

Mariola Sulowska

Ciało w fotografii

Ostateczne wyjaśnienie nie jest konieczne,
bo zdjęcie istnieje w swojej formie, strukturze
i w swoim pięknie. A zwłaszcza w swojej
tajemnicy.

Joel-Peter Witkin

W latach pięćdziesiątych Kenneth Clark pisał: „(...) w naszym stuleciu, kiedy kolejno odrzuciliśmy dziedzictwa Grecji (...), zapomnieliśmy o tematach mitologicznych i przedyskutowaliśmy doktrynę imitacji - pozostał nam tylko akt¹”. Ciało w sztuce najnowszej, nazwanej szeroko *body art*, nie jest już aktem-ciałem opisywanym przez Clarka, komentatora sztuk klasycznych.

Zasadnicza różnica w sposobie ujęcia ciała daje się zauważyć w sztuce wraz z narodzinami fotografii. Sam Clark wyraził ją, celnie pisząc o fotografach i ich próbach pokazania ciała: „mimo ich umiejętności i smaku wynik jest zaledwie zadowolający dla tych, którzy przywykli do harmonijnych uproszczeń antyku. Natychmiast rozpraszają nas fałdy, zmarszczki i inne niedoskonałości, które w schemacie antycznym są wyeliminowane. Przyzwyczailiśmy się oceniać akt nie jako żywy organizm, lecz jako «wzór» (...)”².

Nagie ciało w sztukach pięknych to idea człowieka, wzór wynikający z kanonów nierzadko niemal matematycznych - zgodnie z Pitagorejską wiarą w harmonię liczb, jak w przypadku Polikleta czy Witruwiusza. Gdy patrzy się na niezliczone przykłady aktu w sztukach pięknych, jak najbardziej naturalny wydaje się bardzo rozpowszechniony pogląd, „że nagie ciało ludzkie jest obiektem, po którym oko błądzi z przyjemnością i którego wyobrażenie chętnie ogląda. Ułudność tego mniemania jest oczywista dla każdego, kto widział bezkształtne, żalosne modele pracowicie rysowane przez studentów akademii”³.

Ujmując rzecz z innej strony, klasyczny akt rzadko dotyczył samego ciała - organizmu podatnego na starzenie się i okaleczenia, pełnego naturalnych fałd i zmarszczek, na które krzywił się Clark, organizmu z całym jego misternym apa-

¹ K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. .I. Bomba, Warszawa 1998, s. 9.

² Ibidem, s. 11.

³ Ibidem, s. 9.

ratem fizjologicznym. Klasyczny akt w rzeczywistości nie dotyczył ciała samego, lecz jego powierzchni. Parafrazując Kanta: akt to nie „ciało samo w sobie”, lecz jedynie otulające go „zjawisko”.

Oczywiście, malarze od dawna podejmowali próby przekonującego oddania cielesności człowieka (Bosch, Caravaggio, Grunewald, Gericault, Rembrandt, realiści) - jak dalece owe próby mieściły się jeszcze w wypracowanych przez ciągłość tradycji idealizujących kanonach, ujawniła dopiero fotografia. Dopiero ciało sfotografowane było *corpus naturalis* w czystej postaci; „nadzwyczajnie realistyczna technika”, pisał w 1929 roku o fotografii Willi Warstat⁴.

Fotografię odróżniało od sztuk pięknych to, że jak żadna inna była ona wynalazkiem technicznym. Dzięki temu Susan Sontag w szkicach *O fotografii* nazwała fotografię „najbardziej mimetyczną ze sztuk przedstawiających”⁵. Da się tu jednak zauważyć jedną istotną różnicę: w sztukach kompozycja kształtowana jest z elementów abstrakcyjnych; takie są ślady narzędzia - punkt, kreska, plama. Natomiast fenomen fotografii polega na tym, że buduje obraz, wychodząc od mechanicznego kopiowania rzeczywistości, od Platońskiej *mimesis*, bez pośrednictwa ludzkiej ręki. Dzięki temu fotografia nie tyle przedstawia, ile po prostu pokazuje, a element dokumentalny jest jej integralną częścią, co dostrzegł Roland Barthes w *Światło obrazu*: „Fotografia nie może wykraczać poza język *deixis*, czystego pokazywania. (...) Zdolność poświadczania autentyczności bierze w fotografii górę nad zdolnością przedstawiania”⁶.

Aparat fotograficzny, skazany na kopiowanie zewnętrznego świata, nie jest poręcznym narzędziem łatwej idealizacji. Michael Koetzle pisze; „podczas, gdy malarze zawsze mogli tworzyć w oparciu o wyobraźnię, fotografowie zależni byli od rzeczywistości”⁷. Zresztą nawet najbardziej sobiepańska wyobraźnia, podobnie jak najbardziej trikowa fotografia, może tylko tyle, na ile pozwala jej optyka; pobiera próbki-półprodukty widzialnego świata, po czym składa z nich obraz.

Nie jest jednakże prawdą, jakoby fotografia od zawsze nastawiona była wyłącznie na dokumentowanie. Początkowo przeszkadzały temu liczne uwarunkowania natury technicznej: długie czasy naświetlania i, co za tym idzie, żmudne pozowanie, czasem nawet bolesne i wymagające pomocy w postaci różnych stelaży, duże gabaryty i powolność kamer, brak błon zwojowych i ich niska czułość itd. Wszystko to sprawiało, że kamera nie mogła dokumentować ruchliwej przecież rzeczywistości - nie nadążała za nią. W zamian jednak pojawiła się niezwykle syntetyczność wyrazu fotograficznego. Proces fotografowania zamieniał się w zawity rytuał zamierania modelu przed obiektywem w pozie godnej pamięci potomków, gdzie prawdziwe sprzęty i ludzie składali się na nieprawdziwe, zainscenizowane sytuacje. „A przecież, gdy tylko czuję się oglądany przez obiektyw, wszystko ulega zmianie: przybieram pozę, stwarzam sobie natychmiast inne ciało. Z góry przekształcam się w obraz”⁸.

Fotografia połączyła twórczą ideę i rzeczywistość, inscenizację i dokument, fikcję i prawdę. Ta dwudzielność wpisała się do fotografii na trwałe; współczesny

⁴ *1000 Nudes*, Owe Scheid Collection, tekst wg. M. Koetzle, red. B. Taschen 1994, s. 10 (tłum. moje).

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.

⁶ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 10.

⁷ *1000 Nudes...*, op.cit., s. 10 (tłum. moje).

⁸ R. Barthes, op.cit., s. 19.

czeski fotograf Jan Saudek mówi o fotografii jako o „«teatrze życia» przedstawiającym bohaterką historię graną przez marionetki, pełną kłamstw, oszustw i niekończących się nadużyć”⁹. Podobnie widzi to Barthes: „(...) to nie za pośrednictwem malarstwa fotografia styka się ze sztuką, ale poprzez teatr”¹⁰.

Początkowo, około 1850 roku, owa strona ideowa w fotografii aktu przejęta została od sztuk pięknych w tak zwanym nurcie akademickim (fotograficy tacy jak Bolloc, Berthier, Eugene Durieu, Eugene Delacroix). Potem, w latach osiemdziesiątych, wąsaci panowie z epoki, pozujący w skarpetach na Doryforosa okazali się niestety, niewystarczająco idealni... Zastąpiły ich nagie postaci rozmyte w piktoralnej fakturze imitującej malarstwo (technika gumy, bromolej etc). Piktoralizm naruszył naturalną przezroczystość fotografii, a ciało ponownie, na pewien czas, zastąpił zjawiskiem - aktem.

Tym, co fotografia wniosła do sztuki powojennej, antycypując tym samym współczesną fascynację cielesnością, była nowa perspektywa widzenia ludzkiego ciała, pokazanego z całą surowością, w niespotykanym dotąd zbliżeniu. Ciało w sztukach klasycznych na imię miało „człowiek”; teraz zostało odhumanizowane i odpodmiotowane - ale nie poprzez skrajne sformalizowanie, jak na przykład w kubizmie, lecz zachowując właśnie swoją biologiczność. Ta zupełnie nowa perspektywa była z nielicznymi wyjątkami nieosiągalna dla malarzy. Jednym z takich wyjątków był na pewno Francis Bacon, sam zresztą posługujący się zamiast modelu fotografią różnego rodzaju: od zdjęć nagich ciał Muybridge'a, poprzez fotografię prasową, a na fotografii pornograficznej kończąc.

Fotografia jako pierwsza pozwoliła na zredukowanie roli samego medium i bardziej bezpośrednie doświadczenie jej obiektu (tutaj - ciała). Barthes pisał: „zatrzeć się jako medium, nie być już znakiem, ale rzeczą samą” - oto cel fotografii.

Generalnie, z końcem naszego stulecia daje się zauważyć tendencja do radykalnego eliminowania medium na rzecz samego tworzywa sztuki, aż po pełne wyeliminowanie metapoziomowego elementu iluzji, który jeszcze dla Kantora był immanentnym jej składnikiem. Jednym z wyrazów tej tendencji jest *body art*.

W *body-performance* niejaki Marko B., okaleczając siebie, wykrwawia się na scenie przed posiadającą (odpowiednio drogie) bilety publicznością; gdzie indziej Francuzka Orlan deformuje swoją twarz implantami.

⁹ J. Saudek, *Życie, miłość, śmierć i inne błahostki*, Warszawa 1994 (album fotograficzny), s. 27.

¹⁰ R. Barthes, op.cit., s. 55. Roland Barthes krytykuje w swojej tezie o teatralności fotografii rozpowszechnioną tendencję porównywania fotografii do malarstwa (aprobatywnie bądź negatywnie). Por. np.: W-l. Tatariewicz, *Fotografie i obrazy*, w: Idem, *Parerga*, Warszawa 1978. Por. także: R. Scruton, *Fotografia i reprezentacja*, w: M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. 5, s. 207-212; oraz opozycyjne artykuł: R. Woodfield, *Forma, ekspresja i fotografia*, w: Ibidem, s. 212-222.

Artykuły te poruszają interesujący problem statusu fotografii, przede wszystkim jej prawdziwości. Z jednej strony przyjmuje się za całkiem oczywistą jej funkcję przedstawiania, z drugiej zaś podkreśla się — przywołując na przykład zasady fotooptyki — złudność i nieuniknione „przekłamanie” w każdej fotografii. Według mnie zapis fotograficzny, potraktowany jako dowód zaświadczący o „tym-co-było” wydaje się być nieco podejrzany. Dowodzi on najwyżej tego, co zobaczył fotograf kadrujący i patrzący przez wizjer aparatu z określonym obiektywem. Fotografia nie jest nigdy aksjologicznie i epistemologicznie jałowa. ..W każdym użyciu aparatu fotograficznego drzemie agresja”. S. Sontag, op.cit., s. 11.

R. Barthes, op.cit., s. 83.

Tak, jak niegdyś fotografia pomogła określić nowe cele malarstwu (przede wszystkim uwalniając go od ciężaru naturalizmu), tak dziś z kolei *body art* z jej głównym dążeniem do bezpośredniego doświadczenia żywego (lub, rzadziej, martwego) ciała, dystansuje fotografię.

Zresztą sama fotografia w wydaniu prasowym, z wprawiającym nas w pewien stan odrętwienia ogromem obrazów ciała martwego, okaleczonego, upodlonego, staje się przyczynkiem do szukania w fotografii artystycznej sposobów oddziaływania na widza innych od dosadności przekazu. I fotografia znajduje takie autonomiczne, wynikające z jej istoty, formy ekspresji.

W przypadku fotografii ciała można dokonać szkicowego (bynajmniej nie wyczerpującego) podziału sposobów jego ujęcia na: ciało-organizm, ciało-przedmiot, ciało-zjawisko.

Organizm podlega biologicznemu zużyciu, starzeniu się - proces ten zachodzi w czasie. Kończy go śmierć. „Fotografia (...) jest znakiem, że coś było. Nawet wyblakła jest ciągle zapamiętaniem. Ciągle śladem”¹². W *Wielopolu*, *Wielopolu* Tadeusza Kantora staroświecki aparat fotograficzny występuje w roli śmiercionośnego automatu. Czas jest domeną fotografii. Wykorzystał to Jan Saudek, robiąc zdjęcia konkretnych ludzi w kilkuletnich odstępach czasu. Mamy tu nagie dziewczynki tulące lalki, które po latach, zamieniwszy się w kobiety, stoją obnażone na sąsiednim zdjęciu, tuląc te same lalki do brzuchów z bliznami po cesarskim.

Częstym tematem fotografii ciała jest jego seksualność. Może to być kontynuacja starego wątku Erosa i Thanatosa, jak u Nabuyoshi Arakiego w jego cyklu *Erothos*.

Inne od erotycznego ujęcie seksualności wpisuje się w szerszy temat ciała-organizmu zdeformowanego; tu akurat zdeformowanego przez płęć: zdjęcia transwestytów, hermafrodytów - to temat dziś niemal popularny i stale obecny w magazynach, nie tylko fotograficznych. Oczywiście deformacja ciała nie ogranicza się do spraw płci; mogą to być rezultaty nieprawidłowości rozwoju ciała na skutek aberracji genetycznych lub różnych okaleczeń.

Tematyka ciała zdeformowanego w szerokim ujęciu cechuje twórczość amerykańskiego fotografa Joela-Petera Witkina. Jego kadaweryczne zdjęcia mogą być przykładem podsumowującym owe tendencje, proponujące bezlitośnie wiwisekcyjne potraktowanie ciała.

Istotnym sposobem eksponowania organiczności ciała jest eksplorowanie jego wnętrza, zainteresowanie anatomią, docieranie do pokładów narządów wewnętrznych. O ile akt zajmował się formą ciała, jego powierzchnią, naskórkiem, którego cielesność czy zmysłowość dotyczyła najwyżej znajomości układu mięśniowo-szkieletowego, o tyle tutaj do czynienia mamy z „czystą” materią ciała.

Zdarza się, że fotografia używa specjalistycznych kamer endoskopowych, najczęściej jednak dotarcie do wnętrza organizmu możliwe jest przez naruszenie jego naturalnej fizjonomii, a to z kolei wiąże się z użyciem ciała martwego, przez co fotografowie wkraczają w temat ciała jako przedmiotu.

Oto kilka przykładów zdjęć Witkina:

Mężczyzna z pieskiem - naga postać hermafrodyty w klasycznym kontrapoście; z prawej strony mały pinczerek na postumencie.

¹² J. Kolt, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 1997, s. 11.

Pocałunek - zdjęcie anatomicznego modelu twarzo-czaszki; głowa przepiłowana na dwie połowy, które zwrócone do siebie - całują się.

Martwa natura. Marsylia - martwa natura w duchu niderlandzkim; misterna draperia, gra światła i faktury, warzywa, owoce, kwiaty - zamiast do wazonu włożone do położonej na srebrnej tacy twarzo-czaszki z odciętym sklepieniem.

Tym, co szokuje w obrazach Witkina, co zarazem odróżnia je od drastycznego dokumentu, jest zawarty w nich eufemizm. Witkin-eufemista, ironicznie, lecz z pozą zimnego estety wpisuje prawdziwe kaleki i trupy w klasyczny kontekst i wypracowaną przez tradycję, precyzyjnie dopieszczoną kompozycję. Sam powiada: „to nie jest dokument przedstawiający wyjątkową sytuację (...). Wszystkie moje zdjęcia ukazują pracę nad strukturą. Postaci lub formy, które zestawiam, tworzą strukturę kompozycji. (...) Konstruuje zdjęcia, zanim one powstaną”¹³.

Poza obszarem zainteresowań ciałem organicznym pozostaje duża część fotografii, o której, upraszczając, powiedzieć można, że traktuje ciało jako zjawisko. Zapożyczony z malarstwa model Wenus jest w fotografii aktualny, z tą jednak różnicą że zawarty w liczbach pitagorejski wzorzec nie dojrze w umyśle artysty, lecz trzyma dietę, a liczby odmierza w centymetrach i kilogramach. Fotografia i moda to mariaż, który ma już swoich klasyków: Cecil Beaton, Man Ray, Richard Avedon i inni.

Zjawiskowe są także ciała optycznie bądź chemicznie przetworzone: solaryzacje Man Raya, perspektywicznie zniekształcone ciała Fina Arno-Rafaela Minnkinena. Podobne przykłady można mnożyć; tymczasem pozostaje jeszcze kwestia najbardziej aktualna - ciało w fotografii cyfrowej. Jeśli prawdą okaże się, że zdjęcia cyfrowe zdominują przemysł fotograficzny i obrazy masowo przepuszczane będą przez „cyfrową maszynkę”, jaka dziś używana jest dla potrzeb poligrafii i reklamy (programy typu CMYK, różnego rodzaju fotoshopy i rozmaite filtry), to wówczas ciało ulegnie masowemu przekształceniu.

Łatwość ingerencji w obraz komputerowy rozbudza pokusę, aby jednym kliknięciem wygładzić zmarszczki czy usunąć nefotogeniczny szczegół.

W fotografii końca tysiąclecia mamy z jednej strony te same tęsknoty za ciałem idealnym (choć już nie w rezultacie wiary w supremację człowieka w świecie); z drugiej zaś strony mamy fotografię szokującą „brutalnością faktu” (Francis Bacon), ukazującą kruchość ludzkiej egzystencji, posługującą się przedstawieniem ułomnego, śmiertelnego ciała.

Nie pociąga to jednoznacznie zawężenia tematu ciała do sfery *profanum*, choć w istocie często tak właśnie bywa. Zdjęcia Saudka czy Witkina bywają głęboko uduchowione, ale, paradoksalnie, ów pierwiastek duchowy fotografia definiuje negatywnie, poprzez wyrazisty, namacalny obraz ciała: „generalnie aparat fotograficzny nie potrafi opisać tego, co pozostaje niewidzialnym dla ludzkiego oka”¹⁴, może to jednak przekornie zasugerować.

Swój wykład o akcie w sztukach pięknych Kenneth Clark ilustruje cytatem ze Spencera: „jako, że dusza jest formą która czyni ciało”. W odniesieniu do współczesnej fotografii ciała bardziej adekwatne byłoby raczej motto z Epikteta: „Jesteśmy duszyczką, która dźwiga trupa”.

¹³ Cyt. pochodzi z filmu dokumentalnego: *Jerome de Missolz*, J.-P. Witkin; La Sept- rte 1994.

¹⁴ *The camera is generally assumed to be unable to depict that which is not visible to the eye.* Eikoh Hosoe; cyt. z albumu fotograficznego pod red. E. Hosoe, Hongkong 1999.