

Justyna Siuta

Opowieści erotyczno-tanatyczne. O fotografiach Cindy Sherman

– *Czy pan umrze?*
– *Tak*
– *To dziwne. Jak to jest, kiedy się umiera?*
Znienacka nacisnął wyzwalacz aparatu i obaj
podskoczyliśmy zaskoczeni błyskiem flesza.
– *Właśnie tak.*

Jonathan Carroll, „Muzeum psów”

Seksualność i śmierć są związane ze sobą nierozzerwalną więzią (Bataille 2007: 15). Dopełniają się nawzajem i sobie zaprzeczają. Obie łączą się ze sobą w tragizmie ludzkiego losu, stanowiąc jego opokę. Wymykając się wszelkim próbom racjonalizacji, pozostają niepodległe ludzkiej woli. Stanowią parę wygnańców – wykluczonych z codziennego dyskursu i wypartych ze świadomości. Poddane społecznym reglamentacjom, wprzęgnięte w struktury instytucjonalne, ujawniają się w momentach złamania kulturowych zakazów. Sygnują kres tego, co racjonalne, otwierając na to, co niemożliwe. Podążając odmiennymi ścieżkami, wskazują na ten sam cel. Francuzi nadali seksualnemu spełnieniu miano *la petite mort* – mała śmierć. Zarówno śmierć, jak i seksualność, naruszają jednostkowe poczucie ciągłości i jedności. Godzą w indywidualną świadomość ludzkiego ciała, zamazując bądź przekraczając granice (Bataille 2007: 19). Prowadzą ku zatraceniu.

Naznaczenie piętnem Erosa i Thanatosa leży w naturze fotografii. W każdym zdjęciu zakłęty zostaje wycinek czasu i przestrzeni (Sontag 1986: 26). Niczym pęcherzyk powietrza w sercu kryształu, w fotografii zawarty zostaje wyjęty z ciągu moment miniony czy – rzecz by można – poniechany. Zdjęcie wygląda na wszystko, co bezpowrotnie utracone. Do czego nas prowadzi? „Powiedzielibyśmy, że do Bytu. Oraz do chwili, której już nie ma” (Pontremoli 2006: 105). Roland Barthes nadał fotografii miano ucieleśnionej śmierci. Powiela ona to, co nastąpiło jeden tylko raz, mechanicznie odtwarza to, co nigdy nie będzie mogło się egzystencjalnie powtórzyć (Barthes 1999: 13).

Fotografia i przedmiot odniesienia są ze sobą związane nicią nieodzowności. Model ofiarowuje obrazowi możliwość zaistnienia, obraz utrwała model w ostatecznym i niezmiennym grymasie. Fotografia zabiera ze sobą swoje odniesienie: ona i ono dotknięte są tym samym wiecznym zeszytnieniem, zastygnięciem wobec toczącego się wokół świata (Barthes 1999: 15). W ramach zdjęcia dokonuje się to, co wcześniej wykraczało poza granice ludzkiej wyobraźni: moment miniony ukazuje się nam tu i teraz (Sikora 2004: 85). Fotografia jest zastygnięciem, zamrożeniem

wycinka historii, niezdolnej, by się dalej potoczyć. Przeszłość dociera do nas niczym zbłąkane promienie gwiazdy – zakrzepła, stężała w bezruchu na nieskończoność.

W porządku fotografii wskrzeszeniu ulega prymitywny status obrazów – częściowa tożsamość obrazu i przedmiotu (Sontag 1986: 142). Zdjęcie – przedłużenie rzeczy widzialnej – jest także obiektem z *krwi i kości* (Barthes 1999: 141). Fotografia, stanowiąca zarazem przedmiot materialny jak i skamielinę, ślad, jak pozostawiła po sobie rzeczywistość miniona, może z łatwością ulec przemianie w fetysz. Aparat fotograficzny, drapieżna, zautomatyzowana broń, ustanawia chronicznie voyeurystyczny stosunek względem rzeczywistości, definiując świat jako przeznaczone dla mas widowisko (Sontag 1986: 18). Społeczeństwo konsumpcyjne wymaga kultury opartej na obrazach. Dostarczają one doznań silniejszych niż realne sytuacje czy przedmioty. „Proszę wejść do lokalu porno w Nowym Jorku. Nie znajdziecie tam występu, ale wyłącznie jego żywe obrazy” – dostrzega Roland Barthes (Roland Barthes, cytując za: Olechnicki 2005: 41). Zwrot w kierunku mechanicznych, elektronicznych artefaktów stanowi symptom naszej cywilizacji. Aparat jako maszyna wzmaga alienujący charakter zmysłu wzroku (Sikora 2004: 44). Fotografowanie jest przekształceniem tego, co się widzi, w wizerunek – uśmiercamy, przemieniając to, co żywe, pulsujące w dwuwymiarową skamielinę (Ferenc 2005: 87). Powstałe w ten sposób zdjęcie przeradza się w obiekt konsumpcji. Fotografia, stanowiąca władczy znak przyszłej śmierci, może ulec przekształceniu w fetysz, a jako taka staje się źródłem rozkoszy – czynnikiem pobudzającym popęd seksualny i środkiem jego zaspokojenia.

Związek pomiędzy pierwiastkiem erotycznym i tanatycznym ulega w przestrzeni twórczości Cindy Sherman zacieśnieniu. Urodzona w 1954 r. w stanie New Jersey Sherman zadebiutowała w latach siedemdziesiątych serią czarno-białych zdjęć *Untitled Film Stills (Fotosy bez tytułu)*. W obrębie stylizowanych na kadry filmowe fotografii amerykańska artystka uchwyciła własną maskaradę. Sherman poddaje swoje ciało przeistoczeniu, wcielając się w społecznie ukonstytuowane role. Przekraczając wyznaczone w dobie modernizmu granice, artystka podejmuje refleksję nad ontologicznym i epistemologicznym statusem fotografii. Obrazy Sherman stanowią wynik eksploracji refleksyjnej natury medium, które służyć może nie tylko do zamrażania zjawisk w ułamkowym trwaniu, lecz i do zgłębiania ich istoty. Instynktowne zaufanie, jakim obdarzamy fotografię, wierząc w jej bezstronną naturę, wynika zapewne z istnienia owej nierozzerwalnej więzi, jaka łączy zdjęcie z jego przedmiotem odniesienia. W istocie, fotografie autorstwa Sherman są niczym więcej, niżli zakrzepłym czasem przeszłym. Jednakże zdjęcie, które zostało w sposób jawny nasycone sztucznością i teatralnością, zatracą swoją pierwotną funkcję – funkcję bycia przejrzystym oknem na świat. Nie jest to jednak skutek uboczny praktyk artystycznych, lecz świadomie zamierzony zabieg odzierania fotograficznej realizacji z resztek realizmu. Sherman, mając do dyspozycji powierzchnię pojedynczego zdjęcia, kreuje fikcję. Zamyka w obrębie fotografii świat, który, pomimo iż powstał za (koniecznym) udziałem świata rzeczywistego, świata z *krwi i kości*, jest odzwierciedleniem świata zrodzonego w wyobraźni.



Zdjęcie Cindy Sherman *Untitled Film Still #3, 1977*

W cyklu *Untitled Film Stills* po raz pierwszy ze zdumiewającą mocą ujawnia się niezwykła zdolność przeistaczania, jaką obdarzona została Cindy Sherman, a którą (w sposób niewinny i nieświadomy) eksplorowała od czasów dzieciństwa. Owa tendencja przeobrażeniowa ulega w kolejnych cyklach zdjęć intensyfikacji, gdy jej wcielenia stają się bardziej mroczne, koszmarne, frapujące, gdy za pomocą sztucznych członków artystka przemienia się w postaci o niejasnym statusie płciowym i ontologicznym, by z czasem rozpuścić swoje ciało w litrach biologicznych wydzielin, bądź zastąpić plastikową protezę. Choć problematyka pojmowanej kulturowo płciowości zdaje się stanowić w sferze jej twórczości kwestię prymarną, sama Sherman niejednokrotnie decyduje się na płciową transgresję. Ustawiczne przekraczanie granic, nie tylko płciowych, podważa zasadność istnienia opozycji binarnych, takich jak: kobieta/mężczyzna, natura/kultura czy kultura popularna/kultura elitarna.

Cindy Sherman pozostawia swoje dzieła nienazwanymi. Pozbawienie obrazu tytułu nie jest bynajmniej zabiegiem neutralnym. Tytuł sytuuje zdjęcie w określonym kontekście, stymuluje wyobraźnię odbiorcy zgodnie z założeniem nadawcy, steruje tokiem rozumowania i kojarzenia, obnaża drzemiący w fotografii sens, nasycą ją semantycznie. Rezygnacja z nadania swoim pracom tytułu stanowi, w przypadku twórczości Sherman, nieodłączną część procesu kreacji. Obraz bez tytułu przyjmuje formę dzieła otwartego, które dokonuje się w procesie interpretacji. W akcie pozbawienia fotografii tytułu następuje przeniesienie punktu ciężkości z autora/nadawcy na odbiorcę, który, by nadać przedmiotowi artystycznemu sens, wchodzi z nim w interakcję. Niezatytułowane zdjęcia mogą stać się obiektem swobodnej gry wyobraźni, pozostają otwarte na wielość interpretacji. Zezwala na to także struktura samych obrazów – ich niejednoznaczność i wielostopniowość.

W przestrzeni fotografii autorstwa Cindy Sherman naruszony zostaje ustanowiony porządek patrzenia. Artystka podejmuje polemikę z konwencjami zawłaszczającego spojrzenia. Prowokując odbiorcę, wciąga go w grę, której pozornym celem jest obdarzenie go wizualną przyjemnością. Sherman świadomie czyni swoje ciało przedmiotem pożądanego spojrzenia. Poprzez pozę, która sugeruje delikatność i bezbronność, artystka ofiarowuje siebie voyeurowi. Ofiarowanie ma jednak charakter iluzoryczny – stanowi skonstruowaną przez Sherman pułapkę, za udziałem

której odsłonięte zostają mechanizmy voyeurystycznej rozkoszy (Mulvey 2006: 69). Artystka rzadko spogląda prosto w obiektyw, co stanowi analogię do aktu podglądania, w którym odbiorca uczestniczy w realnym doświadczeniu – obserwacja zdaje się przebiegać niepostrzeżalnie. Jednakże zdjęcia Cindy Sherman nie są fotografiami zrobionymi z ukrycia. Na światłoczułym materiale nie odciska się ulotny moment wyjęty z sekwencji chwil, lecz precyzyjnie skonturowany układ, którego nic nie poprzedza i po którym nic już nie nastąpi. Sherman nie tylko zostaje zamrożona, ona sama siebie zamraża w drobiazgowo obmyślanej pozie. Każda zabalsamowana chwila zaprzecza istnieniu jakiegokolwiek porządku zdarzeń – artystka zaburza sekwencję, zastygając w oczekiwaniu na dźwięk trzasku migawki. Świadomość, iż odbiorcy dana została w doświadczeniu skrupulatnie skonstruowana fikcja, wywołuje uczucie dyskomfortu – oto dekonstrukcji ulegają sadystyczno-seksualne popędy.

Jak dostrzega Judith Williamson, fotografie z cyklu *Untitled Film Stills* są ze swej natury niewinne – nie zostały one bowiem w sposób jawny nasycone erotyzmem (Silverman 2006: 165). To, co mroczne, rodzi się w toku interpretacji. To odbiorca, wyposażony w społeczno-kulturowy bagaż, dokonuje oceny uwiecznionej na fotografiach Sherman zgodnie z wpojonymi mu na drodze socjalizacji normami; to odbiorca przyjmuje zaproszenie do gry, która potem okaże się skonstruowaną przez Sherman pułapką. Zakłęty w fotografiach amerykańskiej artystki voyeurizm drzemie w istocie w widzu. Zdjęcia prowokują ocierające się o skopofilię reakcje, lecz to po stronie odbiorcy leży podjęcie decyzji, czy wcielić się w rolę obserwatora, czy poprzestać na zimnej analizie. Powoli na szyi zaciska się pętla. Występująca w roli modelki Sherman jest wszakże także reżyserem objawiającego się na fotografiach spektaklu. Prace z serii *Untitled Film Stills* umieszczone w kontekście płciowych paradygmatów męskiego spojrzenia i kobiecej maskarady, eksplorują mechanizmy funkcjonowania w społecznej świadomości ciała skategoryzowanego jako żeńskie. Ciało Sherman nabiera wymiaru przedstawienia, staje się projekcją, symptomem ucieleśnionych pragnień obserwatora.

Kontynuację refleksji nad reifikacją kobiecego ciała w sferze kultury niskiej i wysokiej stanowi cykl zdjęć *Centerfolds (Rozkładówki)*. Cindy Sherman, operując językiem fotografii reklamowej, nadała zdjęciom formę pornograficznej rozkładówki. Ich horyzontalność wymusza przyjęcie przez modelkę pozycji leżącej bądź siedzącej. Fotograficzna przestrzeń, nasycona emocjami, staje się gęsta i ciężka. Zdjęcia przepełnia nieuchwytna nostalgia, poczucie straty, lęk przed czymś nieokreślonym, niepostrzeżalnym. Wykreowane przez Sherman postacie, kruche i bezbronne, kulą się z zimna bądź ze strachu. Sprawiają wrażenie, jakby utraciły grunt pod nogami, jakby tęsknota za stałością była jedynym niezmiennym elementem ich życia.

Pomimo iż prace z cyklu *Centerfolds* nawiązują formą do fotografii pornograficznej, występują niejako przeciwko fundamentalnym założeniom samej pornografii. Etymologia słowa „pornografia” odsyła do greckiego terminu *pornográphos* – piszący o nierządnicach. W skonstruowanych przez Sherman postaciach nie ma nic nierządnego czy nieprzyzwoitego – nie są one dostępnymi seksualnie dziewczynami z taniego kalendarza, lecz kobietami zagubionymi w świecie własnych marzeń, uczuć i tęsknot. W fotografiach obecny jest pierwiastek nieatrakcyjności, emocjonalizmu oraz seksualnej nieświadomości. Nieznajomość sadystycznych mechanizmów czyni wykreowane przez Sherman postaci bezbronnymi w obliczu nieposkromionej

siły spojrzenia. Ich gesty i mimika wyrażają niemoc, bezradność, niezdolność do rzucenia wyzwania voyeurowi.

Za sprawą *Centerfolds* obnażone zostają procesy fetyszyzacji kobiecego ciała, których doświadczyć możemy we współczesnych przekazach medialnych. Artystka łamie konwencje, odsłaniając to, co skrywa dekoracja. Nasycenie żywymi barwami, połyskująca powierzchnia, a nade wszystko namacalność, sytuują fotografie z serii *Centerfolds* w przestrzeni supremacji patriarchalnej podświadomości. Jednakże to, co objawia się na poziomie treści, stanowi zerwanie z porządkiem fetyszu. Sherman ukazuje ciało biologiczne – wymięte, pełne niedoskonałości, na którym odciska się zmęczenie, niepokój, wielość codziennych doświadczeń i czas. Pod oczami pojawiają się cienie, pierwsze zmarszczki i opuchlizna, po twarzy spływają krople potu. Kruszy się, rozszczepia i łuszczy cyfrowo skonstruowana powierzchnia.



Zdjęcie Cindy Sherman *untitled #92, 1981*

Prace Cindy Sherman funkcjonują niczym rodzaj filtra, na którym osadzają się niepokoje współczesnych. Artystka destyluje dla nas obawy, odsłania przed nami lęki na co dzień ukryte za kurtyną utkaną z naszych przed-sądów. „Misją sztuki jest, krótko mówiąc, prucie i zdzieranie tej to właśnie kurtyny. Bo tylko po jej zerwaniu odkryją się oczom *aspekty ludzkiej natury nieznane dotąd, schowane*” – pisze Zygmunt Bauman, podsumowując rozważania Kundery nad rolą powieściopisarstwa (Bauman 2010: 61). Poprzez swoją maskaradę Sherman podejmuje refleksję nad zmartwieniami ponowoczesnej jednostki, która nie tylko otrzymała prawo do kształtowania tożsamości wedle własnego *widzimisię*, ale na którą nałożono taki oto obowiązek. W czasach poprzedzających nowoczesność, poczucie przynależności sytuowano w sferze więzi rodzinnych, przyjacielskich oraz sąsiedzkich (Giddens 2001: 74). Oderwanie się jednostki od wspólnoty lokuje ją w środowisku, w którym nieodzownym staje się nieustanne manifestowanie własnej tożsamości poprzez zewnątrz i widzialne jej znaki (Krajewski 2005: 93). Cindy Sherman, posługując się w swojej maskaradzie komponentami kultury popularnej, zwraca uwagę na sposób, w jaki ponowoczesna jednostka tworzy i podtrzymuje w czasie własną tożsamość. To kultura popularna dostarcza współczesnym przedmiotów, z którymi mogą się oni utożsamiać w procesie odróżniania względem innych, jak i przedmiotów, za pomocą których mogą oni manifestować posiadanie określonej tożsamości. Służą one także materializacji tego, co abstrakcyjne, ideowe, umożliwiają jednostce eksternalizację i obiektywizację samej siebie względem otoczenia (Krajewski 2005: 48–49). Fotografie Cindy Sherman ukazują kulturę popularną w roli tworzywa tkanej przez

współczesnych narracji o samych sobie oraz w roli narzędzia walki o uznanie tej narracji przez innych. Przeistoczenia, jakim poddaje siebie artystka, stają się obrazem natury naszych czasów.

Idea, iż ludzkiej kondycji nic nie jest dane na zawsze i wszystkim – że nic nie zostało narzucone bez prawa apelacji i możliwości zmiany, iż wszystko, co istnieje, trzeba najpierw *wykonać*, a to, co wykonane, można zmieniać bez końca – towarzyszy erze nowoczesności od samego jej zarania (Bauman 2007: 78).

Istotą współczesnego sposobu istnienia staje się nieprzerwane, kompulsywne, maniackalne przekształcanie. Obsesja ustawicznej weryfikacji wszelkich dostępnych opcji stała się domeną późnej nowoczesności, a odmowa nieustającej wymiany poszczególnych części na nowe, jest równoznaczna z przyjęciem postawy dewiacyjnej. Konieczność notorycznego poddawania własnego „ja” zmianom prowadzi do fragmentaryzacji tożsamości i objawia się na poziomie nękających ponowoczesną jednostkę obaw i lęków. Współcześni usytuowani zostali bowiem w ambiwalentnej pozycji – pomiędzy tęsknotą za poczuciem bezpieczeństwa, a otwartością na świat nieograniczonych możliwości. Dobrodziejstwo korzystania z bezmiernego bogactwa opcji staje się przekleństwem wraz z narastaniem niepokoju przed odrzuceniem wynikłym z erozji instytucji, takich jak: rodzina, sąsiedztwo, przyjaźń, gdzie tradycyjnie lokowano poczucie przynależności (Bauman 2007: 31).

Sherman, przywdziewając kolejne maski, imituje mózół starań utrzymania harmonii pomiędzy poczuciem bezpieczeństwa a wolnością. Jak wyjaśnia Georg Simmel, współczesna jednostka żyje w zawieszeniu pomiędzy dwoma wszechogarniającymi pragnieniami/tęsknotami – tęsknotą za byciem częścią wspólnoty i pragnieniem indywidualizacji (Bauman 2010: 25–26). Cindy Sherman przekłada na język wizualny charakterystyczne dla płynnych czasów poczucie rozdarcia pomiędzy chęcią a obawą, pragnieniem a niepewnością. Wysiłki współczesnych ogniskują się wokół walki z nieuleczalną plagą niedookreśloności. Konieczność podejmowania decyzji czyni poczucie ryzyka nieodłącznym towarzyszem naszej tułaczki.

Ów egzystencjalny lęk przed życiem w zawieszeniu wyrażony zostaje w późniejszych pracach Sherman, które oddają atmosferę niepewności w obliczu nieprzerwanie zmieniającego się świata. Zakorzenie w tradycji lokowało jednostkę w społecznej przestrzeni, umożliwiało orientację i kategoryzację świata zewnętrznego. Zerwanie nitki czasu, dezintegracja więzów rodzinnych i przyjacielskich, odarła współczesnych z poczucia bezpieczeństwa. Intensyfikacja tendencji przeobrażeniowej, którą doświadczamy na przestrzeni twórczości Cindy Sherman, stanowi reperkusję ponowoczesnego porządku. O ile we wczesnych pracach metamorfoza objawia się tylko na poziomie inscenizacji, doboru rekwizytów, sugerujących określony styl życia i manifestujących tożsamość, o tyle w późniejszych zdjęciach przeistoczenie dotyka samej struktury tkanki ludzkiej. Sherman zabiera nas w podróż do rdzenia naszych lęków. Uosabiane przez nią postaci balansują na granicy szaleństwa. Zranione, zmutowane ciało rozpływa się w biologicznych wydzielinach, ulega rozkładowi i segmentacji. Zdjęcia Sherman, funkcjonujące niczym lustrzana powierzchnia, odzwierciedlają atmosferę narastającego zagrożenia. Za sprawą jej twórczości wkraczamy w świat psychicznych dewiacji, w krainę nocnych koszmarów, na poziomie których objawia się nękający współczesnych niepokój. Maskarada,

która w początkowych cyklach jawić się może trywialną igraszką, przyjmuje kształt mrocznej refleksji.

Cindy Sherman eksploruje w swojej twórczości wielość możliwości przeżywania i przedstawiania ciała. Jej fotografie – wytwory kultury – ukazują człowieka jako istotę biologiczną. Artystka eksploruje złożony charakter związku między powierzchnią i wnętrzem. Jej prace zwracają uwagę na nierozzerwalną nić, która splata biologiczne procesy z emocjonalnymi stanami. Treści naszej świadomości i podświadomości znamionują powierzchnię, odciskają się na ciele niczym świat rzeczy widzialnych na fotografii. Podobnie powierzchnia, podlegająca przekształceniom, wywiera wpływ na strukturę psychiczną jednostki. Sherman ukazuje ciało realne – ciało, które męczy się, poci, starzeje, a po śmierci – dezintegruje i rozkłada; ciało, które się posiada i którym się jest – ciało stanowiące narzędzie bycia ku światu, fundament jego postrzegania i kształtowania. Dla Sherman zewnętrzny i wewnętrzny pejzaż ciała związany jest z oddziaływaniem instynktu miłości i śmierci. Penetracja rozpoczyna się na powierzchni, która kruszy się i niszczy. Obrazy wnikają coraz głębiej – do świata naznaczonego przez rozkosz, ból i śmierć. Artystka śledzi momenty zerwania ciągłości i jedności. Zdjęcia wiodą nas krętą ścieżką w stronę punktu, gdzie popęd erotyczny i popęd śmierci wskazują na to samo – na zatracenie indywidualnej tożsamości ciała. Na kliszy urealniamy się obawy zrodzone w trudzie pytań o ontologię ludzkiej istoty. W obrębie fotografii ziszcza się dialektyka wstępu i fascynacji, jaki wzbudza w jednostce świadomość jej biologiczności. Sukcesywnie obdzierając ciało ze skóry i rozkładając je na kawałki, Sherman wprowadza odbiorcę w realia groteski. W świetle koncepcji Michaiła Bachtina, ciało groteskowe (tudzież skarnawalizowane) jest ciałem zdegradowanym, zdetronizowanym do płaszczyzny materialnej. Rosyjski teoretyk podstaw obrazów groteskowych upatrywał w szczególnym wyobrażeniu cielesnej całości oraz jej granic. W grotesce bowiem granice oddzielające ciało od reszty świata, a także granice pomiędzy poszczególnymi ciałami, przebiegają w sposób odmienny niżli w przedstawieniach klasycznych i naturalistycznych. Opokę groteski stanowi, zdaniem Bachtina, płodność – najpotężniejsza siła, fundament wszechświata. Ciało skarnawalizowane nigdy nie jest gotowe, nigdy nie jest skończone – absorbuje świat i jest przezeń absorbowane. Groteska ukazuje ciało otwarte, wychodzące z siebie, ciało rodzące inne ciała – koncentruje się na tych jego częściach, które uczestniczą w procesach kreacji. Brzuch i fallus ulegają zatem hiperbolizacji, zostają obdarzone niezwykłą mocą, za sprawą której mogą oddzielać się od ciała i funkcjonować samodzielnie.

Logika artystyczna obrazu groteskowego ignoruje zamkniętą, gładką i głuchą płaszczyznę (powierzchnię) ciała i zaznacza tylko jego wypukłości, odrosty załazki i otwory, czyli to tylko, co przekracza granice ciała i to, co wprowadza w jego głąb. Góry i przepaście oto relief groteskowego ciała, albo, mówiąc językiem architektury – jego baszty i lochy (Bachtin 1975: 438).

W porządku groteski zespolone zostają ze sobą cechy ludzkie i zwierzęce, zanika także ciało pojmowane jako pewna jednostkowość, odrębność, indywidualność. Obraz groteskowy wnika do wnętrza, wydzielin. Dla estetyki groteski charakterystyczne jest ukazywanie ciała jako stanu przechodniego, swoistego przejścia w cyklu stale odnawiającego się świata, ogniwa w niekończącym się łańcuchu

biologicznego życia, w którym śmierć jednego ciała daje początek drugiemu (Bachtin 1975: 428–430).

Utrwalone przez Sherman ciało zrodzone jest w bólu porodu, poddane mechanizmom starzenia, a po śmierci – procesom rozkładu. Powierzchnia obrazów z cyklu *Fairy Tales (Bajki)* opanowana zostaje przez potwory o ludzko-zwierzęcych obliczach, przestrzeń fotografii z serii *Disasters (Nieszczęścia)* wypełniają wymioty, ślina, krew miesięczna, wydzielina z gruczołów potowych i łojowych oraz inne substancje o nieokreślonej genezie. Sherman za pomocą fotografii snuje opowieść o człowieku jako istocie biologicznej. Nie jest ona bajką na dobranoc, lecz nagą prawdą o horrorze istnienia jednostki, która rodzi się po to, by zestarzeć się i umrzeć. Artystka z naturalistyczną szczerością wnika pod powierzchnię. Gładka skóra łuszczy się, pojawiają się na niej wrzody, bąble i bruzdy. Włosy pokrywa gruba warstwa łoju. Ciało ulega wykrzywieniu i zmutowaniu, rozpływa się, rozpada i gnije.



Zdjęcie Cindy Sherman *Untitled #153, 1985*

Kwintesencję twórczości artystki stanowi, moim zadaniem, eksplorowanie refleksyjnego potencjału medium, które służy nie tylko do zapisu dziejącego się świata. W zdjęciach ujawnia się nękająca współczesnych niepewność. Fotografie stają się bardziej mroczne, gdy rozważania zaczynają dotyczyć problemów najtrudniejszych – kruchości i przemijalności jednostkowego istnienia. Artystka sukcesywnie obnaża to, co skrywa kosmetycznie skonstruowana powierzchnia. Ciało utrwalone na *Untitled #93* jest ciałem brudnym, spoconym, wymiętym. Powoli pęka piękna, gładka fasada. Spod niej wyziera świat biologicznych wydzielin i cuchnących wyziewów, który prowadzi nas wprost do horroru *Fairy Tales*. Przekroczona zostaje granica między jawą a snem. Stopniowo zanurzamy się w realia nocnych koszmarów, z których złani zimnym potem budzimy się nad ranem. To, co w bajkach pozostaje niewypowiedziane, dokonuje się w porządku *Fairy Tales*. Drugoplanowe postaci złowieszczych wiedźm, okrutnych starców, istot antropomorficznych wyłaniają się na plan pierwszy. Wkraczamy w zamknięty krąg złych wróżb.

W cyklach *Fairy Tales* i *Disasters* ujawnia się treść strachu, jaki odczuwa jednostka świadoma ulotności własnego istnienia, jednostka ogołocona z mechanizmów obronnych, które zapewniała jej wiara w rzeczywistość pozamaterialną. W przestrzeni *Fairy Tales* i *Disasters* ziszcza się świat naszych obaw, który na co dzień powraca jedynie w sennych koszmarach. W swojej obsceniczności fotografie Sherman nawiązują do koncepcji teatru okrucieństwa Artauda. Obrazy zmutowanych członków i gnijącego ciała przywracają jednostce zdolność do odczuwania i przeżywania. Pod wpływem silnych bodźców zerwana zostaje zasłona, skrywająca lęk, zepchnięty przez jednostkę do głębin podświadomości.

W świetle analizy Elizabeth Bronfen, utrwalona na zdjęciach autorstwa Sherman maskarada stanowi zapis manifestacji historycznego języka ciała. Histeria stanowi psychosomatyczne zaburzenie, które postrzegane jest w kategoriach mani-

festacji niezadowolenia jednostki z otaczających ją realiów społeczno-kulturowych. W przeszłości występująca znacznie częściej wśród kobiet histeria sankcjonowała tezę, podług której żeńskie ciało klasyfikowano jako enigmatyczne i nie podlegające świadomym mechanizmom autokontroli (Bronfen 1995: 116). Histeria stanowi konsekwencję wewnętrznego kryzysu, jest objawem konfliktu w łonie otaczającej jednostkę kultury. Psychosomatyczna dysfunkcja przypomina zatem odzwierciedlającą treści kultury lustrzaną powierzchnię. Histeryk używa swego ciała, by naśladować wspomnienie psychicznej traumy. Kryzys, wywołany niemożnością przystosowania do społecznych norm, zostaje wyartykułowany na drodze ich imitacji, repetycji i parodii. Mamy zatem do czynienia z ujarzmieniem energii psychicznej poprzez cielesną autoekspresję.

Zdaniem Elizabeth Bronfen, działalność twórcza Sherman stanowi demonstrację zaburzeń psychicznych. Jej fotografie przyjmują kształt wypadkowej niezdolności do przystosowania się do społecznych i kulturowych norm płci. Prace amerykańskiej artystki stanowią zapis historycznej autoekspresji. Sherman odtwarza społeczne stosunki, imituje i parodiuje kulturowe konstrukty płci i seksualności. Jednakże, jak dostrzega Bronfen, o ile histeryk traci nad sobą kontrolę, Sherman w pełni panuje nad odruchami własnego ciała, przemieniając histeryczny gest w dzieło sztuki. Artystka dokonuje dekonstrukcji zachodniej ikonografii, w przestrzeni której żeńskie ciało staje się projekcją męskich wyobrażeń. Za sprawą histerycznego języka ciała wyrażony zostaje wewnątrzpsychiczny konflikt między zinternalizowanymi normami kulturowymi a indywidualnymi pragnieniami. Artystka poprzez swoją twórczość poszukuje odpowiedzi na pytanie, czym jest i jak została ukonstytuowana kategoria kobiecości. W sferze jej fotografii obnażeniu ulegają kulturowe mechanizmy konstruowania płci (Bronfen 1995: 118–120).



Zdjęcie Cindy Sherman
Untitled #306, 1994

Sherman dokonuje rejestracji doświadczeń ciała w kategoriach biologicznych i kulturowych. Paradoksalnie w toku powolnego rozpadu i zaniku ciała wreszcie staje się ono obecne, już nie jako obraz – fetyszyzowana powierzchnia, lecz jako ciało biologiczne, ciało z *krwi i kości*. Dalsza podróż wiedzie nas przez obszary zakazane. W *Sex Pictures* ciało zastąpione zostaje plastikową protezą. Wkraczamy w porządek symulacji, gdzie zniszczeniu ulegają perwersyjne pragnienia. Syntetyczny substytut staje się fetyszem w stanie absolutnym, spełnioną fantazją. Artystka podejmuje próbę wizualnej transkrypcji obrazów mentalnych zrodzonych na styku dwóch popędów. Syntetyczne protezy uprawiają seks bez tchnienia życia. Eros i Thanatos przenikają się nawzajem.

Bibliografia

- Bachtin M. (1975), *Twórczość Franciszka Rebelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, przeł. A. i A. Gorenio, wstęp S. Balbus, Kraków.
- Bataille G. (2007), *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk.
- Barthes R. (1996), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa.
- Bauman Z. (2010), *Między chwilą o pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Łódź.
- Bauman Z. (2007), *Tożsamość*, Gdańsk.
- Bronfen E. (1995), *The Other Self of Imagination: Cindy Sherman's Hysterical Performance*, w: C. Sherman C. *Cindy Sherman: Photographic Work 1975–1999*, red. Z.F. i M. Schwander, Munich.
- Ferenc T. (2005), *Odrzucony język fotografii mortualnej*, w: T. Ferenc i K. Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Łódź.
- Giddens A. (2001), *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa.
- Krajewski M. (2005), *Kultury kultury popularnej*, Poznań.
- Mulvey L. (2006), *Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977–87*, w: J. Burton (red.), *Cindy Sherman*, Cambridge, Massachusetts.
- Olechnicki K. (2005), *Fotografia dla każdego. Społeczne funkcje fotografii w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego*, w: T. Ferenc i K. Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Łódź.
- Pontremoli E. (2006), *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, Gdańsk.
- Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin.
- Sontag S. 1986, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa.
- Silverman K. (2006), *How to face the gaze*, w: J. Burton (red.), *Cindy Sherman*, Cambridge, Massachusetts.

Erotical-thanatological stories: Cindy Sherman's photography

Abstract

The text covers the coexistence of libido and the death drive in Cindy Sherman's art. Her photographs show morphing, repulsive bodies. Photography as such is characterised by the two above-mentioned opposite drives: it is a fetish and a trace of the past. The connection between Eros and Thanatos becomes closer in Cindy Sherman's art.

Słowa kluczowe: Cindy Sherman, Eros, Thanatos, teoria fotografii, fotografia amerykańska XX wieku, tożsamość, kultura popularna

Key words: Cindy Sherman, Eros, Thanatos, photography theory, 20th century American photography, identity, popular culture

Justyna Siuta

absolwentka kulturoznawstwa międzynarodowego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obroniła z wyróżnieniem pracę licencjacką na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studiuje Gender na Uniwersytecie Bolońskim i Uniwersytecie w Utrechcie. Naukowo interesuje się teorią fotografii, socjologią kultury i antropologią codzienności.