Artystka jako modelka,
modelka jako manekin
– o jednej fotografii
Claude Cahun

„My name's **Gavin**, and I'm Cahunian”¹ – od tego zdania, brzmiącego jak wyznanie na spotkaniu grupy wsparcia uzależnionych, rozpoczyna swój esej Gavin James Bower. „Cahunian” jest dzisiaj wielu. Powstają wciąż nowe książki, eseje i wystawy poświęcone artystce. Co ich przyciąga do Claude Cahun, a właściwie do Lucy Schwob?

Claude Cahun stała się z realnej osoby kulturowym mitem. Jednak ta ikona bycia „odrębną”, modelową „inną” była za życia ceniona jako artystka, jej dzieła publikowano, zaś obecność w życiu artystycznym w latach 30. była wyraźna. Dopiero w latach powojennych pamięć o niej przygasła.

Odkrywana na nowo od późnych lat 80. ubiegłego wieku przez autorów i autorki, przede wszystkim z kręgu krytyki feministycznej, takie jak Judith Butler, Elizabeth Grosz, Lucy Lippard, Shelley Rice, Rosalind Krauss i Abigail Solomon-Godeau i konfrontowana zwłaszcza z Cindy Sherman², postać Cahun nie przestaje fascynować do dziś. Doczekała się niezliczonych współczesnych naśladowców i wyznawców³. Przyczyną powtórnego zainteresowania jest rozpoznanie w Cahun krewniaczki o upodobaniach do transgresyjności tak charakterystycznej dla schyłku XX wieku i początku nowego. Miałyby być postmodernistką *avant la lettre*. Gen Doy łączy oczarowanie twórczością Cahun z jakże współczesnym przekonaniem,

1 G. J. Bower, *Claude Cahun. The Soldier with No Name*, Winchester, Washington 2013, s. 1.

2 Lucy Lippard pisząc o swoim spotkaniu z pracami Sherman w latach 80. przyznaje: „Claude Cahun była nam w tamtym czasie całkowicie nieznana”, L. Lippard, *Scattering Selves*, [w:] *Inverted Odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman, S. Rice, L. Gumpert* (red.), Cambridge Massachusetts 1999, s. 34. W Polsce twórczość Cahun spopularyzowali m.in. Paweł Leszkowicz i Agnieszka Taborska.

3 Przykładami są m.in. film „Magic Mirror” (2011) zrealizowany przez Sarah Pucill, czy też fotografia wpisująca się w nurt *appropriation art* Ulrike Scholtes *After Claude Cahun* (2008), <http://www.ulrikescholtes.de/appropriation-art>, [data dostępu: 9.11.2014].

iz nie istnieje „kobiecość” wrodzona. Autor pisze: „pleć kulturowa jest odgrywana; seksualność nie jest wrodzona, lecz konstruowana; a rzeczywistość sama jest niepoznawalna bezpośrednio i zawsze mediowana poprzez dyskurs”⁴.

Warto tu jednak zauważyć, że moment powtórnego odkrycia artystki, przypadający na drugą falę feminizmu, wpłynął znacząco na interpretację jej prac. Lippard przyznaje, że rozumienie prac Cahun byłoby inne, gdyby ich popularyzacja nastąpiła wcześniej, w latach 70., zaś Robert Pilgrim w nowym już stuleciu zachęca do odmiennego od feministycznego spojrzenia na dzieło Cahun i wskazuje na zawarte w nim dziedzictwo kultury żydowskiej⁵.

Cahun stanowi dziś symbol wewnętrznych sprzeczności tożsamości. Jako surrealistka nie mieściła się we współczesnym jej czasom rozumieniu miejsca kobiety przez artystów (bo była artystką, a nie muzą-modelką-kochanką), lecz niewątpliwie była ceniona jako artystka przez André Bretona. Jako kobieta wśród mężczyzn i nie-kobieta w kreowanej przez siebie autobiografii pozostawała wierna idei transgresyjności. Wśród słów ją opisujących powtarzają się te wyrazy, które odnoszą się do różnych form aktywności, lecz są logicznie spójne w polu kulturowym i społecznym. „Fotografka, pisarka, surrealistka, polityczna rewolucjonistka, członkini francuskiego ruchu oporu i propagatorka dzianiny. Płodna jako aktywistka, była bohaterką epoki nowoczesnej”⁶ – piszą Adam Broomberg i Oliver Chanarin. Także Shelley Rice podkreśla ściśle związki zachodzące pomiędzy każdą z dziedzin jej życia: pisanie (choć zauważa, że pisała mało i raczej nienajlepiej), polityki i twórczości wizualnej⁷. I chociaż w poetyckiej powieści Cahun zatytułowanej *Heroïny* (fr. *Héroïnes*) przedstawione są kobiece postaci – kulturowe bohaterki mitów i opowieści biblijnych⁸, to interesuje ją ten aspekt tożsamości, który wykracza poza pytanie o kobiecość. Andromeda, Dalila, Judyta, Penelopa są zdecydowane i samodzielne – odpowiadające siłą i zdecydowaniem samej autorce.

Im więcej opracowań na temat jej twórczości, tym bardziej niepewny zdaje się wizerunek Lucy Renée Mathilde Schwob znanej jako Claude Cahun. Julia Holewińska kończy swoje rozważania o teatralności w dziele Cahun serią pytań: „Kim była Claude Cahun? Kobieta? Mężczyzną? Fotografem? Fotografowanym obiektem? Aktorką? Reżyserem? Widzem? Lalką? Czy była «sobą», czy swoim kolejnym odbiciem? Jedyne, co Cahun zdaje się nam o sobie mówić, to teatralna kwestia: *Nie jestem, czym jestem*”⁹.

4 G. Doy, *Claude Cahun: A Sensual Politics of Photography*, Nowy Jork 2007, s. 10.

5 L. Lippard, *Scattering Selves*, op. cit., s. 36; R. Pilgrim, „Que me veux-tu”: *Claude Cahun Photomontages*, Croyde 2012.

6 A. Broomberg, O. Chanarin, *Alias, Miesiąc Fotografii w Krakowie*, Kraków 2011, s. 220.

7 S. Rice, *Self-Portrait in Words*, „Art in America” 2003, nr 2, t. 91, s. 41.

8 C. Cahun, *Héroïnes*, przeł. N. MacAfee, [w:] *Inverted Odysseys...*, op. cit., s. 43–110.

9 J. Holewińska, *Soczewka pod maską. O teatralnym aspekcie fotografii Claude Cahun*, „Konteksty” 2007, nr 03–04, s. 267.

Wymyka się z przegródek i kategorii, lecz przecież patrząc na jej fotografie, nie mamy wątpliwości, kim była, jedynie nie potrafimy jej nazwać. Brak nam języka. Ktoś mógłby spytać, skoro tak wiele opublikowano na temat Cahun, to po co jeszcze o niej pisać? Nie liczę na to, że w tym krótkim tekście rozwiłam tajemnicę tożsamości artystki, dlatego też nie poświęcam go zasadniczo życiu i twórczości tej fascynującej postaci. Przywołuję ją, bo mam nadzieję, że poprzez jej prace dotrę do samej idei fotografowania siebie – ujmowanego jako podwojenie osoby i tożsamości. Sięgając do koncepcji *aliasów*, rozmaitych gier z tożsamością pokażę, jak fotografia stwarza język do wypowiadania siebie.

1. Ciało manekina – twarz modelki

Fotografia, która stanowi pretekst do moich rozważań, nie należy do najczęściej reprodukowanych w albumach i nie jest szczególnie często „podpinana” do blogów w sieci. Być może jest tak, bo wydaje się trudna w interpretacji. Jednocześnie jednak intryguje, bo jest niejasna. Wybieram tutaj metodę „bliskiego czytania” (*close reading*) by ją zrozumieć. Staranna wizualna „lektura” obrazu pozwala dotrzeć nie tylko do sensów tekstu czy intencji autora, lecz otwiera przestrzeń na znaczenia kulturowe – współczesne obrazowi i ważne dla dzisiejszych odbiorców¹⁰. Zaczniemy więc: na zdjęciu widzimy dwie postaci stojące w otwartych drzwiach, a może oknie. Figura po lewej wygląda jakby była starannie ubrana. Przykuwa uwagę biały gors (dekolt?) kontrastujący z ciemnym ubiorem i jasne, kręcone włosy. Postać po prawej ma włosy równie jasne, lecz jej ciało okrywa szczelnie peleryna. Drobiazgowy ogląd ujawnia kolejne szczegóły. Postać po lewej jest manekinem, zaś jej ciało to wieszak (czy też dokładniej krawiecki model), na którym zawieszono strój. Ciemny kształt ciała został uformowany przez cień otaczający stojak-kręgosłup. Figura prawa to bez wątpienia Cahun. Dlaczego artystka sfotografowała się w towarzystwie manekina?

Obraz w doskonały sposób wpisuje się we wszystkie te tendencje, które definiowały artystyczną i popularną kulturę Zachodu od połowy XIX wieku. Fotografia reprezentuje fascynację podwójnością, alter-ego i lalką, tak charakterystyczne dla artystów takich jak Hans Bellmer, Man Ray czy René Magritte, a także obecne

10 Metodę opisuje Mieke Bal i porównuje ją do „słuchania” dzieła: „«listening» to the object without the New Critical naïveté that claims that the text speaks for itself creates the kind of dialogical situation that is a major characteristic of cultural analysis. The text does not speak for itself, but it does speak back; the theory will not get away with overruling the object, nor with obscuring its own contributions, impositions, and control. Between the text and the theory, a mobile mirror shifts back and forth to clear the space required by vision, like the close-readerly version of Keller’s ambivalent microscope”. M. Bal, *Close-ups and Mirrors. The Return of Close Reading, with a Difference*, [w:] *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, M. Bal (red.), Stanford 1999, s. 138.

w twórczości poprzedników surrealistycznego ruchu. Manekiny fascynowały pisarzy E.T.A Hoffmanna i Edgara Allana Poe i fotografów, wykorzystujących techniki (takie jak wielokrotny portret w lustrze czy wielokrotna ekspozycja), za sprawą których na zdjęciach ukazywały się nadprzyrodzone istoty lub w ujawniały *alter ego* pozujących. Wszystkie te wizerunki należą jeszcze do repertuaru wyobrażeń *fin de siècle*'u. Powiedziałabym zatem, że surrealizm, z ducha którego wywodzi się sztuka Cahun, wydobyl z podświadomości Europy jedynie to, co było w niej podskórnie obecne już wcześniej. Zgadzam się tu w pełni z myśleniem proponowanym przez badaczy takich jak Geoffrey Batchen głoszących, że fotografia jako wynalazek i sposób realizacji obrazów wyrasta zawsze z pewnego kulturowego nastawienia¹¹. W wypadku surrealistów i Cahun było ono oparte na przekonaniu o niejednoznaczności rzeczywistości, i zderzone z pragnieniem jej poznania naukowego oraz podporządkowania eksperymentalnej metodzie (jak opracowywane w kręgu surrealistów techniki automatycznego zapisu czy zabawy w „pięknego trupa” – *cadavre exquis*). Krystyna Janicka, objaśniając założenia nadrealistycznego światopoglądu, odwołuje się do pism André Bretona.

To zaś, co jeszcze należy poznać, pisze polska autorka, co w metafizycznej koncepcji Bretona uchodzi za najważniejsze, to „odkryć prawo dokonywania się tajemniczej wymiany między tym, co materialne, a tym, co mentalne”. To naczelne zadanie z góry wyznacza nadrealizmowi pole badań. Znajdą się w jego obrębie wszystkie te zjawiska, w których owa „tajemnicza wymiana” zdaje się zachodzić. A więc marzenie senne, miłość, deliria, świadomość prymitywna i świadomość dziecka, pewne zjawiska parapsychiczne i to, co nadrealiści zwą „przypadkiem obiektywnym”¹².

Droga do osiągnięcia nadrealistycznego celu prowadziła przez ekspozycję tego wszystkiego, co w świecie jest niesamowite, a często antynomiczne i niewytłumaczalne. Zakładano, że należy realność poddać szczegółowej analizie, by za pomocą optycznych złudzeń i artystycznych strategii wydobyć to, co jest niewidoczne gołym okiem. Konsekwencją takiego poglądu było postrzeganie świata w sposób jednocześnie mechaniczny i mistyczny, a w efekcie dążenie do rozpoznania ingerencji podświadomości w świadomość¹³. Jak zauważa Janicka za Bretonem: „Celem ostatecznym tych badań jest «poznanie wiecznego przeznaczenia człowieka, człowieka w ogóle»”¹⁴. Gdzie jednak w myśleniu o nadrealności jest miejsce dla manekina?

11 To jedna z przewodnich tez badacza fotografii, por. G. Batchen, *Burning with Desire*, Cambridge Massachusetts 1999.

12 K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 142.

13 *Ibidem*, s. 99.

14 *Ibidem*, s. 100.

Przypomnijmy, że to często przedmioty surrealistyczne (a więc zarówno przedmioty materialne, jak i poetyckie) uznawano za katalizatory, pozwalające wydobyć się podświadomości¹⁵. Manekin reprezentuje znakomicie powyższe tendencje: jest przedmiotem, rzeczą w rękę swego stwórcy, ale też naśladuje człowieka, podszywa się pod niego. Jest więc zarówno magiczny, jak i niesamowity. Jest obiektem symulującym ciało. To podobieństwo sprawia, że przypisujemy mu zdolność działania (znajdujące się u podstaw figury cyborga – aktywnego manekina). Dwuznaczność tej figury stanie się wyraźna, gdy poddamy pogłębionej analizie sposoby postępowania surrealistów z ciałem modelki.

Agnieszka Taborska, analizując obrazy Mana Raya i René Magritte’a, zauważa, że ciała przedstawianych przez nich kobiet są pozbawione głów. Jej interpretacja ogniskuje się nie tylko na dokonywanej w ten sposób reifikacji żywego ciała, lecz także zwraca naszą uwagę na pełen wewnętrznych sprzeczności mizoginizm surrealistów. Autorka *Spiskowców wyobraźni* przypomina popularne w ówczesnych latach tezy Ottona Weininger o „bezimienności” i podporządkowaniu kobiety. Poglądy te wyrastały z założenia, że kobieta pragnie „otrzymać formę od mężczyzny”¹⁶, jest przez niego stwarzana jak Galatea przez Pigmaliona. Dzieła malarzy i fotografów zdają się potwierdzać tę teorię. Modelka jest jednocześnie uprzedmiotowiana i próbuje zbudować własną wartość na owym uprzedmiotowieniu¹⁷, poprzez czysty erotyzm i popęd seksualny. Popularne modelki surrealistów, ich legendarne muzy: Lee Miller, Kiki, chociaż znamy ich imiona z podpisów pod zdjęciami, objawiają się nam jedynie poprzez ciało i emanującą z niego erotykę. „Na zdjęciu z 1929 roku – czytamy o zdjęciu Mana Raya – bezgłowe ciało, obleczone w błyszczącą, przylegającą, jakby moką tkaninę, kusi dostępnością. Istnieje, by je oglądano”¹⁸.

Przyjmując tezę zapatrzonego w surrealizm Waltera Benjamina, że kamerzysta „głęboko wnika w tkankę rzeczywistości”¹⁹, mogłabym powiedzieć, że związani z tym ruchem fotografowie odgrywali rolę takich właśnie chirurgów, próbujących wykroić z kobiecego ciała istotę popędu pożądania. Nawet, jeśli potraktowalibyśmy powyższe rozważania jako uproszczenie (bo przecież natrafiamy też na portrety modelek), to interpretacja kobiecych wizerunków, wykonanych przez surrealistów tylko potwierdza spostrzeżenia Taborskiej.

Gdy twarz się pojawia, jak w fotomontażu Salvadora Dalego (*Zjawisko ekstazy*, 1933), to jest ilustracją reakcji zachodzących wewnątrz ciała. Fotografie kobiet skonfrontowane z przedstawieniami męskimi w pełni ujawniają tę różnicę.

15 *Ibidem*, s. 112.

16 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007, s. 127

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*, s. 126.

19 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1996, s. 226.

Marcel Duchamp, bez względu czy przedstawiony jako Marcel czy Rose Sélavy jest osobą, twarzą (lub maską), zaś Kiki de Montparnasse w *Noir et Blanche* (1926), zostaje zredukowana tylko do głowy i dłoni, a zestawiona z symboliczną afrykańską maską stanowi tylko rzeźbiarską formę.

Cahun z pewnością nie pasuje do odczytywanego w ten sposób obrazu „czystej płciowości”. Na znaczącej większości fotografii jej ciało jest zakryte, zmienione w kamień lub ubrane w kostium, nawet obnażone w nielicznych aktach, nadal wydaje się niewidoczne. Laura Cottingham komentuje jedyny ze znanych aktów artystki następująco:

W istocie, jedyny znany obraz Cahun bez ubrania ukazuje ją w pozycji klęczącej, jej ramiona zgięte w łokciach by zakryć jej nagą pierś, jej twarz zakryta przez półmaskę, która skrywa jej oczy. Chociaż całkowicie naga, jej ciało, jej płeć, jej piersi, i jej twarz, są w pełni chronione przed widokiem; ukryte w rzeczywistości – poza jej zamaskowaną twarzą – przez jej własne ciało²⁰.

Zakrycie ciała, potraktowanie go jako jeszcze jednej maski odwraca uwagę widza od seksualności Cahun. Jeśli możemy rozpoznać jego zarys, to towarzyszy mu eksponowana androgyniczność – stroju i gestu. Niemal na każdej fotografii natomiast widzimy jej twarz lub jej symboliczną reprezentację.

Cahun jest osobą poprzez twarz, tak jak portretujący się artyści: Duchamp, Max Ernst czy Breton. Warto zauważyć, że jest to sposób przedstawienia charakterystyczny dla epoki poprzedzającej ponowoczesność. To w niej bowiem zaczęto wyraźnie eksponować związki ciała z tożsamością. Cahun nie potrzebuje mężczyzny-artysty, który ją stworzy. Nie czeka na swojego Pigmaliona, bo to ona sama siebie kreuje. Jest twarzą, nie ciałem. Jednak, podobnie jak jej koledzy-surrealiści, eksperymentuje. Także ona jest chirurgiem, lecz takim, który zamiast rozczłonkować ciała, eksploruje podświadomość, zestawiając odbicia lustrzane lub montując odpowiednio negatywy. Taborska pisze o jednej z fotografii: „Uwaga skupia się niezmiennie na jej twarzy, odpowiadającej uważnym spojrzeniem na spojrzenie widza”²¹. Twarz jest terenem badań, artystka wydobywa jej dziwność i czyni to w sposób bezkompromisowy. Przebijając się, nie czyni tego dla uzyskania potocznej „ładności” czy „kobiecości” wizerunku. Wręcz przeciwnie, stylizacja ujawnia wszelkie cechy, które popularna kultura piękna uznaje za mankamenty – ostre rysy, wąskie usta. Czy dzieje się tak dlatego, że Cahun łamie zasadę oddzielenia postaci fotografa i modela? Będąc samowystarczalna – jako modelka i fotografka Cahun dostrzega istotę fotograficznego medium – jest w niej sobą i innym, *spectatorem* i medium dokonującym przekształcenia rzeczywistości.

20 L. Cottingham, *Seeing Through the Seventies: Essays on Feminism and Art*, Londyn 2003, s. 198.

21 *Ibidem*, s. 114.

Fotografia zostaje rozpoznana jako narzędzie konstrukcji tożsamości w stopniu przekraczającym zdolności do tego samego malarstwa czy rysunku. Jest tak dlatego, że wyposażona jest w owe rozpoznane przez Rolanda Barthesa skłonności do „naturalizowania” obrazu²². (Pokrótce powiedzmy tylko, że polegają one na tym, iż widzowie dostrzegają w fotografii rzeczywistość, nie obraz. Patrząc na portret myślimy, że widzimy realną osobę, nie wizerunek)²³.

Skąd jednak wiadomo, że Cahun szuka siebie, a nie przebiera się za innego? Zobaczmy różnicę, gdy porównamy jej twórczość z pracami artystki najczęściej przywoływanej w tym kontekście – z fotografiami Cindy Sherman. Analogia wydaje się nieuchronna – Amerykanka zafascynowana autoportretami, inscenizacjami, przebraniami i Francuzka fotografująca siebie niemal obsesyjnie. I równie wyraźna jest różnica, która sprawia, że twórczości Cahun nie możemy wpisać w postmodernistyczne gry, lecz odnajdujemy w niej modernistyczne dążenie do poznania prawdy. Lucy Lippard konfrontując prace artystek z dwóch epok, zauważa, że „jaźń i tożsamość były w pewien sposób synonimiczne w czasach poprzedzających multikulturowe i hybrydyczne tożsamości”²⁴. Sherman, zakrywając własną postać przebraniami, izoluje stworzoną w ten sposób figurę od realnej osoby, którą jest poza kadrem, Cahun odwrotnie – ona chce sprawdzić, za wszelką cenę, kim jest. Dlatego Sherman ucieka wzrokiem poza kadr, a Cahun szuka spotkania ze spojrzeniem patrzącego lub siebie podwojonej. W słowach Lippard odnajdujemy podobne spostrzeżenie: „Cahun (jako osoba) jest obecna w jej pracach podczas, gdy Sherman jest całkowicie nieobecna”²⁵. Z perspektywy współczesnej określenie „ponowoczesny podmiot” nie pasuje do Cahun. Artystka była przekonana, że można dotrzeć do jaźni i wyzwolić ją, dokładnie tak, jak myśleli moderniści i jak uważał Breton. Dlatego też można zestawić jej nieustające zgłębianie własnego wizerunku z surrealistyczną potrzebą dotarcia do własnej podświadomości, wypełnionej zbiorowymi archetypami. Cahun nie jest „słabym podmiotem” Vattimo, który płynnie się zmienia, lecz jest silnym „ja” z czasów poprzedzającym „śmierć autora”.

Barthes uważał, że fotografia to maska wytwarzana przez społeczeństwo i jego historię²⁶. Z dzisiejszej perspektywy powiedzielibyśmy, że należy do porządku reprezentacji: kulturowych i społecznych znaczeń. Cahun jednak dąży do tego, by maskę przeniknąć i zdaje się pozostawać w kręgu pytań fenomenologicznych – o istnienie

22 R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, [w:] *Ut pictura poesis*, M. Skwara, S. Wyslouch (red.), Gdańsk 2006.

23 Dlatego np. gdy Aneta Grzeszykowska z Janem Smagą zrealizowali za pomocą narzędzi graficznej edycji obrazu cykl hiperrealistycznych portretów (*Portrety*, 2005–2006), widzom trudno było uwierzyć, iż patrzą na wizerunki osób nie mających swojego „fizycznego” odniesienia w świecie.

24 L. Lippard, *Scattering selves...*, *op. cit.*, s. 34.

25 *Ibidem*, s. 38.

26 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.

własnej jaźni. Pytanie „kim jestem?” nie dotyczy jedynie kwestii społecznego usytuowania jednostki, jest też pytaniem o sens egzystencji. Słynne stwierdzenie artystki: „pod maską nowa maska. Nigdy nie przestanę zdejmować kolejnych twarzy”²⁷ byłoby argumentem na rzecz interpretacji, że Cahun nie ustawała w wysiłku dotarcia poza maskę. (Nie zapominajmy, że osoba, persona w popularnych na początku ubiegłego wieku teoriach Carla Gustava Junga to maska). Czy jednak osadzenie artystki w roli poszukiwaczki prawdy o sobie nie upraszcza nadmiernie jej twórczości? Przecież Claude Cahun została wymyślona w całości przez Lucy Renée Mathilde Schwob, nadmiernie myślącą dziewczynę z rodziny intelektualistów.

Powróćmy więc na moment do wyjściowej fotografii i „przeczytajmy” ją jeszcze raz. Czy ten obraz, pokazujący żywą kobietę i manekina można potraktować jako dosłowną ilustrację „stwarzania osoby”? Manekin jest wysunięty do przodu, artystka nieco cofnięta. Czy manekin zasłania Cahun? Czy jest jej maską? Kobieta ma oczy zamknięte (zapewne to efekt niezamierzony, wynikający z techniki fotograficznego autoportretu, lecz przecież nie mamy co do tego pewności). Manekin wydaje się stabilny i mocny, a postać Cahun wygląda, jakby była duchem. Może więc źle czytam tę fotografię, nie chodzi o to, by siebie „odkryć”, lecz by siebie „stworzyć”?

2. Powaga portretu

W roku 2011 na Miesiącu Fotografii w Krakowie Adam Broomberg i Oliver Chanarin zrealizowali wystawę *Alias*. Jej motywem przewodnim były stworzone przez artystów postaci. Nie chodziło o to, by wymienić artystyczne pseudonimy, bo każda z prezentowanych osób wyposażona została przez swojego stwórcę w biografię. Bohaterami wystawy byli m.in. Balthus, Rose Sélavy, Bernardo Soares. Wybrano te *aliasy*, które zastąpiły swoje empiryczne odpowiedniki – osoby, urodzone w określonych rodzinach, nazwane konkretnymi imionami i nazwiskami.

Czym jest *alias*? Pierwotny wybór imienia przez rodziców określa przynależność jednostki, jego zmiana jest aktem wyzwolenia i stworzenia nowego „ja”. Soares, jeden z licznych heteronimów Fernando Pessoa pisał: „Nikt nie jest w stanie mi powiedzieć, kim jestem, i nikt się nie dowie, kim byłem”²⁸. Każdy z artystów obierając swój alias, inaczej tę wykreowaną tożsamość traktuje. Może to być zwielokrotnienie i rozmnożenie tożsamości, jak czynił to, podążając tropem Gerarda de Nerval, Pessoa²⁹, a może być też konsekwentne działanie na rzecz konstrukcji i wydobycia z istniejącej,

27 A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni*, op. cit., s. 114.

28 Za: A. Broomberg, O. Chanarin, *Alias...*, op. cit., s. 179.

29 Por. A. Tabucchi, *Kufer pełen ludzi*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 2002, nr 1–2, s. 96–119.

jednolitej osoby nowej tożsamości, co czyniła Cahun. Powiedziałabym, że alias zastąpił tu osobę, a w kulturowej recepcji postaci stało się to możliwe za sprawą fotografii. To medium jest szczególne, bo – jak wspomniano wcześniej – uprawdopodobnia istnienie postaci. Widzimy przecież kogoś, kto nazywa się Claude Cahun, a więc, odruchowo przyjmujemy, że musi istnieć.

W popularnej, anegdotycznej wyobraźni to fotograf stwarza modelkę. Oto, zazwyczaj, spotyka nieznaną dziewczynę (lub chłopca) przypadkiem i mówi: „zrobię z ciebie gwiazdę”. Jednak, w niektórych wypadkach, znanych z historii fotografii jest inaczej, to fotografowana osoba redukuje postać fotografa do palca na spuście migawki. Dotyczy to tak kobiet, jak mężczyzn. Przypomnijmy kilka z takich niejednoznacznych relacji: Witkacy fotografowany przez Józefa Głogowskiego³⁰, Vera von Lehnendorff przez Holgera Trülzsch³¹, Comtesse de Castiglione przez Pierre-Louisa Piersona. Takie przedstawienia każą nam na nowo przyjrzeć się uproszczonej interpretacji fotografii, zgodnie z którą model za sprawą fotografa miałby ulegać reifikacji. W takich portretach mamy do czynienia z próbą sił. Kto jest mocniejszy? Fotograf czy model? Jeszcze ciekawiej jest, gdy za obiektywem aparatu nie ma nikogo, gdy fotograf i model (jak Sherman i Cahun), jednocześnie obie strony procesu fotografowania w jedną.

Raz jeszcze spójrzmy na fotografię Cahun. Postaci ludzkiej towarzyszy manekin. Dlaczego tym razem artystka podwoiła się w ten sposób? Przez przedmiot, a nie powtórzenie twarzy lub postaci jak na innych fotografiach? Czy wydzielenie manekina jako samodzielnej istoty oznacza wyzwolenie się od formy narzuconej przez świat? Musimy sięgnąć tu do fenomenologii maski, maski, która nie musi służyć zasłonięciu istniejącej tożsamości, lecz doprowadzić do wytworzenia nowej, jak maski w teatrze japońskim, dzięki którym aktor może przywołać istoty inne, także demony. Tak trzeba rozumieć proces kreowania maski i osoby.

Stanisław Rosiek przypomina opowiadanie Marcela Schwoba (wujka Lucy, pod którego wpływem artystka ponoć była) o królu trędowatym. W opowieści cierpiący władca zdziera ukrywającą chorobę złotą maskę wraz z twarzą. W symbolicznym przekazie śmierć nie wystarcza, by rozpoznać różnicę między wyobrażonym i realnym. Literaturoznawca zauważa, że pod spodem jest już tylko pustka i zachęca do zmiany perspektywy. Pisz:

Pośród tych niejasnych, nie zawsze zrozumiałych przypadków ukrywa się pewna, nie dość dotąd dobrze wypowiedziana możliwość maski. Po to, by ją odkryć i zrozumieć, unieważnić trzeba różnicę między maską i twarzą, przysypać szczelinę oddzielającą

30 S. Lenartowicz, *Witkacy, Głogowski: portrety wzajemne; fotografie Józefa Głogowskiego, pastele Stanisława Ignacego Witkiewicza*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1998.

31 Pięknie opisana przez Susan Sontag w poświęconym jej eseju, por. S. Sontag, *Urywki poświęcone estetyce melancholii*, przeł. S. Magała, „Fotografia” 1988, nr 3–4 (49–50), s. 4–6.

„życie urojone” od „życia prawdziwego” – trzeba zapomnieć lekcję Odysa. Być może wówczas dopiero wyłoni się spomiędzy maski i twarzy coś trzeciego, co leży już poza głębią wewnętrzną i nie podlega władzy zewnętrżności, jakaś przestrzeń trzecia, w której znoszą się wpływy obydwu stron – pod maską i przed twarzą³².

Brower twierdzi, że fotografia miała drugorzędne znaczenie dla ucieleśnienia postaci Claude Cahun, że najważniejsze były teksty i polityczna aktywność³³. To w nich artystka w pełni się realizowała. Zauważając, że dyskusja o tym, co jest ważniejsze: fotografia czy teksty, prowadzi do nikąd, sędzę, że Lucy Schwob znalazła w fotografii idealne narzędzie urzeczywistnienia swego aliasa. Fotografia pozwoliła jej nie tylko „zdjąć maskę”, lecz wykreować syntezę maski i twarzy. Nie ma ani „prawdziwej” Lucy ani „fałszywej” Claude. Dlatego też Lucy Schwob może sportretować Claude Cahun i stworzyć „trzeciego”. To te portrety unaocznia jej postać i potwierdzą jej biografię. Pozostanie już na zawsze poza Claude i poza Lucy.

Fotografowanie siebie uznawane jest za narcyzm lub modną (lecz niezbyt mądrą) tendencję kulturową (*selfie*)³⁴. Zachęcają nas do tego koncerty, wyposażając narzędzia do obrazowania w udogodnienia pozwalające spojrzeć na siebie przed naciśnięciem migawki. Dodatkowe lusterka, wysięgniki czy wyświetlacze umieszczone po tej samej stronie narzędzi obrazowania co obiektywy pozwalają nam upozować się stosownie do własnego wyobrażenia o nas samych. Lecz przecież tradycja autoportretu (także fotograficznego) to coś więcej niż obrazowanie siebie i informowanie innych o swoim wyglądzie, czy – jak twierdzą teoretycy mediów – o istnieniu. *Selfie* ma znaczenie w wymiarze społecznym, autoportret – filozoficznym. Wizerunki Dürera, Rembrandta, czy głęboko conceptualny cykl autoportretów Romana Opałki, opowiadają o ludzkiej tożsamości więcej niż dokumentacja chwilowych zdarzeń. Zgoda, to narcyzm (czy nie narcystyczny jest autoportret Dürera przedstawiający go w wieku 28 lat i pozie Chrystusa?), lecz także każdy z tych obrazów jest filozoficznym rozważaniem o „byciu sobą” i dziwności postrzegania siebie. Bo jak to jest – zobaczyć siebie z dystansu?

Kiedyś, na początku istnienia fotografii ludzie widząc siebie, byli poruszeni i zaniepokojeni. Jeszcze w połowie ubiegłego wieku Barthes mógł napisać, że nie rozpoznaje się na zdjęciach, które mu robią. I rozkładał sytuację portretowania na czynniki pierwsze: „przed obiektywem jestem jednocześnie: tym, za kogo się

32 M. Janion, S. Rosiek, *Obszary panowania maski*, [w:] *Maski*, M. Janion, S. Rosiek (red.), Gdańsk 1986, s. 189.

33 G. J. Bower, *Claude Cahun...*, *op. cit.*, s. 3.

34 Termin *selfie* słownik oksfordzki uznał za najpopularniejsze słowo w 2013 roku, wzrasta także zainteresowanie tą praktyką kulturową w badaniach naukowych o czym świadczy ilość konferencji organizowanych w tymże roku. Por. *Selfie is Oxford Dictionaries' word of the year*, [online] „The Guardian” 19.11.2013, [data dostępu: 10.11.2014].

uważam, tym, za kogo chciałbym, aby mnie brano, tym, za kogo ma mnie fotograf, i tym, którym on posługuje się, aby ujawnić swoją sztukę”³⁵.

Im więcej urządzeń obrazowania mamy do dyspozycji, tym bardziej oglądanie siebie na fotografiach stało się zwyczajne. Na własne życzenie udostępniamy wizerunek osobom bliskim i odległym, znanym i nieznanym. Publikacja własnego wizerunku (np. w sieci) na pierwszym planie umieszcza drugą perspektywę – „ten, za kogo chciałbym, aby mnie brano”. Kreujemy siebie dla podtrzymania statusu społecznego (tak zapewne powiedziałby Pierre Bourdieu)³⁶, by inni mieli nas za towarzyskich, by nas lubili i manifestowali swoją przychylność klikaniem w ikonkę symbolizującą uniesiony kciuk.

Autoportrety Cahun przywracają powagę fotografowaniu, bo artystka zmienia – likwiduje lub przekształca co najmniej dwa z czterech wymienionych przez Barthesa warunków. Nie ma już „tego, za kogo ma mnie fotograf” i „tego, którym on się posługuje, aby ujawnić swą sztukę”. Jest tylko „ten, za kogo się uważam” i „ten, za kogo chciałbym, by mnie brano”. On-fotograf i ja-model zostają zjednoczeni w celu stworzenia obrazu. Niewątpliwie nadal pozostanie nam obraz Cahun, lecz tym razem mamy pewność, że wszystko to, co wydarzyło się w jej inscenizacji zależało wyłącznie od niej i umiejętności wykorzystania fotograficznego przypadku (przypomnijmy, to surrealiści wymyślili kategorię „przypadku obiektywnego” – *magie circonstancielle*). Cahun przejmuje zatem odpowiedzialność zarówno za powodzenie, jak i ewentualną porażkę jej artystycznych pomysłów. Jeśli była niezadowolona z portretów, to mogła poskarżyć się jedynie sobie. Pozbyła się oczekiwań innych, społecznych masek, pozowania, które miało by potwierdzać jej społeczny status i określać przynależność.

Dlaczego odróżniam tę społeczną mistyfikację od masek/twarzy Cahun? Dlatego, że popularne fotografowanie siebie nie ma tej poznawczej wartości portretu, która polega na nadaniu twarzy znaczenia. Być może wartość autoportretu polega na uświadomieniu jego czytelnikowi (pozostając przy metaforze „bliskiego czytania”) kulturowych znaczeń z nim związanych: pułapki odgrywanych ról (jak czynili to Witkacy i Sherman), dramatu granicznej tożsamości (co odnajdujemy u Cahun), lub nieuchronności przemijania (jakże poruszającej u Opałki). Tymczasem, za sprawą technologii komórkowych i kamer internetowych, osoby fotografowane przez siebie i innych, stwarzają pozory bycia tym, kim najczęściej są tylko częściowo i eksponują najbardziej pożądane towarzysko cechy. Popularne fotografowanie siebie zostało zbanalizowane do odgrywania popkulturowych ról lub technicznego ćwiczenia³⁷.

35 R. Barthes, *Światło obrazu...*, op. cit., s. 24.

36 Por. P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel, J.-C. Chamboredon, D. Schnapper, *Photography: A Middle-brow Art*, przeł. S. Whiteside, Cambridge 1990.

37 Tak funkcjonuje w internetowych poradnikach dla fotoamatorów i na blogach miłośników fotografii.

Barthesowskie rozdzielenie podmiotów zaangażowanych w procesie fotografowania w interesujący sposób przywołuje klasyczną koncepcję tożsamości społecznej Georga Herberta Meada³⁸, w którym „jaźń” negocjuje między „ja” podmiotowym (*I*) i „ja” przedmiotowym (*me*). Inaczej powiedzieć można – pomiędzy postrzeganiem „siebie” przez „ja” i tym jak postrzegają „mnie” inni. Fotografia autoportretowa wydaje się stanowić niekończące się rozważanie nad „ja” i „mnie”. Tym razem jednak, ocena siebie może odbyć się niejako z zewnątrz – wtedy, gdy oglądamy gotowe już zdjęcie. Społeczny wymiar jaźni, tak ważny w koncepcji Meada z perspektywy pytania o odbiór autoportretu wymaga jednak przeformułowania. Należy zadać sobie pytanie, czy patrząc na własne zdjęcie widzimy siebie? Powiedziałabym raczej, że ponownie zderzamy dwa punkty widzenia: oceniamy siebie tak, jakbyśmy patrzyli jednocześnie na wyobrażenie własnej osoby i na kogoś innego – zobrazowanego poprzez fotografię. Co więcej, możliwość konfrontacji własnego wyobrażenia z cudzym pojawia się tylko wtedy, gdy kogoś drugiego zapytamy o opinię. Mówi o tym wielu autorów fotografii dokumentalnej, że gdy proponują modelom wybór „najlepszego” ujęcia, to opinia fotografowanego rzadko pokrywa się z wyborem fotografującego. W autoportrecie ważność sprawdzenia, czy owo „mnie” jest zgodne z opinią innych, staje się drugorzędna. Wszystko dzieje się wewnątrz podmiotu i kamery.

Ponownie patrzę na twarz Cahun. Widzę jej przymknięte oczy i lekko uchylone usta. Dlaczego na żadnym z autoportretów Cahun się nie uśmiechała? Czy dlatego, by zbuntować się przeciw typowemu nakazowi portretujących fotografów: „uśmiechnij się, leci ptaszek?”. A może dlatego, by uśmiech nie przysłonił zadania, które przed sobą stawiała? Jej portrety są tak poważne, bo portretowanie kogokolwiek, a siebie najbardziej, to nie błahostka, jak wydaje się zwolennikom *selfies*. Mówiła o tym pięknie polska znakomita dokumentalistka Zofia Rydet, gdy instruowała swoich modeli, by pozując do zdjęć nie uśmiechali się. Mówiła im, że moment fotografowania „to doniosła chwila. Mnie nie będzie, Ciebie nie będzie, a zdjęcie pozostanie”³⁹. Ta powaga jest też obecna w portretach Cahun. Artystka nie uśmiecha się, bo rozpoznanie siebie to najgłębsze życiowe zadanie istoty ludzkiej. Tak przynajmniej uznawał Paul Ricoeur, kiedy pokazywał jak poprzez opowiadanie historii własnego życia można rozpoznać tożsamość jednostki⁴⁰. W autoportretach Cahun opowiada o sobie poprzez wkładanie kolejnych strojów; powielenie twarzy i postaci; czy też

38 Znajdowanie pokrewieństw między myśleniem poststrukturalistycznym i symbolicznym interakcjonizmem nie jest rzadkie, zwłaszcza w perspektywach widzących w Meadzie prekursora działaniowych ujęć tożsamości, por. R.G. Dunn, *Self, Identity, and Difference: Mead and the Poststructuralists*, „The Sociological Quarterly” jesień 1997, nr 4, t. 38, s. 687–705.

39 Ze ścieżki dźwiękowej filmu Andrzeja Różyckiego „Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet”, WFO 1989.

40 P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, przeł. J. Margański, Kraków 2004.

przybranie monstrialnej dwugłowej figury, by zadać samej sobie fundamentalne pytanie: *Que me veux-tu?* (Czego chcesz ode mnie?). Ta wewnętrzna rozmowa nie kończy się, bo czy można mieć kiedykolwiek pewność, kim jesteśmy?

Konkluzja – język autoportretu

Prezentowany tekst jest zaledwie szkicem, efektem prowadzonych przeze mnie od wielu lat badań nad fotograficzną praktyką autoportretową⁴¹. Fascynuje mnie, jak fotografia, o której mówi się często, że zdolna jest zarejestrować tylko powierzchnię, potrafi doprowadzić do spotkania z artystą? Jak mówią niektórzy, fotografia to przecież „tylko” zdjęcie wyglądu. Być może jednak, ponieważ artysta potrafi starannie podpowiadać kulturowe tropy, to opowieść o esencji tożsamości? Fotografia autoportretowa zdolna jest do przekroczenia granicy powierzchni obrazu, bo dzięki niej widzimy w pełni, jak wykuwa się i urzeczywistnia świadoma jaźń artysty. Jeśli istnieje jakikolwiek język autoportretu, to musi być on oparty na ciągłym wątpleniu we własne ja, niepewności własnego wyglądu i nieustannemu próbowaniu, by go pochwycić.

Twórczość Claude Cahun, mimo upływu lat wciąż wydaje się współczesna, bez względu na jaką drogę jej rozumienia się zdecydujemy. Skromne zdjęcie, którego postrzeganie oparte jest w istocie na złudzeniu, pokazujące artystkę z manekinem, może być opowieścią o kreacji, podwojeniu, czy próbie ukrycia się za kimś innym. Zawiera także potencjał krytyczny, bo odsyła do pytania o to, kto i w jaki sposób narzuca ramy ciała i kto ma nad nim władzę.

Z twarzy na zdjęciu bije powaga i rodzaj smutku. W książce *Double Exposure* Mieke Bal komentowała obraz Caravaggia przedstawiający Meduzę. Obraz zawiera dopisek malarza „nie lękaj się. Ta kobieta nie zabija. Jest tylko obrazem”⁴². Badaczkę zastanawia, kto w tej opowieści był bardziej przerażony: zamrażani spojrzeniem potwora? Czy sama Meduza własnym widokiem? Píše Bal: „Meduza odwraca wzrok, i sama wygląda na przerażoną”⁴³. Coś z tego lęku odnajdujemy w fotografii, gdy z niepokojem zdarza się nam spojrzeć na własny wizerunek. Pytamy wtedy: czy to na pewno ja? Czy Cahun przstraszyła się tego, co zobaczyła na swoich wizerunkach? Cahun była odważna na wiele sposobów – i jako artystka wybierająca androgyniczne imię, i żyjąc według własnych zasad, i jako rewolucjonistka. Spoglądając we własne oblicze nie przstraszyła się, lecz szukała dalej. Wiedziała, że fotografia to tylko obraz.

41 Por. M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków 2008.

42 M. Bal, *Double Exposures: The subject of Cultural Analyses*, London 1996, s. 57.

43 *Ibidem*, s. 60.