

<http://dx.doi.org/10.16926/fil.2016.13.05>

Agnieszka WIĘCKIEWICZ

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

## Archiwizacja cielesności. Fotografowanie Cindy Sherman i Aliny Szapocznikow

### Streszczenie

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na różne strategie twórcze podejmowane w szeroko pojętej współczesnej sztuce feministycznej. Dzięki omówieniu i podkreśleniu najważniejszych aspektów twórczości amerykańskiej fotografiki Cindy Sherman, autorka zwraca uwagę na sposoby ujmowania i przedstawiania cielesności, która staje się kategorią wymagającą zarówno filozoficznej, jak i antropologicznej analizy. Podkreślenie siły stereotypowych wyobrażeń kobiecości, które są reprodukowane i utrwalane przez kulturę masową i środki masowego przekazu, pozwala podkreślić istotność nie tylko powielanych obrazów i wyobrażeń ciała, ale zarazem praktyk patrzenia na ciało. Wyróżnione przemiany, zachodzące w społecznym polu wizualnym, stają się soczewką, w której obserwować można postępujące utowarowienie ciała. Rozważania nad ciałem pojętym jako konstrukt społeczny prowadzą do wyznaczenia dwóch strategii konstruowania cielesności w dziełach Sherman: z jednej strony ujęcia podmiotu jako w pełni wytwarzanego przez kulturę, z drugiej – uczynienia z samego z ciała podmiotu sprawczego. Omówienie zdjęć z pracowni Aliny Szapocznikow umożliwia pogłębienie refleksji nad performatywnością ciała, które za sprawą swojej materialności pozostawia ślad w dziele sztuki, będącej efektem jego działań.

**Słowa kluczowe:** performans, materialność, Cindy Sherman, pole wizualne, feminizm.

W swoim artykule *Why have there been no great women artist?* Linda Nochlin zapytała, dlaczego w świecie sztuki nie ma wielkich artystek (Nochlin 1971). Po prawie czterdziestu latach starań o „wprowadzenie” kobiet do muzeów można powiedzieć, że na rynku sztuki znalazły się twórczynie, które dostąpiły przynależnego dotąd jedynie mężczyźni tytułu „wielkiego artysty” i zostały (niestety) odsunięte od reszty mniej znanych kobiet zajmujących się sztuką. W swoim artykule *Remebering Feminism Remimesis: A Riddle In Three Parts* Rebecca Schneider jako przykład podaje dwie takie artystki: Marinę Abramović i Cindy Sherman – obie niezwykle popularne i na swój sposób skomercjalizo-

wane (Schneider 2014). Analizując dwie wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku: retrospektywę twórczości Sherman w 2012 roku i Abramović w 2010, Schneider przedstawia dwa kontrastujące ze sobą modele funkcjonowania kobiet na zglobalizowanym rynku sztuki – bycia artystką, której wystawianie, mówiąc najogólniej, się opłaca. Z jednej strony Abramović – artystka „obecna”, która w esencjalizujący sposób podkreśla swoją autentyczność, „prawdziwy” charakter swoich praktyk artystycznych, z drugiej – Sherman, która zdaje się przyjmować strategię odwrotną – nieustannie przesuwać granice sztuczności i teatralności.

Problemy, które napotkała myśl feministyczna, krążąc po orbicie wyznaczonej przez esencjalistyczne bądź konstruktywistyczne ujęcie podmiotu, z konieczności stają się jednym z tematów pojawiających się przy próbie szerszego namysłu nad strategiami konstruowania cielesności w szeroko pojętej sztuce feministycznej. Praktykami które, jak pisze we wspomnianym już artykule Schneider, pomimo swojej różnorodności zdają się wskazywać przede wszystkim na reprodukcję jako główną i nadrzędną zasadę twórczą. Dominującym sposobem na mówienie o własnej (nie)obecności i braku sprawczości w społeczeństwie stał się zatem dla wielu feministycznych artystek gest mimetycznego powtórzenia – nieustanny ruch ku reprodukowaniu stereotypowych wyobrażeń kobiecości w celu ich demaskowania, czyli strategia, która dla Luce Irigaray miała charakter z gruntu emancypacyjny (Irigaray 2010). Dla innych myślicielek, takich jak chociażby Judith Butler, namysł nad sposobami, w jakie można przekształcać narzucane formy cielesności, które zarazem stwarzałyby nowe wyobrażenia i poszerzały pole dostępnych podmiotom form i akceptowalnych społecznie zachowań, prowadzi do zanegowania istnienia ciała, które byłoby autonomiczne wobec znaków i symboli, jakimi piętnuje je społeczeństwo. Ujęcie ciała jako konstruktu, które Butler rozwinęła w *Uwikłanych w płęć*, umożliwia odrzucenie esencjalistycznej teorii podmiotu i różnicy seksualnej (Butler 2008).

Na tym tle należy podkreślić, że celem artykułu jest wskazanie na takie strategie twórcze, które pełniły i mogą nadal pełnić funkcje emancypacyjne lub stanowić trafną krytykę i analizę mechanizmów zarówno kultury masowej, jak i społeczeństwa opartego na konsumpcji. Omawiając twórczość Cindy Sherman, postaram się wskazać na najważniejsze aspekty strategii dekonstruowania społecznie zapośredniczonego obrazu kobiecości, która wykorzystuje zawłaszczające mechanizmy w taki sposób, aby je rozbijać. Ważnym problemem, któremu poświęcę miejsce, jest kwestia sposobów patrzenia, które Sherman śledzi w swoich fotografiach – jak pragnę wykazać, znacznie ważniejszych niż to, co na jej zdjęciach po prostu widać. Proponując takie ujęcie twórczości amerykańskiej fotografki, które oprócz społecznych uwarunkowań ciała wskazuje na jego materialny wymiar i obecność, odwołam się również do zdjęć z pracowni Aliny Szapocznikow, które pozwolą zwrócić uwagę na inną strategię myślenia o ciele: kwestię obecności, zapisu siebie i działań swojego ciała.

## Przypomnienie przez powtórzenie

Bez wątplenia refleksja nad ciałem stała się immanentną częścią współczesnej myśli humanistycznej, w której obrazy cielesności ujawniają się w efekcie zderzenia ze sobą rozmaitych perspektyw i dziedzin badawczych. Można powiedzieć, że ciało na dobre zadomowiło się w dyskursach akademickich. Zatem w jaki sposób mówić o ciele, które nie w tożsamy sposób manifestuje się w sztuce, teatrze i literaturze XX wieku? Twórczość Cindy Sherman, umieszczona w konstelacji współczesnych dyskursów o ciele, wymaga zastosowania przynajmniej trzech perspektyw badawczych, które mogą dobrze oświetlić zróżnicowane aspekty twórczości amerykańskiej artystki. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na antropologię ciała, w której podkreśla się funkcję społeczną w cywilizowaniu ciała, wyznaczania mu granic. Perspektywa antropologii kultury wizualnej umożliwia przyjrzenie się praktykom patrzenia i przemianom, jakie zachodzą w społecznym polu wizualnym – zmianom, na które według mnie Sherman pozostaje niezwykle czuła. Natomiast ujęcie ciała jako podmiotu sprawczego, które samo staje się medium wyrazu, stanowi ważny element w próbie analizy poszczególnych fotografii, które określane są jako fotografie performatywne bądź performowane (Phelan 1993).

Omawiając twórczość Sherman, Peggy Phelan zwróciła uwagę na kilka aspektów: nieustające wcielanie się w różne „charaktery”, ucieleśnianie skonstruowanych społecznie obrazów kobiecości, zabawa kategorią sztuczności i prawdziwości, problematyczność relacji malarstwa i fotografii, wreszcie kategoria teatralności w badaniu różnych form stylizacji ciała (Phelan 1993, 60–70). Dla Phelan to przechodzenie przez wyobrażenia różnych typów kobiet – bohaterki popularnych filmów Hitchcocka, Godarda i wielu innych, podjęte w serii *Film Stills* (1977–1980), ma bezpośrednio wskazywać na problematyczność kobiecej podmiotowości. Obecność i nieobecność Sherman na własnych fotografiach dobrze oddaje efemeryczność i ruchliwość tego, co określane jest jako kobiece. Niezapośredniczenie i nieustająca wariantywność kobiecości okazuje się jednak złudna – wszystkie bohaterki zdjęć, twierdzi Phelan, są takie same. Większość z fotografii, które stanowią część serii *Film Stills*, przedstawia zwłaszcza białe, młode i atrakcyjne kobiety. Taki dobór „typowych” kobiet ujawnia zarówno siłę i żywotność powielanych w społeczeństwie stereotypów dotyczących płci, jak i funkcję imitacji jako utwierdzania wyobrażeń o kobiecej seksualności, które wymagają nieustannego powielania własnych idealizacji (Butler 2008). Charakter normatywnego wytwarzania zarówno ciała, jak i esencji manifestuje się poprzez zrównanie produkowalnej kobiecości z maskaradą. W kontrastujących ze sobą seriach fotograficznych *Film Stills* i późniejszych *Sex Pictures* Sherman zdaje się śledzić nie tylko charakter wyobrażeń kobiecości, które oddawane są dzięki mimetycznemu odtwarzaniu ich zewnętrznego obrazu, lecz przede wszystkim praktyk patrzenia na upłciowione w ten sposób ciało. Nazywanie fo-

tografii Sherman performatywnymi bądź performowanymi umożliwia podkreślenie jeszcze jednego aspektu jej twórczości: nastawienia na projektowanie odbioru, odczucia podobieństwa, tożsamości oglądanego obrazu z własnym wyobrażeniem, które je poprzedza. Rozpoznawalność kobiecych typów powiązana jest z projektowaniem dla nich konkretnych póz. Lalki z innej serii artystki – *Sex Pictures* (1987–1992), w której miesza ona kategorie tetralności i abiektu, analizując różne formy obsceniczności, przedstawione zostały w poskręcanych i wijących się w wymyślny sposób pozach i miały przede wszystkim wytrącać patrzący podmiot ze zinternalizowanych w procesie cywilizowania ról i zachowań (Elias 1980). Poprzez mimetyczne odtworzenie i zreprodukowanie ram i granic ciała, konstruowanych w społecznym polu wizualnym, Sherman udaje się przechwytywać pewne aspekty kultury dominującej i je przetwarzać. Performatywny i subwersywny charakter tego działania koncentruje się na czymś, co określiłabym takim wykorzystaniem zgodności własnych wyobrażeń z oglądanym obrazem, które przekształca oglądający podmiot poprzez ukazanie wprost tego, co wyobrażone i zinternalizowane – w ten sposób zwracając na to uwagę. Gra między pornografią i erotyką podjęta w serii *Sex Pictures*, obracając się nieustająco między zniewoleniem ciała a zawłaszczającym charakterem spojrzenia, po raz kolejny uwidacznia omawiane już przesunięcie z samego obrazu na sposób jego recepcji. Obsceniczność tych fotografii, manifestująca się w sztucznych pozach i zdeintegrowanych ciałach, które budzą obrzydzenie, miesza odczucie dotąd doświadczanego pożądania ze wstrętem. Cienka granica między abiektem a pornograficznym pragnieniem przybiera u Sherman charakter pytania o (nie)sztuczność zwłaszcza kobiecej seksualności. Ciało i jego uerotycznione przedstawienia odsyłają odbiorcę zarówno do kwestii polityki tożsamości, jak i seksualności. Utrzymanie heteroseksualnych imaginacji cielesności kobiecej wpisuje się bezpośrednio w politykę wydajności. Dezintegracja sztucznych ciał lalek w *Sex Pictures* właśnie przez wpisane w obraz okrucieństwo przypomina o tej użyteczności, natomiast przydatność, która wymaga od wytwarzanych w swoim polu podmiotowości wpisania się w konsumpcjonizm i całkowitego ujednoczenia, zostaje powiązana z kształtowaniem podmiotowości i ich ciał.

Ujęcie ciała, jakie proponuje Sherman, najlepiej oddaje rozpoznanie Mary Douglas, która pisze, że:

Ciało jest strukturą złożoną. Funkcje jego różnych części i ich wzajemne relacje dostarczają źródła symboli innych złożonych struktur. W żaden sposób nie będziemy w stanie zinterpretować obrzędów wykorzystujących wydaliny, mleko, ślinę i całą resztę, jeśli nie będziemy gotowi spojrzeć na ciało jako na symbol społeczeństwa i ujrzeć w ludzkim ciele pomniejszone odbicie mocy i zagrożeń przypisywanych strukturze społecznej (Douglas 2007, 146).

Ciało jest zatem zawsze określane przez kulturę, która je produkuje. W *Sex Pictures* wszystkie pozy i zachowania stanowią odbicie wymuszanych przez kulturę masową sposobów posługiwania się ciałem, które poprzez odtwarzanie ko-

dowanych wyobrażeń i obrazów stale odgrywa przypisane mu role. Oglądając nagie i zdeintegrowane ciała lalek, konieczne jest odróżnienie obrazu erotycznego od pornograficznego. Roland Barthes, opisując w *Świetle obrazu* fotografię Roberta Mapplethorpe'a, na której przedstawiono młodego, półnagiego mężczyznę, pisze: „Fotografia każe mi odróżnić pożądanie ciężkie, należące do pornografii, od pożądania lekkiego, należącego do erotyzmu” (Barthes 2008, 108). Ciało w *Sex Pictures* to ciało bez zakamarków, w pełni odsłonięte i odkryte, podane wprost przed oczy patrzącego i w efekcie działania jego spojrzenia ukształtowane. Poprzez ukazanie zdeformowanych i pokawałkowanych ciał artystce udało się zwrócić uwagę na efekt, jaki pornograficzne przedstawienie (funkcjonujące nie tylko w pornografii) zostawia w psychice odbiorcy. Jak trafnie ujmuje to Susan Sontag w swojej refleksji o fotografii:

Stopniowe tłumienie wrażliwości przybliży nas nieco do formalnej prawdy – prawdy o arbitralności wszelkich tabu konstruowanych przez sztukę i moralność – przy czym zdolność do strawienia rosnącej groteskowości obrazów (nieruchomych i poruszających się) i dźwięku ma wysoką cenę. Na dłuższą metę nie oznacza wyzwolenia, ale uszczerbek dla osobowości: pseudooswojenie z koszmarem potęguje alienację [...] (Sontag 2009, 49).

Obraz okrucieństwa bądź okrutne przedstawienie ciała nie umożliwia głębszego wniknięcia w strukturę obrazu, ale uszczupla szansę podmiotu na odczucie inne niż to projektowane przez nadawcę.

Konwencjonalność, sztuczność ciała fotografka śledzi dalej w cyklu *Clowns* (2003–2004), w którym groteska miesza się z ironią. Przerzysowany makijaż, który zlewa się z twarzy klaunów symbolizuje, między innymi, odchodzenie od normy. Nadmiar i teatralność zarówno charakterystyki, jak i emocji, które wyrażają sztucznie naniesione brwi i mocno umalowane usta, wytrącają normalność ze stabilnych ram. W klaunie dokonuje się zatem odwrócenie społecznie uwarunkowanego porządku, który zarządza ciałem i seksualnością, będącego jądrem polityki wydajności (Muñoz 2014). Wywrócona kategoria piękna, w której wykorzystuje się różne techniki zasłaniania (malowania) twarzy, prowadzi do przejawienia części ciała uznawanych powszechnie za wyznaczniki atrakcyjności i pożądania (oczy, usta). Śledząc sposoby zachowania (sposoby posługiwania się ciałem), jakie kultura zachodnia narzuca „drugiej płci” i zmusza ją do odtwarzania przygotowanych wcześniej schematów lub wpisywania się w określony wizerunek, Sherman krytykuje kulturę masową i wyobrażenia, jakie ze sobą niesie. Zwłaszcza w okresie, w którym powstawały *Film Stills* (od 1977), swojego rodzaju *ready-mades* – obrazy bohaterki, będące kadrkami wprost wyjętymi z popularnych filmów, fotografka oświetla problematyczność i ambiwalentny charakter kultury masowej. Tę właśnie dwoistość podkreślił wspomniany już Roland Barthes w *Mitologiach*, pisząc o emancypacji obrazu kobiety w kulturze masowej – o uzyskanej wolności, która jednocześnie uniemożliwia poruszanie się poza z góry określonym przez męskie spojrzenie polem. Rozumienie kobiecości jako produktu, a więc i konstrukt, widoczne niemal we wszystkich pra-

cach Sherman, wskazuje na przemiany społeczne i gospodarcze, mające wpływ również na przekształcenia sposobu postrzegania kobiety i jej ciała. Edgar Morin, pisząc że: „styl konsumpcji wyobraźniowej ustala się w kategoriach estetycznych” (Morin 1965), podkreślił wyraźnie znaczenie kształtowanego przez środki masowego przekazu pola wizualnego uczestników kultury masowej. Partycypowanie, przybierające formę widowiska, zawsze ekstrapoluje uczestnika poza siebie, poza „ja”. Podmiot, będąc zawsze oddzielony od rzeczywistości metaforyczną zasłoną (na przykład ekranem telewizora, pozorującym możliwość uczestnictwa), funkcjonuje tylko w wytwarzanych wyobrażeniach siebie. Sherman wykorzystuje widowiskowy charakter kultury w taki sposób, aby oglądający/a zawsze przede wszystkim zdawał sobie sprawę z własnego spojrzenia. W *Sex Pictures* pornograficzne wyobrażenia ciała są wprost wystawione tak, aby je oglądać. Sztuczność skóry lalek, posiadających zarazem różne mechaniczne atrybuty, demaskuje jednoczesną nierealność i obecność środka przekazu – cechę charakterystyczną dla strategii wykorzystywanych w pornografii.

Bycie poza sobą lub symboliczna bezdomność, którą przywodzi na myśl niezakorzeniony esencjalnie sposób, w jaki Sherman przechodzi w swoich fotografiach przez różne typy kulturowo uwarunkowanej kobiecości, świadczy nie tylko o problematycznym i efemerycznym statusie podmiotowości kobiecej, lecz może również stanowić o emancypacyjnym potencjale, jaki kryje się w nomadyzmie w rozumieniu Rosi Braidotti (Braidotti 1994). Projekt filozofki, będący silnym głosem w feministycznej debacie końca zeszłego stulecia, może w ciekawy sposób oświetlać także późniejszą twórczość Cindy Sherman.

W nowszej serii *Society Portraits* (2008) fotografka odwzorowuje różne typy kobiet, które próbują podążać za społecznymi wyznacznikami piękna i tym samym poddają się wykreowanemu i jedynie dopuszczalnemu modelowi starości i starzenia się. Pomimo różnic w wyglądzie, określającym i jednocześnie demaskującym zajmowane przez bohaterki zdjęć miejsca w społeczeństwie, są one typowymi przedstawicielkami swoich klas. Ich jednolitość wskazuje na serijność i masowość produkowanego wyglądu, do którego kobiety mają dążyć – powielanego w taki sposób, jak powiela się fotografie. Tym samym Sherman zdaje się mówić, że żadna z zastanych form płciowości nie może wyznaczyć podmiotowi własnego sposobu kształtowania siebie i swojego ciała, mówiąc dosadniej – w kulturze masowej, stanowiącej o wyborach estetycznych i je kształtującej nie da się nie uczestniczyć i pozostawać „czystym”, nieuformowanym przez powielane i utwierdzone wyobrażenia.

Drugim, obok cielesności kobiecej i strategii jej społecznego konstruowania, wątkiem jest kategoria artysty i zawłaszczonego przez patriarchalną kulturę męskiego formatu sztuki. Kobieta, funkcjonująca jako obiekt patrzenia i kadrowania, nie pełni w tradycyjnej historii sztuki funkcji sprawczej. Sposoby nakładania ram na cielesność śledzi Sherman poprzez performatywne i krytyczne odtwierzanie strategii, jakie stosowano w dawnych i tradycyjnych dziełach.

W cyklu *History Portraits* (1989–1990) artystka odtworzyła dzieła „dawnych mistrzów”, między innymi Rafaela, Holbeina, Caravaggia, Goi i Ingesa. W reprodukcjach znanych i popularnych obrazów, za sprawą obecności własnego ciała na zdjęciach dodała im wyrazu ironicznego i podjęła dyskusję z historią męskiej, bądź co bądź, sztuki. Zwłaszcza w *Chorym Bachusie* Caravaggia (*Untitled #224*) przedstawiona postać nie tylko przybiera ironiczny uśmiech, lecz i jej ciało zdaje się emanować siłą i dionizyjską seksualnością. Parafrazując *La Fornarinę* Rafaela, artystka uwypukliła przypisywane kobiecie macierzyństwo i związane z nim atrybuty – piersi i brzuch.

Oprócz dialogu z figurą artysty, cykl Sherman odwołuje się do relacji łączącej fotografię z malarstwem oraz do konfliktu, który tę relację zdominował w pierwszych latach po jej wynalezieniu. Swoiste zderzenie człowieka z maszyną, jak pisze o tym Walter Benjamin, unaocznia aspekt mechaniczny, który jest zarówno frapujący, jak i fascynujący (Benjamin 2005). Wizerunek, pojawiający się na zdjęciu, nie jest już efektem tego samego czasu i działań ciała, co obraz. Kwestia idealnego odwzorowywania natury, która przez długi czas była celem malarstwa, przeszła na grunt fotografii, wyznaczając tradycyjnym artystom nowe cele. Charles Baudelaire, sceptycznie podchodzący do nowego wynalazku, pisze w tekście *Fotografia*: „Z dnia na dzień sztuka traci szacunek do samej siebie, płaszczy się przed rzeczywistością zewnętrzną i malarz jest coraz bardziej skłonny malować nie to, o czym marzy, lecz to, co widzi (Baudelaire 2000, 248)”. Wydaje się, że Sherman konsekwentnie o tej „spłaszczającej”, pozbawionej głębi funkcji fotografii przypomina. W omawianych seriach (zwłaszcza *Sex Pictures*) postacie, w które wciela się fotografka, stają się właśnie za sprawą kamery i funkcjonują jedynie w obrębie jej czujnego spojrzenia. Odtwarzając to, co przewidywalne i wyobrażone, artystce udaje się analizować i śledzić strategie wytwarzania kobiecej cielesności i procesy jej zawłaszczania. Wykorzystując sposób kształtowania obrazu, jaki narzuca forma i medium – fotografia, Sherman nie tylko dekonstruuje wytwarzane przez patriarchalne społeczeństwo wyobrażenie kobiecości, lecz także charakter kamery, która okazuje się wytyczać granice podmiotowości.

### **Zostawiając ślady. Materialność w zdjęciach z pracowni Aliny Szapocznikow**

Omawiane do tej pory zdjęcia Cindy Sherman interpretowane były pod kątem demaskowania stereotypowych wyobrażeń na temat kobiet i ich ciał, zawłaszczanych przez patriarchalną i masową kulturę. Jednak oprócz obecnego w nich potencjału krytycznego, w odniesieniu do kwestii wytwarzania podmiotowości i jej skomplikowanej relacji z kategorią użyteczności i wydajności, ważny jest również materialny wymiar tych fotografii. Obecność ciała samej

Sherman, poddane stylizacji na inne ciało, jest właśnie tym materialnym obecnym, który działał w określonym miejscu i czasie, pozostawiając ślad swojej obecności. W tym sensie fotografka jako ona sama jest na swoich fotografiach obecna. Podobnie, chociaż w mniej zawikłany sposób, na swoich zdjęciach występuje Szapocznikow – w dokumentacji z pracowni, niezmiennie odgrywająca rolę artystki rzeźbiarki.

Niezliczona liczba tych fotografii, na których można oglądać ją z rzeźbami, same rzeźby czy proces przygotowywania ciała do zdjęcia odlewu wydają się, podobnie jak zdjęcia Sherman, z gruntu performatywne (por. Filipovic 2011). Z pewnością stanowią one dokumentację samej twórczości artystki – rzeczy wytworzonych przez nią i znajdujących się w jej pracowni. Jeżeli archiwizacja ma umożliwić zachowanie efemerycznego bycia rzeczy, to w przypadku zdjęć, na których artystka pozuje z własnymi rzeźbami, odbiorca ma do czynienia z czymś zgoła odmiennym. To nie efemeryczność rzeźby czy przedmiotu jest dokumentowana, ale sam proces wytwarzania, moment, w którym nie są one jeszcze odebrane od tego, który je tworzy. Zwłaszcza fotografie, które przedstawiają Szapocznikow, przygotowującą bądź będącą w trakcie pracy nad odlewem, zaświadczać przede wszystkim o wydarzeniu, które poprzedziło rzeźbę i jest równie istotne jak samo dzieło.

W kontekście myśli Barthes'a, wedle której: „[...] w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci, więc choćby było ono jak najściślej związane z kłębiącym się światem żywych, zwraca się do każdego z nas” (Barthes 2008, 172), w której podkreślono zarazem znaczenie manifestującego się na zdjęciach *sprasowanego Czasu* – tego, co jest już martwe, a jednocześnie dopiero umrze, uwagę zwraca bycie osoby wobec rzeczy, z którą jest fotografowana. Na zdjęciach Szapocznikow, która, stojąc w otoczeniu własnych rzeźb, przykłada sobie ich poszczególne części do własnego ciała (piersi, nogi), wyraźnie ujawnia się znaczące pęknięcie między tym, co jeszcze żywe, a tym, co już martwe. Rzeźby, które w czystej przestrzeni muzeum zdają się nienagannie imitować żywy organizm, na omawianych fotografiach potwierdzają zarazem swoją martwość i żywotność. Będąc zapisem zarówno działania artystki, jak i jej ciała, świadczą o swojej długowieczności – są trwałą ekstensją poruszeń tego, którego już nie ma. Zwielokrotnianymi portretami mogą być właśnie te fotografie, na których artystka pozowała ze swoimi rzeźbami, utwierdzając i powielając obraz siebie w połączeniu z efektem działań własnego ciała. Kwestia materialności, pozostawiania śladu w wyniku odlewania, silnie obecna w całym projekcie twórczości Szapocznikow, wyraźnie uwidacznia się właśnie w podwójnej dokumentacji ciała, która ma miejsce na zdjęciach artystki ze zdjętymi z siebie odlewami.

Ważną kwestią pozostaje namysł nad tym, jak w kategorię archiwum, w której kręgu obracają się omawiane fotografie, wpisuje się samo ciało artystki. Odnosząc się do najprostszej interpretacji, w której mają one po prostu stanowić



dokumentację działań rzeźbiarki w swojej pracowni i utrwałać samą ulotność przedmiotu (rzeźby), pominięta zostaje cielesność samej Szapocznikow, która stanowi w istocie jedyny prawdziwie efemeryczny element wśród mniej lub bardziej trwałych obiektów. Ciało, które się zmienia, nigdy nie przestaje być w ruchu. O stadiach jego ewolucji stanowią zdjęcia – chwilowe cięcia w procesie prawie niezauważalnych przemian. Podobnie jak w samych rzeźbach, również w fotografiach wykonywanych przez znajomych artystki uwaga przesuwana się ze śladu, którym jest wytworzony przedmiot, na ślad, który w przedmiocie pozostawia performatywne ciało.

## Zakończenie

Krytyczny stosunek Sherman do strategii kreowania i fabrykowania płci, stanowiących o skuteczności i żywotności fantazmatów kultury masowej, ujawnia się w konsekwentnym i bezkompromisowym ucieleśnianiu wytwarzanych obrazów typowej kobiecości. Na zasadzie mimetycznego powtórzenia fotografa odmalowuje rozpoznawalne i przeciętne przekonania o kobietach oraz ich miejscu zarówno w społeczeństwie, jak i sztuce (*History portraits*). Poprzez wcielanie się w prezentowane wyobrażenia Sherman wprost rozprawia się z domniemaną esencjonalnością kobiecości – zwłaszcza ciała, jako silnie z nią powiązanego, stanowiącego „prawdziwe” medium, poprzez które kobieta może się wyrażać. Pomimo podmiotowości zorientowanej na wariantywność i zmienność, całkowicie konstruktywistyczna interpretacja jej fotografii wydaje się nie do utrzymania. Skrupulatne rejestrowanie zarówno przemian zachodzących w kulturze, jak i kreowanego przez kulturę społecznego pola wizualnego zostaje oddane w seriach fotografii, z których każda stanowi dokumentację ważnych dla danego okresu problemów. *Film Stills* bez wątpienia stanowiły odpowiedź na już wtedy zakorzenione w powszechnych wyobrażeniach formy kobiecości – upłciwione twory z filmów popularnych. *Sex Pictures* korespondują z obecną w debacie feministycznej dyskusją o pornografii i o cenzurze. Sherman, obnażając zniewolenie ciała kobiety, będącej w tym wypadku niewolnikiem obiektywu, ukazuje również zniewolenie spojrzenia oglądającego, który te obrazy zdążył już zinternalizować za sprawą masowego rozprzestrzeniania się pornograficznych obrazów cielesności.

Jednak oprócz krytyki społecznych i kulturowych uwarunkowań płci, Sherman pozostaje niezwykle czuła na charakter i różne aspekty oddziaływania kamery. Kolonizowanie i zawłaszczanie ciała poprzez obraz, będące nieodłączną częścią jej fotografowania, oddaje sposób, w jaki kultura wytwarza i nadaje formę ciału. Pomimo wytwarzania jego kształtu i charakteru narzucanego mu w procesach uspołeczniania, ciało jest również tym, co performatywne i zaświadcza o swoim działaniu. Alina Szapocznikow, której rzeźby nie repro-

dukują mimetycznie stereotypowych obrazów kobiecości, lecz wskazują na samo ciało jako żywy organizm, dzięki dokumentowaniu samej siebie z własnymi dziełami ukazuje niejednorodny charakter pozostawiania śladu i zapisywania ciała w obrazie (w archiwum). Odlewy, które stanowią ekstensję ciała i zaświadcza o jego uprzednim działaniu, zyskują na zdjęciach performatywny wymiar, w którym na pierwszy plan wysuwa się szczelina między tym, co organiczne i żywe, a tym, co martwe. Ciało – sztuczne u Sherman – zyskuje swoją żywotność u Szapocznikow, żywotność dodatkowo wyjaskrawioną przez zestawienie z martwym tworzywem rzeźb.

Subwersywność strategii artystycznych Sherman, jak i Szapocznikow, kryje się w eksploatacji technik reprodukcji i powielania. W twórczości amerykańskiej fotografiki przejawia się to w idealnym odtwarzaniu przy pomocy własnego ciała tego, co utrwalone w spojrzeniu i wyobraźni. Dla Szapocznikow multiplikowanie i zwielokrotnianie tych samych części ciała odnosi się z jednej strony do kategorii towaru i wymiany jako jądra kapitalizmu i kultury masowej, z drugiej – do wnikania i badania zawsze otwartego i pozostającego w ruchu ciała. Kwintesencją tych różnych form wytwarzania i rozumienia cielesności jest samo ciało jako materialny byt, którego czystej formy bądź natury z powodu „wrzucenia” w kulturę nie można dojrzeć.

## Bibliografia

- Barthes R. (2008), *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa.
- Barthes R. (2008), *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa.
- Baudelaire Ch. (2000), *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk, 243–249.
- Baudrillard J. (2007), *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa.
- Benjamin W. (2005), *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków, 723–741.
- Bettelheim B. (1989), *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, przeł. D. Danek, Warszawa.
- Beylin M. (2015), *Ferwor: życie Aliny Szapocznikow*, Warszawa.
- Braidotti R. (2009), *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa.
- Butler J. (1988), *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, „Theatre Journal” 4, 519–531; <http://dx.doi.org/10.2307/3207893>.
- Butler J. (2008), *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa.
- Crary J. (2009), *Zawieszenia percepcji: uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa.
- Dworkin A. (1991), *Pornography: Men possessing Women*, New York.

- Elias N. (1980), *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa.
- Filipovic E. (2011), *Photosculptural: Alina Szapocznikow's Index of the Body*, [w:] E. Filipovic, J. Mytkowska (red.), New York: Museum of Modern Art.; Brussels: WIELS Centre d'Art contemporain.
- Kristeva J. (2007), *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków.
- Morin E. (1965), *Duch czasu*, przeł. A. Frybasowa, Kraków.
- Muñoz J.E. (2014), *Jak w niebie. Queerowa sztuka utopijna i wymiar estetyczny*, przeł. J. Burzyński, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 5, 1–16.
- Nead L. (1998), *Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań.
- Nochlin L. (1971), *Why have there been no great women artists?*, „Art News” 69.
- Phelan P. (1993), *Unmarked. The politics of performance*, London.
- Schneider R. (2014), *Remembering Feminist Remimesis: A Riddle in Three Parts*, „TDR: The Drama Review” 2, 13–30; [http://dx.doi.org/10.1162/DRAM\\_a\\_00344](http://dx.doi.org/10.1162/DRAM_a_00344).

## Archivization of the Body. Photographs of Cindy Sherman and Alina Szapocznikow

### Summary

The author discusses the role of the body in works made by Cindy Sherman the American photographer and Alina Szapocznikow the Polish sculptress. In intersecting different perspectives: the anthropology of the body, anthropology of visual culture and performance studies the author emphasises different strategies utilised in feminist art. Focusing on stereotypes, which are copied and then solidified into contemporary culture, the author's main analysis and emphasis is focused on the discussion of the different mechanisms of mass media and images of the body. The author also interprets photographs of Alina Szapocznikow in her atelier as a performative act of the body that leaves traces in the piece of art.

**Keywords:** performance art, materiality, Cindy Sherman, visual perception, feminism.