

10



Akt fotograficzny jest specyficznym teatrem ciała. Nie chodzi jedynie o to, że ciało jest tutaj głównym obiektem, że to na nim skupia się uwaga najpierw fotografa, a potem widza. Rzecz w tym, że akt fotograficzny jest zawsze lub prawie zawsze zapisem pewnego spektaklu, który rozgrywa się przed kamerą i ze względu na kamerę, ze względu na jej obecność. Pozowanie, gra przed kamerą, dotyczy, oczywiście, nie tylko aktu. François Soulages w *Estetyce fotografii* zauważa, że *każdy fotograf jest reżyserem, Bogiem jednej chwili, zaś zdjęcie formą teatralizacji*¹. Stwierdzenie to dotyczy wszelkich motywów obrazowych, lecz w przypadku aktu nabiera szczególnej wagi. W tym teatrze ciała nigdy nie chodzi o prostą prezentację pewnej cielesności. Obraz ciała staje się bowiem zawsze obrazem człowieka, czyli jest nośnikiem i wyrazicielem pewnej idei czy też metafory człowieka². Zmienność historyczna owej idei (metafory) jest ogromna, wpływa na nią bowiem szereg uwarunkowań kulturowych, religijnych, obyczajowych czy politycznych. Zależna jest ona także od panujących (zmiennych) mód czy od pojawiających się nowinek technicznych bądź nowych technologii (nie tylko zresztą nowych technologii obrazowania). Właściwie każda epoka historyczna przynosiła ze sobą obrazy wyrażające nowe idee człowieka, często zresztą było to wiele konkurujących ze sobą idei. Nie inaczej jest i dzisiaj, tyle że współcześnie – w związku z rozwojem technologii, ogólną dostępnością i egalitaryzacją środków obrazowania – konkurencja na „rynku” obrazowych idei czy metafor człowieka jest ogromna.



Spektakl ciała - akt w polskiej fotografii

Hans Belting w swej *Antropologii obrazu* dobitnie podkreśla, że *historia* przedstawiania człowieka *była* przedstawianiem ciała, przy czym ciału jako nośnikowi istoty społecznej przypadało w udziale odgrywanie roli³. Belting nie mówi tu, oczywiście, tylko o takich obrazach, które można by zakwalifikować jako akty. Akt jest jedynie pewnym szczególnym przypadkiem wśród wielu innych przedstawień prezentujących ludzkie ciało. Niemniej jednak uwagi te odnoszą się również do aktów. Mówiąc o owym odgrywaniu roli niemiecki badacz przytacza analizę Hanny Arendt, która uważa, że *być żywym oznacza być ovladniętym przez popęd ku auto-ekspozycji. Żywe rzeczy ukazują się niczym aktorzy na scenie ustawionej dla nich*⁴. Gdy z takiej perspektywy spojrzymy na przedstawienia człowieka (w tym również na akty), uświadomimy sobie, że *ciało samo jest obrazem, zanim jeszcze zostaje odtworzone w obrazach. Obraz-odbicie nie jest tym, czym twierdzi, że jest: mianowicie reprodukcją ciała. W rzeczywistości jest on produkcją obrazu ciała, który dany jest już uprzednio w samo przedstawianiu ciała. Trójkąt człowiek-ciało-obraz jest nierozzerwalny, jeśli nie chcemy utracić wszystkich tych trzech wzajemnie do siebie odniesionych wartości*⁵.

W przypadku aktu fotograficznego owo produkowanie obrazu ciała jest areną, na której spotykają się ze sobą (czasem ścierają) różne intencje i wyobrażenia fotografa oraz fotografowanej osoby. Przyjmuje się często, że fotograf wykonujący akt lub portret jest jedynym reżyserem obrazu, że to on decyduje o jego ostatecznym kształcie. Choć opinia ta jest zasadniczo słuszna, to warto jednak zwrócić uwagę, że niejednokrotnie pozująca osoba również skutecznie włącza się w owe reżyserskie zabiegi. Niezależnie od intencji fotografa pozujący człowiek chce dobrze wyjść na zdjęciu, przy czym to „dobrze” może oznaczać np. pięknie, młodzieńczo, uwodzicielsko, inteligentnie, seksownie, tajemniczo, ekstrawagancko, władczo, dojrzale itd., itp. Obraz fotograficzny, który ma powstać, staje się zatem swego rodzaju lustrem, w którym pozujący człowiek chciałby odnaleźć siebie takim, jak sobie to wymarzył czy wymyślił. Belting słusznie podkreśla, że *problem pozy przyjmowanej przez modele przed aparatem, dobitnie potwierdza tylko fakt, że sami już in corpore zamieniamy siebie – za pomocą mimiki i gestów – w obraz, zanim jeszcze naświetlenie in effigie uczyni z nas obraz*⁶.

Akt jako motyw obrazowy pojawił się w fotografii bardzo wcześnie, bo już w latach 40. XIX wieku. Początkowo fotografowie stosowali rozwiązania wypracowane w poprzedzających fotografię tradycyjnych mediach obrazowych – pierwsze akty były zatem często próbami prostego przeniesienia schematów kompozycyjnych i formuł przedstawiania nagiego ciała, które funkcjonowały już w zbiorowej wyobraźni za sprawą dzieł malarskich, rysunkowych, rzeźbiarskich czy graficznych. W sytuacji tej nie ma niczego dziwnego, w końcu – jak trafnie zauważył to Hans Belting – nie należy utożsamiać motywów obrazowych z mediami, w których się pojawiają. Motywy obrazowe są *nomadami mediów. W każdym nowym medium, jakie występuje w historii obrazów, rozbijają swe namioty, zanim pociągną je do następnego medium*⁷. Warto wspomnieć, że inicjatorami owej wędrówki motywów obrazowych do nowego, fotograficznego medium byli niekiedy sami malarze, którzy postanowili wykorzystać fotografię jako narzędzie pomocnicze malarstwa. Postąpił tak np. E. Delacroix, dla którego paryski fotograf E. Durieu wykonał w latach 1853–1854 szereg studiów aktu, służących malarzowi jako studia podczas tworzenia wielopostaciowych kompozycji.

Sąd Parysa

Dla nowożytnego aktu europejskiego kluczowe znaczenie miała zaczerpnięta z mitologii greckiej opowieść o sędziu Parysa. Historia ta jest w istocie opisem dosyć szczególnego konkursu piękności. Sędzią w tym konkursie był młody mężczyzna (królewicz trojański Parys, zwany też Aleksandrem). Parys miał ocenić, która z trzech bogiń (Hera, Atena, Afrodyta) jest najpiękniejsza, która z nich zatem powinna otrzymać podrzucone przez boginię niezgody Eris złote jabłko z napisem *Dla najpiękniejszej*. Gromowładny Zeus bardzo roztropnie wymigał się z roli sędziego, z boską przenikliwością przewidując, że – niezależnie od tego, jaki wyrok by ogłosił – to on, jako sędzia, będzie największym przegranym. Postanowił zatem posłużyć się znacznie bardziej naiwnym i prostodusznym człowiekiem. Parys, nieco zakłopotany i zdziwiony tym zaszczytnym zadaniem, odepchnął od siebie wątpliwości i chciał wykorzystać sytuację, by bezkarnie (jak mu się wydawało) napatrzeć się na nagie ciała bogiń. Wiedział przecież, że taka okazja najprawdopodobniej nigdy więcej już się nie powtórzy. Zgodnie bowiem z wyobrażeniami starożytnych Greków nagość bogiń była dla człowieka śmiertelnie niebezpieczna. Niebezpieczeństwo to znakomicie ilustrowała historia Akteona, który podczas polowania spotkał (nie całkiem przypadkowo) kąpiącą się w strumieniu nagą Artemidę i zaraz potem – zamieniony przez boginię w jelenia – zginął rozszarpany przez własne psy. Parys jednak mógł czuć się bezpiecznie. Rywalizujące o miano najpiękniejszej boginie nie miały żadnych oporów i ochoczo wystawiły swą nagość na oceniający ogląd młodego mężczyzny, choć ten był zwykłym śmiertelnikiem. Ich obnażenie się, oglądanie ich nagich ciał miało umożliwić Parysowi rozpoznanie i docenienie ich prawdziwego piękna. Każda z bogiń, niezbyt ufając w bezinteresowność i bezstronność męskiego osądu, próbowała dodatkowo posłużyć się małym przekupstwem, by w ten sposób uzyskać przewagę nad rywalkami, a najskuteczniejsza w tym względzie okazała się Afrodyta. Być może zresztą rzeczywiście była najpiękniejsza.

W okresie renesansu przywoływano tę mitologiczną opowieść, by podbudować przekonanie, że najważniejszym tematem nowej sztuki powinno stać się nagie ciało. Akt nowożytny to w zasadzie nieustannie ponawiany sąd Parysa, choć poszukiwano stale rozmaitych pretekstów (mitologicznych, religijnych, filozoficznych), które uzasadniałyby ukazywanie nagiego ciała w obrazach. Jak się wydaje,

to właśnie wtedy akt (czy też szerzej – wszelkie dzieła prezentujące nagie ludzkie ciało) zaczyna zajmować tak istotne miejsce w sztuce nowożytnej⁸. Nie chodziło jednak tutaj o przedstawienia ciała z portretowym czy naturalistycznym weryzmem. Renesansowy koncept można by streścić następująco: sztuka – przedstawiając nagie ciało – udoskonala je, dzięki czemu może być ono przedmiotem zachwyty. Inaczej mówiąc: niedoskonałe ciało (niedoskonałe, gdyż należące do konkretnego człowieka) sztuka przeistacza w doskonałą formę.

Takie podejście do aktu odziedziczyła także fotografia (czasem daje ono o sobie znać i dzisiaj), stosunkowo szybko jednak niektórzy fotografowie oraz bardziej świadomi odbiorcy obrazów zdali sobie sprawę, że akt fotograficzny – niezależnie od intencji fotografa – zawiera w sobie również wymiar portretowy, że nigdy nie będzie studium wyabstrahowanego, idealnego czy typowego ludzkiego ciała, lecz jest zawsze „portretem” konkretnej cielesności. Nawet wtedy, gdy na obrazie nie będzie widoczna twarz modelki czy modela. Ten portretowy wymiar, dostrzegany w fotograficznych aktach, wprowadzał do aktu dodatkowe napięcie. Początkowo postrzegano to jako swego rodzaju niedogodność, próbowano także niwelować owo napięcie poprzez rozmaite „piktoriaalne” zabiegi. W zarejestrowanych fotograficznie obrazach ciał – oprócz znanych z innych mediów sztuki schematów kompozycyjnych – widziano także „odcisk” czy też dokumentację ciała. Wiązało się to naturalnie z wiarą w dokumentalną wiarygodność wszelkich obrazów fotograficznych. Po pewnym czasie zaczęto jednakże traktować owo napięcie jako dodatkową wartość. Dowodem na to może być stale rosnąca ilość realizacji, które można określić mianem aktu portretowego (lub autoportretowego). Realizacji, w których twórcy w pełni świadomie chcą wykorzystać ów portretowy wymiar, by wydobyć akt z czysto estetycznych kontekstów.

Nagość

Poprzez motyw obrazowy aktu dotykamy ważnego dla europejskiej kultury problemu nagości. Nagość, niezależnie od naszych intencji i przekonań, niezależnie od kontekstów, w których byłaby umieszczana, nigdy nie była i nie jest neutralna. Nagość jest lepiej lub gorzej rozpoznawanym problemem, bowiem – jak zauważa Giorgio Agamben – w kulturze Zachodu *nagość łączy się ściśle z sygnaturą teologiczną*⁹. Nagość naznaczona tym dziedzictwem staje się *mrocz-*

ną, nieuchwytną przesłanką szaty¹⁰. Agamben z niezwykłą przenikliwością dostrzega, że jedna z konsekwencji teologicznego związku, który w naszej kulturze ściśle łączy naturę z łaską, nagość z szatą, polega w istocie na tym, że nagość nie jest stanem, lecz wydarzeniem. Jako mroczna przesłanka nadania szaty lub nagły rezultat jej zabrania, niespodziewany dar albo wywołana nieostrożnością strata, należy ona do czasu i do historii, nie do bytu i formy. Możemy doświadczyć nagości jedynie jako obnażenia, uczynienia nagim, nigdy zaś jako formy i stałego posiadania. W każdym wypadku jest trudno uchwytna i nie daje się utrzymać¹¹. Nagość, która jest wydarzeniem, a nie stanem, wiąże się oczywiście z zawartą w Księdze Rodzaju opowieścią o rajskiej nagości Adama i Ewy, którą włoski myśliciel poddaje wnikliwej analizie.

W obrazach aktów artyści próbowali przezwyciężyć (czasem zakwestionować) ten charakter nagości. W ich obrazach czy rzeźbach miała ona stawać się stanem. Lecz ich usiłowania pozostawały daremne, bowiem przedstawiane przez nich nagie ciała – nawet wtedy, gdy były pozbawione jakichkolwiek osłon – wyposażone były przecież w „szatę”, której nie dało się uniknąć, a mianowicie w „szatę” sztuki. Nagości nadawali formę, ubierali ją w estetykę. Wypada zatem zgodzić się z G. Agambenem, że *striptiz, czyli niemożność nagości, jest w tym sensie wzorcem naszego do niej stosunku. Nagość w dosłownym znaczeniu, jako wydarzenie nieprzybierające nigdy spełnionej formy, jako forma niedająca się w swoim stawianiu całkowicie uchwycić, jest nieskończona, staje się bez końca*¹².

O innym aspekcie „szaty” sztuki nakładanej na nagie kobiece ciało pisze Lynda Nead w książce *Akt kobiecy*¹³. Jej zdaniem sztuka, a dokładniej rzecz ujmując, estetyka obrazu, stanowi coś w rodzaju ramy, w której zamykane było (i uprzedmiotawiane) ciało kobiety. Owa rama jest granicą, ograniczeniem, swoistym opakowaniem. Nead uważa, że *opanowywanie i ujmowanie w normy seksualnego ciała kobiety było jedną z najważniejszych przyczyn powstania aktu. Formy, konwencje i pozy ciała w istotny sposób przyczyniły się na poziomie metaforycznym do jego oswojenia: pozatykały i zabezpieczyły otwory, nie pozwalając, aby wypłynęła przez nie banalna materia i przekroczyła granicę dzielącą wewnątrz od zewnątrzności, moje „ja” od przestrzeni „innego”*¹⁴.

We współczesnej cywilizacji spektaklu wyraźnie widać, że nagość prezentowana w obrazach jest rodzajem kostiumu. Nie jest to przypadłość charakterystyczna jedynie dla współczesnej kultury,

nagość była kostiumem i we wcześniejszych epokach, lecz dzisiaj ten wymiar nagości ujawnia się ze szczególną siłą. W wielu przypadkach mamy wrażenie, że *usunięto zarówno nagą cielesność, jak i upadłą naturę, odgrywając rolę teologicznej przestanki szaty, a więc jakby obnażenie niczego już nie mogło odsłonić. Pozostaje tylko szata mody, czyli coś pośredniego między ciałem a tkaniną, naturą a łaską. Moda jest świecką spadkobierczynią teologii szaty, merkantylną sekularyzacją rajskiej kondycji przed upadkiem*¹⁵.

Po II wojnie światowej (w latach 50. i 60.) w europejskiej fotografii daje o sobie znać swoisty renesans modernistycznych przedwojennych konceptów. Szczególnie wyraźnie widać to w dziełach należących do nurtu tzw. fotografii subiektywnej, zapoczątkowanego przez niemieckiego teoretyka i praktyka fotografii Ottona Steinerta. Idee fotografii subiektywnej również w Polsce znalazły podatny grunt, przyciągając do siebie wielu twórców. Mocno podkreślano wtedy różnice między fotografią artystyczną a różnymi formami fotografii użytkowej i w tym kontekście (uwzględniając dodatkowo specyficzną pruderię ówczesnych komunistycznych władz) fotografowie chętnie sięgali po motyw aktu. Wydawało się bowiem, że akt jest bezdyskusyjnym tematem artystycznym, zatem – w rozumieniu twórców – już sam wybór tego motywu stanowił jednoznaczną deklarację ideową i artystyczną. Kluczowe znaczenie miały przy tym estetyka obrazu i podkreślanie autonomii medium fotografii – stosowano cały arsenał kojarzonych ze sztuką technik artystycznych: fotomontaż, pseudosolaryzacja, grafizowanie obrazu, metoda sandwiczowa. Podkreślić trzeba, że postawa, dla której najistotniejszy jest estetyczny wymiar obrazu, nie utraciła znaczenia do dzisiaj. Wciąż znaleźć można twórców, dla których problemy formy i kompozycji są najważniejsze, i postawa taka wcale nie musi być epigońska czy anachroniczna.

Szata sztuki nakładana na ciało (zazwyczaj kobiece) przybierała rozmaite postacie; niekiedy była to przede wszystkim gra formą, jak np. w realizacjach Maksymiliana Myszkowskiego. Wacław Nowak traktował często ciało kobiety jak podobrazie, na którym wyświetlał zgeometryzowane struktury, w wyniku czego otrzymywał zgrafizowane akty odrealniające plastyczność kobiecego ciała. W pracach Michała Diamenta widać graficzne (rysunkowe) myślenie o bryle ciała; Maciej Hnatiuk gra formą kobiecego ciała, traktując ją jako bazę dla plastycznych (rzeźbiarskich) modyfikacji; Maciej Mańkowski tworzy nieco surrealistyczne kompozycje, w których idealne i trochę anoni-

mowe ciała modelkę wydają się nie podlegać prawom ciężenia, gra na kontrastach między ciałem a kamieniem, tekturą czy rozpryskującą się wodą; Waław Wańtuch traktuje ciało kobiety jak estetyczny fetysz, instrumentalizuje je, by stworzyć rzeźbiarskie „martwe natury” ciała. Czasem działania fotografów owocowały powstaniem obrazów bliskich abstrakcji, w których ciało (jego fragmenty) są prawie nie do rozpoznania. Edward Hartwig budował swe obrazy z wielu warstw, łączył akt z pejzażem i działaniami rysunkowymi, tworząc niekiedy prawie abstrakcyjne kompozycje. Ku abstrakcji kierują się również niektóre prace Zbigniewa Łagockiego, w których kobiece ciało przemienia się w wyabstrahowaną plastyczną formę. Interesującym przykładem takiego podejścia do aktu są również fotografie Jana Berdaka, które stawiają widza przed dylematem, czy patrzy na fragmenty ciała, czy na przypominającą ciało abstrakcyjną formę.

Dla wielu artystów absolutyzacja estetycznego wymiaru obrazu lub, inaczej mówiąc, prymat formy nad treścią, stawała się podniecią do działań, które przewyżczyłyby taki stan rzeczy. W aktach Zdzisława Beksińskiego obok fotomontaży, w których akty wmontowywane były w geometryczne struktury, wcześniej pojawiły się prace zrywające z klasycznymi formułami aktu. Widać to np. w fotografiach, na których sznurkowe opłoty na ciele modelki zmieniają bryłę ciała, stają się opakowaniem tego ciała-mięsa, opakowaniem, które rozczłonkuje jego bryłę. Innym przykładem mogą tu być stosowane przez artystę gry z lustrem, w wyniku których ciało rozpada się na autonomiczne fragmenty. Neoawangardowe kontestacje dwudziestowiecznego modernizmu i programowa a-estetyczność konceptualizmu przyniosły ze sobą także inne podejście do aktu. Artyści przestali celebrować estetyczną i medialną autonomię fotografii, zaś obraz stał się przede wszystkim nośnikiem treści, narzędziem mającym przekazać koncepcje twórcy. Taki wymiar można dostrzec np. w niektórych aktach Waław Nowaka, choćby w realizacji *Tarcze* z 1970 roku.

Artyści zaczęli także sięgać po różnorodne stylistyki fotograficzne (stylistykę dokumentu czy inne rodzaje fotografii użytkowej) – nierzadko zderzając je w jednym obrazie – by w ten sposób wnieść do obrazu dodatkowe napięcie. W serii fotografii Andrzeja Zygmunowicza, sprawiających wrażenie nieco niedbałych policyjnych dokumentów, widzimy fragmentarycznie ukazane ciało kobiety, jakby wykorzystane i porzucone. Akty Jerzego Piątka są specyficznymi zapisami sytuacji z plenerowych imprez z cyklu *Wenus* – w jego obrazach równie

ważne jak same akty są przestrzeń i atmosfera tamtych spotkań. Zderzenie różnych stylistyk w jednym obrazie znajdziemy także w zabawnych inscenizacjach Jerzego Koźnika, który umieszcza nagą modelkę w pozie leżącej Wenus na pastwisku wśród krów i obok pilnującego swego inwentarza, wyraźnie zawstydzonego sytuacją chłopa. Krzysztof Hejke metodą obrazu w obrazie umieszcza w pejzażu klasycznie upozowane akty dziecięce (akty stojące – Gracje, Wenus Anadyomene), które w tej pejzażowej „ramie” uzyskują inny status, są jakby zjawami przychodzącymi z innego świata. Marek Gardulski w swych aktach stosuje stylistykę przypadkowej, niedbałej notatki. Na jego fotografiach spojrzenie z pewnym trudem odnajduje ciała, które wydają się skrywać przed nami, są zaplątane w mroczną przestrzeń. Specyficzną, chropawą estetykę wykorzystuje Andrzej Olichwier, który pokazuje typowe motywy aktów, jednak materię fotograficzną obrazów poddaje destrukcyjnym działaniom. W tej opowieści o przemijaniu nie starzeją się ciała sfotografowanych kobiet, starzeją się fotografie, czyli starzeją się obrazy ciał. Dla Stanisława Kusiaka fotografie aktów stanowią tylko półfabrykat wykorzystywany do tworzenia czarno-białych, bliskich malarstwu kompozycji, w których figuratywność (akt) zestawiana jest z formami geometrycznymi (np. trójkąty) i fakturą splekanego tynku lub tkanin.

Utrata twarzy

W kontekście rozważań o akcie niezwykle interesującym problemem jest relacja między twarzą a nagim ciałem. W kulturze Zachodu odsłoniętej twarzy nigdy nie postrzegano jako „nagiej”. Odsłonięta twarz jest czymś normalnym, naturalnym, natomiast twarz skryta za jakąś zasłoną staje się problemem: religijnym (islam), kulturowym (karnawałowa maska), społecznym (kominarka na twarzy przestępcy lub funkcjonariusza sił specjalnych). Twarz, którą ludzie prezentowali światu, była ich tożsamościową wizytówką. Mimo wszelkich kulturowych i obyczajowych przemian wciąż mówimy, że w obliczu trudnych doświadczeń życiowych najważniejsze jest „zachowanie twarzy”, wciąż boimy się, że moglibyśmy „stracić twarz”. No bo jak tu się pokazać ludziom po utracie twarzy? Kim będziemy, gdy nie uda nam się jej zachować (obronić)? W tym kontekście niezwykle interesująca staje się relacja między twarzą (naturalnie „nagą”) a nagością ciała, dla którego „naturalnym” stanem jest stan bycia okrytym, zaś nagość ciała postrzegana jest jako obnażenie.

G. Agamben uważa, że dokonująca się w naszej kulturze reindykacja nagości ciała jest świadectwem kwestionowania prymatu twarzy¹⁶. Tendencja ta zaczyna ujawniać się już w okresie renesansu, a nieco paradoksalne dowody na jej wczesną obecność znaleźć można – zdaniem włoskiego filozofa – w protokołach kościelnych inkwizytorów. *Myśl o tym, że nagie ciało może zakwestionować prymat twarzy, aby samo zająć jej miejsce, przebija z zeznań kobiet w procesach o czary: zapytane, dlaczego na sabatach całowały Szatana w tyłek, broniły się, twierdząc, że widniała tam twarz. I nie inaczej, podczas gdy w początkowym stadium fotografiki erotycznej modelki musiały przybierać romantyczny i marzycielski wyraz twarzy, jak gdyby niewidzialny obiekt w zaskoczył je w zaciszu buduaru, to z biegiem czasu ta praktyka zmieniła się w swoje przeciwieństwo: twarz ma wyrażać teraz jedynie bezwstydną świadomość faktu, że nagie ciało zostało wystawione na widok publiczny. Bezwstyd (i utrata twarzy) stanowi obecnie niezbędną przeciwwagę nagości bez osłony. Twarz, która stała się współniczką nagości, patrząc w obiekt w mrugając porozumiewawczo do widza, dowodzi nieobecności tajemnicy, wyraża jedynie wystawienie się na widok, prostą ekspozycję¹⁷. Komizm tego zestawienia jest nieodparty, lecz zarazem Agamben ujawnia w ten sposób ważny wymiar współczesnej kultury medialnej.*

Wystawienie na widok publiczny jeszcze niedawno było dotkliwą karą – przypominają nam o tym pręgierze poustawiane na rynkach wielu europejskich miast. Wystawienie na widok gawiedzi przy pręgierzu lub w klatce ustawianej na rynku miasta było karą i formą upokorzenia człowieka, narażonego nie tylko na obelgi, razy, opluwanie, ale zmuszonego w ten sposób również do „upublicznienia” swych czynności fizjologicznych. Dzisiaj natomiast sytuacja uległa radykalnemu odwróceniu. W cywilizacji spektaklu wystawienie na widok publiczny traktowane jest jako szczególna nobilitacja i prawie nie ma znaczenia, z jakiego powodu owo „wystawienie” się dokonuje. Faktem jest jednak, że współcześnie chodzi o wystawienie się za pomocą obrazu, chodzi o „obecność” w którymś z mediów obrazowych. Pokazywanie się w nich jest przedmiotem pożądania ludzi parających się rozmaitymi zawodami (jako dowód na wagę ich dokonań), ale jest też specyficznym, samodzielnym „zawodem”. Celebryta lub celebrytka, którzy znani są z tego, że są znani, i których zawodowym i życiowym celem jest wystawianie się na pokaz, stanowią szczególny wytwór cywilizacji spektaklu. Podstawowym kryterium wartościowania różnych

tworów kultury (odnosi się to także do ludzkich działań i życiowych przypadków) stało się kryterium medialności, oceniane są one zatem pod kątem ich przydatności do pokazania (ujawnienia) w którymś ze współczesnych mediów masowego przekazu. W świecie mediów zaś najistotniejsza wydaje się „oglądalność”, a właściciele i administratorzy mediów wpajają nam przekonanie, że jedyną wartością, jaka dzisiaj się naprawdę liczy, jest wartość ekspozycyjna.

W sztuce współczesnej wielu artystów gra na napięciu między twarzą a nagim ciałem (czasem będzie to twarz jako współniczka nagości, czasem natomiast gra dotyczy „utrąty” twarzy). Znajdziemy takie realizacje w sztuce artystek związanych z feminizmem (w Polsce choćby u Natalii LL), w pracach Nan Goldin, w aktach portretowych Gunduli Schulze lub w serii *Selbst* Michaela Schmidta. W aktach polskich fotografów wątek ten pojawia się rzadko, choć i tutaj można spotkać interesujące dzieła, w których wśród innych kwestii pojawia się także problem „utrąty” twarzy. Inscenizowane fotografie Stasysa Eidrigeviciusa ukazują ascetyczne spektakle, w których nagie męskie ciało nie jest studium formy, lecz przywoływaniem wymiaru egzystencjalnego. Twarz jest tu zawsze zakryta, zaś ciało staje się bazą dla rekwizytów. Ciało bez twarzy jest u niego bez-imienne, jest jednak ciałem, które organizuje i definiuje przestrzeń. Ciało pozbawione twarzy pojawia się również w aktach Waldemara Jamy oraz w twórczości Justyny Gentile-Łady, u której nie tylko twarz, ale całe ciało przeistacza się w maskę ciała w trakcie do-kamerowego performansu.

Rola spojrzenia

W epoce nowożytnej pojawiły się idee czy też metafory obrazu, które do dzisiaj zachowują swą wagę. Można nawet powiedzieć, że idee obrazu jako okna, obrazu jako lustra i obrazu jako spektaklu w epoce obrazów produkowanych przy pomocy technicznych środków (fotografia, film) mogły w pełni ujawnić swoją siłę. Owe nowożytne metafory obrazu spowodowały, że stopniowo doszło do przeniesienia akcentów z motywu obrazowego na spojrzenie, które na ów motyw obrazowy jest kierowane. Problem ten, dostrzeżony przez autorki związane z feministycznym nurtem refleksji nad kulturą i sztuką, jest wielowątkowym problemem wartym pogłębionej analizy. Lynda Nead ma słuszność, gdy w swej książce, poświęconej aktom ukazującym kobiece ciało, stwierdza: *Nie tyle zawartość obrazów jest problemem kluczowym, ile raczej [...] pytanie, kto patrzy na obrazy i w jakim kontekście*¹⁸.

Obrazy przeznaczone są do oglądania. To oczywistość, którą trudno kwestionować. Lecz oczywistość ta ma pewne konsekwencje. Zarówno twórca obrazu, jak i jego odbiorca znajdują się wobec niego w relacji podmiotu do przedmiotu. W kulturze Zachodu – jak zauważa niemiecki filozof sztuki Wolfgang Iser – *zwyczajowa logika estetyczna – dzieł i ich kontemplacji – jest z założenia niewolnikiem podmiotowo-przedmiotowego schematu*¹⁹. Można powiedzieć, że w ramach owej logiki to spojrzenie ma uprzedmiotawiającą moc. Ten, kto patrzy, jest podmiotem, dysponuje władzą czy też przywilejem patrzenia. Lecz obrazy stają się także pewnym kryterium wartościującym, które przymierzamy do świata, do ludzkiego ciała (również do naszego własnego ciała). *Kobieta patrzy w lustro, widzi siebie poprzez obrazy definiujące ramy jej kobiecości. Krawędzie lustra zamykają ją w ramie, doświadcza siebie jako obrazu lub wyobrażenia. Ocenia granice własnej formy i poddaje się koniecznej samodyscyplinie. [...] Bezformną materię należy ograniczyć, objąć konwencją, narzucić jej kształt*²⁰. Lynda Nead, patrząc na historię przedstawień kobiecego ciała, trafnie wskazuje, że – przynajmniej od okresu renesansu – sztuka i medycyna stają się dwoma dyskursami, w których ciało kobiety poddaje się skrupulatnym badaniom i oględzinom, w których – zależnie od historycznie ustalonych norm – jest ono najbardziej dostępne. *Kobieta podporządkowana zabiegom sztuki, oglądana przez ekran, ujmowana w ramy staje się zarazem kulturą i obrazem, a wyuzdana materia jej ciała i seksualności jest opanowana dyscypliną*²¹.

Można powiedzieć, że nowożytne akty stopniowo wdrażały nas w rolę podglądaczy. Dzisiaj czujemy się już w tej roli bardzo swobodnie – fotografie, telewizja, film tak często nadają nam status podglądaczy, że postrzegamy go prawie jako stan naturalny. Nie mamy żadnych oporów, gdy za pośrednictwem kogoś ze współczesnych mediów obrazowych podglądamy czyjąś intymność, gdy zaglądamy do sypialni pary uprawiającej seks, do gabinetu lekarza, gdy podglądamy ludzką fizjologię. Rama obrazu, ekranu czy monitora daje nam poczucie bezpieczeństwa. Czujemy się zarazem uprzywilejowani i bezkarni. Możemy nakładać dowolną maskę: konesera, wścibskiego gapia, pobudzonego seksualnie podglądacza. Sytuacja zmienia się zasadniczo, gdy natrafiamy w obrazie czy na ekranie na spojrzenie, które skierowane jest w naszą stronę. Spojrzenie, które demaskuje nas w naszej – zdawać by się mogło – bezpiecznej kryjówce. To właśnie takie spojrzenie wzburzyło kiedyś widzów (na ogół mężczyzn),

którzy stanęli przed *Olimpią* Maneta. Poczuli się zagrożeni, zdemaskowani, to oni poczuli się przez chwilę przedmiotem, który jest oglądany. Zabiegi tego typu – stosowane często (coraz częściej) w pornografii – wykorzystywane są także przez artystów, którzy próbują zakłócić logikę podmiotowo-przedmiotowego schematu percepcyjnego, chcą wydobyć dwuznaczny charakter spojrzenia kierowanego na obrazy.

Władysław Pawelec, jeden z pionierów fotografii erotycznej w powojennej Polsce, sięga po klasyczne formuły aktu znane choćby z fotografii erotycznej z przełomu XIX i XX wieku. W obrazach tych wyraźnie wyczuwamy spojrzenie mężczyzny (konesera, kochanka), któremu kobieta prezentuje swe ciało, by sprawić mu estetyczną i erotyczną przyjemność. W kilku fotografiach Zbigniewa Łagockiego pojawia się opowieść o spojrzeniu (męskim), które dotyka kobiecego ciała. Męska dłoń dotyka piersi i łona kobiety, dotyk jest tu następstwem i ekwiwalentem pożądanego spojrzenia. Problem spojrzenia bywa kluczem do odczytywania fotografii Lecha Morawskiego, np. ciekawej trzyczęściowej pracy, którą można zatytułować *Wstyd*, gdzie siedząca na łóżku naga kobieta w poszczególnych częściach realizacji zasłania dłońmi twarz, piersi i łono. Gesty te nabierają właściwego sensu dopiero wtedy, gdy zobaczymy je w świetle kierującego się ku niej męskiego spojrzenia. To gesty ukrywania się przed tym spojrzeniem, a jednocześnie gesty przywołujące owo spojrzenie. Niezwykle ciekawą serię aktów wykonał Tadeusz Rolke. Widzimy tutaj jak kamera fotograficzna (narzędzie patrzenia) staje się zmaterializowanym męskim spojrzeniem, jest erotycznym gadżetem, jakby substytutem męskiego ciała. Rolke tworzy rodzaj erotycznego teatru z wyraźnym podziałem ról (kobieta – męskie, podmiot – przedmiot), w którym kobieta odgrywa uległe poddanie się fascynacji kamerą. Inny charakter ma seria prac Andrzeja Zygmunowicza, w której widoczna na pierwszym planie męska dłoń zakrywa i odsłania fragmenty ciała kobiety, jakby dawkowała je, sprawując kontrolę nad tym, co będzie widoczne. Niekiedy akty ujawniają po prostu intymną wymianę spojrzeń (np. prace Andrzeja Pilichowskiego-Ragno) albo są zapisami spojrzeń modelek w pełni świadomych, że wystawiają swą nagość na pokaz (np. fotografie Wojciecha Gepnera).

Lynda Nead zajmuje się w swej książce aktem kobiecym, słusznie zauważając, że przytłaczająca większość aktów, które od okresu renesansu tworzono w naszej kulturze, to właśnie akty prezentujące ciało

kobiety. Dla amerykańskiej badaczki akt kobiecy jest kategorią, która odnosi się równocześnie do sfery kultury i do płci. *Jest częścią kulturalnego przemysłu, którego instytucje i język tworzą i propagują specyficzne definicje seksu i seksualności oraz szczególne formy wiedzy i przyjemności*²². Gdy spogląda ona z takiej perspektywy na historię aktu, zauważa, że – wbrew obiegowym opiniom (obecnym także w feministycznej refleksji nad sztuką), które widzą w akcie kobiecym jedynie wystawiane na widok publiczny kobiece ciała – można dostrzec w historii tego motywu obrazowego zupełnie inną tendencję. Pisze ona: *Zamiast traktować akt kobiecy jako wyraz nasilającego się procesu eksponowania ciała, można mówić o czymś w rodzaju tyranii niewidzialności. Znaczy to, że trzeba umieścić akt w perspektywie tradycji wykluczania, a nie rozpatrywać go wyłącznie w świetle tradycji uwzględniania*²³.

Rzeczywiście, jeżeli spojrzymy w ten sposób na historię aktu oraz na współczesne akty fotograficzne, dostrzeżemy, że w definiujących sztukę granicach pewne typy ciała skazane były na niewidzialność²⁴. Wciąż pewne rodzaje ciała skazywane są na niewidzialność, milcząco uznawane za obsceniczne, i nie chodzi tu jedynie o ciała, których wygląd odbiega od dyktowanych przez modę wzorców kobiecej lub męskiej urody. Dotyczy to bowiem także ciał dotkniętych chorobą lub naznaczonych starością, która również bywa postrzegana jako swoista anomalia lub „chorobliwa” przypadłość.

Obsceniczność

Od pierwszej połowy XX wieku sztuka nieustannie odpytuje własne granice. Pytanie o granice sztuki jest w istocie pytaniem o jej definicję. Jednym ze sposobów odpytywania granic sztuki przez artystów jest sięganie przez nich po to, co w danym momencie wydaje się leżeć poza jej granicami. Co jest peryferyjne, marginalne, pozaartystyczne, pozaestetyczne. Artyści, sięgając po owe marginalia i umieszczając je (choć na chwilę) w obszarze sztuki, dokonują jakby sprawdzenia, czy w ten sposób nie uda się poszerzyć jej granic, czy nie uda się przedefiniować przestrzeni sztuki w jej dotychczasowym kształcie.

Z takiej perspektywy można też spojrzeć na artystyczne sięganie po obscena, po takie zjawiska i tematy, które z różnych powodów (obyczajowych, religijnych, politycznych) są tabuizowane, represjonowane i wypierane. Które wprawdzie istnieją, ale mają istnieć w ukryciu, mają być nieobecne w oficjalnym, ogólnodostępnym obiegu kulturowym.

Nawiasem mówiąc, dla niektórych artystów jest to także sposób, by znaleźć obszary, w których wciąż obecny jest profanacyjny potencjał tak ważny dla żywotności sztuki i kultury²⁵. W tym kontekście interesujący wydaje się fakt, że tego typu postawy znajdziemy częściej u artystów, którzy nie definiują siebie w ramach jakiejś konkretnej technologii artystycznej. W przedstawieniach ciała (aktach) wykonywanych przez polskich fotografów obsceniczność nie wydaje się ważnym tematem. Można raczej odnieść wrażenie, że sięgają oni po motyw aktu, gdy chcą „robić” sztukę. Tak jakby wybór tego właśnie motywu i sposób jego potraktowania (estetyka obrazu) miały zagwarantować, że ich fotografie będą „artystyczne”. Sztuka robiona przez fotografów i sztuka robiona przez artystów wykorzystujących w swej praktyce fotografię to dwa odmienne światy. Przynajmniej w tych przypadkach, gdy tematem staje się nagie ciało.

Różnicę tę widać szczególnie wyraźnie, gdy fotografie aktów porównamy choćby z realizacjami artystów i artystek związanych z performansem i body-art. Już pod koniec lat 60. XX wieku, pokazując niejednokrotnie własne ciało i jego seksualność, sięgając po obsceniczność, artystki i artyści naruszali społeczne i artystyczne tabu. Realizacje te, w których wykorzystywano często fotografię (początkowo jako narzędzie dokumentacji, później – w ramach performansów dokamerowych – jako pełnoprawny środek wypowiedzi artystycznej) stanowią przejaw sztuki krytycznej, w której kontestowano wypieranie z kulturowego obiegu pewnych aspektów ludzkiej cielesności i seksualności. Artystkom związanym z feminizmem *chodziło o przekształcenie kobiety z pasywnego przedmiotu symbolicznej prezentacji w aktywny podmiot wypowiedzi*²⁶. Performerki i przedstawicielki body-art'u, *aby dać wyraz prawu kobiety do pokazywania swego ciała i swojej seksualności, sięgnęły po ikonografię waginalną oraz inne tematy, wśród nich np. po menstruację, stanowiące dotychczas tabu w sztuce*²⁷. Tematem płci i seksualności zajmowali się także artyści-mężczyźni, tacy jak np. Jürgen Klauke, którzy odpytywali i kontestowali narzucane przez mieszczańską mentalność role płciowe. Ten krytyczny nurt w sztuce nadal jest silnie obecny, także w sztuce polskiej²⁸. W polskiej fotografii sprawa obsceniczności choroby pojawiła się ostatnio w twórczości Piotra Komorowskiego. Temat ten staje się specyficzną ramą dla wykonanej przez niego serii aktów autoportretowych, stanowiących coś w rodzaju inscenizowanego dokumentu zmagania się z własnym ciałem po poważnym wypadku. Ciało od-

mawia tu posłuszeństwa, wymyka się spod kontroli, jawi się jako platońskie „więzienie” dla duszy czy świadomości. Nagość prezentowana w tej serii fotografii jest nagością nie na pokaz, jest nagością pozaestetyczną, pozareligijną, pozakulturową, pozaspółeczną. To nagość samotna i właśnie w tym osamotnieniu ujawniająca swoją obsceniczność, swoje bycie poza sceną.

Fragmentaryzacja

W sztuce XX wieku w dziełach ukazujących ciało pojawił się problem fragmentaryzacji ciała. We wcześniejszych epokach nigdy nie mieliśmy do czynienia z sytuacją, by pewne wybrane fragmenty ludzkiego ciała stanowiły samodzielny i autonomiczny motyw dzieła. Jedynym wyjątkiem były relikwiarze, które niekiedy w rzeźbiarskiej formie odtwarzały fragmenty ciała, będące relikwiami przechowywanymi w danej świątyni. W sztuce XX w. ciało bywa rozkładane na części, te części to jakby sylaby ciała albo puzzle. Części, które zaczynają się autonomizować, zaczynają żyć własnym życiem (w dziełach) i nie mają już złożyć się w żadną całość. Fragmentaryzację można widzieć jako pokłosie postępującej specjalizacji: lekarz o bardzo wąskiej specjalności „widzi” tylko ten organ czy część ciała, którymi zajmuje się jego specjalizacja, zaś traci z oczu organizm jako całość. To także rodzaj fetyszyzacji fragmentów ciała. Jesteśmy otoczeni przez specjalistów (lepszyc bądź gorszych, ale zawsze specjalistów), którzy próbują nas przekonać, że ten fragment życia czy ciała, którym się zajmują, jest najistotniejszy, że mają receptę na nasze zdrowie, błogostan i szczęście. A przecież, według najprostszej aforystycznej formuły, specjalista to człowiek, który wie prawie wszystko o prawie niczym.

Problem fragmentu ciała jako erotycznego lub medycznego (związanego z chorobą) fetysza pojawił się w rzeźbiarskiej twórczości Aliny Szapocznikow, natomiast w polskiej fotografii wcześniej podjął go Zbigniew Dłubak w swej słynnej instalacji *Ikonosfera I* z 1967 roku czy w *Asymetriach* z lat 80. i 90. We współczesnej fotografii światowej znajdziemy wiele wybitnych dzieł, w których ciało ludzkie podlega fragmentaryzacji. W fotografiach niemieckiego artysty Thomasa Florschuetza fragmenty ciała uzyskują monumentalny wymiar. Twórca dokonuje dekonstrukcji ciała, by z fragmentów cielesności skonstruować wizualną strukturę (pokazuje te obrazy w formie wielkoformatowych dyptyków i tryptyków). Ukazywane przez niego ciało jest pozbawione twarzy, pozbawione tożsamości (nie ma nawet

tożsamości płciowej). Choć z deklaracji samego artysty wiemy, że fotografował fragmenty własnego ciała, tematem tych obrazów jest cielesność pozbawiona osobowej indywidualności. Fragmentaryzacja i dekonstrukcja ciała pojawia się również w niezwykle interesującej autoportretowej serii fotografii Johna Coplansa, w której artysta zestawia w pionowych tryptykach wizerunki fragmentów własnego starzejącego się ciała (artysta realizując tę serię na przełomie 2002 i 2003 roku miał ponad 80 lat.). W realizacji tej ciało, choć rozpadło się w obrazach na fragmenty, zachowało jednak pełną tożsamość.

Hans Belting, analizując historyczną zmienność obrazów ciała, wskazuje na istotną zmianę, jaka dokonała się w tym względzie w minionym stuleciu. Píše on: *Panująca w XX wieku ideologiczna konstrukcja ciała została zastąpiona przez pokusę jego biologicznej konstrukcji. W nowej formie powtarza się tutaj stary konflikt natury i obrazu. Zmierzra się do stworzenia imitacji ciała w obrazie, w którym spełniłyby się ideały zdrowia, młodości i nieśmiertelności*²⁹. W dwudziestowiecznych totalitarnych systemach chętnie prezentowano „słuszne” ideologicznie obrazy cielesności, które miały pełnić rolę swego rodzaju wzorców. Faszyzm propagował wzorzec „aryjskiej” siły i urody, przeciwstawiając go „gorszym” rasowo typom cielesności, zaś w systemie komunistycznym był to wzorzec klasowy (robotniczo-chłopski), który miał zastąpić dawne arystokratyczne czy burżuazyjne ideały.

Myślenie o ciele jako o biologicznym konstrukcie ujawnia się dzisiaj w rozmaity sposób. We współczesnej kulturze coraz częściej ciało traktowane jest np. jak materiał rzeźbiarski. Chirurgia plastyczna, przemysł kosmetyczny, kuracje odchudzające, „rzeźbienie” ciała w siłowniach – wszystko to są obszary i sposoby, dzięki którym każdy może próbować przemodelować własny wygląd. Ludzie mają zatem poczucie, że gdy zechcą (i będą dysponować odpowiednimi środkami finansowymi), będą mogli ukształtować własne ciało kierując się przykładowo wzorcami dostarczanymi przez media. W niektórych przypadkach ich własna cielesność staje się plastyczną materią, jest rodzajem kostiumu, który można zmieniać prawie tak często, jak zmienia się moda. Chirurgia plastyczna pozwala zaspokoić nawet tak ekstrawaganckie pragnienia jak np. chęć upodobnienia się do któregoś z modeli lalki Barbie. W sztuce współczesnej rzeźbiarskie podejście do ciała daje o sobie znać w takich zjawiskach jak np. twórczość francuskiej artystki Orlan, która z własnego ciała czyni żywą rzeźbę, przekształcaną w wyniku kolejnych zaprojektowanych

przez nią samą chirurgicznych ingerencji. Orlan prezentuje później dokumentację zabiegów, rekonwalescencji i uzyskanych plastycznych efektów. Ciało jako rzeźba pojawia się także w wielu aktach fotograficznych. Robert Mapplethorpe, fotograf obdarzony niewątpliwym temperamentem rzeźbiarskim, stworzył cały szereg fotograficznych rzeźbiarskich aktów. Współpracował zresztą często przy ich realizacji z ludźmi uprawiającymi kulturystykę lub zajmującymi się tańcem, a zatem z osobami zawodowo dbającymi o odpowiednią „rzeźbę” własnego ciała.

Na problem fragmentaryzacji oraz rzeźbiarskiego podejścia do cielesności można spojrzeć też z szerszej perspektywy i zobaczyć w nich przejawy tzw. kryzysu referencji³⁰. Hans Belting, analizując to zjawisko zauważa, że *analogia ciała i obrazu, spotęgowana w fotografii aż do indeksu ciała (Ch.S. Peirce), opierała się nie tylko na ufności w realność ciała, ale także na wierze, że realne ciało może reprezentować człowieka, którego ucieleśnienia. Dzisiaj aktualne staje się zatem pytanie, czy ciało wymyka się wszelkiej analogii w obrazie, czy też zostaje wymienione na obrazy, w których może się wyprzeć samo siebie. Obie możliwości skutkują jednym: tym mianowicie, że między ciało i obraz wkracza kryzys, kryzys referencji. Kryzys ten może się wyrażać w tym, że albo nie istnieją już żadne akceptowane obrazy, albo też, że istnieją jeszcze tylko takie obrazy, które naszemu spojrzeniu odmawiają realności ciała, rozpuszczając ją w obrazie³¹. Realność ciała może w rozmaity sposób podlegać owemu rozpuszczaniu się w obrazach, o którym mówi Belting. Doświadczenie to staje się udziałem każdego człowieka, gdy sięgnie on po tysiące własnych wizerunków, które – jako fotografie pamiątkowe – przechowuje w albumie fotograficznym lub na twardej dysku swego komputera. Każde z tych zdjęć miało przywoływać realność ciała, potwierdzać tożsamość osoby, lecz ich nadmiar wywołuje efekt przeciwny. Echa kryzysu referencji znajdziemy też w aktach polskich fotografów. W niezwykle ciekawej serii prac Jan Berdak ukazuje fotograficzne „cienko-rzeźby” (akty kobiet) wycięte po obrysie postaci, ułożone w domowej scenerii i następnie sfotografowane tak, jakby artysta fotografował pozujące modelki. W rezultacie powstają niepokojące zniekształcenia, a ciała kobiet tracą swoją realność. Metodą obrazu w obrazie (ukazującego fragmenty ciała) posługuje się także Jacek Kulm. Niekiedy opowieść o ciele staje się fotograficzną narracją o biologicznym procesie, jak dzieje się to w pracy Witolda Michalika, który w ośmiu odsłonach (w tej samej*

scenerii) pokazuje proces zmian kobiecego ciała podczas ciąży. Ciało jest tu ciągłym procesem, wymyka się wszelkim próbom fotograficznego „zamrożenia” zmian. W sandwichowych realizacjach Waldemara Jamy na sfotografowane faktury tynku nakładane są fragmenty naświetleń aktów, w związku z czym obrazy ciał kobiet zlewają się z fakturą tła, tracą swą oczywistość, stają się transparentne. Sergiusz Sachno inscenizuje ascetyczne spektakle, w których ciała kobiet – rzeźbiarsko opisane światłem – wchodzi w dialog ze zgrafizowaną, ekspresyjną i płaską formą cienia. W ramach tych spektakli ciało i cień wchodzi z sobą w rozmaite relacje, wykazują odmienną aktywność. Choć jednak dochodzi tu stale do wymiany ról między nimi, na ogół to cień zawłaszcza obraz i kradnie ciało spektakl.

Fotografia głęboko wpłynęła na gramatykę i etykę patrzenia³². Można powiedzieć, że każde medium obrazowania (w różnych epokach) odgrywało podobną rolę. Uczyło jak spoglądać na świat i na człowieka i podpowiadało, co jest godne oglądania, co jest na tyle wartościowe i interesujące, że może stać się motywem obrazu. Produkcowane masowo na potrzeby współczesnych mediów obrazy (w tym także akty) nie są bezinteresowne. Mają przekonywać, wzbudzać zainteresowanie, uwodzić, chcą manipulować ludzkimi emocjami, grać na ludzkich popędach. Dzisiejszy medialny spektakl obrazów ciała uderza nas swym nadmiarem. Potop obrazów, w którym współlistniają, rozmawiają bądź walczą ze sobą rozmaite wyrażane w obrazach metafory czy idee człowieka, wskazuje na obecną w naszej kulturze fundamentalną niepewność człowieka w stosunku do siebie samego i do obrazów siebie. Obrazy fotograficzne, od których kiedyś oczekiwano, że będą dostarczały wiarygodnego potwierdzenia tożsamości człowieka, teraz wydają się raczej środkiem służącym do skrywania lub rozmywania owej tożsamości. W aktach fotograficznych dostrzec można niejednokrotnie nostalgię i tęsknotę za dawnymi kanonami estetycznymi, dla których najważniejsze były takie kategorie wartościowania obrazu jak piękno, wdzięk, subtelność czy wzniosłość. Z drugiej strony jednak twórcy owych aktów są przecież zanurzeni we współczesności, są widzami i kreatorami dzisiejszego spektaklu obrazów, zatem tworzone przez nich akty oddają dylematy, wątpliwości i nadzieje współczesnego człowieka.

- 1** François Soulages, *Estetyka fotografii*, przekład Beata Mytych-Forajter, Waclaw Forajter, Kraków 2007, s. 83.
- 2** Hans Belting, *Antropologia obrazu*, przekład Mariusz Bryl, Kraków 2007, s. 110.
- 3** Tamże, s. 113.
- 4** H. Arendt, *The Life of the Mind*, New York 1971, s. 26 i n., za: H. Belting, dz. cyt., s. 113–114.
- 5** Tamże, s. 114.
- 6** Tamże, s. 133–134.
- 7** Tamże, s. 256.
- 8** Zygmunt Ważbiński, *Renesansowy akt wenecki*, Warszawa 1967, s. 11–12.
- 9** Giorgio Agamben, *Nagość*, przekład Krzysztof Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 67.
- 10** Tamże, s. 75.
- 11** Tamże.
- 12** Tamże, s. 75–76.
- 13** Lynda Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przekład Ewa Franus, Poznań 1998.
- 14** Tamże, s. 23.
- 15** G. Agamben, dz. cyt., s. 89; Agamben formułuje te uwagi analizując dyptyk H. Newtona z 1981 roku *They Are Coming* i performance Vanessy Beecroft, który odbył się w 2005 roku w berlińskiej Neue Nationalgalerie.
- 16** Tamże, s. 97.
- 17** Tamże, s. 98.
- 18** L. Nead, dz. cyt., s. 146.
- 19** Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przekład Katarzyna Guzczalska, Kraków 2005, s. 163.
- 20** L. Nead, dz. cyt., s. 29.
- 21** Tamże.
- 22** Tamże, s. 105.
- 23** Tamże, s. 107.
- 24** Tamże.
- 25** Szerzej na ten temat piszę w eseju: Marek Śnieciński, *Cywilizacja spektaklu – profanacje i gra zmysłów*, [w:] „Dyskurs”. Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, nr 13/14 2012, s. 200–215. Por. także Giorgio Agamben, *Profanacje*, przekład Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006.
- 26** L. Nead, dz. cyt., s. 111.
- 27** Tamże.
- 28** Por. np. Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.
- 29** H. Belting, dz. cyt., s. 136.
- 30** Problem kryzysu referencji omawiam szerzej w eseju: Marek Śnieciński, *Kryzys reprezentacji – wizerunek człowieka we współczesnej fotografii niemieckiej*, [w:] „Dyskurs”. Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, nr 11/2010, s. 256–295.
- 31** H. Belting, dz. cyt., s. 135.
- 32** Susan Sontag, *O fotografii, spektakl*, przekład Sławomir Magala, Kraków 2009, s. 9.

Marek Śnieciński

The Performance of the Body – Nude Studies in Polish Photography

Some examples of nude studies in Polish post-war photography are discussed in the context of contemporary debates over the representations of the human body. Images of the body (including nude studies) are considered as the metaphors of people and constantly changing ideas (H. Belting). Body simulacra constantly remind us of the importance of nudity, which in our culture has the status of events and not the state, which makes the experience as “exposition”, “made naked” and never as a permanent form of ownership” (G. Agamben). Nudity dressed in a “cloak” of art (image) changes into a form of costume. In this context, gaze gains special meaning: motifs in pictures become important because of the gaze directed toward the subject (L. Nead).

Nude studies (or, more broadly: images of the body) continuously re-define the problem of obscenity, which becomes the way of querying and expanding the limits of art. Artistic approach towards nudity reveals the so-called “crisis of references”, for example, when artists only show some parts of the human body and when they deconstruct sexuality. Contemporary body performances reveal many metaphors and ideas. Also, they reveal people’s uncertainty in relation to themselves and their images.

Natalia LL

z cyklu *Transfiguracje Odyna*