

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi

„Od ideału do przedmiotu – ciało w fotografii współczesnej
od połowy XX do początku XXI wieku”

Promotor:
Prof. dr hab. Grzegorz Przyborek

Autor:
mgr Borys Makary

11.02.2019 r.

Spis treści:

Streszczenie.....	3
Wstęp.....	4
Rozdział 1: Ciało w fotografii – rys historyczny od 1839 do 1950 roku.....	7
Rozdział 1.1: Początki – ciało naturalistyczne.....	7
Rozdział 1.2: Naukowa rejestracja ciała.....	13
Rozdział 1.3: Nowe spojrzenie na ciało.....	17
Rozdział 2: Ciało w fotografii współczesnej od 1950 roku.....	25
Rozdział 2.1: Detal w abstrakcji.....	25
Rozdział 2.2: Erotyka a pornografia.....	33
Rozdział 2.3: Katharsis, obsesje „lustro”.....	41
Zakończenie.....	52
Bibliografia.....	54
Spis ilustracji.....	57

Streszczenie

Praca poświęcona jest ciału w fotografii współczesnej. W pierwszym rozdziale pracy przedstawiam rys historyczny ciała w fotografii od 1839 do 1950 roku. Rozdział drugi poświęcony został ciału w sztuce współczesnej po 1950 roku. Opisuję tamże nowe, fragmentaryczne spojrzenie na ciało, pokazywane w abstrakcyjnych formach. Następnie omawiam prace kontrowersyjnych artystów balansujących na granicy erotyki i pornografii. Na koniec skupiam się na ciele jako formie wypowiedzi artystycznej obrazującej zarówno artystę, jak i otaczający go świat.

Pisząc o ciele w fotografii, sprecyzowałem zakres zagadnienia, mając świadomość szerokości tego tematu. Wybrałem te aspekty obrazowania ciała, które w znaczący sposób odróżniają fotografię współczesną i stanowią wyrazisty nurt w ekspresji artystycznej. W niniejszej pracy opisuję prace artystów, których twórczość moim zdaniem wywarła znaczący wpływ w sztuce współczesnej.

Abstract

The thesis focuses on the concept of body in contemporary art. In the first chapter I present a historical overview of body in photography from 1839 to 1950. The second chapter is devoted to body in contemporary art after 1950. Therein I describe a new, fragmentary view on the body, shown in abstract forms. Subsequently, I discuss artworks of controversial artists, balancing on the edge between eroticism and pornography. Finally, I focus on body as a form of artistic statement, depicting both the artist and the surrounding world.

While writing about body in photography I specified the scope of the issue, being aware of the extensiveness of the topic. I chose those aspects of body presentation which make contemporary photography significantly stand out and form a distinct current in artistic expression. In the thesis I describe works of artists whose creations, in my opinion, strongly influenced contemporary art.

Wstęp

W historii sztuki od starożytności do czasów współczesnych ciało było przedstawiane jako rzeźba lub obraz. Pojmowanie ciała przez artystów zmieniło się; zaczęto je postrzegać szerzej, nie tylko jako obiekt pracy, ale również jako element wyrazu i wypowiedzi artystycznej. Ciało bywało użyte jako płótno, pędzel, platforma czy też rama. Na przestrzeni ostatniego stulecia percepcja ciała jako ideału fizycznego i psychicznego zmieniła się pod wpływem rozwoju nauki między innymi w zakresie medycyny, antropologii, filozofii czy psychoanalizy¹.

Ciało łączy w sobie dwa elementy – naturę oraz kulturę. Te dwa elementy oddziałują na siebie, są w ciągłym ruchu stawania się. W tym procesie tworzą przestrzeń, w której funkcjonujemy. Jest ono zapisem naszej historii oraz doświadczeń, które są przekazywane w postaci śladów. Są to ślady bodźców odbieranych z zewnątrz oraz pochodzących z wewnątrz².

Przedstawienie ciała jest ważne ze względu na jego funkcję elementu łączącego własne Ja i świat zewnętrzny, jako nośnik wiedzy, a jednocześnie miejsce spójności przekazu informacji biograficznej. Zawiera ono studium kulturalnych, naukowych, estetycznych i etycznych schematów przedstawiających tworzący się obraz, ich znaczenia i sposoby, w jakie wpływają na subiektywność jednostki, ich zmienny charakter, jako kulturowe znaczenie obrazów³.

Ciało ludzkie posiada swoją warstwę wewnętrzną i zewnętrzną, którą stanowi skóra. Jest ona gładką powłoką, która jest zarazem najbardziej widoczna i wyeksponowana. Nasze ciało posiada nadzwyczajną siłę ekspresji i jest zdecydowanie bardziej zróżnicowane w porównaniu z tym, co wewnątrz. Gdyby ta powłoka została usunięta, ludzie zostaliby zunifikowani, wszyscy wyglądaliby podobnie. Ciało stanowi formę wyrazu, ekspresji, będącą formą autoprezentacji, a zarazem jest warstwą chroniącą to, co w środku. Dzięki fotografii możemy je zobrazować i poddać interpretacji. Potrzeba ekshibicjonizmu, jak i podglądania znajduje w fotografii wiernego sojusznika⁴.

Obserwowanie cielesności skłania do podważenia wszystkich klasycznych dualizmów istniejących między ciałem a umysłem, jako że nie ma sensu oddzielanie ciała od emocji, ze względu na ich przynależność do świata fizycznego oraz jako że istnienie ludzkie na tym

¹ T. Warr, *The artist body*, Phaidon, Londyn 2000, s. 11

² M. Bakke, *Ciało otwarte*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2000, s. 9

³ A. Pereira, *Body, Possibility and Biographical Interpretation*, [w:] *Qualitative Sociology Review*, 2012 nr 3 tom 3, s. 65

⁴ K. Lewandowska, *Szeptota piękna – jak okrucieństwo staje się fantazją*, [w:] *Szeptne w sztukach pięknych*, LIBRON, Kraków 2011, s. 310

świecie również jest fizyczne. Parafrazując Maurice'a Merleau-Ponty'ego, ciało i świat stworzone są z tej samej materii. Ciało, będące częścią świata, go odzwierciedla, ponieważ razem tworzą spójną całość. Ma to podwójne znaczenie: podmiotowość i materialność są związane w sposób transgresyjny, a ciało stanowi nieodłączną część konstrukcji świata. Z tego powodu egzystencja zawarta jest w tymże świecie. Tak, jak ciało powiązane jest ze światem, tak umysł jest, i zawsze był, nierozzerwalnie związany z ciałem, do którego należy. Relacja ta ma miejsce niejako w tle naszych działań, poprzez wrodzone lub nabyte emocje⁵.

W niniejszej pracy skupię się na ciele człowieka i jego postrzeganiu we współczesnej fotografii. Analizując prace wybranych artystów, nie sposób nie zauważyć dwojakiego podejścia do tego tematu. Można określić ciało jako „ideał” oraz jako „przedmiot”. Pojęcia te są subiektywne i przenikające się. Ideał jest rozumiany jako wyidealizowany wizerunek ciała, lustro, zarówno fotografa, jak i obiektu, umysł, czyli ciało w świecie marzeń, fantazji i obsesji, czy jako pragnienie, wzorzec i wyobrażenie. Ciało jako przedmiot to ciało fragmentaryczne, obiekt seksualny, ciało użyte do uzewnętrznienia się, przedstawione jako obiekt pożądania, produkt. Problem w klasyfikacji leży w zamienności tych pojęć. Ciało w danym ujęciu może być pojmowane jako ideał i przedmiot na raz. To, jak zostanie sklasyfikowane, zależy od wielu czynników, chociażby kulturowych. Przykładowo klasyczny akt kobiecy z pewnością dla wielu będzie ideałem, ukazującym piękno kobiecego ciała, jednakże może być odebrany jako uprzedmiotowienie kobiety.

Patrząc na historię aktu, można zauważyć, że w początkach obrazowania ciała postrzegane było ono jako ideał, artyści w obrazowaniu ciała odnosili się do klasycznej formy i rzeźby. Po pierwszej wojnie światowej awangarda zmieniła postrzeganie ciała, dawne wzorce zostały zastąpione przez abstrakcyjną rejestrację, sprowadzenie ciała do przedmiotu poddanego analizie.

W pracy opisuję prace artystów, których twórczość moim zdaniem wywarła i wciąż wywiera znaczący wpływ w sztuce współczesnej. Nie sposób opisać w jednej pracy wszystkich twórców zajmujących się problemem ciała, musiałem więc ograniczyć wybory do subiektywnej oceny tych, którzy odznaczają się według mnie najbardziej interesującą wypowiedzią artystyczną.

Pisząc o ciele w fotografii, sprecyzowałem zakres zagadnienia, mając świadomość szerokości tego tematu. Wybrałem te aspekty obrazowania ciała, które w znaczący sposób odróżniają fotografię współczesną i stanowią wyrazisty nurt w ekspresji artystycznej.

⁵ A. Pereira, *Body, Possibility and Biographical Interpretation*, [w:] *Qualitative Sociology Review*, *op.cit.*, s. 65

W pierwszym rozdziale pracy przedstawię rys historyczny ciała od 1839 do 1950 roku. Jest to niezbędne w celu zrozumienia postrzegania ciała w sztuce współczesnej. Rozdział składa się z trzech podrozdziałów. W pierwszym przedstawię początki obrazowania ciała, w drugim opiszę rolę i powiązanie ciała z nauką, a w trzecim opiszę nowe abstrakcyjne postrzeganie ciała w twórczości awangardy po okresie pierwszej wojny światowej.

Rozdział drugi poświęcony został ciału w sztuce współczesnej po 1950 roku. W pierwszym podrozdziale opisuję nowe, fragmentaryczne spojrzenie na ciało, pokazywane w abstrakcyjnych formach. Drugi podrozdział poświęcę kontrowersyjnym artystom balansującym na granicy erotyki i pornografii. W trzecim skupiam się na ciele jako formie wypowiedzi artystycznej obrazującej zarówno artystę, jak i otaczający go świat.

Rozdział 1: Ciało w fotografii – rys historyczny od 1839 do 1950 roku.

1.1. Początki – ciało naturalistyczne.

Od początku powstania medium fotografii ciało było jednym z głównych uwiecznianych tematów. Pokazywano je w aspekcie społecznym, naukowym i erotycznym. Na początku były to portrety, lecz fotografia kusiła, aby ukazać to co tajemnicze, zakazane i niedostępne. Nagie ciało oraz erotyka krążyły w podziemnym obiegu fotografii od początków jej istnienia. Obrazy nagich ciał, głównie kobiecych oraz scenki erotyczne, które można uznać za pierwszą pornografię na stałe weszły do obiegu fotograficznego w latach czterdziestych XIX w. Można powiedzieć, że fotografia otworzyła nowy rozdział w historii erotyki. Oczywiście istniała ona wcześniej w sztukach wizualnych, lecz postacie nagich osób były przedstawiane zawsze alegorycznie, w kontekstach biblijnych czy mitologicznych. Fotografia nie przecierała szlaku w obrazowaniu ciała pokazywanego dosłownie, ciała realnego, którego celem było tylko jego przedstawienie. Zrobili to impresjoniści, a pierwszym dziełem ukazującym ciało kobiety nie jako bóstwo czy jako symbol była „Olimpia” Eduarda Maneta z 1863 roku, na którym pokazał szokujący na tamte czasy niewyidealizowany obraz prostytutki.



Fot. 1 – Hippolyte Bayard „Autoportret topielca” 1840 r.

Pierwszym zdjęciem pokazującym ciało ludzkie był „Autoportret topielca” Hippolyte Bayarda, powstały w 1840 roku. Zdjęcie nie miało nic wspólnego z erotyką ani studium ludzkiego ciała. Przedstawia nagie ciało martwego Bayarda w pozycji siedzącej, owiniętego w pasie jedynie kawałkiem materiału. Zdjęcie było wyrazem protestu przeciwko odrzuceniu autorskiej techniki pozytywowej na rzecz dagerotypów Luisa Daguerre, który zyskał uznanie

i oficjalne poparcie francuskiego rządu. Zdjęcie jest istotne nie tylko dlatego, że pokazało po raz pierwszy ciało ludzkie w teatralnej pozie, ale również dlatego, że była to pierwsza fotografia ludzkiego ciała użyta w kontekście politycznym⁶. Na odwrocie zdjęcia Bayard napisał: „Zwłoki pana, którego widzicie na odwrocie, należą do pana Bayarda, wynalazcy procesu, którego cudowne rezultaty Państwo już zobaczyliście, albo wkrótce zobaczycie. [...] Rząd, który zbyt wiele dał Daguerre’owi, stwierdził, iż nie jest w stanie nic zrobić dla p. Bayarda i nieszczęśnik się utopił”⁷.

Fotografia jako medium była idealna do pokazania czegoś, co było do tej pory czymś pożądanym, lecz niedostępnym. Wykonywano oczywiście dagerotypy na potrzeby sztuki, które miały stanowić pomoc dla artystów przy malowaniu obrazów, czy tworzeniu rzeźb, tak zwane *academy figures*. Dagerotypy te były rozprowadzane również poza kręgami artystycznymi jako pożądaný towar służący po prostu podnieceniu. Obok zdjęć „akademickich”, które były legalne, istniał olbrzymi rynek nielegalnych zdjęć erotycznych, za których rozprowadzanie, wykonywanie czy nawet pozowanie do nich groziły wysokie kary więzienia, a zdjęcia takie przechwycone przez władzę były natychmiast niszczone. Zdjęcia tego typu były wykonywane przez anonimowych fotografów, na których pozowały głównie kobiety. Były to przeważnie prostytutki lub osoby upośledzone, które nie zdawały sobie sprawy z sytuacji, w której się znalazły. W przypadku scen pornograficznych zazwyczaj partnerem kobiety był jej alfons. Na zdjęciach uwieczniano wszelkiego rodzaju parafilie i sceny seksualne, we wszelkich wariantach. Część zdjęć z tamtego okresu jest również bardzo bulwersujące z powodu dużej liczby ujęć, które w dzisiejszych czasach zostałyby zaliczone do pornografii dziecięcej. Wynikało to z innych norm społecznych i prawnych tamtych czasów, gdzie seks z nieletnimi nie był karany, a co najwyżej budził oburzenie⁸.

Modelki podchodziły z dużym niepokojem i dystansem do medium fotografii. Ukazywanie nagiego ciała w tamtych czasach budziło kontrowersję, modelki obawiały się zdjęć z powodu możliwości kopiowania ujęcia, które mogło później być rozpowszechniane. W klasycznych sztukach multiplikacja, tak jak np. w przypadku obrazu była o wiele trudniejsza, gdyż malarze tworzyli obrazy na konkretne zamówienia i niechętnie pozbywali się szkiców, co ograniczało krąg odbiorców.

Zdjęcia erotyczne były w tamtych czasach bardzo drogim produktem, do tego każda odbitka była unikalna, co wynikało z niemożliwości kopiowania dagerotypów. Zmieniło się to w 1851 roku, gdy wynaleziono szklany negatyw oraz albuminową metodę obróbki zdjęć,

⁶ P. Baetens, *Nude photography. The art and the craft*, Dorling Kindersley Limited, Londyn 2007, s. 12

⁷ L. Lechowicz, *Historia fotografii – część 1 /1839 – 1939*, PWSFTviT, Łódź 2012, s. 27

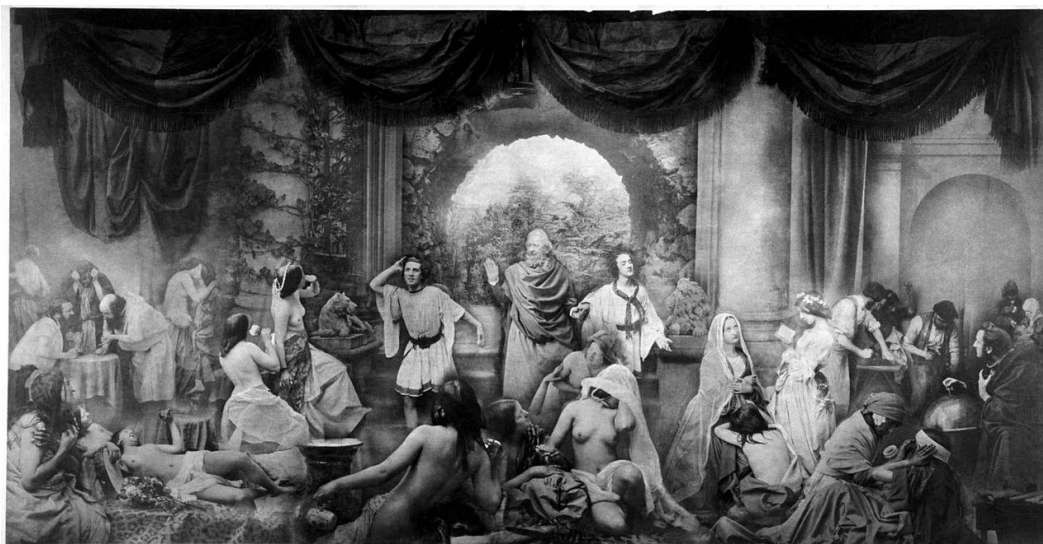
⁸ L. Mirsky, *Forbidden erotica: introduction*, [w:] *Forbidden erotica*, Taschen, Kolonia 2017, s. 5

co pozwoliło upowszechnić fotografię, obniżając jej koszty. Kolejnym formą były zdjęcia stereoskopowe, oglądane przez specjalne okulary, dające wrażenie trójwymiarowości, bliskości, obcowania z uwiecznioną na zdjęciu kobietą. Wynikało to ze sposobu umieszczenia zdjęcia w ciemnym pudełku, które w pewien sposób stwarzało doznanie odcinania się od świata zewnętrznego i „bycia w obrazie”. Głównym miejscem, w którym powstawały tego typu zdjęcia była Francja, dlatego nazywano je „obrazkami paryskimi”. Rozprowadzane były nielegalnie w olbrzymiej liczbie różnych miejsc, od sprzedawców ulicznych do sklepów, zwłaszcza optycznych.

Fotografowie podchodzili do aktu na dwa sposoby. Pierwszy był „czystym”, nieupiększonym obrazem ciała, natomiast w drugim ozdabiano go na wzór zdjęć portretowych tamtych czasów. Używano różnego rodzaju dekoracji takich jak kolumny, instrumenty muzyczne, draperie, dywany, kwiaty czy lustro, czyli elementy powszechnie używane w tamtych czasach do portretowania osób oraz rodzin i w które było wyposażone prawie każde atelier fotograficzne. Inspiracją do pozowania dla modeli były bardzo często obrazy i rzeźby, starali się oni przyjąć pozy nawiązujące do klasycznych dzieł sztuki. Powszechnym motywem w przypadku kobiecego aktu była pozycja leżąca, eksponująca kształty ciała. Charakterystyczne było unikanie patrzenia prosto w obiektyw, modelka miała często zamysłoną lub zaspaną minę z wzrokiem uciekającym gdzieś w bok kadru. Aby nadać zdjęciom ponadczasowość i uniwersalność rezygnowano ze strojów, gdyż były one zbyt określone w miejscu i czasie.

Należy pamiętać, że w epoce wiktoriańskiej granica między sztuką a erotyką była wąta, wręcz niewidoczna, co przekładało się na trudności z akceptacją jakiegokolwiek wizerunku nagiego ciała. Powodowało to trudności z rozróżnieniem zdjęć erotycznych od osobistej wypowiedzi artystycznej czy studium nagości wykonanym na potrzeby artysty. Skutkowało to całkowitą negacją wszelkich aktów. Taka reakcja miała miejsce nawet w przypadku, gdy utwór z założenia miał wysokie aspiracje artystyczne, czego doskonałym przykładem jest praca Oscara Gustava Rejlandera „Dwie drogi życia” wykonana w 1857 roku. Zdjęcie było inspirowane obrazem Raffaello Sanzio da Urbino pt. „Szkola ateńska” namalowanego w latach 1510 – 1511. Było to jedno z bardziej ambitnych, a zarazem kontrowersyjnych dzieł fotografii tamtego okresu. Obraz jest alegorią wyboru pomiędzy słabością a cnotą, między dobrem a złem, reprezentowaną przez mędrca, który ukazuje dwóm młodzieńcom dwie drogi życiowe. Młody mężczyzna po lewej stronie zmierza wabiony przez śpiew syren, ku nagim pięknym kobietom oraz innym nieskromnym i grzesznym uciechom życia, natomiast mądrzejszy młodzieniec po prawej zmierza ku życiu cnotliwemu, pełnemu pobożności, wstrzemięźliwości i pracy. Mędrzec stojący między nimi wyraźnie dystansuje się do młodzieńca z lewej strony,

wyraźnie wskazując prawą, właściwą drogę. Ta monumentalna praca jak na tamte czasy składała się z ponad trzydziestu negatywów połączonych w jeden obraz, gdyż ówczesna technika nie pozwalała na uchwycenie tak wielkiej sceny na jednej klatce. Praca wywołała oburzenie i wielki sprzeciw, którego efektem było zasłonięcie jej w trakcie prezentacji w 1859 roku. Odbyło się to mimo wyraźnie widocznego przekazu moralizatorskiego i walorów estetycznych, co pokazuje jak wielkie zgorszenie wywoływała nagość w tamtych czasach⁹.

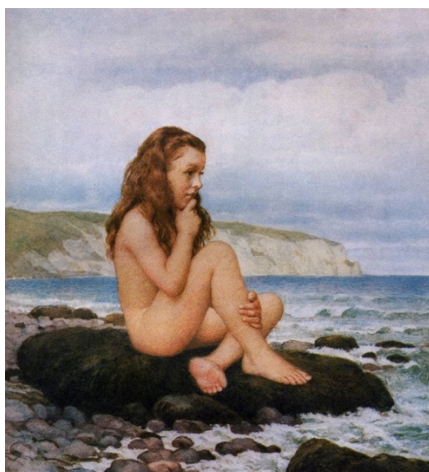


Fot. 2 – Oscar Gustav Rejlander „Dwie drogi życia” 1857 r.

Piętno czasów wywarło swój wpływ również na Lewisa Carrolla, który został zmuszony do zniszczenia negatywów swoich prac przedstawiających akty młodych dziewczynek, a część ze swoich prac pokolorował, aby nadać im inną, bardziej neutralną malarską estetykę. Przykładem może być praca przedstawiająca nagą Beatrice Hatch z 1873 roku pokolorowaną zgodnie z instrukcjami Carrolla przez Anne Lydie Bond. Malowanie prac było również zabiegiem pewnego rodzaju autocenzury autora, czego bardzo dobrym przykładem może być praca amerykańskiego malarza Thomasa Eakinsa pt. „The Swimming Hole” z 1883 roku. Dzieło zostało wykonane na wzór wcześniej zrobionego zdjęcia grupy nago kąpiących się studentów Eakinsa, lecz w przeciwieństwie do fotograficznego pierwowzoru została przearanżowana tak, aby nie pokazywać kontrowersyjnych części ciała, które przeciwstawiły się wiktoriańskiej konwencji i mogły urazić widzów¹⁰.

⁹ L. Lechowicz, *Historia fotografii – część 1 /1839 – 1939, op.cit.*, s. 113

¹⁰ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Baturo, Bielsko-Biała 2005, s. 220



Fot. 3 – Lewis Carroll “Beatrice Hatch” 1873 r.

Akt męski był bardzo rzadki, co wynikało po pierwsze z negatywnych i nieakceptowalnych konotacji homoseksualnych, jak również z innej pozycji społecznej mężczyzny, dla którego pozowanie w taki sposób było postrzegane jako uwłaczające. Nagie ciało męskie było również powszechnie uważane za niezbyt wdzięczny obiekt do obrazowania go w jakiegokolwiek formie graficznej, było zbyt brzydkie i seksualne.

Oczywiście fotografowie uwieczniali nagie męskie ciało, czego przykładem mogą być prace „akademickie” wykonane przez Delacroix na potrzeby Eugène Durieu, jednego z głównych przedstawicieli malarstwa romantycznego we Francji. Ich współpraca jest też przykładem relacji fotografii i malarstwa dziewiętnastowiecznego.

Po roku 1890 zaczęły pojawiać się pisane głównie przez mężczyzn artykuły na temat nagości w fotografii, sugerujące, że ciało męskie, a zwłaszcza ciało młodych chłopców, jest odpowiednim obiektem dla fotografii aktu, gdyż nie jest tak prowokująco zmysłowe jak ciała kobiet. Głównymi przedstawicielami aktu męskiego byli w tamtych czasach Wilhelm von Gloeden oraz Fred Holland Day. W ich twórczości pojawili się mężczyźni w różnym wieku, którzy przeważnie ubrani byli w starożytne stroje, co miało być jakby alegorycznym zabiegiem nadającym ich zdjęciom bardziej artystyczny i estetyczny charakter. Na zdjęciach von Gloedena widzimy sporą ilość wieńców, draperii, naczyń czy przedmiotów trzymanyh przez modeli jak rzeźby, czy kwiaty, co miało nadawać im wyraz artystyczny, ale w kontraście do tego bohaterzy zdjęć w większości przypadków wyglądają jednak zbyt atletycznie i nieskrępowanie wyzywająco. Odmienną estetykę stosował w swoich pracach Day, który podchodził do swoich modeli z ogromną dyskrecją. Jego modele przebrani za wiejskich chłopców byli fotografowani bardziej subtelnie, w mniej odważnych pozach i bardziej kontrastowym, stonowanym oświetleniu. Było to odnotowane przez jednego z ówczesnych krytyków, który napisał: „jego akty pozbawione są cechy sprawiającej, że większość zdjęć tego

typu jest po prostu nieprzyzwoita”. Gloeden zafascynowany kulturą Morza Śródziemnego tworzył w Taorminie na Sycylii w latach 1898 – 1913, natomiast Day zainspirowany sztuką i literaturą symbolizmu pracował w tym samym okresie w USA w stanach Massachusetts i Maine¹¹.



Fot. 4 – Wilhelm von Gloeden „Boy with flying fish” 1895 r.

Pod koniec XIX w., fotografowie, chcąc podnieść rangę fotografii, zaczęli nadać swoim pracom bardziej malarski wygląd. Wynikało to z chęci uszlachetnienia medium fotografii i wyniesienia jej do rangi sztuki. Te metody wbrew intencji twórców działały odwrotnie i odzierały fotografię z jej unikalnej, indywidualnej cechy, czyli dosłowności i realności obrazu. Fotografia piktorialna polegała na ingerencji w zdjęcie poprzez używanie technik szlachetnych takich jak przetłok, guma, bromolej, olej. Używano również specjalnych nasadek na obiektywy, filtry oraz szorstki papier. Wszystkie te metody nadawały malarski charakter fotografiom w wyniku miejscowych przetarć, rozmyć, punktowych zmian tonalnych czy ostrości obrazu. Obrazy były głównie czarno-białe lub w sepii.

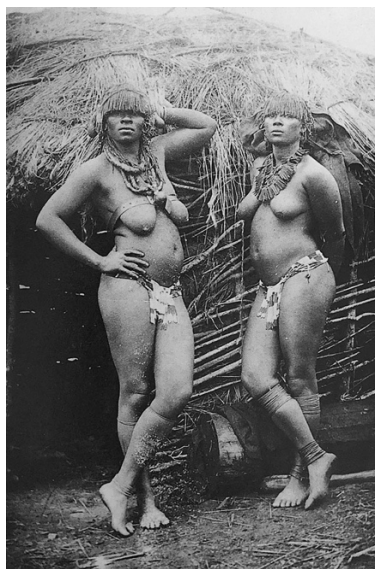
Aby uniknąć dosłowności fotografowie, tworzyli estetykę symbolizmu, odwołując się do mitów czy legend. „Opowieść, zwłaszcza z morałem, uwieczniona w postaci zdjęcia, stała się dla ówczesnych artystów jeszcze jednym sposobem likwidacji nudnej dosłowności” – pisze Jorge Lewinski w studium na temat aktu. W zdjęciach królowała młodość, ale zdarzały się również starsze modelki, które utożsamiane były na ogół z macierzyństwem. W akcie męskim akceptowano młodych chłopców przed wiekiem pokwitania. Nagość kojarzyła się z niewinnością i uległością wobec sił natury¹².

¹¹ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, op.cit., s. 303

¹² W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, Prima, Warszawa 1998, s. 25

1.2. Naukowa rejestracja ciała.

Pierwsze zdjęcia ukazujące nagie ciało pojawiły się oficjalnie w roku 1879 na łamach liczącego się angielskiego czasopisma „Photographic News”. Pretekstem do tego były rzekome badania antropologiczne dzikich plemion kolonii Brytyjskich. Zdjęcia ukazywały nagie ciała członków południowoafrykańskiego plemiona Zulusów i pod pretekstem ukazywania egzotycznej kultury, przemycaly tak pożądaną towar, jakim jest wizerunek nagiego ciała. Nagość zawsze fascynowała, ale pod koniec XIX w. była czymś nieetycznym i budziła zakłopotanie. Zdjęcia nagich Zulusów wywołały oburzenie i sprzeciw, ale ogromna liczba ich zwolenników stanęła w ich obronie i przekonywała, że są one naukowe, pozwalają poznać inne kultury i poszerzyć wiedzę o ludziach i odległych miejscach. Oczywiście pod tą przykrywką kryła się chęć „obcowania” z nagim ciałem, dlatego zdjęcia były licznie drukowane. W tym okresie nastąpił rozwój antropologii jako pełnoprawnej nauki, i mimo uprzedzeń i stereotypów, zaczęto zajmować się badaniami nad człowiekiem. Rozwój antropologii był nierozdzielnie związany z fotografią, gdyż medium to jak żadne inne wcześniej pozwalało dokumentować badania i uważano ją za wyznacznik absolutnej prawdy. Badania te skupiały się głównie na ciele, jego drobiazgowej analizie, co wynikało z założenia, że ciało jest metodą poznania, zrozumienia tajemnic rasy i kultury.¹³



Fot. 5 – Anonim „Zuluski” 1879 r.

Dla celów badań etnograficznych Thomas Henry Huxley i John Lamprey pod koniec lat sześćdziesiątych XIX w. opracowali wzorzec techniki fotografowania, który obejmował

¹³ W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, op.cit., s. 12

sposób fotografowania osób, przy odpowiednim tle, oświetleniu oraz pozycji. Modeli fotografowano nago w pozycji stojącej, siedzącej, z profilu lub *en face*, jako tło J. Lamprey stosował siatkę z napiętego drutu z kwadratowymi oczkami o boku 5cm. Tę metodę stosowali również inni fotografowie, ale nie była jedyną w tamtym okresie. Fotografia była wykorzystywana przez wielu naukowców, którzy w tamtych czasach byli również fotografami. Doceniali jej możliwości i studiowali jej zastosowanie w medycynie, w badaniach z zakresu anatomii, fizjologii, patologii czy histologii.¹⁴

Wartą odnotowania jest praca „Hermafrodyta” paryskiego fotografa Nadara (prawdziwe nazwisko: Gaspard-Félix Tournachon). Były to pierwsze tego typu zdjęcia w historii, pierwsza dokumentacja medyczna a zarazem artystyczna osoby interseksualnej. Praca składała się z dziewięciu zdjęć modela w różnych pozach i pod różnymi kontami – cała sylwetka, portrety, kadr amerykański, zbliżenia na genitalia. Były to jedyne zdjęcia z jego wieloletniej pracy, których Nadar nie opublikował i zastrzegł, że są one przeznaczone tylko do celów medycznych, a także jedyne, w których skupił się wyłącznie na ciele, a nie na osobowości fotografowanej osoby¹⁵. Dla Nadara jako jednego z głównych portrecistów francuskich elit intelektualnych, literackich i artystycznych uwiecznienie osobowości było głównym celem. Jak sam określił, jego praca była poszukiwaniem „takiej nici porozumienia, która łączy cię z modelem, pomaga ci w poznaniu go, zapoznaje cię z jego przyzwyczajeniami, ideami i osobowością, i pozwala na wykonanie (...) prawdziwie przekonującej i sympatycznej podobizny, portretu intymnego”¹⁶.

Ciało było fotograficznie eksploatowane przez naukowców i analizowane pod każdym aspektem. Dokumentowano z dotąd niemożliwą dokładnością i wnikliwością, choroby jak i anatomiczne cechy ciała. Badana nad mimiką twarzy Guillaume-Benjamin Duchenna, „fotochronografia” opracowana przez Alberta Londera i Paula Richera, „fotomikrografia”, czy opracowana przez Wilhelma Konrada Roentgena fotografia poprzez promienie X to tylko niektóre przykłady, gdzie fotografia i nauka spotykały się i obrazowały ciało jak nigdy wcześniej.

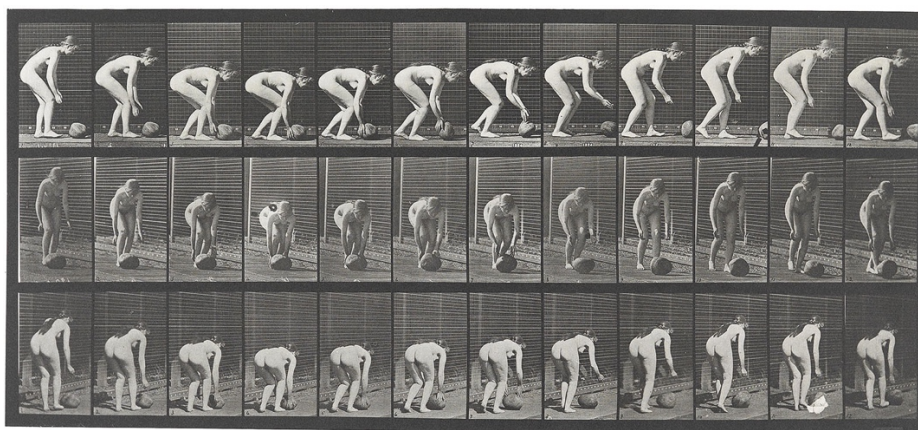
Fotografia umożliwiła również rejestrację i dokładną analizę ruchu. W XIX w. ruch fascynował naukowców, wielu z nich rejestrowało poszczególne stadia ruchu człowieka, ale nie tylko. Najbardziej znaczącym, uznanym wręcz za przełomowe dzieło była praca Eadwearda Muybridge’a opublikowana w „Animal Locomotion” (1887) i „The Human Figure in Motion” (1901), pod patronatem Uniwersytetu Pensylwanii w Filadelfii. Prace zawierały siedemset

¹⁴ W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, *op.cit.*, s. 15

¹⁵ „Mesh: The tale of the hermaphrodite” by Anna Blume (2005), <http://www.ltrr.org/journal/4/mesh-the-tale-of-the-hermaphrodite>, (dostęp: 20.01. 2019).

¹⁶ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, *op.cit.*, s. 67

osiemdziesiąt jeden ilustracji ruchu, z których pięćset dwadzieścia trzy to zdjęcia ludzi. Muybridge fotografował fazy ruchu w przeróżnych aktywnościach mężczyzn i kobiet, takich jak bieg, skakanie, siadanie, wychodzenie po schodach czy proste czynności życiowej jak ubieranie się, noszenie przedmiotów, odbijanie piłki krykietowej, nalewanie herbaty. Rejestrował również interakcję między osobami, np. taniec. Na obraz składało się od dwunastu do trzydziestu sześciu zdjęć zamrożonych faz ruchu. Trzeba podkreślić, że osoby były fotografowane nago, dlatego zdecydowanie trudniej było mu namówić do pozowania mężczyzn, z których część pozuje w skromnych majtkach. Ten monumentalny cykl krytykowany był między innymi z powodu podejścia Muybridgea do pozycji kobiety i utrwalania stereotypów płciowych. Kobiety na zdjęciach wykonują czynności nie związane z nauką, a raczej proste czynności dnia codziennego takie jak sprzątanie czy mycie lub pozujące w erotycznych, biernych pozach, tymczasem mężczyźni pokazani są jako osoby dynamiczne, aktywne, silne, przy aktywnościach sportowych, grających w bejsbol czy krykiet, lub w pracy kowala czy murarza. Można doszukać się w tej pracy uprzedzenia lub dyskryminacji kobiet, co wyraźnie działa wbrew współczesnym standardom moralności i przyzwoitości. Przeglądając notatki autora można dostrzec, że modelki nie były podpisywane, lub były podpisane tylko imieniem w przeciwieństwie do mężczyzn, których Muybridge zawsze podpisywał pełnym imieniem i nazwiskiem. Jest to ciekawy obraz ówczesnych nierówności społecznych i podejścia autora do fotografowanych „obiektów”. Był to największy w historii fotograficzny zbiór zawierający tego typu obrazy, była to praca badawcza, naukowa, ale nosiła znamiona sztuki, fotografie były pieczołowicie przygotowywane, miały walory estetyczne¹⁷.



Fot. 6 – Eadweard Muybridge „Animal Locomotion” 1887 r.

¹⁷ H.C. Adam, *Muybridge and Motion Photography*, [w:] Edward Muybridge. *The Human and Animal Locomotion Photographs*, Taschen, Kolonia 2010, s. 14-15

Obok Muybridge'a swoje badania prowadził Etienne-Jules Marey, który w swoich badaniach używał autorskiej metody rejestracji obrazu. Na przełomie 1881 i 1882 roku skonstruował tzw. fotorewolwer. Metoda polegała na rejestracji dwunastu faz ruchu na jednej płycie szklanej (pojedynczej kliszy) i była to odmienna technika od tej, którą stosował Muybridge, który zapisywał każde ujęcie na osobnej kliszy, używając do tego celu dwunastu aparatów. Marey wykorzystywał obracającą się migawkę szczelinową nałożoną na obiektyw w celu uzyskania czasowo odmierzonych zdjęć, tzw. chronofotografii. W przeciwieństwie do Muybridge'a, który skupiał się na rejestracji stadiów ruchu, bardziej interesowała go fizjologia, a dokładniej ruch kości i mięśni człowieka. Kolejną różnicą w ich pracy było to, iż Marey fotografował postacie ubrane. Byli fotografowani na czarnym tle w czarnych ubraniach z przypiętymi metalowymi taśmami wzdłuż rąk i nóg, co pozwoliło na uzyskanie geometrycznego obrazu składającego się z sześćdziesięciu różnych faz ruchu kości w czasie sekundy. Prace te wywarły ogromny wpływ nie tylko na naukę, ale również na idee i styl w sztuce¹⁸.

¹⁸ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej, op.cit.*, s. 251

1.3. Nowe spojrzenie na ciało.

Zmiana podejścia do ciała i jego wizerunku pokazywanego na fotografiach nastąpił po pierwszej wojnie światowej, a dokładnie od lat dwudziestych XX w. Dawne, sztywne, pozowane i misternie wypracowane pozy zostały zastąpione przez dokładną rejestrację wszelkich gestów i fragmentów. Rozpoczął się okres prawdziwego naturalistycznego ciała, rejestrowanego w każdym detalu, ciała z krwi i kości. Zniknął symbolizm i nadmierny estetyzm, a pojawiła się abstrakcja. Było to spowodowane bardzo intensywnymi przemianami we wszystkich obiegach kulturowych fotografii. Narastało zainteresowanie fotografią zapoczątkowane przez futurystów zarówno w środowisku sztuki, przede wszystkim w kręgu awangardy, jak i w środowiskach fotograficznych kultywujących fotografię artystyczną. Okres międzywojenny, w którym nastąpiły te przemiany, określany jest terminem „nowa fotografia”, obok którego funkcjonowało pojęcie „nowe widzenie”, odnoszące się do zmiany sposobu widzenia i przedstawiania świata fotografii, czyli do zmiany jej poetyki obrazowania¹⁹.

Zmianę tę widać bardzo wyraźnie w twórczości Edwarda Steichena, który jako przedwojenny impresjonista po wojnie zmienił postrzeganie ciała i zaczął traktować ciało jako bryłę, rzeźbę. Był on jednym z czołowych piktorialistów amerykańskich, który pozostał przy tradycyjnych technikach i używał gumy do uzyskiwania odbitek utrzymanych w bardzo ciemnych tonacjach, syntetycznie ujmujące motywy, pozbawione detali oraz iluzji perspektywicznej głębi. Po wojnie nastąpił zwrot w kierunku detalu, kontrastu, wyrazistości²⁰.



Fot. 7 – Alfred Stieglitz “Georgia O’Keeffe, Hands and Breasts” 1919 r.

¹⁹ L. Lechowicz, *Historia fotografii – część 1 /1839 – 1939*, PWSFTviT, op.cit., s. 174

²⁰ *Ibidem*, s. 145

Niewątpliwy wpływ na postawę Steichena miał modernizm. Wywarł on również wpływ na mistrza Steichena, Alfreda Stieglitza, jednego z głównych propagatorów piktorializmu, który również odrzucił wszelkie konwencje malarskie i fotograficzne. Od 1917 roku wykonał setki aktów amerykańskiej malarki Georgii O’Keffe, jego przyszłej żony. Był baczny obserwatorem jej ciała, ale dokumentował głównie jej dłonie. Zdjęcia te miały charakter portretu, jednocześnie nim nie będąc. Był to obraz wyrazisty, ostry a jednak abstrakcyjny, kadry były wysmakowane i komponowane w dużym zbliżeniu. Dla Stieglitza fotografia nie była zwykłym zapisem rzeczywistości, ale również zwierciadłem lub substytutem uczuć twórcy, co było bliskie teorii Kandynsky’ego i Picassa, z których wiele czerpał²¹.

Nowe obrazowanie ciała było również widoczne w twórczości Imogen Cunningham czy Edwarda Westona. Prace Cunningham oddziałują na odbiorcę poprzez geometrię kształtów, które jeszcze bardziej akcentują miękkość ciała, i wywołują subtelne, zmysłowe odczucia. Przykładem mogą być akty wykonane w dużym zbliżonym kadrze, gdzie ciało przybiera kształt nieregularnych trójkątów lub fragmentarycznie kadrowanych kontrastowych torsów. Z kolei Edward Weston w swoich pracach pokazywał ciało monolityczne, zamienił delikatność w twardość kamienia, dając w ten sposób do zrozumienia, że „rzecz sama w sobie”, w zależności od spojrzenia, może być dowolnie przekształcana. Znalazł on w akcie „wyzwanie całego życia”, instrument pozwalający na głęboką penetrację problemów związanych zarówno z „nowym spojrzeniem” w fotografii jak i własnej zmysłowości²². Fragmentaryczny, abstrakcyjny, geometryczny akt uwieczniany pod różnym kontem, skupiony na detalu, bliskim kadrze był nowatorskim podejściem zarówno do tematu jak i medium fotografii.



Fot. 8 – Imogen Cunningham 1928 r.



Fot. 9 – Edward Weston 1925 r.

²¹ W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, op.cit., s. 27

²² N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, op.cit., s. 430

Realizm znalazł swoje odbicie również w fotografii, czego przykładem mogą być zdjęcia dadaisty Raoula Hausmanna. Jego fotograficzne wycieczki na plażę pozbawione były wyrafinowania, geometrii Cunningham, pasji Stieglitza czy elegancji Westona. Bohaterzy jego zdjęć cechują się naturalnością, namacalnością, pozbawieni wstydu, ozdób i uczuć, jednocześnie obrazowani są abstrakcyjnie pod osobliwymi kontami i z różnych poziomów. Zdjęcia były prawdziwym wręcz sentymentalnym obrazem, traktującym ciało poważnie, ale nie pozbawione adoracji. Hausman tak tłumaczył swoje podejście do medium fotografii: „Dążę do tego, aby widz wyzwolił się z ciasnych więzów klasycznego kanonu piękna i pojął urok chwili. Chcę, by zrozumiał, że zaskakujące widzenie trwa chwilę i nigdy nie powraca. To właśnie czyni z fotografii prawdziwą sztukę”²³.

Kobieta zajmowała wyjątkowe miejsce w twórczości surrealistów, gdzie z miłością do niej i obrazem kobiety łączy się bezpośrednio jedna z estetycznych kategorii surrealistycznych – aluzyjna erotyka. W obrazach twórców tego nurtu obecny był silny ładunek erotyzmu. Większość przedstawień to akty lub fotografie, w których obraz ciała miał na celu wyeksponowanie ich erotycznej zmysłowości, co było przeciwieństwem przedstawień kobiety w literaturze, gdzie twórcy ukazywali platoniczny charakter ich miłości, pisząc o tym, co w kobiecie jest piękne, a nie o tym, co niepokojące i tajemnicze. W aktach kobieta była wręcz zredukowana do „przedmiotu” erotycznego, który posiadał niepokojącą i nie dającą się poskromić siłę seksu. Obraz był bardzo realistyczny i bezpośredni przez weryzm obrazowania fotografii. Akt kobiecy był zarówno przedmiotem artystycznym, jak i erotycznym, w którego formowaniu wykorzystywano zróżnicowane środki techniczne oraz formalne. Fotografowano ciało w oryginalny sposób, komponując kadr i używając zróżnicowanej skali, fragmentaryzacji, czemu towarzyszyła charakterystyczna dla fotografii awangardowej inscenizacja. W wyniku inscenizacji ciało modelki było przedstawiane w zaskakujący sposób poprzez łączenie go z przedmiotami lub też działaniu bezpośrednio na jej ciele, zmieniającemu jego wygląd. Użycie tak rozbudowanych środków sprawiło, że ciało kobiece uległo dekonstrukcji i zyskało nowy wyraz, co sprawiło, że stało się intrygujące i niepokojące zarazem²⁴.

Ciało w kolejnych etapach fotograficznej interpretacji podlegało spektakularnej transformacji oraz transfiguracji w wyniku zastosowania technik takich jak wielokrotne naświetlanie, solaryzacja, odbicia i refrakcja, fotomontaż i kolaż. Można powiedzieć, że było poddawane fotograficznym eksperymentom, surrealistycznym interpretacjom, co trafnie określił Karel Teige jako „nowy kontynent optycznej poezji”²⁵.

²³ W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, op.cit., s. 28

²⁴ L. Lechowicz, *Historia fotografii – część 1 /1839 – 1939*, op.cit., s. 318

²⁵ W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, op.cit., s. 28

Takie postrzeganie ciała widać w fotografii Man Raya, który, posługując się solaryzacją, wymyśloną przez niego techniką pseudosolaryzacji i rayografii oraz odbitką negatywową, tworzył prace pełne humoru, erotyzmu, jak i dwuznaczności. Można go określić prześmiewcą i ironistą w sztuce dadaistycznej i surrealistycznej. Jego artystyczne zabiegi przy tworzeniu aktów sprowadzały się do używania różnych metod modyfikacji obrazu polegających na odważnej kompozycji kadru, posługiwaniem się symboliką ciała, jego fragmentaryzacji. Prace były symbolicznymi odniesieniami, dotyczącymi tego, co „białe” i „czarne” (dobre i złe), nie tylko w sensie etycznym, ale również rasowym, czego przykładem jest zdjęcie „Noire et blanche” z roku 1924, opublikowane w 1926 roku przez magazyn Vogue z opisem „Matka o perłowej twarzy i czarnej masce”. Poprzez fragmentaryzacje tworzył z ciała odrealnione kompozycje, abstrakcyjne cielesne byty sięgające do świata mitu, a w szczególności do pokładów świadomości. Był nadzwyczajnym, nieszablonowym eksperymentatorem-portrecistą, którego interesowały zaawansowane problemy różnych przekształceń formalnych. W swoim cyklu, w którym zestawiał fragmenty rzeźb klasycznych z twarzami kobiet, starał się pokazać upadek starej cywilizacji. Zadawał też pytanie o status piękna, którego tradycyjną formułę surrealiści zanegowali, a w jej miejsce zaproponowali nową wyrażoną przez Bretona w jego programie, który napisał „Piękno będzie konwulsyjne albo go w ogóle nie będzie”. Man Ray przy swoim nowatorskim i oryginalnym podejściu do fotografii nadal wierny był klasycznym normom w sztuce, opartych na kulcie piękna i na klasycznych dystynkcjach (symetria, poczucie ładu kompozycyjnego)²⁶.



Fot. 10 – Man Ray „Prayer la priere” 1930 r.



Fot. 11 – Man Ray „Noire et blanche” 1926 r.

²⁶ K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, Kropka, Września 2009, s. 115.

Surrealistyczna fotografia erotyczna miała bardzo szeroką rozpiętość formalną i tematyczną. Od twórczość Brassai'a, w których kobieta była wyestetyzowana, ujmowana tradycyjnie, zazwyczaj w kadrach pokazujących całą sylwetkę, do brutalności najbardziej ortodoksyjnego z fotograficznych surrealistów Hansa Bellmera, w który poddał ciało modelek fizycznym zabiegom wpływającym na ich formę. Przykładem mogą być prace, w których na ciała modelek przeniósł metody obrazowania ze swoich wcześniejszych prac z lalkami. Do deformacji ich ciał używał linki, która krępując ich ciała tworzyła abstrakcyjne fotografie o zabarwieniu wręcz sadystycznym. Podobny efekt do Bellmera, ale o innej wymowie, bardziej „bezpieczny”, neutralny uzyskał na swoich zdjęciach André Kertész, który zdeformował ciało poprzez odbicie go w krzywych zwierciadłach (cykl „Distorsions” z roku 1933). Zdjęcia mimo swojej awangardowej formy, na której kobieta została zdeformowana poprzez zaginanie linii ciała bądź powiększanie jego partii zachowały pojedyncze elementy mające cechy ich ciał. Wszystkie te nurty definiujące kobietę były tworzone w większości przez mężczyzn, co przekładało się na określony jej wizerunek. Zwrócił na to uwagę Bellmer, który w 1975 pisał „Pewnym jest, że do tej pory nie pytano wystarczająco poważnie o to, w jakim stopniu obraz pożądanej kobiety jest zdeterminowany wyobrażeniem jej przez mężczyznę, który pożąda”²⁷. Kobieta była obiektem śmiertelnego pożądania dla wielu surrealistów, a miłość i seks warte były śmierci. Ten aspekt bardzo widoczny jest w pracach Bellmera, co nie wyczerpuje możliwości innych interpretacji tych intrygujących i tajemniczych prac²⁸.



Fot. 12 - André Kertész „Distorsions” 1933 r.

Postrzeganie i obrazowanie kobiet przez surrealistów w okresie międzywojennym spotykało się z wielką krytyką autorów ze środowisk feministycznych, którzy zaliczali

²⁷ L. Lechowicz, *Historia fotografii – część 1 /1839 – 1939*, op.cit., s. 324-325

²⁸ K. Jurecki, *Oblicza fotografii*, op.cit., s. 119.

twórczość artystów tego okresu do tak zwanej kultury patriarchalnej i podkreślali ich mizoginię. Whitney Chadwick zwracała uwagę na przedmiotowe traktowanie kobiety postrzeganej jako obiekt seksualny, analizując pracę Man Raya „Noire et blanche”. Jednocześnie podkreślała, iż praca ta umacnia hierarchię władzy i jest wyrazem kontroli nad kobietą, a także dominacji nad innymi kulturami. Z podobnymi zarzutami spotkał się opisywany wcześniej cykl „Distortions” André Kertésza, który dla wielu krytyków jest świadectwem mizoginii, uprzedmiotowienia, a nawet pogwałcenia ciała modelki. Cykl był rozumiany jako symbol „posesywnego przyglądania się”, w którym użycie krzywego zwierciadła przekłada się na relację pomiędzy zdominowaną, uprzedmiotowioną modelką a dominującym fotografem mężczyzną. Oceny takie wynikały często z wybiórczych ocen prac fotografów, bez szerszego spojrzenia na kontekst ich twórczości²⁹. Nie ulega wątpliwości, że awangardowe podejście do ciała i nowatorskie techniki obrazowania w fotografii surrealistycznej budziły zainteresowanie, ale i kontrowersje.



Fot. 13 – László Moholy-Nagy 1929 r.



Fot. 14 – László Moholy-Nagy 1931 r.

Ciało było obecne również w pracach europejskich konstruktywistów, ale nie eksploatowali go tak bardzo jak surrealiści. Używali podobnych środków wyrazu, ale ukazywali ciało różnym kontekście. Ich przesłanie miało tło metafizyczne, polityczne czy społeczne. Przykładem konstruktywisty eksperymentującego z ciałem jest węgierski artysta László Moholy-Nagy. Jego negatywowe akty są przykładem zmiany postrzegania ciała,

²⁹ W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016, s. 202-203

wyzbycia się z pracy mimetycznej wymowy, która była widoczna w „bezpośrednim”, oczywistym pozytywie. Można powiedzieć, że inwersja tonalna w negatywie jest pewnego rodzaju zabiegiem cenzurującym w fotografii. W tym zabiegu istotne okazuje się odwrócenie kontrastów, które redukując realność partii ciała takich jak twarz, piersi czy łono wywołuje wrażenie przysłonięcia ich półprzeźroczystą tkaniną. Powoduje to wyabstrahowanie i deformacje ciała na zdjęciu. Światło, które na negatywowym prześwietleniu zajmuje miejsce rzeczywistego cienia prowadzi do wycinania, redukcji i odrealnienia sylwetki. Postacie wyglądają bardziej jak posągi, kamienne bryły, co jest wynikiem zamiany koloru skóry, która przyjmuje ciemny, nienaturalny odcień. Różnica między pozytywowymi i negatywowymi przedstawieniami ciała opiera się na opozycji bezpośredniości – niebezpośredniości, naturalności – sztuczności, formy – deformacji, realizmu – abstrakcji, nagości – ubrania, dostępu – cenzury³⁰.

Trauma drugiej wojny światowej wywarła wpływ również na artystów, którzy w brutalnej rzeczywistości poszukiwali nowych form wypowiedzi artystycznej i nadal eksperymentowali z medium fotografii poszerzając wachlarz środków wyrazu.



Fot. 15 – Harry Callahan „Eleanor” 1948

Po tak ciężkim okresie fotografowie zaczęli podchodzić do obrazu w sposób bardziej wrażliwy, intymny. W obrazach ciała pojawiło się więcej zmysłowości i czułości. Najbardziej wyrazistym przykładem takiego podejścia są prace amerykańskiego fotografa Harry’ego Callahana, który wykonał w latach 1947 – 1960 wiele zdjęć swojej żony Eleanor. Używał różnorodnych technik, umieszczając ją zarówno we wnętrzach jak i w krajobrazie. Callahan uczył się fotografii między innymi od László Moholy-Nagy, co widać w jego pracach,

³⁰ W. Kanicki, *Ujemny biegun fotografii, op.cit.*, s. 210-211

w których bardzo często używał wielokrotnej ekspozycji. W wielu ujęciach ciało jego żony pokrywają gałęzie lub woda tak, że wydaje się, że łączy się z samą naturą. Jest to przykład bardzo osobistego cyklu ukazującego bliskość, zaufanie i ich miłość³¹.

³¹ V.M. Cassidy, *Harry Callahan. The photographer at work*, <https://www.lensculture.com/articles/harry-callahan-harry-callahan-the-photographer-at-work>, (dostęp: 23.01. 2019).

2. Ciało w fotografii współczesnej od 1950 roku.

2.1. Detal w abstrakcji.

Fragmentaryzacja traktowana jako środek wyrazu, wypowiedzi oraz interpretacji ciała jest częstym zjawiskiem w fotografii współczesnej. We wcześniejszej fotografii dziewiętnastowiecznej przeważało obrazowanie ciała jako formy, ukazywanej w akademickim studium aktu używanym przez malarzy czy rzeźbiarzy. W tamtej epoce fragmentaryczne przedstawienie ciała występowało rzadko i sprowadzało się do ilustracji anatomicznej, głównie w fotografii naukowej i medycznej. Kolejnym etapem w historii fotografii była fragmentaryzacja dokonywana przez surrealistów. Można w tym momencie zacytować Brassai'a: „Jeśli bierzesz swoje inspiracje z natury, niczego nie wymyślasz, bo to, co chcesz zrobić, to interpretacja czegoś. Jednak ciągle wszystko przechodzi przez twoją wyobraźnię. Efekt, który osiągasz na końcu, jest całkowicie inny od rzeczywistości, w której zaczynałeś. Autor i obiekt zamieniają się miejscami. Proust mówił o tym wymownie: «Każdy wybitny artysta tworzy nowy wszechświat.»»³². Fragmentaryzacja może być odczytywana również z tej perspektywy, gdy w momencie ograniczenia kadru, wycięcia kawałka, tworzymy nową rzeczywistość, nowe wyobrażenie i interpretację obiektu. Daje to twórcom nieskończone możliwości wypowiedzi artystycznej, a odbiorcom mnogość nieraz bardzo zaskakujących interpretacji.

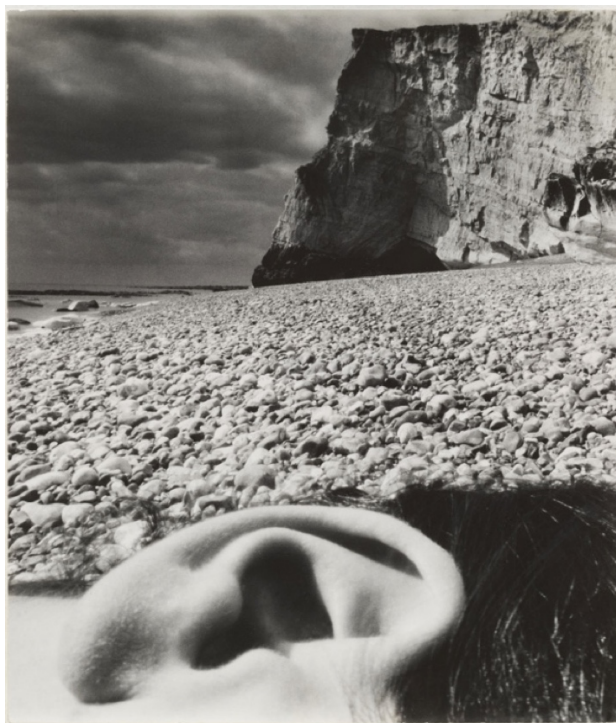
W fotografii współczesnej widoczne jest dwojakie podejście do ciała. Pierwsze jest bardziej naturalistyczne, pokazujące ciało z krwi i kości, które jest również słabe, przemijające, wątłe, gdzie twórcy zaczęli mierzyć się ze nieuchronnym procesem starzenia jak i swoimi niedoskonałościami. Twórcy ci czerpiący z formalizmu kładą nacisk na formę, starają się dbać o detale, takie jak kształty, kontury, tekstura, napięcie skóry i poprzez te zabiegi tworzą abstrakcyjne obrazy ciała. Drugie podejście to zmiana formalna, w której ciało nabiera innego kontekstu poprzez jego transformację w inny obiekt. Prace tych autorów są dwuznaczne, nieoczywiste. W obydwu podejściach znajdziemy fotografie zarówno hiperrealistyczne, jak i bardziej subtelne w obrazowaniu.

Zagadkowe, wręcz niepokojące przemiany ciała znajdziemy w pracach Billa Brandta. W swojej serii „Perspective nudes” wydanej w 1961 roku, poddał ciało transformacji poprzez zastosowanie szerokokątnego obiektywu, małej głębi ostrości, nieszablonowej perspektywy i kompozycji, w wyniku której ciało zostało pocięte na części umieszczane w przestrzeni, najczęściej w naturze. Poszukiwał, jak sam określił, czegoś co nazwał „czymś ponadrealnym”.

³² J.C. Gautrand, *Brassai's Universal Art [w:] Brassai Paris*, Tashen, Kolonia 2008, s. 17

Odkrył, że manipulacje obrazu, które stosował tworzą dziwny, ale poetycki pejzaż, w którym człowiek i natura stanowią jedność, nierozróżnialną całość³³.

Cykl „Perspective nudes” jest zarówno zmysłowy i dziwny, osobisty jak i uniwersalny, kolektywnie ilustrujący. Cytując Brandta, „poczucie zmysłowości” jest najważniejsze w jego fotografiach. Poprzez wybory prezentacji ciała w swoich pracach przeciwstawiał się wyobrażeniom o akcie jako rodzajowi fotografii. Zamiast sterylnych bezpiecznych przestrzeni, umieścił kobietę na niegościnnych jałowych wybrzeżach czy wymuskanych wiktoriańskich wnętrzach, dodatkowo wyolbrzymiając obiekt poprzez użycie zniekształceń, kadrowania i stylów drukarskich, czyniąc coś, co w przeciwnym razie, przy klasycznym podejściu do tematu, byłoby banalnym aspektem kobiecej formy³⁴.



Fot. 16 – Bill Brandt “Seaford, East Sussex Coast” 1957 r.

Jak pisze Vince Aletti w "The Book of 101 Books", Brandt "wyczarowuje świat snu o skrzywionych perspektywach, w którym jego nagie kobiety wyglądają, jakby dryfowały lub zwisały jak olbrzymy. Parr i Badger w „The Photobook: A History, vol. 1” twierdzą, że obrazy te „przepisały język nagej fotografii nie raz, a wielokrotnie... [są] interesujące zarówno ze względu na ich psychologiczne podteksty, jak i bogactwo nieoczekiwanych form, które wyczarował ...”³⁵.

³³ N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej, op.cit.*, s. 549

³⁴ Bill Brandt: *Shadow and Light*, The Museum of Modern Art, https://www.moma.org/documents/moma_press-release_386892.pdf, (dostęp: 26.01.2019).

³⁵ M. Bunyan, *Bill Brandt perspective of nudes*, <https://artblart.com/tag/bill-brandt-perspective-of-nudes/>, (dostęp: 24.01.2019)

Brandt rzadko stosował się do postulatu swojego rodaka, historyka sztuki Kennetha Clarka, mówiącego, że zachodnia nagość jest wyrazem „idealnej formy”. Kobiety z fotografii Brandta z widocznymi twarzami są zbyt poważne, zamyślane lub po prostu zmęczone wizerunkiem Afrodyty. Nie ma też tego bezużytecznego, płytkiego, pozbawionego stylu wdzięku, występującego w tak wielu współczesnych nagich fotografiach. Ciało te są fizycznymi i emocjonalnymi przeszkodami, zmuszającymi widza do wpatrywania się wystarczająco długo, by znaleźć sens. Nawet jeśli go nie odnajdzie, czuje się wzbogacony tym, że próbował i już nigdy nie będzie patrzył na fotografię ciała w taki sam sposób³⁶.



Fot. 17 – Arno Rafael Minkinen „Narragansett” Rhode Island” 1973 r.

Do 1960 roku ciało męskie było prezentowane raczej jako wyidealizowany obraz wojownika, sportowca czy modela, na wzór antycznych rzeźb greckich czy rzymskich. Prawdziwie abstrakcyjny obraz męskiego ciała pojawił się w twórczości Arno Rafaela Minkkinena w 1973 roku. W jego serii autoportretów wykonywanych w naturze poddał swoje ciało fragmentaryzacji i deformacji poprzez specyficzną kompozycję sprowadzającą się do dużych zbliżeń, użycie nietypowej perspektywy i zastosowanie obiektywów szerokokątnych. W wyniku tych zabiegów ciało przestało pełnić swoją pierwotną funkcję i nabrało nowego znaczenia. Minkkinen całkowicie odsłania swoje ciało, ukazując jego niedoskonałości, ale rzadko pokazuje swoją twarz, tworząc przez to bardziej uniwersalny, a nie

³⁶A. Behr, *Review: Britain's Bill Brandt at MoMa*, http://www.culturekiosque.com/art/exhibiti/bbrandt_revmoma815.html, (dostęp: 23.01.2019)

osobisty obraz ciała. W swoich obrazach zderza ciało z pięknym, wręcz perfekcyjnym krajobrazem tak, jakby było nieodłącznym elementem krajobrazu³⁷.

Bardzo podobne zabiegi fragmentaryzacji ciała podjął w swojej twórczości John Coplans w 1984 roku. Rejestrował swoje nagie starzejące się ciało, pokazując jego wszystkie niedoskonałości i bezlitośnie konfrontując widza z okrucieństwem procesu starzenia się. Pokazywał realne ciało, w sposób wręcz brutalny, nie wyidealizowany tak, jakby stawiał przed widzem lustro z obrazem nieuniknionego. Nie są to obrazy gloryfikujące piękno i ideał ciała, które do tej pory królowały w akcie męskim. Na zdjęciach nie widzimy atletycznego, umięśnionego, mocnego mężczyzny, lecz wątłe ciało pełne zmarszczek i detali przedstawiających starość³⁸.

Coplans pokazuje się jako pocięte na kawałki „mięso”, jako zmęczoną „tuszę” dźwigającą przez całe życie skomplikowaną instalację organów, jak zużyty mechanizm, który ulega wpływowi czasu. Jednocześnie podchodzi do tej dokumentacji z humorem i dystansem, potrafiąc się z siebie śmiać. Poprzez akceptację swojej fizyczności jego prace są diametralnie różne od promowanych powszechnie wzorców młodości i perfekcyjnego ciała. Jego stare, niedoskonałe ciało, pełne niedoskonałości, włosów, zmarszczek, strudzone upływem czasu stoi dumnie, jakby zbuntowane przeciw nikczemnym trendom, sprawiającym, że większość ludzi nie akceptuje i wstydzi się swojego ciała³⁹.

Twórca występuje tu poniekąd w roli entomologa, rejestrując kolejne partie swojego ciała, niczym odseparowane od wymiaru narracyjnego i erotycznego. Ciało ujęte fragmentarycznie, zawsze pokazywane bez głowy sprowadzone jest do mechanizmu, swojej zewnętrznej powłoki. Redukując ciało do tych elementów, sprowadzając je do warstwy zewnętrznej, Coplans tworzy z niego symboliczne obrazy, wywołując na swojej dłoni uśmiech czy przedstawiając ją jako posągową rzeźbę. Bawi się ciałem, posługując się nim jak artystyczną i ludyczną materią. Poprzez humorystyczne podejście do prezentowanego tematu Coplans przesuwą narrację i historię sztuki. Ciało, które do tej pory było spójne, jednolite, zastępuje sztuką opartą na fragmencie i skórze. Humor w jego twórczości bazował zdaniem Gillesa Deleuze na „dwojakim procesie polegającym na wyeliminowaniu głębi i wysokości na rzecz powierzchni”⁴⁰.

W wywiadzie opublikowanym w „Art Journal” w 1994 roku powiedział: „Najważniejszą kwestią jest pytanie, jak nasza kultura postrzega wiek: ten stary człowiek jest brzydki. Pomyśl tylko o Rodinie, jak radził sobie z ludźmi w każdym wieku. Czuję, że żyję,

³⁷ P. Baetens, *Nude photography. The art and the craft*, op.cit., s. 24

³⁸ *Ibidem*, s. 24

³⁹ W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, op.cit., s. 138, 142

⁴⁰ A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, UNIVERSITAS, Kraków 2007, s. 434, 435

mam ciało i mogę je przekształcić w coś niezwykle interesującego. To trzyma mnie przy życiu i pełni sił. Takie działanie napędza moje ciało energią. Moim punktem wyjściowym jest przekonanie, że klasyczna tradycja w sztuce, którą odziedziczyliśmy po Grekach, to same bzdury”⁴¹.



Fot. 18 – John Coplans „Back torso from below” 1985 r.

Kierując obiektyw aparatu na siebie, John Coplans zakwestionował skryzalizowane podejście kultury popularnej do męskiego ciała i jego związku z klasyczną rzeźbą, produkując humanistyczne „kontr-pomniki”, „kontr-obrazy”, które podkreślają idee rozpadu i wrażliwości. Wybrane zdjęcia przedstawiają szereg ingerencji, w których ciało jest wycinane i rekonfigurowane na szczegóły i detale, oraz zabiegi, które odzwierciedlają rozdrobnienie ciała i materii obecne w cyfrowym świecie⁴².

Wbrew pozorom w zdjęciach Coplansa możemy dostrzec demonstrację siły. Zaciśnięte pięści autora, naprężone mięśnie czy monumentalne wypełnienie kadru ciałem, wyraziste, wręcz agresywne pozy sprawiają wrażenie obrazowania pierwotnego, agresywnego zwierzęcia. Dla autora jest to pewnego rodzaju uniwersalny portret człowieka. Jak pisał: „Moje zdjęcia to wspomnienie wszystkich ras ludzkich”⁴³.

Amerykańska fotografka Ernestine Ruben pokazuje wycinki ciała zarówno w detalicznym teksturowanym detalu jak i bardziej fragmentarycznej, abstrakcyjnej formie gry światła i cienia. W jej zdjęciach splecione, zaginające się przestrzenie ciała tworzą zagadkowe

⁴¹ L. Kossolapow, S. Scoble, *Arts – Therapies – Communication European Arts Therapy: Different Approaches to a Unique Discipline Line*, LIT Verlag, Münster 2005, s. 256

⁴² Foreign bodies, *Art Matter*, <https://artmattermagazine.com/foreign-bodies-p420-gallery/>, (dostęp: 29.01. 2019)

⁴³ W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała, op.cit.*, s. 48

obrazy. Zdjęcia wykonane od 1981 do 1988 roku, budowane są w oparciu jedynie o kontrast i oryginalną kompozycję, w której ciało traktowane jest przez autorkę jak bryła, rzeźba. Obrazy te mogą wydawać się proste, ale potrafią zachwycić i bardzo zaangażować odbiorcę w ich analizę. Twierdzi, że fotografia jest najbardziej abstrakcyjną ze sztuk: „Fotografia jest abstrakcyjna, bo zaczyna się od tego, co jest dane – tego, co kamera rejestruje. Wyzwaniem jest przekroczenie tego. Jeśli o tym pomyślisz, fotografia jest naprawdę dedukcyjna, ponieważ to, co sprawia, że jest interesująca - i abstrakcyjna - jest tym, co zabierasz. Przypomina to bardzo pracę rzeźbiarza... Gdy fotografuję ciała, chcę stworzyć je na nowo w cieniach”⁴⁴. Również w części jej prac, podobnie jak w twórczości Johna Coplansa, pojawia się motyw niedoskonałego ciała, obrazowany poprzez zmysłową, ale niedoskonałą skórę.

Kolejnym przykładem fotografii przemijania, nieuniknionego procesu starzenia są fotografie francuskiego fotografa Yvesa Trémorina, który fotografował swoją matkę w latach 1985-1986. Fotografie te mają inną wymowę, nie są dokumentem słabości, lecz raczej pokazują stare ciało jako alegorię dostojności i spokoju. Pomarszczone ciało naznaczone wiekiem wygląda niczym kora starego drzewa, stojący pewnie pień z konarami, zobrazowany tak, że nie pozwala nam interpretować starości jako coś wstydlivego, a wręcz przeciwnie, jako spokój i pewność⁴⁵. Podobnych zabiegów użył w cyklach „Catherine” z 1993 roku oraz „Noir limite – la mort” z roku 1990, w których fotografował fragmentaryczne ciało ze wszelkimi detalami i wyraźnymi teksturami skóry.

Należy tu wspomnieć o Nobuyoshim Arakim. W swojej wczesnej twórczości fotografował kobiety jako obiekty, skupiał się na ich genitaliach. W 1970 roku odbyła się jego pierwsza wystawa o nazwie „Sur-sentimentalist Manifesto No.2: The Truth about Carmen Marie”, na której pokazał zdjęcia zbliżeń kobiecych wagin w wielkich formatach. Na tamte czasy była to bardzo odważna praca, która szokowała, a zarazem intrygowała. Artysta przedstawił ją jako otwarcie nowej ery fotografii. Powiększone genitalia wyglądają niczym abstrakcyjne geometryczne obiekty, a zarazem obrazy, które uderzają swoją oczywistością⁴⁶.

Podobne hiperrealistyczne podejście znajdziemy w cyklu „The Body” angielskiego fotografa Roberta Daviesa z roku 1992. Cykl wydaje się prostą rejestracją detali ciała, jednak forma prezentacji tych zdjęć pozwala wejść w inny wymiar i dostrzec tak bliskie nam ciało z innej perspektywy. Zdjęcia prezentowane były na odbitkach o metrowej wysokości, co pozwalało oglądać ciało w skali makro z niesamowitymi detalami, w wyniku powiększenia

⁴⁴ J. Casper, Bodies in abstract, <https://www.lensculture.com/articles/ernestine-ruben-bodies-in-abstract>, (dostęp: 31.01.2019)

⁴⁵ W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, op.cit., s. 143

⁴⁶ A. Miki, *The photographic life of Nobuyoshi Araki*, [w:] *Araki Nobuyoshi, Araki: Self, Life, Death*, Phaidon, Londyn 2011, s. 15

go siedemnaście razy w stosunku do realnej wielkości. Dokumentalny, wręcz prosty charakter zdjęć nie umniejsza ich walorów artystycznych. Siła tych obrazów wynika ze szczerego, wnikliwego i bezpośredniego spojrzenia. Na zdjęciach forma, kompozycja, walory estetyczne tracą znaczenie na rzecz wnikliwej obserwacji detali i odnajdowania w nich piękna⁴⁷. Dziwne abstrakcyjne powierzchnie i formy pozwalają odkrywać ciało na nowo. Wyrwane z kontekstu fragmenty kojarzą się bardziej z obcymi tworam, nieznanym krajobrazem niż z bliskim nam ciałem.



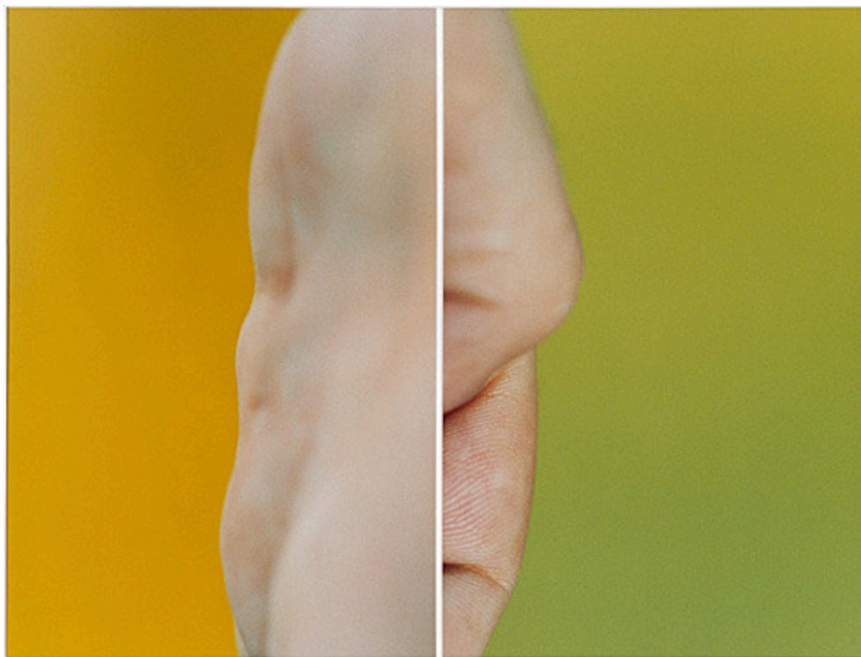
Fot. 19 – Robert Davies „Nipple no. 1” 1992 r.

Jeszcze głębiej w strukturę ciała zagłębia się Thomas Florschuetz, który stara się wręcz przeniknąć przez skórę. Celem artysty jest dotarcie do płynów, wydzielin i przepływów, które się w nim dokonują, a nie ukazanie wewnętrznej struktury ciała i eksplorowanie wewnętrznych organów. Artysta wykonał serie zdjęć w dyptykach lub tryptykach będących bardzo abstrakcyjnymi obrazami przedstawiającymi skórę w dużych przybliżeniach, dodatkowo używając koloru w celu większego odrealnienia ciała. Poprzez skalę i kolor artysta tak zdeformował ciało, że w niektórych obrazach jest trudne do zidentyfikowania, w wyniku czego dokonał jego całkowitej dezintegracji i dekompozycji. Te zabiegi doprowadziły do całkowitego usunięcia podmiotu, co jeszcze potęguje forma prezentacji zdjęć w formie dyptyku lub tryptyku. Ten sposób zobrazowania sugeruje wymiennosc partii ciała, jednak w wyniku tego

⁴⁷ W.A. Ewing, *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała, op.cit.*, s. 44

procesu niemożliwe jest złożenie ponownie istoty ludzkiej z powodu tak definitywnego odczłowieczenia ciała na zdjęciach. Florschuetz całkowicie usunął cielesną konsystencję w swoich pracach⁴⁸.

Florschuetz dokonywał również powiększeń ciała w swoich wcześniejszych cyklach. Składał wielocłonowe obrazy, ułożone z części swojego ciała. Te kompozycje kojarzą się ze sztuką neoekspresjonistyczną. Artysta rzuca wyzwanie ograniczeniom terminu „portret”, tworząc z części swojego ciała ponadwymiarowe organiczne struktury. Prace są agresywne poprzez swoją monumentalność i przerażające w swojej specyficzności i szczegółowości. Autor sugestywnie redukuje widza do skali liliputa, konfrontując go z wielkimi włosami czy porami przedstawionymi w swoich pracach, a sztuczne barwy użyte w tle i zmiany tonacji skóry dodatkowo odrealniają obraz. Stosując te metody artystycznej wypowiedzi Florschuetz tworzy w swoich pracach spektrum form od klasycznej po nowoczesne, czy wręcz chaotyczne⁴⁹.



Fot. 20 – Thomas Florschuetz „o.T. - Diptychon Nr. 35” 1992 r.

⁴⁸ A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną, op.cit.*, s. 435

⁴⁹ *New Photography 5: Vincent Borrelli, Thomas Florschuetz, Mike Mandel*, The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1603?>, (dostęp: 24.01. 2019)

2.2. Erotyka a pornografia.

Akt w fotografii do roku 1960 był skupiony głównie na ciele kobiecym i zajmowali się nim w większości mężczyźni. Fotografowanie nagiego ciała najczęściej podążało za konwencjami akademickimi odziedziczonymi po sztuce klasycznej. Zmiana podejścia do ciała i jego obrazowania nastąpiła w czasie rewolucji obyczajowej zwanej również rewolucją seksualną.

Rewolucja seksualna w latach sześćdziesiątych XX w. doprowadziła do eksplozji kobiecej nagości prezentowanej na zdjęciach ukierunkowanych do mężczyzn. Powstanie takich magazynów jak *Playboy* w 1953 roku przyczyniło się do rozpowszechnienia erotyki i obecności nagości w życiu codziennym. Mężczyźni byli nie tylko adresatami nagich zdjęć kobiet pokazywanych w tego typu mediach, ale również oni je produkowali, co w naturalny sposób kreowało określony przekaz.

Taka prezentacja kobiety spotkała się ze sprzeciwem ze strony ruchów feministycznych, które zaczęły powstawać w latach 60., a ich głos zaczął najsilniej wybrzmiewać w latach 70. Pod wpływem ich haseł powstał wśród kobiet artystek ruch odrzucający męskie postrzeganie ciała i walczący o odzyskanie ich tożsamości. Przykładem artystki z tego nurtu była Amerykanka Francesca Woodman, która w latach 1975-1981 stworzyła serię autoportretów reprezentujących jej seksualność, pragnienia i lęki. Jej zdjęcia były często wewnętrznym dialogiem przeprowadzonym przed lustrem, konfrontujące ją z jej narcyzmem, ciałem i z faktem, że to piękno prędzej czy później przeminie. Nagość w jej zdjęciach jest czymś więcej niż prowokacją, jest zabiegiem, poprzez który chce pokazać swoją duszę, jest emocjonalnym pamiętnikiem, który zakończyła samobójcza śmierć Woodman w wieku 23 lat. Feministyczna determinacja, by potwierdzić własność wizerunków kobiecego ciała, jest uzasadnieniem takich introspekcyjnych autoportretów⁵⁰. Znalazła ona wyraz w pracach wielu artystek tego nurtu, sprzeciwiających się uprzedmiotowionemu wizerunkowi kobiety w pracach artystycznych, a zwłaszcza w komercyjnych.

Granica między erotyką a pornografią zawsze była tematem kontrowersyjnym i trudnym do określenia. Obraz ubranej kobiety może mieć zdecydowanie większy ładunek erotyzmu i perwersji, niż zdjęcie nagiego kobiecego ciała. Wyznaczenie wyraźnych norm klasyfikacji jest problematyczne, choćby ze względów kulturowych i różnic w podejściu do ciała i seksualności.

⁵⁰ P. Baetens, *Nude photography. The art and the craft*, op.cit., s. 25

Jak zdefiniować tę różnicę? Można przyjąć klasyfikację Rolanda Barthesa, zaliczającego zdjęcia pornograficzne do „fotografii jednolitej”. Według niego fotografia jednolita nie wywołuje rozdwojenia, jest bezpośrednia i nie zachwiana, jeśli wyolbrzymia realność bez podwajania i naruszania jej. Posiada ona wszystko, co składa się na banalność, jej studium nie jest przeniknięte, zaznaczone przez szczegóły, które mogłyby zaintrygować odbiorcę i zatrzymać go przy obrazie. Zdjęcie pornograficzne jest zdjęciem jednolitym, jednorodnym. Jest zawsze zdjęciem naiwnym, nie mającym w sobie dalszego celu i wyrachowania, oczywistym, przedstawiającym jedną rzecz – seks. Nie ma w nim detalu, który odciągnąłby uwagę od tematu. Dla Barthesa erotyzm jest pornografią zakłóconą, naruszoną⁵¹.

Zdjęcie erotyczne od pornograficznego odróżnia obecność „zakrytego pola”, które rozumie jako *punctum*, czyli szczegół, który „nakłuwa” widza. Pornografia przedstawia seks jako główny element, nieruchomy, niczym „okadzony bożek nie ruszający się ze swojej świątynnej wnęki”. W erotyzmie natomiast nie musi być w ogóle obrazowany, nie jest on centralnym przedmiotem. Zdjęcie erotyczne wyprowadza widza poza kadr w kierunku wyobraźni, która porusza i pozostawia w nim ślad. Ten ślad jest *punctum* w erotyce, jest czymś subtelnym spoza kadru, co przerzuca pożądanie z niego poza to, co sam ukazuje. Ukierunkowuje w stronę połączonego ducha i ciała, a nie tylko w stronę nagości i fanatyzmu jakiegoś działania jak w przypadku pornografii⁵².

Przedstawienia artystyczne i pornografia znajdują się na przeciwległych biegunach kultury. Pornografia to przeciwieństwo sacrum, to sfera profanum, obszar kultury masowej, mającej zaspokajać oraz pobudzać pożądanie zmysłów. Przedstawienia artystyczne to kobiecey akt sztuk plastycznych, symbol nieskazitelnego, bezinteresownego, bezfunkcyjnego spojrzenia oraz metamorfozy ciała. Pomiędzy tymi dwoma biegunami znajduje się szerokie spektrum obrazowania i postrzegania ciała, w głównej mierze uzależnione kulturowo. Klasyfikacja obrazu artystycznego do jednej z tych stref podlega ciągłej zmianie wynikającej z nieustannie przesuwanej granicy wynikającej z konkurujących definicji akceptowalnego i odrzucanego. To, jak klasyfikowany jest obraz, nie wynika tylko z jego zawartości, lecz również kto na niego patrzy i w jakim kontekście. Wydaje się, że to jest kluczowy aspekt wpływający na zdefiniowanie przynależności obrazu, czego przykładem mogą być niektóre prace artystów takich jak Robert Mapplethorpe czy Nobuyoshi Araki. Oglądane w galerii, mają status dzieła sztuki, natomiast w internecie czy gazetce zostałyby prawdopodobnie uznane za pornografię⁵³.

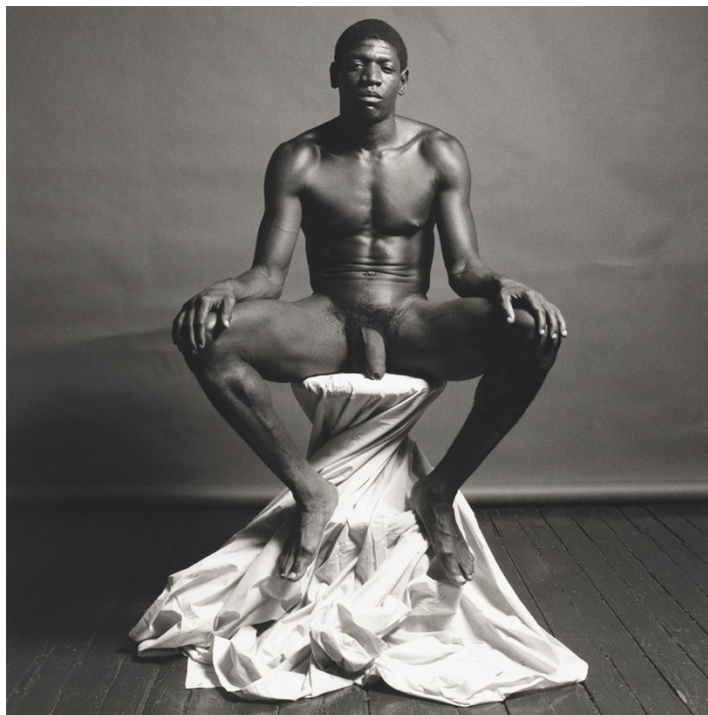
⁵¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, KR, Warszawa 1996, s. 71-72

⁵² *Ibidem*, s. 101-102

⁵³ L. Nead, *Akt kobiecey. Sztuka, obscena, seksualność*, Rebis, Poznań 1998, s. 144-148

Przykładem fotografa, którego twórczość była kontrowersyjna i była częścią debaty o różnicy między sztuką a pornografią był brytyjczyk David Hamilton. Był on niezwykle popularnym fotografem w latach 70. i na początku lat 80. Fotografował głównie bardzo młode dziewczęta w wieku dojrzewania, odkrywające dopiero swoją seksualność. Naturalistyczne zdjęcia, na których nie miały makijażu, wykonane w stonowanych kolorach i z miękkim światłem, przywoływały uczucie, jakie odczuwali wszyscy w pewnym momencie swojego życia – tęsknotę za ideałem oraz pragnieniem. Hamilton rozumiał atrakcyjność tego przekazu, obrazował pragnienie, które fotografia reklamowa również uwielbia przywoływać. Charakterystyczne dla niego było stylizowanie obrazów poprzez użycie małej głębi ostrości zwanej *Hamilton blur*⁵⁴.

Inne podejście do ciała reprezentował w swojej twórczości amerykańsin Robert Mapplethorpe. Kontrowersyjna twórczość tego artysty jest wyzwaniem dla głównych tabu obowiązujących we współczesnej kulturze takich jak rasa, płeć, seks, homoseksualizm, sadomasochizm, jak i pedofilia. Seksualne ciało Mapplethorpe'a jest wyraziste, jasno określone. Poprzez wprowadzoną estetykę, nie jest możliwe osiągnięcie wrażenia intymności. W jego twórczości chodzi o tożsamość oraz zakazaną przestrzeń seksualizmu, którą trzeba określić i bronić⁵⁵.



Fot. 21 – Robert Mapplethorpe „Bob Love” 1979 r.

⁵⁴ P. Baetens, *Nude photography. The art and the craft*, op.cit., s. 26

⁵⁵ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, UNIVERSITAS 2007, s. 482

W swojej twórczości rozpoczętej w roku 1973 pokazał obraz wręcz wyidealizowanego ciała. Sylwetki na jego zdjęciach są atletyczne, gładkie, pokazujące detale każdego mięśnia. Część prac, zwłaszcza męskich aktów, jest bardzo kontrowersyjna, nad wyraz naturalistyczna. Uchodził za skandalistę ze względu na śmiałość swoich prac o homoerotycznej stylistyce. Obrazy tworzył w studiu przy użyciu kamer średnio- i wielkoformatowych, a jego twórczość była inspirowana pracami Horsta i fotografa modowego Georga Hoyningen-Huene. Wprowadził do swoich czarno-białych prac niezrównane rzeźbiarskie piękno, a zarazem erotyczną siłę⁵⁶.

Jeśli przyjrzeć się dokładnie jego dziełom, nie da się zignorować jego nacisku na zaprezentowane prawdziwie, zbalansowane, nieskazitelne, estetyczne ciało, nawet jeśli obrazuje one części ciała takie jak ręka, noga czy organy płciowe. Można zdefiniować dzieła Mapplethorpe'a jako niespotykane połączenie Dionizosa i Apolla, dwóch przeciwstawnych bogów greckiej mitologii. Jeden reprezentuje żądzę i ekstazę, podczas gdy drugi staje w imię porządku, cnoty i stateczności. Należy dodać do listy Narcyza odgrywającego znaczną rolę w zrozumieniu ciała przez Mapplethorpe'a. Zdaje się prawidłowym stwierdzenie, że jego podejście do ciała, jak i jego traktowanie części ciała takich jak kończyny, głowa i organy płciowe, są przedstawione na wzór Apolla, czyli majestatycznie i subtelnie, a z drugiej strony, obiekty, jak i konteksty wybrane przez fotografa ujawniają jego hedonizm, zapędy sadomasochistyczne i fetyszizm⁵⁷.

Jako przykład pracy przytoczyć można zdjęcia Lisy Lyon, która pełniła w jego zdjęciach funkcję uosobienia zarówno męskiego jak i żeńskiego ciała, gdzie kobiecość zamknięta jest w silnej męskiej cielesności. Jest to jeden z najlepszych przykładów, gdzie ciało stanowi nie tylko środek przekazu, ale także pozwala mu wyrazić pragnienie ciała pełnego energii, krzepkiego i dynamicznego, „rodzaju bóstwa, dla którego wszystko jest możliwe – silnego, a zarazem pełnego seksualnej energii”⁵⁸.

Posągowe zdjęcie Lisy Lyon w zewnętrznym ujęciu podkreśla estetyczne panowanie nad ciałem kobiety. Przedstawiona jest na wzór klasycznej rzeźby, poprzez zastosowanie kontrastów świetlnych tworzących wrażenie trójwymiarowości, ostrych krawędzi oraz dolnej perspektywy nadającej bohaterce monumentalny wygląd. Lisa Lyon staje się rzeźbiarzem pracującym w materiale, którym jest jej ciało, natomiast Mapplethorpe patrzy na ciało jak

⁵⁶ P. Baetens, *Nude photography. The art and the craft*, op.cit., s. 24

⁵⁷ B.B. Blich, *Body representations in Art and Photography*, [w:] *The weight of photography*, Brussels: Academic and Scientific Publishers 2010, s. 114

⁵⁸ B.B. Blich, *Body representations in Art and Photography*, [w:] *The weight of photography*, Brussels: op.cit., s. 114

klasyczny rzeźbiarz, poszukujący ideału. Pracując razem, przetwarzają nieobrobiony materiał kobiecego ciała w sztukę⁵⁹.

Ze względu na gloryfikację ciała i organów można błędnie zakładać, że Mapplethorpe zabiera widza do czasów renesansu, gdzie królowało idealne, nieskazitelne ciało, ignorujące chorobę, śmierć, niedolę i kalectwo. Jest to istotnie mylna interpretacja; prace artysty przepełnione są agresją, samotnością i strachem, co skutecznie ukrył za swoim renesansowym podejściem do cielesności. Pomimo olśniewającego wyglądu ciała i jego zdrowej atletycznej budowy, nie byłoby przesadą stwierdzenie, że poprzez obsesyjne dążenie do przedstawiania ciała jako ofiary dla bogów, Mapplethorpe publicznie odnosi się do siebie samego, do Roberta Mapplethorpe'a, ukrytego odbiorcy. W tym sensie, przedstawione ciało jest wyrazem potrzeby, do której dąży i można wnioskować, że jego prace zaprezentowane w książkach i galeriach przeznaczone było dla jednego, jedyne odbiorcy, to jest jego samego⁶⁰.

Twórczość Mapplethorpe'a z jego historią, chorobą i problemami z cenzurą spowodowały zmianę w sposobie postrzegania seksualności, a zwłaszcza homoseksualizmu. Pokazał na fotografiach ludzi, którzy wcześniej byli „w cieniu”, odważył się głośno i wprost mówić o ich historii, dzięki czemu wyszli na światło dzienne, przesunął granicę wykluczenia i zakazu. Udało mu się to osiągnąć dzięki fotografii, uzbrojonej w sprecyzowaną strategię estetyczną, polegającą na połączeniu tematycznej prowokacji i klasycznej formy wypowiedzi⁶¹.

Erotyka jest tematem uniwersalnym obrazowanym zarówno w kulturze zachodniej, jak i wschodniej. Przykładem fotografa z kultury Wschodu jest najbardziej znany obecnie Japończyk Nobuyoshi Araki. Artysta posądzany jest o perwersję, jego prace spotykają się z negacją i odrzuceniem, zwłaszcza w świecie amerykańsko-europejskim. Twórczość Arakiego poza Japonią jest postrzegana praktycznie wyłącznie na podstawie jego prac związanych z seksem, nagością, wiązaniem kobiet, co powoduje znacznie ograniczone poznanie oraz interpretację jego dorobku. Jednocześnie nieznamość kultury Japonii, z jej wieloma specyficznymi dla kultur Wschodu cechami, powoduje zakłopotanie u odbiorcy. Te czynniki w znaczny sposób wpływają na błędny, niewłaściwy odbiór jego twórczości. Obecnie znany jest jako jeden z głównych fotografów otwarcie prezentujących prace epatujące seksualnością. Jest uosobieniem fotografa rozwiązłego, wykonującego tysiące zdjęć przy użyciu różnych aparatów, nadających ciału kobiety drapieżną płynność oraz dosłowny

⁵⁹ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*, op.cit., s. 144-148

⁶⁰ B.B. Blich, *Body representations in Art and Photography*, [w:] *The weight of photography*, op.cit., s. 114

⁶¹ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, op.cit., s. 483

i psychologiczny łańcuch seksualny za pomocą kwiatu, pucharu, żywności lub sceny z życia ulicy.⁶²



Fot. 22 – Nobuyoshi Araki, *Kinbaku*, 1979 r.

Artysta zaczął być popularny poza Japonią na początku lat 90. Jego przyjęcie jako artysty opierało się zarówno na subiektywności, jak i na śmiałości jego prac. Jak sam twierdzi, uprawiał seks z większością przedstawionych na swoich zdjęciach kobiet, przez co fotografie te postrzegane są jako wizualny pamiętnik jego życia seksualnego. Prace artysty odbierane są często jako pewnego rodzaju fotograficzna gra wstępna, a nie jako voyeryzm, wyolbrzymiony i wyrwany z kontekstu, jako perwersja dająca autorowi przyjemność z podglądania innych osób uprawiających seks. Prace te interpretowane są również jako dziennik, który ukazuje prawdziwe pożądanie kobiet, co wpływa na ograniczenie potencjalnych dyskusji na temat możliwych pornograficznych i opartych na wyzysku aspektów jego pracy. Wydaje się, że kobiety same chcą być uwiecznione na zdjęciach artysty, chcą być częścią jego słynnej twórczości, jest to dla nich pociągające, wręcz podniecające. On i jego aparat wyzwalały seksualne fantazje kobiet. Na fotografiach sporadycznie pojawiają się mężczyźni, co jest istotnym elementem do właściwego odczytania prac Arakiego.⁶³

⁶² C. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. M. Buchta, P. Nowakowski, P. Paliwoda, Universitas, Kraków 2010, s. 142.

⁶³ *Ibidem*, s. 143.

Jak sam mówi: „Staram się uchwycić duszę osoby, którą fotografuję. Dusza jest wszystkim. Dlatego wszystkie kobiety są dla mnie piękne, nieważne jak wyglądają, czy ile mają lat”⁶⁴. Kobiety posiadają wszystkie cechy właściwe urokom życia. Wszystkie mają podstawowe atrybuty: piękno, brzydotę, nieprzyzwoitość, niewinność i wiele innych. W kobiecie jest morze i niebo. W kobiecie jest pączek i kwiat. Araki twierdzi, że fotograf nie robiący zdjęć kobietom nie jest prawdziwym fotografem. „Kobiety uczą nas znacznie więcej o tym świecie niż czytanie «Komedii ludzkiej» Balzaca. Nieważne, czy jest to żona czy prostytutka, kobiety uczą nas jak działa ten świat. Jak mówi, przestał czytać po szkole podstawowej, a swoje życie zbudował na spotkaniach, relacjach z kobietami”⁶⁵.

Jednym z głównych motywów w twórczości Arakiego, a zarazem jednym z bardziej kontrowersyjnych, są spętane liną akty kobiece. Nawiązują one do kultury okresu edo (1603-1868). Dla Artysty zdjęcia te mają o wiele głębsze znaczenie niż tylko erotyczny obraz.

W przypadku Arakiego wiązanie kobiet nie nawiązuje do seksualnych praktyk sadomasochistycznych, ale do sztuki *kinbaku* wywodzącej się z okresu edo. Artysta wiąże kobiety, bo wie, że nie może związać ich dusz. Tylko fizyczność może zniewolić człowieka. Dla niego obwiązanie kobiety liną jest jak objęcie jej ramieniem⁶⁶. Sam artysta przyznaje, że jest zaskoczony reakcjami związanych kobiet, które albo się wówczas nie ruszają, albo się uśmiechają⁶⁷.

Ciało jest symbolem życia, a spętane liną zastyga w bezruchu tak, jak zatrzymuje się czas w momencie zrobienia zdjęcia. Dla Arakiego robienie zdjęć jest uśmiercaniem. Zapytany przez Nan Goldin, dlaczego twierdzi, że fotografia sama w sobie ma zapach śmierci, odpowiedział: „Zamienianie tego, co jest ruchome w nieruchome, jest czymś w rodzaju śmierci. Aparat sam w sobie, samo zdjęcie przywołuje śmierć. Gdy fotografuję, myślę o śmierci, co widać potem na odbitkach. [...] Fotografia była przeznaczona do uśmiercania. Rzeczywistość to kolor, ale na początku fotografia pokazywała ją w czerni i bieli. Życie to kolor, czerń i biel to śmierć. W wynalazku fotografii ukryty był upiór”⁶⁸. Według Arakiego, gdyby nie istniała świadomość śmierci, nie byłoby też erotyzmu.

Kolejnym wschodnim artystą, który otwarcie pokazywał ciało, był chiński fotograf Ren Hang. Jego kariera rozpoczęła się w 2007 roku i skończyła nagle w wyniku samobójczej śmierci w 2017 roku. W czasie dekady swojej twórczości zdobył bardzo dużą popularność na Zachodzie, gdzie był pokazywany w najlepszych galeriach od Nowego Jorku po Paryż. Jego

⁶⁴ D. McNeill, *Eros & Death: The World of Araki Nobuyoshi*, <http://www.japanfocus.org/site/view/2548>, (dostęp: 26.01.2019)

⁶⁵ J. Sans, *Nobuyoshi Araki Interview*, [w:] *Araki*, Taschen, Kolonia 2007, s. 7.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 6.

⁶⁷ N. Araki, *Leçon de photo intégrale*, Atelier Akatombo, Tokio 2018, s. 235-236.

⁶⁸ N. Goldin, *Naked City: An Interview with Nobuyoshi Araki*, <http://photobookclub.org/2011/11/07/nobuyoshi-araki-video-documentary-and-interview/>, (dostęp: 27.01.2019)

prace były cenzurowane w ojczyźnie, gdzie spotykał się w wielką krytyką władz. W swojej twórczości fotografował głównie przyjaciół, pokazując ich w różnym środowisku, od swojego mieszkania, poprzez krajobrazy miasta do umieszczania ich w przyrodzie. Hang twierdził, że fotografuje znajomych, bo obcy go denerwują. Oczywiście jego prace mają mocny ładunek erotyczny i przez wielu klasyfikowane są jako pornografia. Tu pojawia się pytanie o granice, o której piszę w tym podrozdziale – czy to pornografia, czy wyrazisty manifest wyzwolonych młodych ludzi wyraziście eksponujących swoją seksualność, walczących z opresyjnym systemem w państwie, w którym od 1949 roku pornografia jest zakazana? Jak sam mówił: „Nie chciałbym, żeby ludzie odnosili wrażenie, że Chińczycy są robotami bez kutasów czy cipek... albo, że mają genitalia, ale zawsze trzymają je ukryte jak jakiś sekretny skarb”. Równocześnie w tym czasie rosła potrzeba demonstrowania swojej nagości, zwłaszcza wśród młodych ludzi w celu rejestracji ich rozkwitającej fizyczności i, jak to określiła jedna z jego modelek, „w celu złamania społecznego tabu nagości ze względu na naturalne piękno ciała”. Robił zdjęcia kobietom i mężczyznom, ale płeć nie miała dla niego znaczenia, a na zdjęciach granica między nimi się rozmywa. Wszystkie ciała są szczupłe, gibkie i stosunkowo mało owłosione, co sprawia, że działanie genitaliów jest mocniejsze, bardziej wyraziste. Niezależnie od estetyki prac Hang sprawnie obalał stereotypy i przekonywał, że erotyzm jego rodaków zasługuje na szerszy odbiór⁶⁹.



Fot. 23 – Ren Hang

⁶⁹ D. Hanson, *Ren Hang*, Tashen, Kolonia 2016, s. 8-9

2.3. Katharsis, obsesje, „lustro”.

Artysta, jak każdy inny człowiek, ulega emocjom i huśtawkom nastrojów, cechuje się taką samą wrażliwością i jak każdy mierzy się w życiu z samym sobą i otaczającym go światem. Jednak w przeciwieństwie do innych może skonfrontować siebie, jak i odbiorcę ze swoimi lękami czy demonami poprzez swoją wypowiedź artystyczną. Widz może utożsamiać się z wizją artysty, odnajdywać w niej część siebie, a dla artysty sztuka może być drogą uzewnętrznienia swoich emocji czy oczyszczenia, własnej terapii, poprzez dzieło, które dzieli z widzami. Używając medium fotografii artysta może kreować swoje obrazy dzięki mnogości technik umożliwiających mu tworzenie nawet najbardziej nierealnych wizji czy najgorszych koszmarów⁷⁰.

Aparat jest narzędziem, dzięki któremu artysta może obrazować siebie jak i innych, ale dzięki inwencji twórczej kreuje obrazy, mające widza zatrzymać, zafascynować, bądź nim wstrząsnąć. Stawia przed fotografowanym lustro. Można powiedzieć, że gdy fotografujemy, to obdzieramy nasze vis-à-vis ze skóry. Oskórowujemy osoby, które uwieczniamy, ściągamy z nich skórę dzięki potędze światła i utrwalamy tę skórę na zdjęciu. Dzięki światłu możliwa jest jej rejestracja, a fotografia stanowi trofeum oskórowywania, kolekcja fotografii zaś stanowi archiwum skór⁷¹. Fotograf oczywiście może oskórować sam siebie, skierować aparat w swoją stronę. Intencje twórcy mogą być różne: skonfrontowania siebie z otaczającym go światem, działanie terapeutyczne, czy komentarz do świata, w którym żyje, poprzez co obrazuje swoje emocje i wrażliwość.

U wszystkich twórców przedstawionych w tym podrozdziale widoczna jest przewaga funkcji wstrząsowej fotografii. Pomimo niewątpliwej jakości estetycznej efekt wynikający z ich przekazu wywiera zdecydowanie większy wpływ na widza. Ciało zostaje poddane świadomym działaniom artystycznym i stanowi nośnik informacji, przekazu idei artysty.

Amerykański fotograf Jöel-Peter Witkin wydaje się szukać tajemnicy zarówno w technice fotograficznej, jak i w ludzkim ciele. W swojej twórczości pokazywał śmierć, ciało obrazowane jako zwłoki, często poćwiartowane, zdeformowane, ludzkie płody, czy spreparowane zwierzęta. Zajmował się również portretowaniem wyrzutków, takich jak osoby karłowate, transpłciowe, interseksualne, czy chore psychicznie. Złożone kompozycje Witkina często przywołują epizody religijne lub klasyczne, nasycone są perwersją, szokującym erotyzmem i przemocą. Jego prace to mroczne piktorialne obrazy, starannie skomponowane symboliczne kompozycje.

⁷⁰ W.A. Ewing, *Miłość i pożądanie. Antologia fotografii romantycznej i erotycznej*, Albatros, Warszawa 1999, s. 353

⁷¹ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, UNIVERSITAS, Kraków 2009, s. 200

Aby pokazać spektrum zainteresowań Witkina wystarczy pokazać słynne ogłoszenie, które zamieścił w prasie w celu znalezienia modeli do zdjęć: „Stożkogłowi, karły, olbrzymy, garbusy, transseksualiści przed operacją, brodate kobiety, ktokolwiek z ogonem, rogami, skrzydłami, odwróconymi dłońmi czy stopami, urodzeni bez rąk, nóg, oczu, piersi, genitaliów, uszu, nosa, ust. Wszyscy z niespotykane dużymi genitaliami. Każdy rodzaj ekstremalnej wizualnej perwersji. Hermafrodyty i mutanty (żywi lub martwi). Ktokolwiek noszący rany Chrystusa.⁷²”



Fot. 24 – Jöel-Peter Witkin “Woman As The Measure of All Things” 1982 r.

Prace Witkina to oniryczne obrazy niczym koszmarne sny czy wizje, można powiedzieć, że przywołuje do życia swoisty teatr okrucieństwa. Celem jego twórczości jest przełamywanie tabu związanego z seksualnością, ciałem, religią czy śmiercią. Witkin obraca się w sferze tematyki obscenicznej, nekrofilnej, z ładunkiem niepokojącej seksualności. Jak pisze: „Chcę, aby moje zdjęcia były tak potężne, jak ostatnia rzecz, jaką człowiek widzi lub zapamiętuje przed śmiercią”. W swojej twórczości czerpie inspiracje i nawiązuje do prac wielkich mistrzów, z którymi prowadzi osobliwą polemikę. W jego pracach znajdziemy bezpośrednie nawiązania do dzieł takich twórców jak Bosch, Arcimboldo, Tycjan, Caravaggio,

⁷² P. Jakubowski, *Oblicza fantazji – Joel-Peter Witkin*, [w:] *Studia de Cultura III*, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie 2012, s. 107

Rembrandt, Rubens, Velázquez, Goya czy Canova. Witkin nie tylko nawiązuje do ich dzieł tematem czy formą, ale podobnie jak oni, jego celem jest wywołanie psychologicznej reakcji głębokiego poruszenia. Siła jego przekazu wynika z wykorzystania podstawowego ikonicznego języka współczesności, nowoczesnej formy obrazowania, czyli medium fotografii. Jego zabiegi tworzą okrutne, ale zarazem estetyczne obrazy. Witkin dzięki zabiegom estetyzacji przemycia „ciężkie” treści do świata sztuki, wprowadzając konflikt u odbiorcy, u którego pojawia się spór pomiędzy obrazem a przekazem⁷³.

Witkin przedstawia obraz naszej epoki, wydobywa z niej to, co ukryte, to, co nas otacza, czego świadomie się wypieramy i nie zauważamy. Traktuje swoją artystyczną pracę jako sens swojego życia, jako misję, jest przekonany, że jego prace mają wymiar duchowy i moralny. Śmierć dla niego jest namacalna, rzeczywista, nie jest abstrakcyjną ideą, a wręcz przeciwnie, wydaje się, że jest bardziej dojmująca i istotna niż życie. W swoich pracach wykorzystuje ludzkie i zwierzęce zwłoki, nadając im estetyczną formę. Prowadzi to do estetyzacji śmierci, w wyniku której jest ona pozbawiona intymności. Jest to zabieg celowy, gdyż, jak twierdzi autor, jego prace mają być hołdem złożonym śmierci. Jest one kolejnym etapem po naszej egzystencji na tym świecie, a nasza egzystencja, życie ze wszystkimi jego słabościami, cierpieniem, bólem, chorobą i starzeniem się jest etapem śmierci. Dla Witkina jest to kontynuacja naszego istnienia, stwierdza: „Jeśli nie wierzysz, że jest życie po śmierci, że istnieje duchowość, nie możesz tworzyć, ani kochać”⁷⁴.

Istotnym aspektem w pracach Witkina jest widoczna na wielu zdjęciach ciemne obramowanie, zamykająca kompozycję kurtyna. Jest ona ważnym aspektem do zrozumienia jego twórczości. Witkin odsłania kotarę, chce wydobyć to, co jest ukryte, czego się wstydzimy, chce pokazać wszystkie nasze słabości, ciemną stronę człowieka. Obrazuje to, ale nie odsłania całości, ubiera obraz w estetyczne ramy sztuki, gdyż całkowite zrzucenie kotary odsłoniłoby bolesną prawdę o nas, pokazując, że tak naprawdę przerażające wizje Witkina nas intrygują i pochłaniają. Tym zabiegiem nie tworzy dokumentu, który byłby zbyt prawdziwy, zbyt uderzający, obnażający nasze słabości, lecz bezpieczny inscenizowany artystyczny voyeryzm⁷⁵.

To, co odróżnia prace Witkina od drastycznego dokumentu, a zarazem szokuje jest zawarty w nich eufemizm. Artysta estetyzuje szokujące treści i ironicznie wpisuje je w klasyczny kontekst. Jak mówi: „To nie jest dokument przedstawiający wyjątkową sytuację [...]. Wszystkie moje zdjęcia ukazują pracę nad strukturą. Postaci lub formy, które zestawiam,

⁷³ T. Ferenc, *Obraz – Kultura – Okrucieństwo. Fotografia współczesna jako ikonosfera przemocy*, op.cit., s. 399- 400

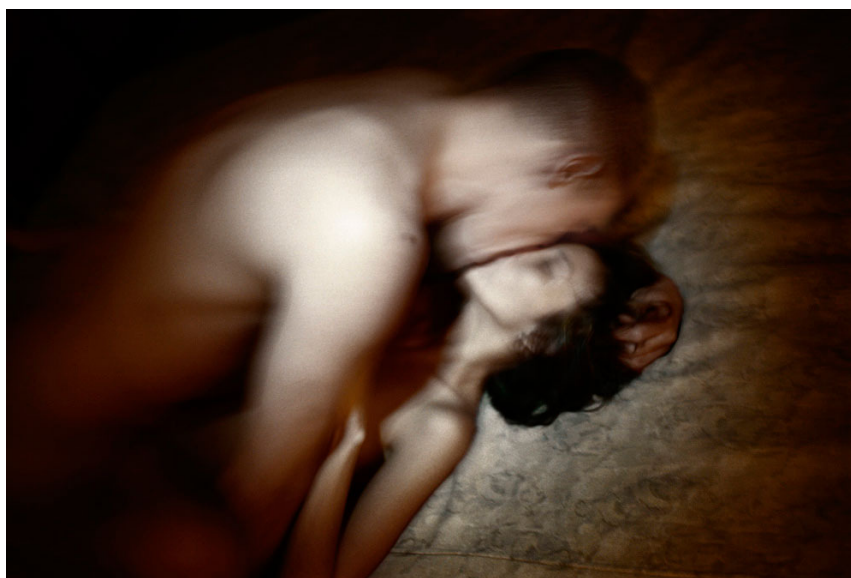
⁷⁴ M.M. Grąbczewska, *W piekle cielesności. O fotografiach Joëla-Petera Witkina*, Obieg 2012, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/25100>, (dostęp 14.01.2019)

⁷⁵ *Ibidem*

tworzą strukturę kompozycji. [...] Konstruuje zdjęcia, zanim zostaną wykonane"⁷⁶. Pokazuje to świadome działanie twórcze autora, w którym wyzbywa się spontaniczności na rzecz jasnego komunikatu przekazującego ideę artysty.

Twórczość Antoine'a d'Agaty jest pewnego rodzaju katharsis. Jako fotograf dąży do skupienia się na społecznych tabu, takich jak uzależnienie i prostytutka, i wciela się w ciemne strony ludzkiej natury. Jego twórczość to podróż przez doznania ekstremalne, których szuka w życiu nocnym biednych dzielnic miast na całym świecie, w połączeniu z zażywaniem narkotyków i prostytutką. D'Agata, zajmuje się tematami trudnymi, niezauważanymi lub zignorowanymi. Jego prace, ze względu na ponury i od czasu do czasu przerażający realizm, noszą znamiona ponadczasowych fotografii.

Cytując d'Agatę: „Fotografuję to, co robię, jestem tym, co fotografuję. Noc, seks, szwendanie się bez celu i potrzeba robienia zdjęć, nie jako wyrachowanego aktu, a raczej jako surowe i systematyczne studium doświadczeń, zarówno tych ekstremalnych, jak i zwyczajnych. Bez moralizowania czy ocen, a jedynie z etycznym zapewnieniem, że aby zgłębić pewne światy, należy czynnie wziąć w nich udział, nie zważając na niebezpieczeństwo”⁷⁷.



Fot. 25 - Antoine d'Agata „Aka Ana” 2008 r.

Istotą jego pracy jest stosunek fotografa do tego, co fotografuje. Nie chce zaakceptować pozycji obserwatora, który nie jest zaangażowany w sytuację. Nie liczy się ze techniką czy estetyką, które są dla niego nieistotne, ważne jest tylko, co się dzieje podczas tworzenia. Zawsze starał się wykorzystać wszystkie dostępne środki, aby w miarę możliwości odejść

⁷⁶ M. Sułkowska, *Ciało w fotografii*, [w:] „Kultura współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka”, nr 1 – 2 (23 – 24), Warszawa 2000, s. 109

⁷⁷ A. d'Agata, *Aka Ana*, Akaaka 2017, s.20

od świadomości, aby używać instynktu tak, aby to, co robi, było jak najbardziej realistyczne. Estetyka jego zamazanych zdjęć wynika z faktu, że często podczas robienia zdjęć był pod wpływem narkotyków, tracił kontrolę, poddawał się seksualnej ekstazie. Widząc te zdjęcia zdał sobie sprawę, że może to być początek jego nowej fotografii. Nauczył się kontrolować rozmycia i dzięki temu zaczął wykonywać zdjęcia pokazujące różne aspekty rzeczywistości⁷⁸.

„Kiedy fotografuję niewielkie ruchy życia, reaguję własnymi zmysłami, czuję hałaśliwy chór komórek w swym ciele, ale nieważne jak reaguję zmysłami, intelekt, świadomość i pamięć są zawsze obecne”⁷⁹.

W trakcie tworzenia jednego z cykli spędził siedem miesięcy z kobietą w Kambodży. Żyli w jednym pokoju, zażywając narkotyki i uprawiając seks. Życie było tak bogate, doznania tak intensywne, narkotyki tak mocne, że w ogóle nie myślał o fotografii. Jego życie, narkotyki i fotografia przeplatają się wzajemnie, stanowią jedność. Narkotyki mają wpływ na jego twórczość, jak i ciało, które, jak twierdzi, jest zmęczone i w kolejnych latach będzie musiał pracować na wyczerpaniem fizycznym i psychicznym. Według niego „agonia to najlepszy temat sztuki”⁸⁰.

Antoine d'Agata określa swoje dzieła i praktykę fotograficzną jako intymny dziennik. Zdjęcia d'Agaty są dynamiczne, pobudzają w pierwotnym znaczeniu tego słowa, sprawiając, że widz odczuwa to, co autor. Integralność w jego obsesyjnym zainteresowaniu w podążaniu za wyborami od samego początku, integralność w odmowie wszelkich kompromisów i wszelkiej rutyny, jeśli chodzi o wykonywanie zdjęć, sposobu, w jaki pracuje, posunięte są czasami do obsesji. Integralność w zawziętym podążaniu za ryzykownym życiem sztuki lub ryzykowną sztuką życia. Dąży do tego, żeby nie dać się nigdy przekupić przez rynek formy czy estetyzmu. Bez zbędnego poklasku z jego strony, ale z wszelkim ryzykiem poniesionym w jego własnej ekspozycji siebie d'Agata sprawia, że słyszalny jest głos artysty, którego życie i praktyka artystyczna są jednością, którego poszukiwanie siebie i jego badania artystyczne nie są odseparowane. Dla d'Agaty fotografia bez żadnej wątpliwości nie ma w sobie końca, ona jest bronią, walką, czasem sojusznikiem, a czasem wrogiem. Fotografia jest pamiętnikiem, który żyje w nim i który bez zatrzymania go przekracza, zdjęcia nie są odzwierciedleniem artysty, tylko czymś więcej. Fotografia jest tą tajemniczą „kobietą”, tym rozmyciem samego siebie, tym znajomym i obcym zarazem, w którym on jest bardziej sobą, niż sam artysta. Z pasją, z wściekłością, czasami z okrutnością d'Agata mówi o swojej drodze, ścieżce mężczyzny i fotografa, opowiada, przeżywa, swoją opowieść o walkach, które toczy z sobą

⁷⁸ A. Glaviano, A. d'Agata, *Vogue Masters: Antoine D'Agata* (2013, 2 sierpnia), Pozyskano z <https://www.youtube.com/watch?v=qYd8rws6Lv0>

⁷⁹ A. d'Agata, *Aka Ana*, *op. cit.*, s.35

⁸⁰ *Antoine D'Agata interview* (2015, 13 maja), Pozyskano z <https://www.youtube.com/watch?v=IIHstryoSTA>

oraz przeciwko sobie, ze światem oraz przeciwko światu, żeby powstać w integralności swoich wyborów i swojego pragnienia. U niego fotografia nie oddziela się od formy obecności-nieobecności w świecie. Tworzy ona materię, organizm razem z nigdy niezakończoną pogonią za życiem, tworzy nisze pragnienia, nigdy nie zaspokojonego pożądania, energii beznadziei zawsze odradzalnej. To, co rejestruje aparat fotograficzny d'Agaty, to, co robi zdjęcia i co one dają, to, co chwytą i to, co z kolei daje jego opowieść, to nie jest miłość, to nie jest ciało, to jest obiektywne człowieczeństwo, ludzkie pożądanie⁸¹.

Większość cykli Japończyka Manabu Yamanaki sprowadza się do ciała. Ten japoński fotograf podchodzi do swojej pracy z wielkim zaangażowaniem. Praca nad jednym cyklem trwa zwykle kilka lat. We wszystkich projektach jest wierny swojemu stylowi. Fotografie są bardzo jasne, wykonane w estetyce *high key*, aby ukazać wszystkie detale ciała, nie ukrywając niczego w cieniach. Prace cechują się prostotą i oszczędnością wyrazu, surowością formy, ale zarazem wyrafinowaniem, co w przypadku prezentowanych przez niego tematów wydaje się najwłaściwszym sposobem zobrazowania, który uderza w widza swoją prawdziwością, czy wręcz namacalnością. Obrazy Yamanaki są brutalną konfrontacją z cielesnością i śmiertelnością jego bohaterów, co wynika między innymi z braku ingerencji w obraz, który wiernie oddaje fizyczną zgodność fotografowanego obiektu.

W ciągu ostatnich 30 lat wykonał sześć projektów: „Arakan”, „Fujohkan”, „Gyahtei”, „Dohshi”, „Jyoudo” i „Wukong Mang Mang Ran”. Yamanaka w swojej twórczości nawiązuje do buddyzmu, a obrazy, które tworzy, odwołują się do wierzeń buddyjskich w nieodłączne piękno życia i jego przemijającą naturę. Tworzenie jest dla niego drogą do lepszego poznania buddyzmu, a powstałe prace są następstwem jego interpretacji⁸².

Koncepcja buddyjska skłania go do pracy w przedstawianych przez niego tematach: "Wszystko na tym świecie ma *bodhisattwę* (przebudzone dobro) [boskość, która] przekształca się w istotę ludzką lub rzecz i przychodzi do nas, aby ocalić [nas] od cierpienia. Myślę, że rzeczy, na które ludzie nie chcą patrzeć, niosą za sobą pewien przekaz. Przedmioty, które wybrałem w przeszłości, to żebracy [*Arakan*], zwłoki [*Fujohkan*], starsze kobiety [*Gyahtei*], niepełnosprawni ludzie [*Jyoudo*] i uchodźcy. Wszyscy oni są poza głównym nurtem społeczeństwa, ale przekazują nam informację, gdy patrzymy na fotografie przedstawiające ich w naturalnej skali. Moim dążeniem jest szukanie wspaniałego piękna wśród brzydoty”⁸³.

Zdjęcia Yamanaki wywołują niepokój, mogą dorzucać poprzez swoją bezpośredniość, szokować ze względu na tematykę, a nawet wytrącać z równowagi. Należy się jednak

⁸¹ A. D'Agata, C. Delory-Momberger, *Désir du monde: Entretiens*, Téraèdre 2008, s. 7-9

⁸² Stux Gallery, *Manabu Yamanaka*, <http://www.stuxgallery.com/artists/manabu-yamanaka>, (dostęp: 20.01.2019)

⁸³ *WuKongMangRan – Manabu Yamanaka*, <https://hybridutterance.wordpress.com/2010/06/16/wukongmangmangran-manabu-yamanaka/>, (dostęp: 20.01.2019)

zastanowić, czy taki odbiór nie mówi przypadkiem więcej o odbiorcy, aniżeli wynika z rzeczywistej wartości, tematu czy intencji artysty. Tak, jak niektórzy oglądają horrory, patrząc na ekran poprzez palce dłoni przysłaniającej część obrazu, tak w przypadku prac Yamanaki szufladkowanie ich może być pewnego rodzaju mechanizmem obronnym, metodą zdystansowania się od instynktownej świadomości, że to, co oddziela świat Yamanaki od świata oglądającego, jest tym, co Japończycy nazywają 紙一重 (*kami hitoe*) - cienka linia. Kyoichi Tsuzuki określił Yamanakę jako najbardziej „hardcore’owego” współczesnego fotografa japońskiego. Wynikać to może z faktu, że Yamanaka w sposób bardzo elegancki i pełen szacunku potrafi doprowadzić do kłopotliwie bliskiej konfrontacji z tym, co uznajemy za oczywiste, z naszą śmiertelnością i cielesnością.⁸⁴



Fot. 26 - Manabu Yamanaka „Gyatheï” 1995 r.

Manabu Yamanaka stworzył cykl „Gyatheï”, w którym pokazał zdjęcia starych kobiet w wieku od 89 do 102 lat. Yamanaka badał ciało kobiece, chcąc pokazać dowody surowości upływu czasu. Kobiety pokryte są wieloma zmarszczkami, warstwami zwiotczalej skóry, które przypominają nam koncentryczne pierścienie w tysiącletnich drzewach, które przeciwstawiają się wszystkim stereotypom piękna. Chciał przedstawić piękno starości nawiązując do buddyzmu. Ma on na celu rozwiązanie czterech nieuniknionych cierpień, z którymi musi zmierzyć się każda ludzka istota: narodziny, starość, choroba i śmierć oraz szuka sposobu na pokonanie ich poprzez kroczenie odpowiednią ścieżką. „Od czasu naszych narodzin do czasu

⁸⁴ Kurt, *Manabu Yamanaka Gallery*, <http://www.japanexposures.com/2009/12/03/manabu-yamanaka-gallery/>, (dostęp: 25.01.2019)

naszej śmierci zawsze jest piękno”. Yamanaka wyjaśnia: „[...] i pokazuję obecność piękna w podeszłym wieku poprzez konfrontację twarzą w twarz z babciami, które pokazują swoje serce, uczucia, mimo wszystko delikatny wygląd, pomimo bycia nagą i świadomości swojego zepsutego ciała”. Pracował nad tym projektem 4 lata. W 1994 roku rozpoczął pracę jako wolontariusz w stowarzyszeniu starszych kobiet, opiekując się nimi na co dzień, spacerując z nimi, karmiąc czy nawet myjąc je, chodząc do toalety. Można powiedzieć, że stworzyli intymną relację, dzięki której kobiety czuły się komfortowo w jego obecności. Zanurzył się w ich życiu, aby zrozumieć ich świat, zdobyć ich zaufanie. Było to bardzo ważne, aby pomóc im przezwyciężyć zakorzenioną skromność kultury japońskiej, jak również pomóc im skonfrontować się z faktem brutalnej rzeczywistości starzenia się ciała i nieuniknionego momentu śmierci. Nawiązał z nimi przyjaźń i zaproponował zdjęcia. Zgodziła się około połowa z nich. Na sesjach starał się wytworzyć luźną atmosferę, żartować, aby oswoić ich nerwowość i wstyd. Yamanaka wybrał najstarsze kobiety, te które były bliskie swej śmierci, te które według niego reprezentowały „lepszą” śmierć. „Zrobiłem zdjęcie leżącej babci” mówi, „Wykonałem je w taki sposób, bo ona nie mogła stać. Dwa dni później zmarła. Uważam to zdjęcie za specjalne, bo wykonałem je na linii dzielącej życie od śmierci”. Dla niego są one ostatnim fizycznym ciałem człowieka, które po prostu znika⁸⁵.

David Nebreda – artysta czy szaleniec? To pytanie zadaje sobie wiele osób oglądających jego twórczość, którzy zderzają się z brutalnymi obrazami wyniszczonego ciała autora. Nie ulega wątpliwości, że jest on artystą obdarzonym olbrzymią wrażliwością, ale równocześnie przeżywającym wielkie cierpienie.

Ten hiszpański twórca od 20 lat cierpi na schizofrenię paranoidalną. Jako pacjent odrzucił jakąkolwiek psychoterapeutyczną pomoc. Jego zdjęcia to dokumentacja permanentnej autodestrukcji swojego ciała, która niejednokrotnie doprowadziła go na skraj śmierci. Jego schizofreniczna rzeczywistość akcelerowana lekami psychotropowymi ukazana została w malarski sposób, co oprócz stworzonego przez artystę dokumentu, intymnego dziennika cierpienia, nadaje jej wyraz artystyczny. Prace cechują się wyjątkową estetyką, wysmakowaną kompozycją, kolorem i światłem, co wyraziście kontrastuje z treścią, tworząc u widzów dysonans, mieszkankę przerażenia z podziwem. Nebreda umieszcza się w centrum kadru, stosując zamkniętą kompozycję, a jego wyniszczone ciało jest pokazane tak, aby widzowi nie umknęły żadne detale.

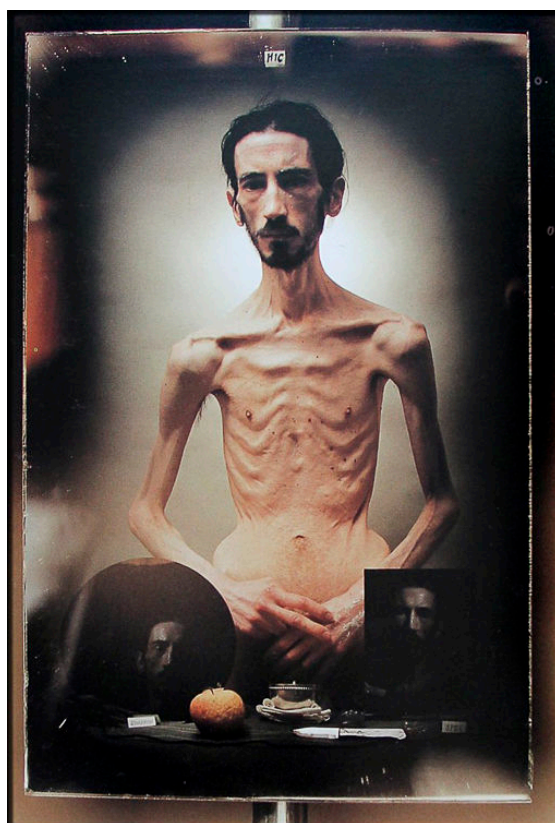
W jego twórczości widać wpływy sztuki iberyjskiej, zwłaszcza religijnego malarstwa epoki baroku. W jego pracach widzimy nawiązanie do męczenników z obrazów Jose de Ribery,

⁸⁵ L. Kossolapow, S. Scoble, *Arts – Therapies – Communication European Arts Therapy: Different Approaches to a Unique Discipline Line*, LIT Verlag, Münster 2005, s. 256-257

dramatycznych pikt Gregorio Hernandez, czy uduchowionych postaci z religijnych obrazów El Greco⁸⁶.

Nebreda w swojej twórczości odważnie porusza temat swojej choroby, depresji i samookaleczania, eksponując swoje problemy i otwierając się przed widzami. Wydaje się, że jest to krzyk o pomoc od osoby nie radzącej sobie z samym sobą i istotne działanie pokazujące istnienie tego problemu, który uważany jest za tabu. Może jest to pewnego rodzaju autoterapia, oczyszczenie.

Zdjęcia ciała Nebredy, z którego uczynił narzędzie ekspresji, są dowodem jego autodestrukcyjnych czynów oraz realnego, doświadczanego bólu i dostarczają odbiorcy niezwykle precyzyjną dokumentację transgresji autora. Oglądając je, musimy się zmierzyć z obrazem ran, krwi, ekskrementów, oparzeń czy anorektycznego wychudzenia spowodowanego długotrwałymi głodówkami. Jest to poruszający rodzaj ikonicznej przemocy. Wydaje się, że tak brutalne działania autora przywracają wiarygodność fotografii, a rolę katarską może spełniać szok doznawany przez widza⁸⁷.



Fot. 27 – David Nebreda

⁸⁶ S. Witkowska, *David Nebreda – szaleństwo sztuki czy sztuka szaleństwa?*, [w:] *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2007, s. 112

⁸⁷ T. Ferenc, *Obraz – Kultura – Okrucieństwo. Fotografia współczesna jako ikonosfera przemocy*, *Ethos* 27 (2014) nr 2, s. 400

W jego pracach słyszalny jest histeryczny, uparty, natarczywy krzyk, wydany przez człowieka, z którego uchodzi życie. Ten niewyartykułowany lament jest pełny lęku i frustracji. Jest on niczym rana, żądło, który „wybucha” z obrazu. Jego prace to spektakl zaakceptowanej rujnacji i upadku ciała, które zostało metodycznie okaleczone. Jego ciało jest wychudzone, spalone, z pręgami ran i poddane deprivacji pożywienia i kontaktu. Ciało osamotnione, gołe jak w dniu narodzin i tak jak w dniu narodzin pobrudzone ekskrementami. Inaczej mówiąc ciało cierpiące, które przeszło ponadludzki wysiłek, i będące na skraju omdlenia⁸⁸.

Nebreda zawsze czeka, aż krew sącząca się z ran skrzepnie, zanim wykona zdjęcie – można powiedzieć, że jest to swego rodzaju jego *credo*. Część zdjęć nie pokazuje jego okaleczeń, co jest aluzją do tego, że on nie widzi swojego kalectwa. Nebreda nie określa siebie jako artysta, ani fotograf czy pisarz, tylko jako samouk, który został ukształtowany przez najbrutalniejszy ból psychiczny, jako ocalony z dziury mentalnej, z obłądu, który powinien go zabić. Jest jak myśliciel, który zwraca się do nas z drugiej strony lustra, uchodźca spoza świata współczesnego. Nebreda nie ma telewizji, ani radia, nie chodzi do kina ani muzeów, pomimo wady wzroku nie nosi okularów, które pomogłyby mu zwalczyć jego otaczającą i ograniczającą jego świat ślepotę. Myśliciel wizualny, który poświęcił wiele godzin na zrozumienie swojej fotografii, na zrozumienie ich kompozycji stanowiącej perfekcyjną geometrię czasu i przestrzeni. Poprzez samookaleczenia nie szuka oportunistycznego sposobu nawiązania do stylu artystycznego, mniej lub bardziej masochistycznego, albo do stylu artystycznego ciała mniej lub bardziej torturowanego. W swoim samotnym postępowaniu, w jego quasi-szaleństwie, Nebreda pozostaje szczerzy. Ta szczerłość, która rzadko pozostaje istotnym kryterium artystycznym, stwarza prawdziwy problem u widza. Ciało, które on fotografuje, jest nim ani mniej, ani bardziej. Ciało, które kaleczy z wyboru, to nie jest tylko ciało, to jest istota ludzka⁸⁹.

W jego dziełach „symptomatologia” choroby zastępuje „sztukę”, aż do żmudnego malowania obiektywem ucisku piętna, które wywołuje na nim choroba. Takie działania były już widziane między innymi u van Gogha, który też tworzył swoje największe dzieła pod wpływem choroby psychicznej. Jak mówi Nebreda: „Mam ogólny problem z irrealnością, w taki sposób, że nie jestem w stanie zrozumieć, że straciłem dawno temu umiejętność kontrolowania swoich myśli. Są one ode mnie autonomiczne, fluktuujące, dotyczące asocjacji,

⁸⁸ M. De Jonghe, *Le fil du rasoir – David Nebreda*, <https://revueprojections.wordpress.com/2011/12/21/le-fil-du-rasoir-david-nebreda/>, (dostęp 04.02.2019)

⁸⁹ *Les "petites amputations" de David Nebreda*, <http://www.surlering.com/article/article.php/article/les-petites-amputations-de-david-nebreda-4693>, (dostęp 05.02.2019)

które moja pamięć czy percepcja stara się nie zaakceptować jako „moje”. Nie istnieje u mnie podwójne Ja, tylko mam ich wiele”⁹⁰.

Jak mówi Ramirez w „Corpus Souls”: „Nebreda popadł w najgłębszą czeluść i, przeszedłszy niewymowne, pełne wrażeń podróże wypełnione bólem, z których powrócił natchniony, pełen inspiracji. Błyszczą teraz niczym klejnot w ciemności swojego mrocznego świata, w którym wszyscy zagościliśmy. Z głębi jaskini, z kokonu metamorfozy, z kielicha cierpienia wypływa przekaz mówiący, że nic tam nie pozostało, istnieje jedynie możliwość powrotu do początku, lub wręcz do odrodzenia. Dzieło to składa się wyłącznie z autoportretów. Przez niejako szokujące, a zarazem znakomite obrazy, uciera sobie ścieżkę do zajęcia miejsca w historii fotografii. Czy jest on chorym człowiekiem, artystą, czy może jednym i drugim? Daje on przykład kontrowersyjnego związku między sztuką a szaleństwem”⁹¹.

Nebreda przypisuje swojemu skatowanemu ciału cechy boskie, a swoim narcystycznym działaniom artystycznym nadaje moc sakramentu. Im bardziej ingeruje w ciało, im bardziej je katuje, tym bardziej zadomawia się w przestrzeni czystego wyobrażenia. Artysta świętuje całkowite przebóstwienie ciała, a w jego pracach nie odnajdziemy najmniejszej nawet próby przekroczenia fantazmatycznych identyfikacji. „Jeśli uznamy, że szpetota znajduje najlepszy wyraz w tym, co wstrętne i odpychające, to w przypadku dzieła Nebredy będziemy musieli się również zgodzić z tezą, że szpetota rodzi piękno – piękno intymne”⁹².

⁹⁰ M. De Jonghe, *Le fil du rasoir – David Nebreda*, <https://revueprojections.wordpress.com/2011/12/21/le-fil-du-rasoir-david-nebreda/>, (dostęp 04.02.2019)

⁹¹ M. Saenz Herrero, C. Díez-Alegría Gálvez, *Oral Presentations, Acta Psychiatrica Scandinavica*. Supplementum 2006 lipiec, Supplement 431, Vol. 114, s. 39

⁹² K. Lewandowska, *Szpetota piękna – jak okrucieństwo staje się fantazją*, [w:] Szpetne w sztukach pięknych, LIBRON, Kraków 2011, s. 314

Zakończenie.

Prezentowani w niniejszym opracowaniu artyści stosują różnorakie środki wyrazu, mają odmienne cele swojej wypowiedzi artystycznej, ale jedno pragnienie – chęć eksploracji ludzkiego ciała. Czy robią to w formie klasycznej, czy przedstawiają ciało jako pejzaż, czy tworzą z niego abstrakcję albo mroczne piktorialne obrazy, czy chcą szokować albo zachwycić, łączy ich fascynacja człowiekiem.

Każda z prac przedstawionych w tej rozprawie cechuje się swoistym pięknem. Jej interpretacja zależy od wrażliwości odbiorcy; jedni zobaczą piękno w brzydocie, dla innych obraz erotyczny będzie pornografią, niektórzy będą traktować pracę socjologicznie lub psychologicznie. Widać wyraźnie, że ciało jest nierozzerwalnie związane z kulturą i jego interpretacja jest przez nią uwarunkowana.

Kultura współczesna poddała ciało gloryfikacji, stało się ono przedmiotem kultu. Sposób postrzegania go od II poł. XX wieku był rewolucyjny w stopniu nie mającym swojego odzwierciedlenia we wcześniejszych epokach. Starając się opisać ciało w kulturze współczesnej zobrazowane w fotografii należy napisać o kilku jego aspektach, które zostały pokazane na przykładzie opisanych artystów.

Najbardziej widoczne jest zwizualizowanie ciała. W epoce kultury obrazkowej i obrazu cyfrowego ciało spowszechniało, jest reprodukowane na masową skalę, jest wszechobecne i nie jesteśmy w stanie od niego uciec. Kolejnym istotnym aspektem jest fragmentaryzacja ciała. Jego rozczłonkowanie pełni funkcję reklamową jako obiekt prezentacji produktu (ustaszminka, nogi-rajstopy itp.), jak i sprowadzone są do roli przedmiotu pożądania w pornografii. Te rozproszone fragmenty są trwałym składnikiem obrazów codzienności. Nie można zaprzeczyć, że funkcjonujemy również w okresie gloryfikacji młodości i nagości. Rzeczywistość zdominowana została przez młode, idealne ciała, a starość i choroba zostały zepchnięte w otchłań, są czymś, o czym mówi się z konieczności. Perfekcyjne, nagie ciało jest obecne we wszelkich mediach i stanowi nośnik reklamy i współczesnego konsumpcjonizmu. Ciało wyidealizowane funkcjonuje jako forma, która może być kształtowana i zmieniana. Wydaje się, że ludzie zapomnieli, że (idealne) ciało nie jest dane na zawsze tak, jakby nie chcieli pamiętać o swojej przemijalności⁹³.

Ciało ciągle podlega transformacji, a ramy kulturowe ulegają ciągłemu rozmyciu. Sztuka wydaje się być właściwym medium odnoszącym się do tych zmian, mogącym poprzez komentarz artystyczny zdefiniować zjawiska oraz przekuć ideę artystyczną w refleksję widza.

⁹³ D. Czaja, *Ciało w kilku odsłonach*, [w:] *Metamorfozy ciała*, Contago, Warszawa 1999, s. 8-9

Jak pokazałem w pracy artyści mogą posługiwać się w tym celu różnymi formami wypowiedzi, od kontrowersyjnych, szokujących dzieł po estetyczne, neutralne prace przemawiające do wrażliwości odbiorcy.

Obecność ciała jako obiektu na polu estetyki sięga niemal tak daleko, jak ludzka świadomość. Wychodząc poza wzór i postrzeganie ciała weryfikowanego przez wieki, współcześnie ciało zyskało miano głównego obiektu artystycznej wypowiedzi w II poł. XX wieku. Ciało reprezentuje siebie samo i jest poddawane interpretacji artystycznej jako metafora, materia, instrument, fikcja, reklama, kod, forma, produkt, figura czy punkt widzenia⁹⁴.

Fakt, że człowiek jest istotą cielesną, która jest zaznajomiona z wyglądem własnych ciał oraz sposobów, w jaki ono funkcjonuje, nie oznacza, że fotografia posługuje się tym samym językiem. Zdjęcie pomimo powiązania z przedstawionym obiektem, jest mimo wszystko subiektywnym wyrazem artysty i jako taki przyczynia się do zrozumienia, czym jest ciało i pośrednio wzmacnia naszą wiarę w możliwości aparatu do tworzenia wielorakich interpretacji rzeczywistości⁹⁵.

Czy byłoby właściwym wnioskiem stwierdzenie, że bez fotografii nie byłibyśmy w stanie uchwycić intymnego obrazu naszego ciała? Czy byłoby przesadnym założenie, że przy pomocy aparatu odzwierciedlamy rzeczywistość? Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na te pytania, można jednak z pewnością stwierdzić, że bez fotografii pytania te nigdy nie zostałyby zadane⁹⁶.

Jak pisze Susan Sontag, fotografia uznawana jest za niepodważalny dowód, że coś się wydarzyło, że coś istnieje. Zdjęcie może zniekształcać rzeczywistość, ale mimo to przyjmujemy je jako fakt, dowód prawdy⁹⁷. Jest to niepodważalna siła tego medium i jako taka silnie oddziałuje na odbiorcę, przez co można mieć nadzieję, że „głos” artystów opisanych w niniejszej pracy będzie usłyszany. To, czy ich przekaz znajdzie zrozumienie, jest kwestią indywidualną, jak i kulturową, ale niezależnie od efektu, na pewno zostawią oni „śląd”.

⁹⁴ A. Pereira, *Body, Possibility and Biographical Interpretation*, [w:] *Qualitative Sociology Review*, *op.cit.*, s. 65

⁹⁵ B.B. Blich, *Body representations in Art and Photography*, [w:] *The weight of photography*, Brussels: *op.cit.*, s. 117

⁹⁶ *ibidem*, s. 117

⁹⁷ S. Sontag, *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009, s. 12

Bibliografia:

Literatura:

1. Araki N., *Leçon de photo intégrale*, Atelier Akatombo, Tokio 2018
2. Adam H.C., *Muybridge and Motion Photography*, [w:] Edward Muybridge. *The Human and Animal Locomotion Photographs*, Taschen, Kolonia 2010
3. Bakke M., *Ciało otwarte*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2000
4. Baetens P., *Nude photography. The art and the craft*, Dorling Kindersley Limited, Londyn 2007
5. Blich B.B., *Body representations in Art and Photography*, [w:] *The weight of photography*, Brussels: Academic and Scientific Publishers 2010
6. Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, KR, Warszawa 1996
7. Czaja D., *Ciało w kilku odsłonach*, [w:] *Metamorfozy ciała*, Contago, Warszawa 1999
8. Cotton C., *Fotografia jako sztuka współczesna*, Universitas, Kraków 2010
9. D'Agata A., *Aka Ana*, Akaaka 2017
10. D'Agata A., Delory-Momberger C., *Désir du monde: Entretiens*, Téraèdre 2008
11. Ewing W.A., *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, Prima, Warszawa 1998
12. Ewing W.A., *Miłość i pożądanie. Antologia fotografii romantycznej i erotycznej*, Albatros, Warszawa 1999
13. Ferenc T., *Obraz – Kultura – Okrucieństwo. Fotografia współczesna jako ikonosfera przemocy*, Ethos 27 (2014) nr 2
14. Gautrand J.C., *Brassai's Universal Art [w:] Brassai Paris*, Tashen, Kolonia 2008
15. Hanson D., *Ren Hang*, Tashen, Kolonia 2016, s. 8-9
16. Jakubowski P., *Oblicza fantazji – Joel-Peter Witkin*, [w:] *Studia de Cultura III*, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie 2012
17. Jurecki K., *Oblicza fotografii*, Kropka, Września 2009
18. Kanicki W., *Ujemny biegun fotografii*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2016
19. Kossolapow L., S. Scoble, *Arts – Therapies – Communication European Arts Therapy: Different Approaches to a Unique Discipline Line*, LIT Verlag, Münster 2005
20. Lechowicz L., *Historia fotografii – część 1 /1839 – 1939*, PWSFTviT, Łódź 2012
21. Lewandowska K., *Szpetota piękna – jak okrucieństwo staje się fantazją*, [w:] *Szpetne w sztukach pięknych*, LIBRON, Kraków 2011
22. Miki A., *The photographic life of Nobuyoshi Araki*, [w:] *Araki Nobuyoshi, Araki: Self, Life, Death*, Phaidon, Londyn 2011

23. Mirsky L., *Forbidden erotica: introduction*, [w:] *Forbidden erotica*, Taschen, Kolonia 2017
24. Nead L., *Akt kobiecej. Sztuka, obscena, seksualność*, Rebis, Poznań 1998
25. Pereira A., *Body, Possibility and Biographical Interpretation*, [w:] *Qualitative Sociology Review*, 2012 nr 3 tom 3
26. Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, Batura, Bielsko-Biała 2005
27. Rouille A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, UNIVERSITAS, Kraków 2007
28. Saenz Herrero M., C. Díez-Alegría Gálvez, *Oral Presentations*, *Acta Psychiatrica Scandinavica*. Supplementum 2006 lipiec, Supplement 431, Vol. 114
29. Sontag S., *O fotografii*, Karakter, Kraków 2009
30. Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, UNIVERSITAS, Kraków 2009
31. Sułkowska M., *Ciało w fotografii*, [w:] "Kultura współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka", nr 1 – 2 (23 – 24), Warszawa 2000
32. Warr T., *The artist body*, Phaidon, Londyn 2000
33. Witkowska S., *David Nebreda – szaleństwo sztuki czy sztuka szaleństwa?*, [w:] *Światło i mrok. Eseje o fotografii hiszpańskiej*, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2007

Zródła internetowe:

1. *Antoine D'Agata interview* (2015, 13 maja),
<https://www.youtube.com/watch?v=IIHstryoSTA>
2. Behr A., *Review: Britain's Bill Brandt at MoMa*,
http://www.culturekiosque.com/art/exhibiti/bbrandt_revмомa815.html
3. *Bill Brandt: Shadow and Light*, The Museum of Modern Art,
https://www.moma.org/documents/moma_press-release_386892.pdf
4. Blume A., *Mesh: The tale of the hermaphrodite* (2005),
<http://www.ltrr.org/journal/4/mesh-the-tale-of-the-hermaphrodite>
5. Cassidy V.M., Callahan H., *The photographer at work*,
<https://www.lensculture.com/articles/harry-callahan-harry-callahan-the-photographer-at-work>
6. Bunyan M., *Bill Brandt perspective of nudes*, <https://artblart.com/tag/bill-brandt-perspective-of-nudes/>
7. Casper J., *Bodies in abstract*, <https://www.lensculture.com/articles/ernestine-ruben-bodies-in-abstract>

8. De Jonghe M., *Le fil du rasoir – David Nebreda*,
<https://revueprojections.wordpress.com/2011/12/21/le-fil-du-rasoir-david-nebreda/>
9. Foreign bodies, Art Matter, <https://artmattermagazine.com/foreign-bodies-p420-gallery/>
10. Glaviano A., A. d'Agata, *Vogue Masters: Antoine D'Agata* (2013, 2 sierpnia), Pozyskano z <https://www.youtube.com/watch?v=qYd8rws6Lv0>
11. Goldin N., *Naked City: An Interview with Nobuyoshi Araki*,
<http://photobookclub.org/2011/11/07/nobuyoshi-araki-video-documentary-and-interview/>
12. Grąbczewska M.M., *W piekle cielesności. O fotografiach Joëla-Petera Witkina*, Obieg 2012, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/25100>
13. Kurt, *Manabu Yamanaka Gallery*, <http://www.japanexposures.com/2009/12/03/manabu-yamanaka-gallery/>
14. *Les "petites amputations" de David Nebreda*,
<http://www.surlering.com/article/article.php/article/les-petites-amputations-de-david-nebreda-4693>,
15. McNeill D., *Eros & Death: The World of Araki Nobuyoshi*,
<http://www.japanfocus.org/site/view/2548>
16. *New Photography 5: Vincent Borrelli, Thomas Florschuetz, Mike Mandel*, The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1603?>
17. Stux Gallery, *Manabu Yamanaka*, <http://www.stuxgallery.com/artists/manabu-yamanaka>,
18. *WuKongMangRan – Manabu Yamanaka*,
<https://hybridutterance.wordpress.com/2010/06/16/wukongmangmangran-manabu-yamanaka/>

Spis fotografii:

1. Hippolyte Bayard „Autoportret topielca” 1840 r.,
https://en.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard#/media/File:Hippolyte_Bayard_-_Drownedman_1840.jpg
2. Oscar Gustav Rejlander „Dwie drogi życia” 1857 r.,
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Oscar+Gustav+Rejlander+&title=Special%3ASearch&go=Go#/media/File:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg
3. Lewis Carroll “Beatrice Hatch” 1873 r.,
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Lewis_Carroll#/media/File:Hatch,_Beatrice_\(Lewis_Carroll,_30.07.1873\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Lewis_Carroll#/media/File:Hatch,_Beatrice_(Lewis_Carroll,_30.07.1873).jpg)
4. Wilhelm von Gloeden „Boy with flying fish” 1895 r.,
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Wilhelm_von_Gloeden#/media/File:Gloeden,_Wilhelm_von_\(1856-1931\)_-_n._1764.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Wilhelm_von_Gloeden#/media/File:Gloeden,_Wilhelm_von_(1856-1931)_-_n._1764.jpg)
5. Anonim „Zuluski” 1879 r., [w:] Ewing W.A., *Ciało. Antologia fotografii ludzkiego ciała*, Prima, Warszawa 1998, s. 13
6. Eadweard Muybridge „Animal Locomotion” 1887 r., [w:] *Edward Muybridge. The Human and Animal Locomotion Photographs*, Taschen, Kolonia 2010, s. 361
7. Alfred Stieglitz “Georgia O’Keeffe, Hands and Breasts” 1919 r.,
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Alfred+Stieglitz+georgia&title=Special%3ASearch&go=Go#/media/File:Alfred_Stieglitz-_Georgia_O’Keeffe_,_Hands_and_Breasts,_1919.jpg
8. Imogen Cunningham 1928 r., Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, Baturó, Bielsko-Biała 2005, s.431
9. Edward Weston 1925 r. Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, Baturó, Bielsko-Biała 2005, s. 432
10. Man Ray „Prayer la priere” 1930 r., [w:] Lechowicz L., *Historia fotografii – część 1 /1839 – 1939*, PWSFTviT, Łódź 2012, s. 324
11. Man Ray „Noire et blanche” 1926 r.,
https://www.moma.org/collection/works/46738?artist_id=3716&locale=en&page=1&sov_referrer=artist
12. André Kertész „Distorsions” 1933 r.,
https://www.moma.org/collection/works/46414?artist_id=3072&locale=en&page=1&sov_referrer=artist

13. László Moholy-Nagy 1929 r.,
https://www.moma.org/collection/works/54477?artist_id=4048&locale=en&page=1&sov_referrer=artist
14. László Moholy-Nagy 1931 r., <http://www.artnet.fr/artistes/laszlo-moholy-nagy/akt-BGh0MsHqeA117MPgkRsGrQ2>
15. Harry Callahan „Eleanor” 1948 r.,
https://www.moma.org/collection/works/55158?artist_id=924&locale=en&page=1&sov_referrer=artist
16. Bill Brandt “Seaford, East Sussex Coast” 1957 r.,
https://www.moma.org/collection/works/107922?artist_id=740&locale=en&page=1&sov_referrer=artist
17. Arno Rafael Minkkinen „Narragansett” Rhode Island” 1973 r.,
<https://www.thisiscolossal.com/2011/10/arno-rafael-minkkinen/>
18. John Coplans „Back torso from below” 1985 r.,
https://www.moma.org/collection/works/46737?artist_id=1237&locale=en&page=1&sov_referrer=artist
19. Robert Davies „Nipple no. I” 1992 r., <https://robertwdavies.uk/Body>
20. Thomas Florschuetz „o.T. - Diptychon Nr. 35” 1992 r.,
<https://www.artsy.net/artwork/thomas-florschuetz-ot-diptychon-nr-35>
21. Robert Mapplethorpe „Bob Love” 1979 r.,
<https://www.moma.org/collection/works/199943>
22. Nobuyoshi Araki, *Kinbaku*, 1979 r., [w:] Araki: Self, Life, Death, Phaidon, Londyn 2011, s. 169.
23. Ren Hang, [w:] *Ren Hang*, Tashen, Kolonia 2016, s. 102
24. Jöel-Peter Witkin “Woman As The Measure of All Things” 1982 r.,
<http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/woman-as-the-measure-of-all-things-a-5VQTh31S51Me8f6EaeZpwA2>
25. Antoine d'Agata „Aka Ana” 2008 r.,
https://pictures.abebooks.com/VPBORREL/11243607460_3.jpg
26. Manabu Yamanaka „Gyahtei” 1995 r.,
<http://www.ask.ne.jp/~yamanaka/image/gyahtei/01.html>
27. David Nebreda, <https://www.nicolasroger.fr/wp-content/uploads/2016/01/David-Nebreda-artiste-photographe-2.jpg>