

Marcela Kościańczuk

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



O matce jako tożsamej,
o matce jako innej
Analiza odmiennych taktyk reprezentacji
fotograficznych aktów matek¹

Wstęp

Tematyka kreowania tożsamości cielesnej, jej zmienności i swoistej performatywności jest obecnie dość często eksplorowana, nie tylko w humanistyce czy naukach społecznych, ale także w dyskursach medialnych. Cieleśność pojawia się w takich kontekstach jak kreowa do zerunku własnej płci czy też kreowanie wzorców relacji intymnych. Tego typu ujęcia stają się kluczowe dla teoretyków queer czy gender studies.

Artykuł ten nie obiera jednak perspektywy gender studies jako dominującej dla metodologicznej podstawy rozważań. Przeciwnie, nieco przewrotnie zwraca się do myśli hermeneutyczno-semiotycznej, by wskazać, że filozoficzno-społeczne nieesencjalne podstawy konstruowania reprezentacji ciała, płci i relacji rodzinnych można odnaleźć nie tylko w postmodernistycznych refleksjach dekonstruujących w rewolucyjny sposób kategorie płci czy orientacji seksualnej.

Metodologiczną inspiracją dla podjęcia semiotyczno-kulturowej analizy znaczeń wpisanych w bardzo specyficzne obrazy był tytuł książki Paula Ricoeura *O sobie samym jako innym*, w której Ricoeur niejako wbrew filozofom dialogu (m.in. Emmanuelowi Levinasowi czy Martinowi Buberowi) wskazuje, że dystans wyrażony przez określenie kogoś trzecią osobą liczby pojedynczej – „on” nie musi być związany z zawłaszczeniem, przemocową reifikacją (uprzedmiotowieniem), czy mówiąc językiem Levinasa tematyzacją, odzierającą innego/Innego z jego swoistości i radykalnej inności. Co prawda rzeczywiście podmiot określony jako „on”, czy inaczej „każdy”, „jakikolwiek”, nie jest kimś, z kim można nawiązać bliską więź, nie musi on być także w ogóle kimś, z kim można nawiązać jakąkolwiek relację. Nie przeszkadza to jednak fundamentalnemu stwierdzeniu, o tym, że jest podmiotem etycznym. Píše o tym Ricoeur, wskazując na ten z aspektów trzeciego, który jest najistotniejszy dla tego tekstu. Analizując

1. Artykuł został przygotowany w ramach grantu NCN: Wizualność taktyczna. Recepcja myśli Michela de Certeau nad codziennością we współczesnej kulturze, nr 2013/09/B/HS2/01164.

z perspektywy hermeneutycznej procesy tożsamości i wyodrębniania inności, Ricoeur ujawnia, że egzystencja ma charakter narracyjny, w którym sami siebie reprezentujemy niekiedy jako pierwszą osobę, zaś innym razem jako trzecią, dokonując manewrów związanych zarówno z dyskursywnym i emocjonalnym przejmowaniem całkowitej kontroli czy wczucia się w jednostkę, którą byliśmy w przeszłości, jak i zupełnie odmiennych aktów dystansowania się, czynienia obcym innych aspektów naszej przeszłej egzystencji. Przedstawiając perspektywę reprezentacji dyskursywnej czy narracyjnej, Ricoeur nie pomija kwestii związanych z materialnością każdego bytu.

Trzeci ma ciało i jest ciałem. Ten materialny korpus jest elementem wspólnym dla bardzo różnych istot. Trzeci ma także orzeczniki psychiczne², jak stwierdzi Ricoeur. One właśnie odróżnią go od innych cielesnych bytów. Ponieważ jednak nie sposób w praktyce oddzielić dwóch aspektów psychofizycznej jedności, faktycznie to także ciało jest tym, co łączy jak i tym, co rozdziela jednostkę od innych bytów. Ricoeur analizuje różne aspekty tożsamości cielesnej, w której splatają się ze sobą aspekty bycia i posiadania – jestem ciałem i mam ciało³. Posiadanie ciała, którym zarazem jestem, sprawia, że mogę mieć do niego pewnego rodzaju dystans. Ciało może stawać się „mną” na różne sposoby, mam możliwość kreowania czy współkreowania jego kształtu. Jednostka może ukrywać lub odkrywać swoją materialną powłokę, prowadząc swoistą grę z byciem i posiadaniem. Faktycznie jednak posiadający ciało nie jest jedynym graczem, w tej dość skomplikowanej rozgrywce. Na tym właśnie polega paradoks trzeciej osoby. „Trzeci” jest to, jak zauważa już Levinas, byt społeczny, jednostka konstruowana nie tylko przez wolny rozwój koncepcji samego siebie, w oderwaniu⁴ od skomplikowanej sieci społecznych zależności. Przeciwnie, główne znaczenie w kreacji tegoż bytu mają właśnie zależności, społeczne dyskursy, język werbalny oraz obrazowy. One wszystkie jednakże tworzą zarówno narzędzia opresji (biopolityki, w terminologii Michela Foucaulta⁵), ale także gry, współkreacji, negocjacji, zabawy bądź kłótni, która staje się kolejnym narzędziem budowania indywidualnej (ale już nie tylko prywatnej) tożsamości.

W tym artykule skupiam się nie tyle na opresji, ile na możliwościach jednostkowego wykorzystania reprezentacji cielesności: nie tyle odkrywanej i od-

2. Paul Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. Bogdan Chelstowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 61.

3. Paul Ricoeur, s. 65.

4. Emmanuel Levinas, Philippe Nemo, *Ethics and Infinity. Conversation with Phillippe Nemo*, przeł. Richard Cohen, Duquesne University Press, Pittsburgh 1985, s. 90. Por. także: William Paul Simmons, *The Third. Levinas' Theoretical Move from An-archival Ethics to the Realm of Justice and Politics*, „Philosophy and Social Criticism”, 1999, t. 25, nr 6, s. 83–104.

5. Michel Foucault, *Narodziny biopolityki*, przeł. Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

słanianej przez wykorzystanie kulturowo usankcjonowanej instytucji ubrania, ile przeciwnie ukazującej się w nagości. Artystyczne reprezentacje nieokrytego odzieniem ciała tworzą mapę semiotyczną i pewien kanon znaczeń. Znaki, które były obecne w systemie mody (opisywanym chociażby przez Rolanda Barthes'a⁶) są tu jednak zastępowane przez fotograficzną/wizualną konwencję. Konwencja ta staje się formą, która odzwierciedla treść – portretującą starsze kobiece ciało. Projekty prezentowane w artykule odkrywają, do tej pory nieobecne (lub rzadko obecne), tematy przedstawień, ale także stanowią grę z etyczną, ale też estetyczną formą przedstawienia. Najczęściej dzieje się to poprzez symboliczne „zdarzenie masek”, wybór szczerości, brutalnej niekiedy naturalności, bliskości fizjologii. Z drugiej strony we wszystkich projektach więź pomiędzy fotografem a modelką ma charakter intymny, bliskość wydaje się tu zatem odwoływać do czegoś więcej niż tylko strefy ściśle przedmiotowej. Dotyka ona także ważnych pytań związanych z indywidualnymi preferencjami, charakterem, osobowością bohaterki. Gra pomiędzy różnymi przedstawieniami nagości ma charakter taktyczny, pozwala ona przenosić się pomiędzy różnorodnymi wyborami, zachowaniami, namiętnościami portretowanych kobiet, którym oddaje się tu głos.

W artykule będę mówiła o taktykach, w takim rozumieniu, jakie przedstawia Michel de Certeau w książce *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*⁷. Taktyka u Certeau to aktywne i mobilne działanie jednostkowe lub pozasystemowe, ale korzystające z systemu, zawieszające się na nim, niezrywające z systemem ani nierewolucjonizujące go. to działanie niejako pasożytnicze (bądź symbiotyczne), w którym osoba (w ramach dostępnych jej możliwości) może w drobny sposób modyfikować ogólny zestaw norm, ujawniając swoją kreatywność. Jednostka może tu także podejmować grę z zastanym miejscem, nieustająco je przekraczając. Wśród taktyk szczególną rolę pełnią te, które „przechwytyją” możliwości strategiczne (więc tworzone przez systemowe strategie). We wstępie do swojej książki Certeau opisuje jedną z takich taktyk przechwytywania, jaką jest *la perruque*⁸. Jest to działalność robotników, którzy przerywają swoje monotonne i rutynowe czynności, by w drobny sposób oszukać pracodawcę. Korzystają ze skrawków materiału i wykradzonych minut, by zagospodarować je aktem własnej twórczości czy kreatywności (na przykład zrobieniem szmacianej lalki dla dziecka). Ponieważ są to tylko wykradzione minuty i skrawki, które prawdopodobnie i tak wyłądownywałyby w koszu na śmieci, zjawisko to nie jest w dużej mierze szkodliwe dla całego systemu, ale pozwala pojedynczym pracownikom

6. Roland Barthes, *System mody*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

7. Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 37.

8. Michel de Certeau, s. XV.

poczuć się inaczej, zmanifestować swoje własne upodobania, wykorzystać zdolności na własny sposób.

W tym artykule zastanawiam się, czy na przykładzie trzech, z pozoru bardzo podobnych, prac fotograficznych, obrazujących nagie ciała matek można dostrzec taktyczne, a zarazem wizualne przechwycenia nagości, obecnej w systemie sztuki od wielu wieków. Zadam sobie pytanie: jaką grę z systemem reprezentacji podjęli fotografowie, tacy jak Terry Richardson, Melanie Manchot czy Evergon. Artykuł podejmuje także próbę odpowiedzi na pytanie o to, na jakich poziomach można odczytywać rekonstrukcję wizerunku matki, w jaki sposób połączenie dwóch kategorii (nagości i matki) konotujących wiele rozbieżnych kulturowo odniesień może stać się dylematem czy wyzwaniem rzuconym dotychczasowej tradycji, dotychczasowym systemom reprezentacji.

* * *

Czasopismo dotyczące edukacji „Parenting School Years” zorganizowało w 2010 roku ankietę, w której pytano matki o to, czy zgodziłyby się na pokazanie swojej nagości (pozowanie nago) przed obiektywem aparatu fotograficznego, gdyby pieniądze uzyskane w zamian mogły zapewnić dobrą edukację wyższą ich dzieciom. Zdania były podzielone, jednakże 53% respondentek uznało, że edukacja jest tak ważną wartością, iż poświęciłyby swoją godność (jak to opisywały w otwartych pytaniach), by zapewnić lepszą przyszłość potomkowi⁹. Przedstawienie takiej alternatywy właściwie sugerowało sprzedawanie nagości czy poświęcenie. Bohaterki zdjęć wykonanych przez Richardsona, Manchot czy Evergona zupełnie zrekonstruowały postawione powyżej pytanie. Nie tylko pozowały nago, ale odnalazły w tym akcie wartość samą w sobie. Nie robiły tego dla pieniędzy czy innego celu. Fotografie stały się rodzajem nawiązania pewnej więzi z ich dorosłymi już dziećmi. Przekroczenie granicy tabu stawało się zatem elementem rytuału przejścia. Matki nie były jedynie modelkami, ale współkreowały własny wizerunek, stając się kluczowymi podmiotami procesu twórczego. Dzięki opisywanym projektom rodzicielki mogły wpłynąć na nowy odbiór relacji matczynych, sprawczości macierzyńskiej czy też aktu kreacji, który może stać się relacją. Bycie „trzecią” (przedstawianą, tematyzowaną) osobą nie wykluczało ich osobistej, pierwszoosobowej inicjatywy, a wartością dodaną była także perspektywa „my” włączona do aktu kreacji, w którym granice między reprezentowaniem a reprezentacją zatarły się.

9. Opr. zbior. „Parenting School Years” 10/2010, s. 18.

1. Terry Richardson

Pomiędzy narracją wytworzoną a odtworzoną

Spośród trzech artystów, których prace będą analizowane w tym artykule, Terry Richardson wydaje się budzić największe kontrowersje, mimo iż w przeciwieństwie do dwóch kolejnych fotografów nie pokazał swojej matki jako osoby całkowicie obnażonej (w sensie fizycznym). Kontrowersje dotyczyły jednak, przynajmniej formalnie, jednego ze zdjęć z albumu „Mom & Dad”, w którym Richardson przedstawił zdjęcie swojej matki toples.

Wielu komentatorów czy teoretyków (jak na przykład Andrzej Pitrus, który podjął analogiczną tematykę w artykule opublikowanym w „Kwartalniku filmowym”¹⁰) wskazuje, że po pierwszej kontrowersyjnej fotografii nadszedł czas na serię następnych, w których Richardson pokazywał nieprzytomną matkę na łożu śmierci. Pitrus, opisując zdjęcie toples, do którego pozowała matka artysty – Annie Lomax, wskazuje, że fotograf „ukazał niepełnosprawną ruchowo (ale nie psychicznie) matkę z obnażonymi piersiami”¹¹. Natomiast Marina Galperina, z działu fotograficznego „Flavorwire”, już w pierwszych zdaniach artykułu dotyczącego albumu „Mom & Dad” zaczyna od ostrzeżenia: „Uważaj, ten fotograf zrobił zdjęcia swojej matki toples, teraz już wiesz z czym masz do czynienia”¹².

Można by zadać pytanie, czy komentarz ten odnieść należy do samego fotografa, czy też raczej systemu medialnego, znającego tylko jeden sposób kodowania nagości. Galperina wskazywała bezpośrednio na Richardsona, ale czy to właśnie on ustanowił regułę medialnego ekshibicjonizmu i jednoznacznego odczytania nagości? Wydaje się, że dla mainstreamowych przedstawień nie ma innego znaczenia obnażonej cielesności niż jej wartość erotyczna. Przy takim założeniu ujawnienie matczynej piersi staje się złamaniem tabu i przekroczeniem seksualnych granic. Być może praca ta pyta o tego rodzaju transgresję, jednakże można ją odczytać inaczej, może być ona przecież wyzwaniem rzuconym kanonom piękna czy stereotypom dotyczącym starości. Z drugiej strony album Richardsona (w którym znajdują się też wizerunki umierania jego matki) owiany jest aurą skandalu, prawdopodobnie przewidzianą przez artystę i niejako wpisaną w zestaw tematów poruszanych przez Richardsona. Tematy te są zarazem pytaniami, które artysta zadaje nie tylko widzom, ale także dziennikarzom, krytykom czy innym przedstawicielom tak zwanego świata kultury i sztuki. Obecne w komentarzach medialnych stopniowanie napięcia wytwarzanego wokół albumu i niewątpliwa kariera jednego ze

10. Andrzej Pitrus, *Mama naga. Nagie ciało matki we współczesnych sztukach wizualnych*, „Kwartalnik filmowy”, 2013, t. 83–84, s. 268.

11. Andrzej Pitrus, s. 268.

12. Marina Galperina, *Terry Richardson's Photos of His Mom and Dad* <<http://flavorwire.com/225902/terry-richardsons-photos-of-his-mom-and-dad>> (2.07.2014).

zdjęć (obnażającego piersi matki) pokazują, że także media wpływają na społeczny odbiór twórczości artysty. Uwaga widza powinna być zatem skupiona nie tylko na samym obrazie, ale także na pytaniu o to, co on reprezentuje i kto stoi za tego typu reprezentacją. Innymi słowy, syn pokazujący matkę konfrontuje nas nie tylko z wizerunkiem starzejącej się kobiety, z kruchością ciała i fizjologią chorowania, ale także z pytaniami o rolę syna, jego tożsamość, wreszcie o bycie świadkiem także cielesnego wymiaru codzienności własnych rodziców.

W obszernym albumie, zaprojektowanym przez Richardsona, jest tylko jedno zdjęcie obnażonej matki, doskonale jednak wpisujące się w wizerunek zwariowanej (acz nie szalonej, jak słusznie zauważa Pitrus) matki, która prawdopodobnie wciąż jeszcze utożsamia się z ruchem hippisów. Nieskrępowana żadnymi konwenansami zachowuje się tak, jakby była nastolatką, wolną od wszelkich ograniczeń. Starsza kobieta jest w pełni świadoma aktu fotografowania, na większości obrazów wpatrzona dodatkowo w kamerę, pozuje z radością, ukazując się jako ikona ruchów wolnościowych. Wydaje się, że przedstawienie jej w inny sposób byłoby zafałszowaniem jej charakteru.

W jednym z wywiadów Richardson wskazywał na to, że nagość była naturalnym elementem życia jego matki, jej znajomych i całego środowiska ludzi żyjących w bohemie artystycznej, gdzie fotograf spędził dzieciństwo¹³. Innymi elementami tego życia były nieustanna zabawa i życie w zgodzie z poczuciem wolności i swobody. Taką właśnie matkę przedstawia Richardson na swoich zdjęciach. Oskarżanie fotografa jest zarazem oskarżeniem bohaterki zdjęć. Wydaje się jednak, że oni oboje – zarówno matka, jak i syn – zdają sobie sprawę, że zdjęcia będą oceniane według normy, która stawia klauzulę wiekową dla rozrywki, szalonych przygód i beztroskiej nagości, która jest całkowicie akceptowalna przy pokazywaniu zdjęć matki i niemowlęcia. „A jeśli cofnąłbym się do dzieciństwa?” – zdaje się przewrotnie pytać Terry Richardson, który na zdjęciach z mamą i tatą także się pojawia, w swej dorosłej/niedorosłej postaci. Wyglądowi dorosłego człowieka przeczy bowiem zachowanie. Terry przedstawiony na zdjęciach domaga się pochwał ze strony rodziców, wchodzi matce na kolana czy wsadza nogi do śmietnika. Susan Sontag mówi o tym, że fotografia jest jednocześnie bronią, czymś nieprzyzwoitym i narzędziem władzy¹⁴.

Fotograf zazwyczaj ukrywa się, stawia na pierwszym planie obiektyw, niczym narzędzie zbrodni lub wyzwolenia. Wykonujący zdjęcie jest natomiast ukrytą pierwszą osobą (ze wspomnianej terminologii Ricoeura): aktantem, który znika, ale za to pozwala innym zobaczyć świat jego oczami. Wszyscy inni są natomiast przedstawieni przez gesty, zatrzymani, uwiecznieni, uśmierceni.

13. <http://www.indexmagazine.com/interviews/terry_richardson.shtml>.

14. Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 16–20.

Richardson nie jest jednak typowym fotografem, zdaje się raczej wykorzystywać spust migawki w sposób, który nie pozwala na proste rozdanie ról. Jego album nie pozwala mu się schować, przeciwnie, cel procesu zdjęciowego jest tu zupełnie inny. Obiekt uwagi jest zarazem przed, jak i za obiektywem. W obu przypadkach jest zarówno pierwszą, jak i trzecią osobą; jest tym, kto mówi i tym, o kim się mówi. Taka zależność dotyczy i Richardсона, i jego matki. Mimo że kobieta ta nie trzyma w dłoniach aparatu, w jej rękach są nieodzowne inne (wybrane spontanicznie) rekwizyty jasno pokazujące opanowanie, radość życia, nastrój gry i zabawy. to właśnie jej własne postrzeganie świata wydaje się tu dominujące. Na tych zdjęciach nie ma właściwie w ogóle smutku i trudnych stron życia. Są one niewątpliwie kreacją, na którą wydaje się wyrażać zgodę i syn, i matka. Smutek, lęk, obrzydzenie, zagubienie w świecie wydają się w tym albumie zarezerwowane dla ojca Terry'ego, Boba Richardсона.

Mówiąc o rodzicach, fotograf próbuje uporządkować wiedzę o sobie samym, ujawnić źródła radości i depresji, dokonując swoistego rozszczepienia, obdarzając każdego z rodziców uczuciami z jednego krańca emocjonalnego continuum. Obnażone piersi matki nie są na zdjęciu faktycznie nagie, ubrano je bowiem w konwencję zabawy i radości, za którymi chce podążać (i niejednokrotnie podąża w swojej twórczości) Richardson. Matka cierpiąca objawia się w zupełnie innej pracy, na którą matka nie mogła już wyrazić zgody. Wszystko się zmienia. Jej ciało jest kruche, a widzowie mogą zadawać sobie pytanie o to, czy chciałaby być oglądana w takim stanie (nieprzytomna, podłączona do aparatury). Tutaj rzeczywiście jest ona jedynie obiektem fotografowanym (trzecią osobą, jakimś kimś, kimkolwiek, kimś, kogo dotyka, jak każdego z nas, śmiertelność). Na tych zdjęciach jest jednak także element zabawy i gry, wyrażany przez fotografa, który i tę sytuację przedstawia tak, jakby była kolejnym zdjęciem ze zwariowanego albumu rodzinnego.

Być może ten element gry, w sytuacji śmiertelnie poważnej (w dosłownym słów tych znaczeniu), jest próbą kontynuacji przesłania Annie Lomax. Może być jednak i tak, że zdjęcia te są nie tylko dopełnieniem, ale zarazem uzupełnieniem brakujących elementów, których zabrakło w albumie *Mom & Dad*. Tu pojawia się powaga i dramatyzm, choć kpina i żart są wciąż obecne. W tym zestawie znika porządek, pojawia się za to chaos, spotęgowany przez zestawienie zdjęć szpitalnych ze słynnym obrazem, na którym szczerbata matka, z papierosem w dłoni, obwieszona różańcami i ubrana w kusą koszulkę pozuje, siedząc na fladze USA. to obrazoburcze przemieszanie symboli i zestawienie ich z wizerunkiem umierania (w którym zanika swoistość jednostek) zostało przechwycone przez media, które odnalazły w tym projekcie jedynie złamanie tabu i kontrowersję. Fotograf szybko został oskarżony o wykorzystywanie ciała matki dla celów komercyjnych. Wykorzystanie aparatu jako narzędzia było jednak o wiele bardziej

skomplikowanym gestem. Była to zachęta do refleksji nad tabu. Projekt ten był także próbą konfrontacji z przekonaniem, że istnieje jakakolwiek (na przykład artystyczna) metoda uniknięcia grozy umierania i śmierci. Ta fotograficzna kolekcja stawia pytania o to, czy faktycznie sztuka daje taką ochronę? Artysta zdaje się wiedzieć, że to dość wątpliwe. Aparat i obraz pomagają mu jednak pokazać pokawałkowany świat choroby, tak jak on sam go postrzega. Tym razem (w reprezentacjach ze szpitala, z nieprzytomną Annie Lomax) już nie ma spojrzenia matki, nie ma dostępu do jej rzeczywistości, nie można zatem jej pokazać. „Właściwie na tych zdjęciach nie ma już mojej mamy”, zdaje się mówić Richardson, który w ten sposób obnaża swoją własną bezbronność, wychodząc na jednej z fotografii przed obiektyw i pozując razem z umierającą matką. Jedność matki i syna, obecna i akceptowana społecznie w pierwszym okresie życia dziecka, staje się tu jednością ostatnich chwil życia matki. Pokazywanie matki jest jednocześnie zasłanianiem i odsłanianiem siebie – fotograf jest sobą i innym, matka stała się radykalnie inna¹⁵, można ujawnić widok jej ciała, ale ono pozostaje tajemnicą, jest zahibernowane, zamknięte w medycznym sprzęcie, ale także zamknięte wobec próby komunikacji. Ta niemożność przekroczenia granicy intencji staje się kontrowersyjnym społecznie obnażeniem ułomnej prawdy o ostatniej chwili życia, odchodzenia jednostkowości, zaniku perspektywy „ja” bądź też zupełnej niemożliwości dotarcia do niej. Pozostaje jednak pytanie, stawiane przez krytyków Richardсона, o to, czy pokazał on jedynie granicę czy też próbował ją przekroczyć, dokonując nieuprawnionego aktu ekshibicjonizmu.

Pytanie to wydaje się całkowicie zasadne w kontekście fotograficznej rejestracji ostatnich dni z życia matki, jednak dziwi, gdy stawiane jest w kontekście zdjęć z albumu obnażającego styl życia obojga rodziców, świadomych i zgadzających się na tego typu kreację. Być może tym razem granica, którą przekracza Terry, ale także granica, którą wcześniej przekroczyli już jego rodzice, to podział międzygeneracyjny. Matka jest zaprezentowana na jego zdjęciach jako osoba, dla której nie istnieją normy wiekowe ani podział na rodziców i dzieci. Syn odwołuje się do tej konwencji, łamania granic, partnerstwa pomiędzy dzieckiem a rodzicem. Niektóre z fotografii, w których Terry (dorosły mężczyzna) ssie kciuk, siedząc na kolanach roześmianej matki mogą odwoływać się jednak do pewnej emocjonalnej ambiwalencji artysty wobec postawy rodziców-kumpli. Matka i Terry patrzą w obiektyw fotograficzny, do dążą siebie. Annie Lomax jest roześmiana i rozluźniona, ale wzrok syna i jego gest wskazują raczej na samotność. Przełamywanie granic, które właściwie było (i jest) codziennością w biografii Terry’ego Richardсона bywa atrakcyjne, ale niesie za sobą emocjonalne skutki. Wskazują

15. Koncepcję radykalnej inności przejmują za Emmanuelem Levinasem, por. Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

to również terapeuci systemowi, którzy dostrzegają źródło wielu rodzinnych trudności swoich klientów, w przekraczaniu generacyjnych granic i rodzinnych ról¹⁶. Brak stabilności, związany z takim stanem rzeczy, niekiedy staje się podłożem nadużyć czy też po prostu poczucia braku bezpieczeństwa. Wydaje się, że takie odczucie może być widoczne w chaosie, który staje się swoistą antyzasadą kompozycyjną dla albumu „Mom & Dad”. Zestaw zdjęć zbudowany jest także na kontraście cierpienia ojca Terry’ego z radosnymi szaleństwami i poczuciem wolności matki. Tak Terry Richardson obnaża swój punkt widzenia na własną i rodziców przeszłość i terażniejszość, tak obnaża nie tyle nagie piersi matki, ile własną interpretację osobistej historii życia. Dokonuje tego poprzez taktyki pozwalające mu ukrywać się za ramą konwencjonalnego tematu, ale też kontrowersji stanowiących wyłom w klasycznej strukturze albumu rodzinnego, w dodatku albumu syna, który przedstawia podstarzałych rodziców, a nie rodziców przedstawiających pierwsze kroki syna.

2. Melanie Manchot

Fotografie Melanie Manchot wzbudziły mniej kontrowersji niż prace Terry’ego Richardsona, mimo że artystka wykonała zdjęcia obnażające całą sylwetkę matki. Najwyraźniej tym, co budzi kontrowersję jest nie tyle faktyczna nagość, czyli sama treść zdjęcia, co jego semiotyczna czy symboliczna rama, nadająca znaczenie.

Richardson jest znany z erotyzacji swoich modeli, więc chociaż zdjęcia rodziców nie były szczególnie kontrowersyjne, stały się takie w kontekście innych jego prac. Stworzone przez artystę zestawienia zdjęć rodziców przeczyły także wzorcowym modelom rodzicielstwa, w których ważne są granice między pokoleniami, a także stereotypowe role i funkcje starszych i młodszych. Fotograf uderzył w czuły punkt systemu i całkowicie odwrócił normy, pokazując niejako losy jego własnego dzieciństwa, kiedy to musiał opiekować się rodzicami. Melanie Manchot nie burzy aż tak radykalnie ról rodzica i dziecka, przeciwnie, utrwała je. Posługuje się jednak taktyką ukazania nagości matki, po to by stworzyć swoisty sojusz kobiecy, w którym dojrzewająca córka i starzejąca się matka oddadzą sferze

16. Systemowym źródłem koncepcji odnoszącej się do szkodliwości przełamania granic międzypokoleniowych są m.in. prace Salvadora Minuchina: Salvador Minuchin, Lester Baker, Bernice L. Rosman, Ronald Liebman, Leroy Milman, Thomas C. Todd, *A Conceptual Model of Psychosomatic Illness in Children: Family Organization and Family Therapy*, „Archives of General Psychiatry”, 1975, t. 32, nr 8, s. 1031–1038. Współcześnie ten pogląd jest nadal podtrzymywany w wielu podręcznikach terapii systemowej, por. np. Terry Trepper, Mary Jo Barrett, *Systemic Treatment of the Incest: A Therapeutic Handbook*, Brunner-Routledge, New York, London 2013, s. 131, Jon L. Winek, *Systemic Family Therapy: From Theory to Practice*, Sage, London, Los Angeles, New Delhi i in. 2010.

publicznej piękno obrazowania starych kobiet. Fotografie matki są wykonane przy całkowitej jej zgodzie i na zdjęciach widać więź pomiędzy matką i córką. W jednym z wywiadów Melanie zauważyła: „z nikim innym nie mogłabym wykonać tego w projekcie ten sposób. Ze względu na naszą osobistą więź ten projekt był inny”¹⁷. Projekt nazywa się „Look at you loving me”. Gra z zaimkami osobowymi stawia pytanie o tożsamość, a jednocześnie uwypukla wzrok, jako ten ze zmysłów, który także może dać czułość, zarezerwowaną zazwyczaj dla dotyku, tak potrzebnemu małemu dziecku, liczącemu na troskliwą postawę matki.

W tym wypadku jednak matka i córka są osobami dorosłymi, ale jak się wydaje nadal potrzebującymi (być może wzajemnie) akceptującego spojrzenia. Nie mamy tu do czynienia z odwróceniem ról matki i córki. to raczej dorosła córka eksploruje wdzięczność i możliwość nawiązania relacji z matką na innym poziomie, sprzeciwiającym się rywalizacji i deprecjacji ich starzejącego się cielesnego piękna, ale uwypuklającym podobieństwo losu kobiet. Nawiązuje do tych wartości także nieomal malarska forma wybrana przez Manchot i jej matkę, która aktywnie współtworzyła dzieło.

Czarno-białe, malarskie fotografie tworzą tymczasową przestrzeń dla starego ciała w sztuce, a także dla pełnego miłości (choć i innych emocji – smutku, cierpienia, a niekiedy i surowości) spojrzenia nie tylko przodków, ale i przodków, starych kobiet przedstawionych majestatycznie, tak jak ciało matki fotograficzki. Niektóre zdjęcia nawiązują wyraźnie do stylistyki obrazów Rubensa, doceniającej okrągłe kobiece kształty. Pod względem intelektualnym projekt jest głosem w dyskusji o relatywności kryteriów piękna ludzkiego (a zwłaszcza kobiecego) ciała. Pod względem emocjonalnym każda z tych fotografii jest jednak także portretem intymnym, ujawniającym nie tylko nagość matki, ale także wyjątkową relację między artystką a jej mamą.

Jedna z fotografii przedstawia obie kobiety. Twarz matki jest uwypuklona. Jej smutne, ale ciepłe spojrzenie wydaje się bardzo opiekuńcze. Nieco schowana, jakby krok z tyłu stoi córka opierająca swą twarz na ramieniu matki. Nagie piersi nie mają tu znaczenia erotycznego, ale wydają się znakiem jedności i karmiącej opieki, jaką artystka otrzymuje wciąż (a szczególnie w tym projekcie) od matki.

Dla samej artystki pokazanie twarzy matki było najbardziej poruszającą częścią projektu. Jest to zapewne spowodowane symbolicznym znaczeniem twarzy i oczu, a także roli bezpośredniego spotkania „twarzą w twarz” w budowaniu bliskich relacji. Zdjęcia zdają się odwoływać do tej intymności, niejako mówić: patrz na siebie, kochając mnie (rodzicielkę). Wzrok matki dodaje odwagi młodszej kobiecie. Wydaje się, że uzyskiwane od starszej kobiety wsparcie pomaga córce konfrontować

17. Hester Lace, *Flesh and blood: a voyage round my mother*, <<http://www.independent.co.uk/life-style/flesh-and-blood-a-voyage-round-my-mother-1240389.html>> (21 September 1997).

się nie tylko z rolą płciową, ale także z nieuchronnym procesem starzenia, który nie musi oznaczać utraty piękna. Córka wybierająca matkę do projektu dodaje jej odwagi, pozwala jej odzyskać witalność i majestatyczność. Dla matki najbardziej poruszające było ukazanie jej jako monumentalnej figury. Stwierdziła, że zawsze chciała być tak wysoka. Manipulacja wysokością nie jest jedynie zabiegiem matematycznym czy geometrycznym. Ma znaczenie symboliczne. Wysokie jest cenione, niskie niedostrzegane. „Look at You” jest kontynuacją projektu, w którym mama fotograficzki jest przedstawiona niczym modelka, niekiedy pozująca, niekiedy jakby uchwycona z zaskoczenia. Naga mama – modelka pozuje na tle miejsc prywatnych i publicznych. Projekt zatytułowany został „Liminal portraits”. Liminalność dotyczy tu granicy reprezentacji starego, kobiecego ciała.

Czy ciało pokazywane prywatnie powinno być schowane publicznie, czy też można nie tylko je pokazywać, ale także się z nim „obnosić”? to pytanie zdają się zadawać sobie obie artystki (Melanie Manchot i jej mama). Mama jako obrazowana jest także współtwórczynią. Artystka nie zdecydowałaby się na użycie zdjęć matki bez jej zgody, jednak faktycznie nie było sytuacji, w której matka chciałaby zaprotestować. Była bowiem włączona w cały proces twórczy. Widać to także na zdjęciach, gdzie wzrok matki jest elementem kluczowym dla wymowy obrazu. Matka pozuje przed obiektywem, ale jest jego świadoma. Stara się patrzeć bardziej na córkę niż na „oko kamery”, jednak to ostatnie staje się także symbolicznym znakiem ich rozdzielania, podziału na pokazywanego i pokazującego, na rozdzielenie, które jest też w rzeczywistości udziałem bliższych sobie, ale przecież nie tożsamyh postaci matki i córki. Wykorzystanie obrazu dla odzwierciedlenia cielesnej relacji jest do pewnego stopnia sztuczne, co fotograficzka i jej modelka zdają się odzwierciedlać, nieco kpiąco wykorzystując (w projekcie „liminalnym”) fototapetę jako znak przestrzeni publicznych, w których nie ma miejsca dla starych kobiet.

Oba projekty (Richardsona i Manchot), choć tak różne i zupełnie inaczej odbierane przez środowisko mediów, różnią się od współczesnej formy fotografii intymnej, której czołową przedstawicielką jest Nan Goldin, fotografująca przez ponad 30 lat barwnych współlokatorów (*drag queens*), bardziej lub mniej znanych kochanków, osoby ze środowiska artystycznego, stałych bywalców imprez¹⁸. Mimo że zarówno Goldin, jak i Richardson czy Manchot pracowali z bliskimi sobie osobami, ta pierwsza, amerykańska fotograficzka, podobnie jak Elinor Carucci, izraelsko-amerykańska artystka, posługuje się raczej techniką niepozowanych, szybkich zdjęć, często wychytujących intymną chwilę czy sytuację, niejako kradnąc ją swemu obiektowi zainteresowania. Na wielu zdjęciach

18. Por. Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. Magdalena Buchta, Piotr Nowakowski, Piotr Paliwoda, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010, rozdz. 5, s. 137 i nn.

tych dwóch artystek osoby przedstawiane (często przyjaciele lub członkowie rodziny fotografa) nie patrzą w obiektyw. Aparat znajduje się tak blisko z powodu bliskiej więzi z osobą fotografującą, która niemal niezauważalnie pozostaje w bardzo zażyłych relacjach z domownikami. Carucci w ten sposób fotografuje także nagość swojej matki (co mogłoby się wydawać bardzo kontrowersyjne, jednak być może ze względu na płeć artystki nie wzbudziło podobnego skandalu do fotograficznej narracji Richardsona). Zdjęcia wspomnianych artystek są „rzeczywistymi” śladami codzienności, taką jest też nagość, obrazowana na zatrzymanych i utrwalonych kadrach.

Manchot i jej matka wykonują inny, choć podobny, gest. Różnica jest jednak zasadnicza, odnosi się bowiem do charakteru przedstawianej czy tworzonej rzeczywistości. O ile bowiem zdjęcia intymnie chwytające chwilę i utrwalające ją sprawiają wrażenie pochwylenia „prawdy”¹⁹, o tyle malarska twórczość fotograficzna Manchot jawnie ją kreuje. Artystki wystawiają nagość starszego, kobiecego ciała jako znak piękna. Zastępują przedstawienia kobiet, w tych miejscach, w których występuje młode, erotyczne ciało. Starsze ciało nie jest jednak erotyzowane, nie taka jest jego funkcja (w tym projekcie); jest natomiast z pewnością estetyzowane. Ma stać się nowym standardem. Obraz jest orężem w walce o nową, otwartą normę przedstawienia nagości, która nie musi wiązać się bezpośrednio ani z czynnościami higienicznymi, ani z opieką nad małym dzieckiem, ani z jawnie i bezpośrednio erotycznym wizerunkiem kobiety. Wykorzystanie dawnej, rubensowskiej estetyki i malarskiego środka przedstawienia sprawia, że to faktycznie drastyczne przekroczenie normy nie jest witane buntem, ale raczej ma szansę przeniknąć, niezauważone, do systemu. To właśnie do zualna taktyka, wykorzystana przez Manchot i jej matkę, tworzące zgrany duet artystki, walczące drobnymi gestami, które mają szansę odnieść społeczno-kulturowy sukces, a zarazem ukazać piękno egzystencjalnych, prywatnych zmagania o odzyskanie własnej godności – matki i córki. Ta prywatna walka miała szansę stać się także publiczną, dzięki migawce aparatu fotograficznego.

3. Evergon Lunt mother/Margaret

Fotografia nie istnieje w społecznej próżni. Dyskurs, a więc pole wymiany informacji (jak go określa Alain Sekkula²⁰), czyni fotografię swoim narzędziem, sytuując tę formę reprezentacji pomiędzy formą poznawczą a afektywną. Figura

19. François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. Wacław Forajter, Beata Mytych-Forajter, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012, s. 16–19. Autor przedstawia kategoryzację fotografii ze względu na ich dążność do oddawania „prawdy” o rzeczywistości.

20. Alain Sekkula, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta, Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010, s. 14.

matki naznaczona jest ogromnym ładunkiem odniesień kulturowych. Być może dlatego ostatni artysta, który wchodzi w kooperację artystyczną ze swoją matką, stara się wyzwolić z tych rodzinnych więzi, zachowując jednak i pielęgnując więź z kobietą, która nie musi być dłużej zamknięta w kulturowej czy emocjonalnej roli, a zaczyna występować pod własnym imieniem.

Historia procesu przemiany fotografii matki, od stadium formy teatralizującej postać matczyną do osobistego, indywidualnego projektu, w którym występuje nie tyle „matka”, ile Margaret (jak zaczyna określać matkę, przyjaciółkę i współpracowniczkę Evergon Lunt), ma wymiar zarówno formalny, jak i egzystencjalny. Projekt *Ramboys*, w którym po raz pierwszy wystąpiła naga matka Evergona²¹ przypomina nieco obrazy Caravaggia. Gra światła i cienia, obrazy półświatka, nędza i ułomność przemieszane ze złoceniami i niewinnością chłopięcych gładkich ciał. Sam fotograf w tekście opisującym ten projekt nazywa swój sposób patrzenia na świat perspektywą seksualnego bandyty, kogoś, kto obrazuje świat tak jakby był namiętnym mężczyzną²², pełnym seksualnej witalności. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy i w tej wypowiedzi odnaleźć można nawiązanie do porywczej miłości kierowanej w stosunku męskiego wizerunku, przejawianej w obrazach Caravaggia. W *Ramboys* jednak w dużo większym stopniu świat ograniczony jest jedynie do chłopięcych i męskich postaci. W tym projekcie wydaje się nie być miejsca dla kobiety. Jedno ze zdjęć sugeruje nawet, że to mężczyzna, czy też może raczej męski bohater – tytułowy barani chłopak (z głową zwierzęcia zamiast twarzy), może przejąć wszelkie funkcje macierzyńskie (*Ramboys in the nursery*).

Skąd zatem pomysł, by w tym tak bardzo męskocentrycznym projekcie wystąpiła kobieta-matka artysty? Faktycznie zmienia ona całkowicie emocjonalną stylistykę całego projektu, który można podejrzewać o żart, ale bardzo gorzki żart, gdyż wśród malarskich i dokładnie zaaranżowanych zdjęć odnajdujemy mnóstwo cierpienia i dramatycznych prób poradzenia sobie z ciężarem życia (i współ-życia z drugim). Ramba mama, która nie jest tożsama z matką artysty, ale jedynie ją gra, jako niezbędna modelka wprowadza do projektu więcej ciepła i delikatności. Choć może to brzmieć przedziwnie, kobieta z nałożoną na głowę ogromną kopułą w kształcie baraniego pyska, osłonięta parasolką czy też ukazująca swój brzuch i nagie, stare, zwiotczone piersi, jest znakiem wewnętrznego piękna i akceptacji życia w każdej jego formie. Tu wątek estetyczny spleta się z egzystencjalnym, który być może stał się inspiracją do włączenia postaci Ramba mamy do projektu. Artysta określił tę postać słowem mama, które jest

21. Evergon Lunt podpisuje się jedynie imieniem/pseudonimem, dlatego jest określany w dalszych częściach tekstu tą formą.

22. Evergon, *The Ramboys: A Bookless Novel and Manscapes: Trucks Stops and Lover's Lines*, w: Evergon, William Stapp, *Evergon 1987–97*, Bradford 1997, s. 52.

zapewne obecne we wszystkich językach świata i oznacza czułą formę zwracania się do rodzicielki.

W rzeczywistości matka artysty wbrew innym członkom rodziny dawała wsparcie i afirmowała zarówno jego projekty artystyczne, jak i wybory egzystencjalne. Nigdy jednak nie zdecydowała się wprost sprzeciwić własnemu mężowi, który dominował nad całą rodziną, sprawiając, że dyskryminacyjne poglądy były przedstawiane jako obowiązujące. Matka wspierała twórczość syna, ale nie chciała w niej jednak z początku w pełni uczestniczyć. Ani nie reprezentowała, ani nie była reprezentowana (występowała z zakrytą twarzą, niemożliwa do rozpoznania). Sam temat reprezentacji macierzyńskości uobecniał się jednak wcześniej, w twórczości Evergona. Artysta mierzył się z nim zanim matka zdecydowała się wejść w, najpierw ukrytą, a potem jawną kooperację artystyczną. W 1987 roku w projekcie „Night Riding Mother” Evergon stworzył możliwość dla niezależnych działań jego matki, dla jej performansu, w którym odgrywa ona istotę o niejasnej płci. W tym projekcie artysta stawia wyzwanie obowiązującej w wielu środowiskach normie czy kulturowej matrycy spajającej nierozzerwalnie macierzyńskość z kobiecością. Matka jest na tych przedstawieniach raczej kimś queerowym, dziwacznym, niedającym się wpisać w żadną normę. Budowanie sceny dla „zupełnie innego” znaku staje się taktyką kanadyjskiego fotografa, którą powtarza we wspomnianym już projekcie Ramboys, gdzie matka jest pół zwierzęciem, pół człowiekiem. To, co jest ukryte to twarz kobiety. „Ukryte” to jednak także zgoda na działalność artystyczną i własną ścieżkę życiową syna. To, co „ukrywa” przybiera wymiar teatralny... maska barana, która zastępuje albo może doskonale wpasowuje się w miejsce matczynej twarzy, zdaje się sugerować, że tak samo jak syn, tak i matka mogą przekroczyć estetyczną i kulturową normę, kształtując zupełnie nowy znak relacji syna i matki. Jak wskazuje Barbara Gabriel, przejęta w sztuce forma działania artysty przypomina nieco strategię psychoanalityczną²³, w której ujawniane są treści dotyczące życia rodzinnego. Tu jednak nie wystawia się na widok publiczny obsceniczności. Robi się to dla dobra pacjenta. Kto jednak jest tym pacjentem? Być może to kultura czy kanon albo wrażliwość odbiorcy i twórcy? Brak jasnej odpowiedzi sugeruje, że nie można dotrzeć do prawdy, ale możliwym staje się akt jej nieustannej rekonstrukcji.

Rekonstrukcja ta dotyczy także płaszczyzny egzystencjalnej i skutkuje nie tylko zmianą czy rozwojem konceptu macierzyńskości, budowanego przez Evergona, ale także zmianą postawy matki, która pojawia się i ujawnia, na wernisażu wystawy „Ramboys”. Sprawia w ten sposób, że jej mąż, a ojciec Evergona, dowiaduje się o współpracy matki przy projekcie syna²⁴. Wiadomość ta jest trudna do przyjęcia

23 Barbara Gabriel, *Performing Theory, Performing Gender. Critical Postscript, Essays on Canadian Writing*, 54/1994, Literary Reference Center, Ipswich, MA (21.07.2014).

24. Por. Andrzej Pitrus, s. 270–271.

dla mężczyzny i prawdopodobnie stanowi psychosomatyczną przyczynę zawału serca. Po kilku latach ojciec Evergona umiera na raka (1999), a matka jeszcze w dniu jego pogrzebu prosi syna o to, by zaprojektował dla niej sesję fotograficzną, w której osiemdziesięciolatka będzie mogła odsłonić swoje nagie ciało. Fotograf był tu po raz pierwszy wykonawcą woli matki. Od tego czasu nie nazywa jej już więcej matką, ale posługuje się jej imieniem. Zmiana formy określania jednostki, jak zmiana imienia, może wiązać się ze zmianą tożsamości. Decyzja o wzięciu udziału w projekcie oddaje Margaret jej, do tej pory skrywaną, indywidualną tożsamość. Ona ujawnia się w „Margaret and I”, świadcząc o sprawczości, sile i odzyskanej odwadze starszej kobiety, partnersko współpracującej z fotografem, w realizacji swoich własnych wizji artystycznych. Syn wyswobodził matkę i samą siebie z rodzinnej roli, a współpraca obojga pozwoliła im na odkrycie nowej płaszczyzny tożsamościowej i relacyjnej.

4. Trzy dyskursy o tożsamości

Trzy sylwetki artystów fotografów, którzy włączyli w materię swojej twórczości postać obnażonej matki, odnoszą odbiorców do zupełnie innych konotacji, stanowią zupełnie różne komunikaty zarówno artystyczne, jak i społeczno-kulturowe. Każdy z nich odnosi się jednak do kluczowych pytań tożsamościowych dotyczących trzech perspektyw: „ja”, „my” i „ona”.

Trzy drogi, obrane przez twórców opisywanych projektów, można byłoby określić wyborami oraz zmaganiem z perspektywą symbiozy, separacji oraz ustanowienia nowych granic pomiędzy matką i jej dorosłym dzieckiem. Najprościej można byłoby powiedzieć, że Terry Richardson wybiera perspektywę „ja”, prezentując swój własny punkt widzenia na życie matki, niejako przeglądając się w nim, Melanie Manchot zapraszająca matkę do wspólnego projektu tworzy z nią rodzaj wspólnoty (a więc perspektywę „my”), a Evergon oddaje matce jej niezależność, osobność, odrębność, stając się jedynie narzędziem w ręku modelki-artystki (a zatem to „ona” przejmuje władzę). Taki podział byłby jednak dużym uproszczeniem. Poszczególni artyści raczej uwypuklają bardziej jedną z trzech postaw, jednakże w pewien sposób każdy z nich stawia w swojej twórczości pytania o relacje z każdego z tych trzech poziomów (ja, my, ona). Sztuka staje się obszarem, w którym toczą się nie tylko gry tożsamościowe, ale także stawiane są kluczowe pytania o nową ontologię i perspektywę relacji i podstawowych wymiarów przynależności.