała do jego śmierci, lecz później tezy ją konstytuujące zostały albo obalone przez jego uczniów, albo przetrwały, zmienione, w teorii psychiatrii, psychologii i neurologii.

Badania Charcota zaowocowały szeregiem publikacji merytorycznych, a także fascynującym archiwum fotografii. Czy te fotografie były i są dziełami sztuki, czy jedynie skonfrontowane przez historię dopiero się nimi stają? François Soulages stawia pytanie: „czy można przeobrazić w dzieło sztuki jakiegokolwiek zdjęcia ze sfery nie-sztuki?”². Czy mamy do czynienia jedynie z fotograficzną dokumentacją dzieła, które służy jako „odniesienie do

¹ J. Harsin: *Gender, Class, and Madness in Nineteenth-Century France*. „French Historical Studies”, t. 17, 4:1992, s. 1064.

² F. Soulages: *Estetyka fotografii*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków 2007, s. 177.

wykorzystania, zgłębiania, odwrócenia lub naśladowania dla innych sztuk”³?

Paryski szpital Salpêtrière był sceną rewolucyjnych wydarzeń na polu neurologii i psychiatrii. Istniejący od 1670 roku, początkowo jako przytułek, kilkakrotnie zmieniał swoje przeznaczenie, by na początku XIX wieku zasłynąć jako szpital dla obłąkanych kobiet⁴. Transportowano tam jednak nie tylko te chore psychicznie czy fizycznie, ale także biedne, czy w inny sposób wykluczone ze społeczeństwa, burzące porządek, który miał panować w ramach miasta⁵. Z powodu nagromadzenia osób, ich stan i warunki, w których żyły, krytycy epoki nazywali szpital „miastem szalonych kobiet”, „mekką kobiecej śmierci”, piekłem⁶. W drugiej połowie XIX wieku w Salpêtrière znajdowało się około 4500 osób, wraz z około 600 osobami z obsługi na ponad 275 448 m².

Jean-Martin Charcot urodził się w Paryżu w 1825 roku. Istnieją przekazy potwierdzające, że był zdolnym malarzem, a swój talent wykorzystywał później w medycynie⁷. Jego rola jako artysty jest nierozłączna z zawodem lekarza⁸. Ukończył Szkołę Medyczną w Paryżu, po której trafił na praktyki do szpitala Salpêtrière. Praca w tym miejscu fascynowała go ze względu na kumulację dużej grupy chorych w jednej instytucji, co stwarzało potencjał dla jego metody komparatystycznej⁹. W 1856 został lekarzem

³ Ibidem, s. 336.

⁴ *Salpêtrière. A Horror Chamber of the Sexual Lunatics*. Oprac. J. Dodd. 2013, s. 4-5.

⁵ M. Foucault: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. Kęszycka. Warszawa 1987, s. 487.

⁶ G. Didi-Huberman: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. Przeł. A. Hartz. Massachusetts 2003, s. 13.

⁷ J. Bogousslavsky, F. Boller: *Jean-Martin Charcot and art: Relationship of the “founder of neurology” with various aspects of art*. „Progress in Brain Research”, 203: 2013, s. 197.

⁸ H. Meige: *Charcot artiste*. Paryż 1925, s. 45.

⁹ D. de Marneffe: *Looking and Listening: the Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud*. „Signs” 17: 1991, nr 1, s. 73.

szpitalnym, a w 1872 mianowano go na stanowisko profesora anatomii patologicznej na Uniwersytecie w Paryżu¹⁰. Tym samym zainaugurowano pierwszą na świecie katedrę neurologiczno-psychiatryczną i rozpoczęto naukowe badania nad chorobami systemu nerwowego¹¹. Od 1882 roku do swojej śmierci w 1893 zajmował stanowisko dyrektora szpitala Salpêtrière.

Z wykształcenia był patologiem. Histeria była jego pobocznym i późniejszym zainteresowaniem, a wślawił się innymi, do dziś szanowanymi, odkryciami: jako pierwszy stwierdził u żywego pacjenta stwardnienie rozsiane oraz rozróżnił stwardnienie zanikowe boczne. Współtworzył także zespół naukowców, która wyróżniła grupę chorób o charakterze dziedzicznych neuropatii nazwaną chorobą Charcota-Mariego-Tootha. Okrzyknięty jest ojcem neurologii przede wszystkim dzięki stworzeniu opisu naczyń mózgowych i rozróżnieniu drżenia w chorobie Parkinsona od tych występujących wskutek stwardnienia. Rozpoczął kliniczną rehabilitację i stworzył diagnostykę zapalenia dróg żółciowych¹². Rozróżnił histerię od epilepsji, co pozwoliło na doprecyzowanie obrazu objawów¹³. Swoje pisma i publikacje opatrywał ilustracjami – własnymi szkicami lub zleconymi fotografiami.

Osobowość i metody neurologa przyjmowano równocześnie z podziwem i wątpliwościami, stąd Charcot był porównywany do Króla Słońce, Cezara, apostoła, Napoleona, a także do Dantego, który wstępuje w pierwszy krąg piekielny¹⁴. Ponieważ interesował się metodami dydaktycznymi, utworzył szkołę Salpêtrière gromadzącą paryskich intelektualistów różnych dziedzin.

¹⁰ D. R. Kumar, F. Aslinia, S. H. Yale, J. J. Mazza: *Jean Martin Charcot: The Father of Neurology*. „Clinical Medicine & Research”. 9: 2011, s. 46.

¹¹ G. Paicheler: *Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels : du « labyrinthe inextricable » à l'impasse*. „Sciences sociales et santé” 6: 1988, nr. 3-4, s. 134.

¹² D. R. Kumar, F. Aslinia: *Jean Martin...*, s. 47.

¹³ J.-M. Charcot, D.-M. Bourneville, J. F. F. Babinski: *Oeuvres complètes de J. M. Charcot. Leçons sur les Maladies du système nerveux*. 1: 1892, s. 22.

¹⁴ G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 15.



Planche XII.

ATTAQUE
PÉRIODE TONIQUE

Désiré-Magloire Bourneville, Paul Régnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière, (Service de M. Charcot),* Paryż 1878¹⁵

fotograf: Paul Régnard
Attaque Période Tonique

¹⁵ źródło: <http://cushing.med.yale.edu/gsd/cgi-bin/library?c=salpetre&a=d&d=DsalpetreSalpetriereCBC> [Dostęp: 8.03.2016]

Od 1882 ponad jedna trzecia jego wykładów poświęcona była histerii, która cieszyła się największą popularnością dzięki pacjentkom-modelkom demonstrującym dynamiczne ataki, często o erotycznym charakterze¹⁶.

Charcot był współautorem i redaktorem wielu publikacji, które powstawały w Salpêtrière. O histerii traktowały przede wszystkim: *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (wydawana co roku, od 1876 do 1880, pisana wraz z fotografem Pauliem Régnardem i psychiatrą Désire-Magloire Bourneville'm, z czego ostatni tom został opatrzony zdjęciami Paula Richera i tablicami synoptycznymi¹⁷), *Nouvelle iconographie photographique de la Salpêtrière* (napisana w 1888 wraz z Gilles'em de Tourette'm, Paulem Richerem i Albertem Londe'm), *Les difformes et les malades dans l'art*. (wraz z Richerem) i zbiory *Leçons sur les maladies du système nerveux faites a la Salpêtrière par J.-M. Charcot* (cztery tomy wydawane od 1877 do 1873, stanowiące zbiór wykładów).

W tytule swojej książki o Charcotie Georges Didi-Huberman używa słowa *invention*. Lepszy jednakże wydaje się inny termin, z którego także korzysta – *redécouverte*¹⁸. Huberman twierdzi, że Charcot wyjaśnił histerię w tym sensie, że ustanowił jej koncepcję poprzez zebranie uprzednio istniejących poglądów i nadanie im nowego kierunku, odwrotnego do pierwotnego, tradycyjnego rozumienia choroby¹⁹. Niewątpliwie wyróżniła się ona metodą dokumentacji fotograficznej.

Na podstawie dotychczasowej tradycji, przekazów i własnych doświadczeń Charcot wyróżnił histerię jako odrębną chorobę neurologiczną. Opisał kilka „odmian” histerii. Jak napisał polski psychiatra Andrzej Jakubik: „[Charcot] uważał histerię za

¹⁶ D. de Marnette: *Looking and...*, s. 74.

¹⁷ T. Majewski: *Produkcja wizualna i kryzys przedstawienia. Charcot i ikonografia histerii*. „Przegląd kulturoznawczy”. 1: 2006, s. 3.

¹⁸ G. Didi-Huberman: *Invention of Hysteria...*, s. xi.

¹⁹ *Ibidem*, s. 77.

niedowładny czynnościowe, naśladujące różnorodne choroby organiczne. Akcentował rolę emocji i sugestii w powstawaniu objawów historycznych”²⁰. Charcot uważał chorobę za postać nerwicy, która charakteryzuje się napadami drgawkowymi oraz stałymi znamionami – stygmatami. Do nich zaliczał zaburzenia zmysłów oraz ruchu. Prowadzone w Salpêtrière autopsje historyczek nie wykazywały jednak żadnych zaburzeń organicznych²¹.

Charcot opisał etapy ataku historycznego w wielu swoich publikacjach. Były to fazy: epileptyczna [*epileptique*], „klownady” (Przeł. Tomasz Majewski) [*clownism*], „postawy namiętne” [*attitudes passionelles*] i w końcu delirium. Przed samym atakiem pacjent mógł wyczuwać specyficzną aurę, będącą ostrzegawczym działaniem zmysłowym [*aura hysterica*], która charakteryzowała się palpitacją, kaszlem, ziewaniem i niedrożnością gardła. Stan epileptyczny, zgodnie ze swoją nazwą, naśladował napad epilepsji. „Klownada” była fazą nielogicznych, chaotycznych gestów, a delirium to zwieńczenie ataku cierpieniem – wtedy chora miała krzyżeć, mówić coś, być agresywna. Statycznym składnikiem ataku były „postawy namiętne” – wówczas pacjentka uspokajała się. Ten ostatni element wzbudzał w krytykach i obserwatorach najwięcej emocji, ponieważ często zachowanie historyczek przypominało w tej fazie akt seksualny lub religijną ekstazę²².

Charcot wyróżnił kilka przyczyn choroby, wśród których dominowała teza o traumie w sposób szczególny zapisanej w pamięci chorej (mógł to być widok morderstwa, strach przed psem, napaść, często na tle seksualnym). Do nieprawidłowości mogło

²⁰ A. Jakubik: *Histeria: metodologia, teoria, psychopatologia*. Warszawa 1979, s. 75.

²¹ G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 71.

²² Opisy faz historycznych można znaleźć niemal w każdej publikacji Charcota. Bogata w informacje na ten temat jest Lekcja XIII w *Oeuvres complètes de J. M. Charcot. Leçons sur les maladies du système nerveux* (tom pierwszy, Paryż 1892), s. 435-448.

także prowadzić na przykład złe odżywianie²³ czy szereg innych czynników.

„Inność” jest fundamentalną kategorią hysterii Charcota²⁴. „Inny” to w tym wypadku „Inna” – kobieta jako obcy nie-mężczyzna, który był wówczas tożsamy z człowiekiem²⁵. W XIX wieku żyło się w jednoczesnym strachu i fascynacji histerią kojarzącą się z uwalnianiem mrocznych sił. „*Choroba ta, która zaważyła na wyobrażeniach o kobiecie od końca XVIII wieku, aż do triumfu teorii Freuda, postrzegana jest przede wszystkim jako pewna retoryka ciała dręczonego przez instynkty i namiętności*”²⁶. Charcot wtargnął w ten świat wyobrażeń z metodą naukową i aparatem fotograficznym, który spełnił ambiwalentną funkcję: zdemitologizował demoniczne pochodzenie choroby, ale i potwierdził jej istnienie w formie, w jakiej wzbudzała strach i zainteresowanie.

„Inność” konstituuje także fotografię – społeczną, portretową, artystyczną. Susan Sontag wspomniała o tej kategorii jako fundamentalnej dla uwieczniania ludzi²⁷. Margines społeczny od początku stanowił główne zainteresowanie fotografów. Jak napisał André Rouillé: „Inny był dialogowo włączony w przebieg procesu fotograficznego”²⁸.

Fotografia jest medium kreującym rzeczywistość. Rouillé twierdził: „fotografia, podobnie jak dyskurs i inne obrazy, tworzy byt; będąc w całości konstrukcją, tworzy i powołuje do życia inne

²³ Ibidem, s. 34.

²⁴ S. L. Gilman: *Seeing the Insane. A Visual and Cultural History of Our Attitudes Toward the Mentally Ill*. Vermont 2014, s. xi.

²⁵ Odwołuję się do konstrukcji społecznej dominującej w XIX wieku. Więcej na ten temat w: S. de Beauvoir: *Druga płeć*. Przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska. Warszawa 2003.

²⁶ *Historia ciała*. T. 2. Oprac. A. Corbin, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński. Gdańsk 2013, s. 165.

²⁷ S. Sontag: *O fotografii...*, s. 63.

²⁸ A. Rouillé: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007, s. 12.

światy. Mimo że odcisk jest odbiciem rzeczy (preegzystującej) w formie obrazu, to jednak należy zastanowić się nad tym, w jaki sposób sam obraz tworzy też rzeczywistość”²⁹. Fotografia, będąc narzędziem w ręku Charcota, stworzyła historię. Uczyniła to szczegółowo – ze wszystkimi fazami ataków i anatomicznymi patologiami. Dlatego, mówiąc o historii, mam na myśli całość zjawiska – wraz z fotograficzną dokumentacją spektaklu ciała. Fotografia nie tylko obrazowała to, co nieuchwytnie na granicy psychiatrii, mitu i spektaklu, ale także wydobywała na jaw niesamowitość [*unheimliche*] historii³⁰, która, objawiając się w wykluczonej części społeczeństwa, przeplatała namiętności, rozkosz, cierpienie i śmierć. W kontekście ówczesnej klasowości zaowocowała pozorną demokratyzacją odbywającą się za pomocą medium fotografii³¹, która obracała oko widza ku marginesowi społecznemu, grupie odsuniętej i wykluczonej.

Charcot traktował aparat jako podstawowe narzędzie pracy nad historią. Fotografia była dla historii autopsją na żyjącym. Przekonanie o autentyczności obrazów fotograficznych było w XIX wieku bardzo silne i doprowadziło do założenia autentyczności istnienia referenta, co jednak w przypadku historii prowadziło do paradoksu: egzystencja została potwierdzona za pomocą środków teatralnych³². Psychiatrizy i neurologicy wyrażali opinie na temat symptomów, stawiano diagnozy opierając swoją wiedzę jedynie na analizie obrazu³³. Zdjęcia funkcjonowały już więc w oderwaniu od swojego desygnatu (choć w teorii nierozłącznie, synonimicznie z nim związane) jako pełnoprawne reprodukcje choroby. Widzowie krytykowali i opisywali je nie jako obrazy, lecz jako

²⁹ Ibidem, s. 10-11.

³⁰ S. Freud: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

³¹ M. Jackson: *Images of Deviance. Visual Representations of Mental Defectives in Early Twentieth-Century Medical Texts*. „The British Journal for the History of Science”, 28: 1995, nr 3, s. 319-320.

³² G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 62.

³³ J. Bogousslavsky: *Following Charcot: A Forgotten History of Neurology and Psychiatry*. Basel 2011, s. 120.

widoki świata³⁴. Wydawanie oceny na temat choroby jest przykładem niemal całkowitego zatarcia różnicy pomiędzy przedmiotem a jego obrazem, kiedy nie sposób już odróżnić oryginału od kopii³⁵.

Upadek wiary w autentyczność fotografii miał miejsce na przełomie XIX i XX wieku. Analogicznie rozpadły się teorie Charcota. Sam neurolog przyznał się do błędu, a po jego śmierci uczniowie kontynuowali demitologizację choroby³⁶. Do dziś pozostało pytanie o to, co jest widoczne na ilustracjach, skoro potwierdzono nieistnienie desygnatu. Na tym przecięciu rejestracji i fikcji tkwi zasadniczo siła fotografii jako artystycznego medium, charakterystyczna tylko dla niej³⁷.

Dwie dziedziny, które chociaż istniały od dawna, zdecydowanie rozwinęły się dopiero dzięki archiwom fotograficznym, to teorie fizjonomii i frenologii. Ta wiara w analogię między wyglądem zewnętrznym a stanem wewnętrznym człowieka legła także u podstaw przekonań Charcota. Wskutek wynalezienia fotografii nastąpił przełom w ilustracji psychiatrycznej, ponieważ bazowała ona na teorii fizjonomii.

Ciekawym jest użycie przez Charcota terminu „ikonografia” w tytułach jego publikacji. W pierwszej połowie XIX wieku w związku z żywym zainteresowaniem religijną sztuką średnio-wieczna zaczęły ukazywać się pierwsze podręczniki ikonograficzne — lekcje o tematach występujących w sztuce. Poprzez użycie słowa *Iconographie* Charcot odwołał się zarówno do metod klasyfikacyjnych, jak i sztuki. Didi-Huberman pisał o silnym „impulsie ikonograficznym” Charcota, imperatywie uporządkowania zjawisk zgodnie z przyjętymi kryteriami, ale w nawiązaniu do kategorii artystycznych³⁸. Gilman napisał: „Istotnie ikonografia szaleństwa

³⁴ V. Flusser: *Ku filozofii fotografii*. Przeł. J. Maniecki. Warszawa 2015, s. 50.

³⁵ A. Rouillé: *Fotografia...*, s. 73.

³⁶ G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 22.

³⁷ T. Ferenc: *Fotografia: dyletanci, amatorzy i artyści*. Łódź 2004, s. 125.

³⁸ G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 33.

jest tak samo ikonografią medyczną jak jest sztuki i nie tylko przez teorie medyczne na których oparte są ilustracje. Wizualne reprezentacje obłądu są w tekstach medycznych identyczne z tymi ze sztuk pięknych i sztuki komercyjnej”³⁹.

Ważnym elementem składowym *Nouvelle iconographie* były tablice synoptyczne. Był to zbiór szkiców póż w danych fazach ataku i przy konkretnych dolegliwościach, wykonywanych z natury i z fotografii. Tablice służyły porównaniu, zapewniły opisowi metodologiczną słuszność, spowodowały, że w ogóle stał się możliwy⁴⁰. Wzbudzały zainteresowanie badaczy związanych z psychiatrią i neurologią, ale także stały się inspiracją dla artystów, którzy traktowali ilustracje jako studia ciała i wykorzystywali je przy pokazywaniu szaleństwa czy religijnej ekstazy⁴¹.

W XIX wieku wykorzystywano sztukę w prędko rozwijającej się nauce i medycynie. Charcot świadomie łączył działania artystyczne z badaniami. Julien Bogousslavsky pisał: „*artysta i naukowiec to dwie unikalne twarze Charcota*”⁴². Podobno malował i rysował od najmłodszych lat, lecz jego rodzina namówiła go do wybrania kariery naukowej⁴³. Jego gust artystyczny był konwencjonalny i nie interesowały go gwałtowne przemiany w sztuce drugiej połowy XIX wieku. Doskonałość sztuk widział w czystej reprezentacji natury (stąd fotografia była dla niego jej doskonałym przejawem), a powtarzane przez wieki tematy i schematy potwierdzały integralność praw rządzących produkcją artystyczną⁴⁴.

³⁹ S. L. Gilman: *Seeing the...*, s. 21.

⁴⁰ J.L. Herman: *Trauma and Recovery*. New York 1997, s. 11.

⁴¹ *L'âme au corps arts et sciences, 1793-1993*, katalog wystawy, Galeriesnationales du Grand Palais w Paryżu, 01.10.1993-24.01.1994, oprac. J. Clair, Paryż 1993, s. 461.

⁴² J. Bogousslavsky, F. Boller: *Jean-Martin...*, s. 197.

⁴³ H. Meige: *Charcot artiste*. Paryż 1925, s. 191.

⁴⁴ D. R. Kumar, F. Aslinia, S. H. Yale, J. J. Mazza: *Jean Martin Charcot: The Father of Neurology*. „Clinical Medicine & Research”, 9: 2011, s. 46.

⁴⁴ J. Bogousslavsky, F. Boller: *Jean-Martin...*, s. 197.

⁴⁴ H. Meige: *Charcot...*, s. 198.

Artyści, którzy byli dla niego autorytetem to między innymi Annibale Carracci, Domenico Zampieri, Pieter Breughel Starszy, Diego Velazquez, Jacob Jordaens czy Jan Steen⁴⁵. „Tolerował” Jean-Auguste Ingres, Francisco Goyę i Jean-Louis Foraina. Krytykował anatomiczne nieprawdopodobieństwo przedstawianych postaci, co według niego zaburzało artystyczną wartość dzieła. Sam o sobie mówił, że jest artystą i fotografem. Chociaż nie wykonywał zdjęć, to przypisywał sobie ich autorstwo – tak ogromną rolę upatrywał w ich zleceniu i nadzorowaniu końcowego efektu: „tak naprawdę nie jestem niczym więcej niż fotografem, rejestruję to, co widzę”⁴⁶. Rysował zarówno pacjentów, ich postawy i sylwetki (na przykład histeryczki w wygięciu), jak i detale anatomiczne i narządy wewnętrzne zaobserwowane podczas autopsji (na przykład mózg z wyróżnionymi obszarami patologii). Charcot wykorzystywał swój artystyczny talent także w trakcie swoich wykładów. Nie tylko przywoływał przykłady dzieł dawnych mistrzów, ale także na bieżąco szkicował⁴⁷.

Zainteresowanie Charcota sztuką i jej wykorzystaniem w psychiatrii i neurologii było bardzo silne. Uważał, że w dziełach sztuki i literatury już od starożytności można prześledzić występowanie chorób psychicznych, a ich obserwacja ma duże znaczenie dla nauki i może wiele powiedzieć na temat natury hysterii. Przywoływał dzieła plastyczne, ale także cytował takich pisarzy jak Racine, Molière, Shakespeare czy Dante⁴⁸. Dwie najważniejsze publikacje, w których analizował dzieła i ryciny, to: *Les démonsiaques dans l'art*. (1887) i *Les difformes et les maladies dans l'art*. (1889). Obydwie książki napisał wraz z Paulem Richerem.

⁴⁵ Ibidem, s. 191.

⁴⁶ D. de Marnette: *Looking and...*, s. 72.

⁴⁷ M.S. Micale: *The Salpêtrière in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century*. „Journal of Contemporary History”, 20: 1984, nr. 4, s. 710.

⁴⁸ J. Bogousslavsky, F. Boller: *Jean-Martin...*, s. 197.

⁴⁸ H. Meige: *Charcot...*, s. 197.

W *Les démoniaques* Charcot wskazywał te dzieła sztuki, które według niego uwieczniały chorych na histerię i dotyczyły tematu opętania. Lekarz wysnuł tezę, że w dawnych wiekach histerię mylono z obecnością demona⁴⁹. Jak napisał: „*To w nadziei by sprowokować nowe odkrycia, żeby zwiększyć zainteresowanie sztuką, archeologią i historią, publikujemy niektóre z naszych badań nad reprezentacjami demonicznymi w sztuce, dołączając reprodukcje najbardziej wymownych dzieł z naszej kolekcji*”⁵⁰. We wszystkich przedstawieniach Charcot dostrzegał objawy histerii i dokładnie argumentował swoje stanowisko. W *Les démoniaques* nie tylko odróżniał histerię od opętania, ale potrafił stwierdzić, które osoby cierpiały na epilepsję, a które ewidentnie prezentowały atak histeryczny.

Les difformes et les malades dans l'art prezentuje podobną tematykę, jednak Charcot nie poszukiwał już jedynie histerii, a generalnie chorób psychicznych i anomalii anatomicznych (i wprowadził ich rozróżnienie). Za cel nie obrał już wizerunków opętanych, a postaci karykaturalne, wykrzywione i zdeformowane, które odnajdował zarówno w malarstwie i rzeźbie, jak i w rycinach. Jak argumentował: „*jednak możemy rozpoznać, że dane typy karykatury pochodzą w prostej linii z deformacji występujących w naturze*”⁵¹. Wśród występujących w sztuce i architekturze błaznów, maskaronów, karłów, trędowatych i okaleczonych znajdował takie deformacje anatomiczne, które rzeczywiście występowały u jego pacjentów.

Goetz podkreśla, że sztuka zwiódła Charcota, który, opierając się na porównaniu dzieł mistrzów i fotografii histerii, starał się przekonać krytyków, że symptomy występujące w Salpêtrière

⁴⁹ Charcot J.-M., P. Richer: *Les démoniaques dans l'art*. Paryż 1887, s. v-vi.

⁵⁰ *Ibidem.*, vii.

⁵¹ J.-M. Charcot, P. Richer: *Les difformes et les malades dans l'art*. Paryż 1889, s. ii.

są wolne od jego ingerencji⁵². Zarówno w pracy naukowej, jak i artystycznej kierowała nim wiara w prawdę, którą może pokazać jedynie fotografia⁵³.

Fotografia tworzona w Salpêtrière posiadała nie tylko cechy naukowe, lecz także artystyczne. Histeria i jej twórcy znajdowali się „na przecięciu dyskursów”. Jak napisał Flusser: „*aby nastawić aparat do artystycznego, naukowego lub politycznego zdjęcia, fotograf musi mieć jakieś pojęcie o sztuce, nauce lub polityce: jakże inaczej mógłby przełożyć je na obraz? Nie istnieje naiwne, nie pojęciowe fotografowanie. Fotografia jest obrazem pojęć. W tym sensie wszystkie kryteria fotografa zawarte są w programie aparatu jako pojęcia*”⁵⁴. Fotografowie działający na zlecenie Charcota byli artystami, lecz interesowali się ponadto ilustrowaniem zjawisk medycznych poprzez sztukę, wzorując się na dziełach dawnych mistrzów.

Niemal od początku naukowcy byli zainteresowani procesem powstawania fotografii ponieważ to pozwalało na zawierzenie obrazowi bądź jego odrzucenie⁵⁵. Funkcja fotografii jako instrumentu naukowego została zaproponowana w roku 1878 przez astronoma Jules’a Jansena, członka Instytutu i dyrektora Obserwatorium w Meudon, dla którego fotografia stała się autentyczną „*siatkówką w oku badacza*”⁵⁶. Erwin Panofsky widział fotografię jako trzeci, po wprowadzeniu perspektyw oraz wynalazkach mikroskopu i teleskopu, etap naukowego obrazowania wynikający

⁵² S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. S. Rousseau, E. Showalter: *Hysteria Beyond Freud*. Los Angeles 1993, s. 367.

⁵³ C. Amirault: *Posing the Subject of Early Medical Photography*. „Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture” 16: 1994, nr 2, s. 63.

⁵⁴ V. Flusser: *Ku filozofii...*, s. 79.

⁵⁵ P. Prodger: *Darwin’s Camera. Art and Camera in the Thoery of Evolution*. Oxford 2009, s. xxiii.

⁵⁶ A. Rouillé: *Fotografia...*, s. 140.

wprost z wcześniejszej tradycji. Jak napisał Panofsky: „*obraz nie jest ilustracją wypowiedzi, ale wypowiedzią jako taką*”⁵⁷.

W medycynie fotografia przyczyniła się do zrewolucjonizowania sposobu postrzegania i pokazywania ludzkiego ciała, a co za tym idzie, także i propagowania wiedzy. Miało to związek z tym, że pojawiła się w czasie, gdy dobiegł końca długotrwały proces reorganizacji zawodów lekarskich⁵⁸. Należy jednak pamiętać, że spojrzenie lekarza na ludzkie ciało poprzedziło jego obraz w obiektywie i otworzyło niejako drogę fotografii.

Fotografia dla Charcota była jednocześnie procedurą eksperymentalną (narzędziem laboratoryjnym), socjologiczną (archiwum naukowym) i nauczania (narzędziem transmisji)⁵⁹. W Salpêtrière stała się najmocniejszym narzędziem w ręku neurologa. Była wykorzystywana głównie do archiwizacji, dla celów pedagogicznych i w publikacjach medycznych. Nie udało się jej zastosować jako narzędzia badań klinicznych. Stanowiła jednak punkt odniesienia w wymiarze estetycznym (poprzez obraz) i technicznym (poprzez instrumentarium). Określała granice i możliwości wykorzystania określonych koncepcji i procedur przy badaniu hysterii.

W opisach pracy Charcota powtarza się element, który Didi-Huberman określa jako *spojrzenie kliniczne*. Obraz histeryczny nie wynikał po prostu z osobistych zainteresowań Jean-Martina Charcota i swojej wizualnej reprezentacji w Salpêtrière. W *Photographie médicale* Charcot napisał: „*fotografia jest przeznaczona do nauk medycznych wśród których, moim zdaniem, jako dokument zajmuje coraz istotniejsze miejsce*”⁶⁰. Charcot był

⁵⁷ E. Panofsky: *Meaning in the Visual Arts: papers in and on art history*. Garden City 1957, s. 215.

⁵⁸ E. Shorter: *Historia psychiatrii: od zakładu dla obłąkanych po erę Prozacu*. Przeł. P. Turski, Warszawa 2005, s. 10.

⁵⁹ G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 30.

⁶⁰ A. Londe: *Photographie médicale*. Paryż 1893, s. VIII.

wzrokowcem⁶¹, priorytet dawał badaniom klinicznym prowadzonym na żywym pacjencie i weryfikacji przez autopsję.

Jego pierwszy współpracownik, Paul Régnard, był nie tylko fotografem, ale także lekarzem i fizjologiem. To on, a nie Albert Londe, jak się powszechnie uważa, wykonał słynne zdjęcia histeryczek Augustine i Blanche Wittman⁶². Londe, kolejny współpracownik Charcota, nie był lekarzem i dopiero w roku 1883 objął dyрекcję oddziału fotograficznego w Salpêtrière. Założył w szpitalu atelier, które na kształt pomieszczenia medycznego nazywane było gabinetem fotograficznym. Był pierwszym profesjonalnym fotografem w Europie, który został zatrudniony w pełnym wymiarze w szpitalu⁶³, oraz jednym z największych innowatorów fotografii psychiatrycznej. Prace Londe'a publikowane były w kolejnych wydaniach *Nouvelle iconographie* aż do 1918 roku i stały się najbardziej imponującym zbiorem fotografii psychiatrycznej *fin de siècle'u*⁶⁴. W *La Photographie médicale* (1893), opublikowanej po dziesięciu latach pracy w Salpêtrière, Londe określił fotografię jako istotne narzędzie naukowe, dzięki której możliwa stała się obserwacja najcięższych przypadków hysterii. Londe tak podsumowywał swoją pracę w Salpêtrière: „*Fotografia medyczna, trzeba się z tym zgodzić, odegrała istotną rolę z dydaktycznego punktu widzenia i była pożyteczna przede wszystkim dla lekarzy, lecz nie dla samych pacjentów, którzy będąc obserwowani, nie uzyskali z tego tytułu jakiegokolwiek korzyści*”⁶⁵. Londe liczył na to, że uda mu się stworzyć „patologiczny obraz”

⁶¹ A. Rouillé: *Fotografia...*, s. 133.

⁶² Bourneville M., Regnard P.: *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paryż 1878.

⁶³ S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. S. Rousseau, E. Showalter: *Hysteria Beyond...*, s. 25.

⁶⁴ C. Amirault: *Posing the Subject of Early Medical Photography*. „Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture” 16: 1994, nr 2, s. 57.

⁶⁵ A. Londe: *Photographiemédicale*. Paryż 1893, s. 14.



Planche XXVI.

ATTITUDES PASSIONNELLES

MOQUERIE

Désiré-Magloire Bourneville, Paul Régnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière, (Service de M. Charcot), Paryż 1880*⁶⁶

fotograf: Paul Régnard
Attitudes passionnelles. Moquerie

⁶⁶ źródło: <http://cushing.med.yale.edu/gsd/cgi-bin/library?c=salpetre&a=d&d=DsalpetreSalpetriereCCG> [dostęp: 8.03.2016]

chorób układu nerwowego: „fizjonomię bezosobową”, taką, która nie byłaby twarzą konkretnego podmiotu⁶⁷.

Obrazy fotograficzne były podmalowywane przed ich reprodukcją, co było wówczas standardową procedurą. Wzmacniano kontrasty na matrycy, ale także dodawano koloru już bezpośrednio na fotografii⁶⁸. Ponieważ Charcot postrzegał lekarzy, ale także artystów jako służących nauce, użycie technik malarskich do retuszu fotografii było według niego niezbędnym wzmocnieniem obrazu, nie zaś jego zniekształceniem⁶⁹.

FOTOGRAFIA HISTERII JAKO ROZDZIAŁ W HISTORII SZTUKI

Fotografia Charcota zaistniała w kontekście sztuk plastycznych, a także artystycznego gustu ich twórcy. Obrazy hysterii są spokrewnione zarówno z malarstwem, jak i spektaklem. Portrety malarskie były podstawową kategorią artystyczną i dawały gwarancję podobieństwa, stąd ich ścisły związek z narodzinami dokumentacji psychiatrycznej⁷⁰. Soulages zadał pytanie: „czy portret stanowi gatunek, który udostępnia fotografowany obiekt (jedną lub kilka istot ludzkich), czy raczej praktykę, wywarzającą iluzję widzialnego zjawiska?”⁷¹. Fotografia w początkowym okresie zaadoptowała portret jako kompozycyjne rozwiązanie przedstawiania ludzi⁷². Zdjęcia wykonywane pod okiem Charcota nadal podporządkowane były tej tradycji wyobrazeniowej.

To hipnozę traktuje się jako głównego „sprawcę” choroby i obarcza ją odpowiedzialnością za symptomy, które Charcot sam w pacjentach wywoływał (tworzył „hipnotyczną sugestię”) i oceniał jako płynące z dysfunkcji neurologicznych. Crary opisywał,

⁶⁷ Ibidem, s. 134-135.

⁶⁸ <https://www.ischool.utexas.edu/~cochine/html-paper/c-johnston-04-hand-coloring.html> dostęp: 24.09.2015.

⁶⁹ D. de Marnette: *Looking and...*, s. 84.

⁷⁰ G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 65.

⁷¹ F. Soulages: *Estetyka fotografii...*, s. 69.

⁷² D. Brook: *Painting, Photography and Representation*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 42: 1983, nr 2, s. 173.

że hipnoza ma „własną tożsamość spektaklu” i na długo przed Charcotem funkcjonowała jako forma popularnej rozrywki⁷³. Szpitale stały się teatrami przedstawiającymi choroby (w XIX wieku nauka była zobligowana do tworzenia spektakli, pokazów), ale także histeria sama w sobie porównywana była do spektaklu: „zarówno lekarz jak i pacjent uczestniczyli w teatrze, który był *histerią fin-de-siècle’u*”⁷⁴.

Fotografię powstającą w Salpêtrière na zamówienie Charcota można nazwać inscenizowaną, jednak jest to cecha w mniejszym lub większym stopniu charakterystyczna dla ogółu tej sztuki. Barthes ową nieautentyczność nazywał oszustwem⁷⁵, co dowodzi związków fotografii ze spektaklem i teatralizacją. Prowadzi to do pokusy tworzenia dzieła sztuki, tak jak w przypadku zdjęć z Salpêtrière. Charcot łączył estetykę portretu z estetyką inscenizacji.

Aparat fotograficzny stanowił narzędzie w ręku Charcota, dzięki któremu lekarz panował zarówno nad fotografowanymi modelami oraz odbiorcami ilustracji, jak i wiedzą, którą przekazywał za pomocą obrazu. Jedną z teorii wczesnego obrazowania szaleństwa była konieczność identyfikacji i kontroli, które były możliwe dzięki wizualnej reprezentacji⁷⁶. Pierwotnie przedstawiane jako tajemnicze i dzikie, pacjentki zostały ponownie odczytane jako ofiary, męczenniczki okrucieństwa patriarchalnej nauki. Już współcześni Charcotowi oskarżali go o eksperymentowanie na

⁷³ J. Crary: *Zawieszania percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz. Warszawa 2009, s. 94.

⁷⁴ A. Hartz, recenzja: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière by Georges Didi-Hubermann*. „South Central Review” 22: 2005, nr 2, s. 136.

⁷⁵ Barthes: *Camerallucida*. [w:] *Antropologia kultury wizualnej. zagadnienia i wybór tekstów*. Red. I Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba. Warszawa 2012, s. 233.

⁷⁶ J. Eisenhauer: *A Visual Culture of Stigma: Critically Examining Representation of Mental Illness*. „Art Education” 61: 2008, nr 5, s. 15.

pacjentach⁷⁷, byli także krytyczni wobec jego sposobu prezentacji histeryczek podczas wykładów czwartkowych⁷⁸. Neurolog wybierał do badań te osoby, które były szczególnie wrażliwe i reagujące w „prawidłowy”, jego zdaniem, sposób. Cenił te histeryczki, które potrafiły osiągnąć „histeryczny skurcz” – mimowolną i trwałą sztywność części ciała⁷⁹. Didi-Huberman odnajdował w tej pozie podobieństwo do dzieła sztuki, nazywając ją „posągami żywego bólu”⁸⁰. Histeryczna kontrakcja stanowiła moment lub przerywnik w konwulsyjnym ataku hysterii. To stężenie ciała przy ówczesnym stopniu rozwoju techniki fotograficznej było jedyną możliwością uchwycenia wyraźnego obrazu. Trzema wielkimi „muzami” neurologa były Blanche Wittman, Louise Augustine Gleizes i Geneviève Bastille Legrand⁸¹, pacjentki, które miały przedstawiać idealne przykłady tak zwanej *la grande hysteria*⁸². To one potrafiły oddać to, czego potrzebował Charcot, a Augustine stała się najślawniejszą z nich i była dla Charcota wręcz wcieleniem hysterii.

Oko uzbrojone w aparat fotograficzny w spotęgowany sposób uprzedmiotawiało i zawłaszczało podmiot. Był to szczególny rodzaj władzy wiążący się z władzą spojrzenia, jednak idący krok dalej. Jak napisała Sontag, „jednym z wiekopomych sukcesów fotografii była jej strategia zamiany żywych istot w rzeczy, a rzeczy – w żywe istoty”⁸³. Autorka wspomniała również, że „nawet w swej najbardziej moralistycznej postaci fotografia

⁷⁷ G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 181.

⁷⁸ S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. S. Rousseau, E. Showalter: *Hysteria Beyond ...*, s. 310.

⁷⁹ D. M. Bourneville, P. Voulet, *De la contracture hysterique permanente*. Kes-singer Publishing, 2010.

⁸⁰ G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 124.

⁸¹ Dokładnemu opisowi każdej z kobiet poświęcona jest książka Hustvedt: *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-century*.

⁸² F. McCarren: *The "Symptomatic Act" circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance*. „Critical Inquiry” 21: 1995, nr 4, s. 765.

⁸³ S. Sontag: *O fotografii...*, s. 108.

dokumentalna była także narzędziem władzy”⁸⁴. Wszystkie te działania wpisują się w fotograficzne zawłaszczanie świata i dają ludziom pewien konkretny typ władzy, „władzę nad – nierzeczywistą – przeszłością, a także pomagają im objąć w posiadanie przestrzeń, w której nie czują się bezpieczni”⁸⁵. Zachowujemy świadomość istnienia fotografa, który dokonał selekcji tego właśnie widoku spośród nieskończonej liczby innych możliwości⁸⁶. Charcot nie tylko wybrał pewien fragment rzeczywistości i go upozował – stworzył dla widza pewną rzeczywistość, która, nie mając nic wspólnego ze światem, powołała do życia fantazmat.

Dyskusje na temat pytania, czy fotografia jest sztuką toczyły się od samego początku istnienia medium i trwają po dziś dzień⁸⁷. Nie tylko kontrowersyjny temat, jakim jest historia, wpłynął na niepewność przynależności tych obrazów do sztuki. Równoczesna przypadkowość i zaawansowanie techniczne medium różniło je drastycznie od sztuk tradycyjnych. Obrazy wytwarzane metodą Daguerre’a niechętnie nazywano sztuką, ponieważ były odbierane jako rodzaj lustra, które zapamiętuje widoki⁸⁸. Już w latach 50. XIX wieku fotografowie tacy jak Le Gray, Nadar czy Roger Fenton deklarowali, że chcą, by fotografia została uznana za pełnoprawną artystyczną dyscyplinę. Le Gray wspominał o konieczności przypisania fotografii rangi sztuki w publikacji *Nouveau Traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre* (1851)⁸⁹. Wcześniej, tuż po wynalezieniu fotografii, w 1839 roku Dominique Francois Arago zakwalifikował ją jako

⁸⁴ Ibidem, s. 73.

⁸⁵ Ibidem, s. 16.

⁸⁶ J. Berger: *Sposoby widzenia*. Przeł. M. Bryl. Warszawa 2008, s. 10.

⁸⁷ T. Ferenc: *Fotografia...*, s. 21.

⁸⁸ *Photography. The Origins 1839-1890*. Oprac. W. Guadagnini. Milan 2010, s. 17.

⁸⁹ S. Aubenas, G. Baldwin: *Gustave Le Gray 1820-1884*. Los Angeles 2002, s. 256.

należącą jednocześnie do świata sztuki i nauki⁹⁰. Przykłady takich wypowiedzi można by mnożyć, wyraźna jest jednak wątpliwość klasyfikacji, która towarzyszyła pierwszym dziesięcioleciom rozwoju medium.

Czy technika może być sztuką? Rouillé twierdził: „*związek sztuki z fotografią jawi się jako zwieńczenie długiego procesu zanikania materialnych i rzemieślniczych aspektów sztuki*”⁹¹. Charles Nègre w połowie XIX wieku wprowadził rozróżnienie pomiędzy sztuką (różnych mediów) a fotografią. Ta pierwsza charakteryzuje się według niego interpretacją, zaś druga – dokładnym tłumaczeniem natury. Reszta zaś miała zależeć od wyborów formalnych i przyjętych opinii artystycznych⁹². Rouillé założył, że „*oko badacza nie jest okiem artysty. Postrzeganie w nauce nie może być tym samym spojrzeniem, które obowiązuje w sztuce*”⁹³. W wypadku zdjęć z Salpêtrière wykonawcami fotografii nie byli jednak lekarze, lecz fotografowie. Nie byli medycznie wykształceni, zamiast tego zajmowali się pogłębianiem wiedzy o nowym medium, które rozważane było zarówno w kategoriach artystycznych jak i naukowych.

Istotnym elementem fotografii artystycznej jest sam fotograf, jego cele i motywacje. Adam Sobota zauważył, że „*obrazy techniczne, tak jak je tu zdefiniowano, są zawsze swego rodzaju projektami skalkulowanych pojęć wyjaśniających wyobrażenia, które z kolei odnoszą się do otoczenia. Tak więc w wypadku obrazu fotograficznego można mówić o upojęciowieniu wyobraźni fotografa «włączanego» w program aparatu*”⁹⁴. Fotograficzny akt twórczy jest umotywowany szeregiem decyzji o charakterze formalnym dostosowujących podjęte środki wyrazu do osiągnięcia

⁹⁰ T. Barrett: *Krytyka fotografii: jak rozumieć obrazy*. Przeł. J. Jedliński. Kraków 2014 s. 159.

⁹¹ A. Rouillé: *Fotografia...*, s. 15.

⁹² *Ibidem*, s. 90.

⁹³ *Ibidem*, s. 36.

⁹⁴ A. Sobota: *Estetyka i racjonalność fotografii*. Wrocław 2002, s. 69.

określonego celu. Andrzej Bator tak opisuje obecność fotografa w procesie powstawania dzieła sztuki: „w fotografii zatem jako działalności artystycznej, podobnie jak w każdej innej dziedzinie sztuki, wewnątrznie przeżywany sens rzeczywistości, domagający się zewnętrznej manifestacji (obrazu), zostaje twórczo (a nie od-twórczo) realizowany wówczas, gdy instrumentalizując sposób powstawania obrazu i przyporządkowane mu techniczne sposoby jego rejestracji, przemienia je w środki wyrazu służące w adekwatnym wyrażeniu idei obrazu (fotograficznego dzieła sztuki)”⁹⁵. Ten opis wydaje się wyczerpywać temat autora-artysty.

Charcot był twórcą, i chociaż nie można nazwać go fotografem, ponieważ z technicznego punktu widzenia nie on wykonywał zdjęcia, niepodważalna jest jego kluczowa rola w inicjowaniu działalności fotograficznej w Salpêtrière i w formie ostatecznego produktu. Popularyzował technikę kalotypii postrzeganą wówczas jako środek artystyczny. Większość kalotypistów w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych przed rokiem 1870 dążyła do bycia fotografami-artystami⁹⁶. Koncentrowali się na materii i na formie obrazu, na stylu, nie zaś na wiernym oddaniu rzeczywistości.

Ogromna była ilość głosów, które w XIX wieku kwalifikowały fotografię (w całości medium, lub część zjawiska) jako sztukę. Henry Peach Robinson powiedział, że fotografia jest sztuką, gdyż potrafi kłamać⁹⁷. Alvin Langdon Coburn z kolei uznał fotografię za szybki, bezosobowy rodzaj postrzegania i „najnowszą ze sztuk”⁹⁸. Część prestiżu zdobytego przez fotografię jest wynikiem jej deklarowanej ambiwalencji wobec statusu samej

⁹⁵ A. P. Bator: *Obrazy – znaczenie i obecność*. [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*. Red. T. Ferenc, K. Makowski. Łódź 2005, s. 362.

⁹⁶ A. Rouillé: *Fotografia...*, s. 272.

⁹⁷ S. Sontag: *O fotografii*. Kraków 2009, s. 137, za: H.P. Robinson: *Art photography in shortchapters*. Londyn 1890.

⁹⁸ Ibidem, s. 138, za: A.L. Coburn: *Alvin Langdon Coburn: Photographer. An Autobiography*. Nowy Jork, 1966.

siebie jako sztuki⁹⁹. Oscar Wilde sugerował, że zdobywamy wiadomości o świecie dzięki dziełom sztuki (czego wyrazem byłyby działania przeprowadzane w laboratoriach fotograficznych w Salpêtrière)¹⁰⁰. Julia Margaret Cameron twierdziła z kolei, że fotografia jest sztuką, ponieważ – podobnie jak malarstwo – poszukuje piękna¹⁰¹; Maurice de la Sizeranne także był przekonany, że fotografia oprócz tego, że daje nam prawdę, może dostarczać także piękna¹⁰². Tak samo uważał Charcot. Zaprezentował na sali wykładowej w Salpêtrière pacjenta, u którego wywołał napad hysteryczny. Miał wówczas powiedzieć: „*jeżeli mogę się tak wyrazić, to fazy tego napadu są tak piękne, że każda z nich zasługuje na uwiecznienie jej przy pomocy fotografii*”¹⁰³.

Fotografia może zaferować nauce takie funkcje jak ilustrowanie, informowanie, rejestrowanie obrazów. Sztandarową postacią XIX wieku potępiającą artystyczne zacięcia fotografii ze względu na jej nadmierną naukowość był Charles Baudelaire. Zdaniem poety fotografia powinna służyć temu, kto potrzebuje absolutnej, materialnej dokładności i nie należy mieszać jej ze sztuką¹⁰⁴.

Jak zostało wcześniej wspomniane, fotografia Charcota od początku powstawała jako zarówno naukowa jak i artystyczna. Jego badania hysterii miały obejmować najwyższe formy sztuki, ale wynik okazał się hybrydą reprezentacji, które nie oddaje w pełni ani wizji artysty, ani precyzji naukowca¹⁰⁵. Sytuacja fotograficzna doprowadziła do połączenia fantazmatu hysterii

⁹⁹ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 137-138.

¹⁰⁰ S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. S. Rousseau, E. Showalter: *Hysteria...*, s. 346-347.

¹⁰¹ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 138.

¹⁰² T. Ferenc: *Fotografia...*, s. 25.

¹⁰³ T. Majewski: *Produkcja wizualna i kryzys przedstawienia. Charcot i ikonografia hysterii*. „Przegląd kulturoznawczy” 1: 2006, s. 4.

¹⁰⁴ T. Ferenc: *Fotografia...*, s. 22.

¹⁰⁵ D. de Marneffe: *Looking and...*, s. 107.

z fantazmatem nauki¹⁰⁶. Histeria pozostała „*sfinksem wśród chorób*”¹⁰⁷. Salpêtrière wielokrotnie było określane jako „muzeum patologii”, a Didi-Huberman napisał, że histeryczka może być żywym dziełem sztuki, rzeźbą albo marionetką¹⁰⁸.

Zdjęcia Charcota są kontynuacją związków uformowanych między sztuką a psychiatrią, które kształtowały się jeszcze za pomocą malarstwa. Doskonałym przykładem jest twórczość Théodore’a Géricaulta, artysty żyjącego na przełomie XVIII i XIX wieku, który został doceniony dzięki realistycznym środkom przedstawienia ludzkiego ciała w malarstwie romantycznym. Bywał w Salpêtrière w latach 1820-1824, a jego rezydenturą zajmował się lekarz Etienne Georget. Géricault namalował wówczas kilka portretów osób chorych, między innymi *Portret chorego psychicznie (opętanego manią dowodzenia)*, *Portret chorego psychicznie (maniakalny gracz)*, *Portret chorej psychicznie (maniakalna kidnaperka)*, *Portret chorej psychicznie (opętanej zazdrości)*, *Portret chorego psychicznie (złodziej, kleptomani, zabójca)*¹⁰⁹. Géricault uchwycił wykrzywione twarze, deformacje i nieobecne spojrzenia. Władze szpitala zleciły wykonanie tych prac w 1822 roku, a powstałe obrazy były używane jako wizualna dokumentacja przy klasyfikacji typów szaleństwa¹¹⁰. Miały duży wpływ na późniejszą pracę Charcota. Choć wydaje się, że portrety te pokazują pacjentów jako jednostki, to zmiana w kierunku indywidualizacji ilustracji medycznej była częścią większego zjawiska – tworzenia wizualnej taksonomii identyfikacji różnych chorób

¹⁰⁶ D. Sajewska: *"Chore sztuki" – choroba, tożsamość, dramat : przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*. Kraków 2005, s. 205.

¹⁰⁷ G. Didi-Huberman: *Invention of...*, s. 79.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 122.

¹⁰⁹ *Géricault w oczach własnych i w oczach przyjaciół*. Oprac. P. Courthion. Przeł. O. Ziemińska. Warszawa 1966, s. 115.

¹¹⁰ H. P. Mauro, *Duchenne: Discourses of Aesthetics, Sexuality, and Power in Nineteenth-Century Medical Photography*. „Atharion XVIII”, 1: 2000, s. 55.

psychicznych¹¹¹. Z drugiej strony portrety Géricaulta silnie zakorzeniły się w historii sztuki i są doceniane nie tylko ze względu na ich walory naukowe (fizjonomia, psychiatria, indywidualizacja jednostki), ale także artystyczne – sposobu oddania grymasu, działania dzieła na widza. Podobnie jest z fotografiami Charcota.

Gilmans twierdził, że nie można postawić granicy między portretem szaleńca w sztukach pięknych i w ilustracji medycznej¹¹². Z kolei o samej fotografii Rouillé napisał: „*fotografia jest bowiem zawsze jednocześnie nauką i sztuką, rejestracją i wypowiedzią, indeksem i ikoną, odniesieniem i kompozycją, jest tutaj i gdzie indziej zarazem, jest tym, co aktualne i jednocześnie wirtualne, jest dokumentem, ale i ekspresją oraz funkcją i odczuciem. Podczas gdy droga w stronę bytu naznaczona jest całą serią wykluczeń, należy zastanowić się nad wyjątkowym charakterem fotografii, który polega na sposobie łączenia i wiązania heterogenicznych zasad*”¹¹³.

Fotografia hysterii należy do historii powstawania sztuki. Prace Charcota powstały w oparciu o sposoby obrazowania przyjęte w mediach tradycyjnych (zastosowanie kompozycji, forma portretu) i odwołują się do innych przejawów artystycznych takich jak malarstwo czy spektakl. Sama motywacja ich twórcy bazowała na chęci stworzenia, oprócz dokumentacji hysterii, prac o walorach artystycznych. Bezpośrednimi wykonawcami byli z kolei wykwalifikowani fotografowie, nie zaś lekarze. Nieobecność idealistycznego, „akademickiego” pojęcia piękna nie wyklucza w żaden sposób fotografii hysterii z dziedziny sztuki, a wręcz przeciwnie – osadza ją w nowoczesnych zainteresowaniach i środkach wyrazu artystów. W końcu treść zdjęć to przedstawienie transgresyjnego zjawiska – choroby, bólu, wykluczenia, nieświadomości, ale także przemocy i kłamstwa. Obrazy te są nasycone przekazem ujętym

¹¹¹ Eisenhauer: *A Visual Culture...*, s. 16.

¹¹² S. L. Gilman, *Seeing the...*, s. xii.

¹¹³ A. Rouillé: *Fotografia...* s. 79.

w kompozycjach o walorach artystycznych, a fotografia, mimo wielu perypetii w teorii obrazowania, jest obecnie powszechnie przyjęte jako jedna z metod powstawania dzieł sztuki¹¹⁴. Wszystkie wątki podjęte w artykule prowadzą do konkluzji, że mimo dokumentalnego i medycznego charakteru kolekcji zdjęć hysterii z Salpêtrière jest ona także rozdziałem w historii sztuki i ważnym komponentem w rozwoju sztuki nowoczesnej różnych mediów.

BIBLIOGRAFIA:

1. Amirault C.: *Posing the Subject of Early Medical Photography*. „Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture” 16: 1994, nr 2.
2. *Antropologia kultury wizualnej. zagadnienia i wybór tekstów*. Red. I Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba. Warszawa 2012.
3. Aubenas S., G. Baldwin: *Gustave Le Gray 1820-1884*. Los Angeles 2002.
4. Barrett T.: *Krytyka fotografii : jak rozumieć obrazy*. Przeł. J. Jedliński. Kraków 2014.
5. Beauvoir S. de: *Druga płeć*. Przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska. Warszawa 2003.
6. Berger J.: *Sposoby widzenia*. Przeł. M. Bryl. Warszawa 2008.
7. Bourneville D. M., P. Voulet: *De la contracture hysterique permanente*. Whitefish 2010.
8. Brook D.: *Painting, Photography and Representation*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 42: 1983, nr 2.

¹¹⁴ A. Rouillé argumentuje to chociażby poprzez zwrócenie uwagi na to, ile kolekcji fotografii znajduje się w światowych muzeach i ile wystaw fotograficznych jest prezentowanych na wystawach w galeriach sztuki. A. Rouillé: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007.

9. Charcot J.-M., Bourneville D.-M., Babinski J. F. F.: *Oeuvres completes de J. M. Charcot. Leçons sur les Maladies du système nerveux*. T. 1, Paryż 1892.
10. Charcot J.-M., P. Richer, *Les difformes et les malades dans l'art*. Paryż 1889.
11. Charcot J.-M., P. Richer: *Les démoniaques dans l'art*. Paryż 1887.
12. Crary J.: *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz. Warszawa 2009.
13. de Marneffe D.: *Looking and Listening: the Construction of Clinical Knowledge in Charcot and Freud*. „Signs” 17: 1991, nr. 1.
14. Didi-Huberman G.: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of Salpêtrière*. Przeł. A. Hartz. Massachusetts 2003.
15. Eisenhauer J.: *A Visual Culture of Stigma: Critically Examining Representation of Mental Illness*, „Art Education” 61: 2008, nr 5.
16. Ferenc T.: *Fotografia: dyletanci, amatorzy i artyści*. Łódź 2004.
17. Flusser V.: *Ku filozofii fotografii*. Przeł. J. Maniecki. Warszawa 2015.
18. Foucault M.: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. Kęszycka. Warszawa 1987.
19. Freud S.: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997.
20. Gilman S. L., King H., Porter R., Rousseau G. S., Showalter E.: *Hysteria Beyond Freud*. Los Angeles 1993.
21. Gilman S. L.: *Seeing the Insane. A Visual and Cultural History of Our Attitudes Toward the Mentally Ill*. Vermont 2014.

22. Hartz A., recenzja: *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* by Georges Didi-Hubermann. „South Central Review”, 22: 2005.
23. Herman J.L.; *Trauma and Recovery*. New York 1997.
24. *Historia ciała* tom 2. Oprac. A. Corbin, Przeł. K. Belaid, T. Stróżyński. Gdańsk 2013
25. Hustvedt A.: *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-century*. Londyn 2011.
26. J. Bogousslavsky, F. Boller: *Jean-Martin Charcot and art: Relationship of the “founder of neurology” with various aspects of art*. „Progress in Brain Research”, 203: 2013.
27. Jackson M.: *Images of Deviance. Visual Representations of Mental Defectives in Early Twentieth-Century Medical Texts*. „The British Journal for the History of Science”, 28: 1995, nr 3.
28. Jakubik A.: *Histeria: metodologia, teoria, psychopatologia*. Warszawa 1979.
29. Kumar D. R., Aslinia F., Yale S. H., Mazza J. J.: *Jean Martin Charcot: The Father of Neurology*. „Clinical Medicine & Research”, 9: 2011.
30. *L'âme au corps arts et sciences, 1793-1993*, katalog wystawy, Galeries nationales du Grand Palais w Paryżu, 01.10.1993-24.01.1994. Oprac. J. Clair, Paryż 1993.
31. Londe A.: *Photographie médicale*. Paryż 1893.
32. Majewski T.: *Produkcja wizualna i kryzys przedstawienia. Charcot i ikonografia histerii*. „Przegląd kulturoznawczy” 1: 2006.
33. McCarren F.: *The "Symptomatic Act" circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance*. „Critical Inquiry”, 21: 1995, nr 4.
34. Meige H.: *Charcot artiste*. Paryż 1925.

35. Micale M. S.: *The Salpêtrière in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century*. „Journal of Contemporary History”, 20: 1985, nr 4.
36. Paicheler G.: *Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels: du «labyrinthe inextricable» à l'impasse*. „Sciences sociales et santé” 6: 1988, nr 3-4.
37. Panofsky E.: *Meaning in the Visual Arts: papers in and on art history*. Garden City 1957.
38. *Photography. The Origins 1839-1890*. Oprac. W. Guadagnini. Milan 2010.
39. Prodger P.: *Darwin's Camera. Art and Camera in the Thoery of Evolution*. Oxford 2009.
40. *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*. Red. T. Ferenc, K. Makowski. Łódź 2005.
41. Rouillé A.: *La Photographie en France*. Paryż 1989.
42. Sajewska D.: *"Chore sztuki" – choroba, tożsamość, dramat: przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*. Kraków 2005.
43. *Salpêtrière. A Horror Chamber of the Sexual Lunatics*. Oprac. J. Dodd. 2013.
44. Shorter E.: *Historia psychiatrii: od zakładu dla obłąkanych po erę Prozacu*. Przeł. P. Turski. Warszawa 2005.
45. Sobota A.: *Estetyka i racjonalność fotografii*. Wrocław 2002.
46. Sontag S.: *O fotografii*. Przeł. S. Magala. Kraków 2009.
47. Soulages F.: *Estetyka fotografii*. Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter. Kraków 2007.

Key words: hysteria, photography, Charcot, Londe, Richer, Salpêtrière, physiognomy, psychiatry, iconography.

Summary: Hysteria, although diagnosed since antiquity, was a disease characteristic for the fin de siècle, and was a phenomenon situated between art and psychiatry. It has been described and documented, among others, by the French neurologist Jean-Martin Charcot (1825–1893). Charcot's research resulted in a number of medical publications, as well as a fascinating photo archive, which shows the different stages and views of a hysterical attack.

In his book "Invention de l'Hysterie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière" Georges Didi-Huberman wrote that he is almost forced to consider hysteria, to the extent in which it occurred in Salpêtrière in the last third of the nineteenth century, as a chapter in the history of art. I argue that the pictures of hysteria commissioned by Charcot in the Salpêtrière hospital are also a chapter in the history of photography, narrativity, and most importantly – art, and they are not only medical archives with no artistic features.

The advent of photography was crucial for the existence of a particular understanding of diseases. In the text I deal with such issues and I answer the question whether the analysis process of the images commissioned by Charcot is an attempt to transform them into the work of art or they were works of art from the outset. I also analyse whether this is only a photographic documentation of piece of art, which was the hysteria.

Using the terminology of François Soulages, we should consider what do Charcot's photos actually "want" to be, what constitutes them as works of art or as part of art history. What assumptions lie at the origins of their occurrence and what are the consequences resulting from the clash of these assumptions with the topic of the medium, media, cultural-historical context and audience.

Anna Rowińska – absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego: licencjat w Instytucie Kultury Polskiej w 2012 roku, licencjat z historii sztuki w 2011 roku, magisterium z historii sztuki w 2015 roku, w latach 2013–2015 studia magisterskie na Kolegium Artes Liberales. W latach 2011–2014 członek koła naukowego „Czarny Kwadrat” działającego przy Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2014 do 2015 roku koordynator w Fundacji

Sztuk Pięknych Kochański Suwalski Knut. W latach 2013–2014 opiekunka rezydencji artystycznych w Domu Kereta w Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej, a obecnie, od października 2015, koordynator projektów w Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej.

