

Teksty Drugie 2007, 1-2, s.272-283



# **Miłość odmieńców, myśl, gość- inność i inne uczucia. Afektywność fotografii Roberta Mapplethorpe'a i Nan Goldin?**

Tomek Kitliński, Paweł Leszkowicz

## **Tomek KITLIŃSKI, Paweł LESZKOWICZ**

### Miłość odmieńców, myśl, gość-inność i inne uczucia. Afektywność fotografii Roberta Mapplethorpe'a i Nan Goldin?

Głębokie uczucia, podobnie jak wielkie dzieła,  
znaczą zawsze więcej, niż wyrażają świadomie.

Albert Camus

Jaka sztuka nie ma w sobie orientacji, preferencji uczuciowej? Artysta wielce odmienny, Robert Mapplethorpe (1945-1989) tworzył fotografię interpretowaną najczęściej jako krańcowo seksualizowaną, fetyszystyczną, sadomasochistyczną. Tak postrzegana jest także nie-samowita fotografia Nan Goldin (ur. 1953). W sztuce Mapplethorpe'a i Goldin odczuwamy uczucia. Naszym zdaniem fotografia kocha, myśli i jest gość-inna wobec obcych.

U początku fotografii Mapplethorpe'a i Goldin była miłość. U początku kultury była miłość. Filozofka Julia Kristeva analizuje mnogie historie miłości w dziejach kultury<sup>1</sup>. Odczytuje na nowo inscenizacje uczuć w Pieśni nad Pieśniami i dialogach Platona<sup>2</sup>. Historyk idei Denis de Rougemont powraca do filozofii Heraklita i Empedoklesa: miłość to zasada wszechświata – harmonia wynikająca z napięcia przeciwieństw u Heraklita, przyciąganie podobieństw u Empedoklesa. I teraz zagadnieniem filozoficznym są uczucia. Myślicielka współczesna Martha C. Nussbaum rozważa emocje jako to, co najważniejsze w życiu. Psychoanalitik i znawca kultury André Green zastanawia się nad afektami i intymnością (wbrew Lacanowskiej ekstymności).

---

<sup>1</sup> J. Kristeva *Histoires d'amour*, Denoël, Paris 1983.

<sup>2</sup> Więcej w książce: T. Kitliński *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej*, Aureus, Kraków 2001. Ciekawe rozumienie Kristewowskiej lektury dialogów Platona przedstawił Krzysztof Kłosiński w studium *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2000.

Jeśli Walter Benjamin, Roland Barthes czy Giorgio Agamben łączą fotografię z Thanatosem, my łączymy ją z Erosem. Pędem, popędem i sublimacją życia. I teraz brak nam miłości, czyli – wedle Julii Kristevej – czasu i przestrzeni, gdzie Ja daje sobie prawo bycia niezwykłą<sup>3</sup>. Uczuciowość fotografii Mapplethorpe’a i Goldin jest niezwykła, intymna, swojska-i-obca, biseksualna, a wręcz obupłciowa. Wielką rolę gra tu homoseksualizm jako jedna z orientacji uczuciowych<sup>4</sup>.

Twórczość fotograficzna Nan Goldin już od wczesnych lat siedemdziesiątych skupia się na przekazywaniu doświadczeń najgłębiej osobistych i sytuacji bliskości, w które zaangażowane są drogie jej osoby: przyjaciele, rodzina, kochankowie, kochanki i ona sama. Artystka konsekwentnie fotografuje ludzi i ich przeżycia – osobiste, uczuciowe. Subtelnie przekracza granice tego, co uważa się za sferę prywatności. Efektem tej pracy jest cykl fotograficzny *The Ballad of Sexual Dependency*, gdzie Nan Goldin portretuje siebie i znajomych, często tych samych ludzi, w ciągu dziesięciu-piętnastu lat. Przez medium fotograficzne artystka przedstawia intymność: opiekę, przyjaźń, pożądanie, miłość, przywiązanie. Za pomocą obiektywu dociera do ukrytych przestrzeni wrażliwości i czułości. Nan Goldin dokumentuje zarazem ambiwalentne piękno egzystencji poza normatywną tożsamością seksualną, na zewnątrz publicznej aprobaty, w rejonach pozbawionych bezpieczeństwa, ochrony i komfortu psychicznego.

Estetyk Arthur C. Danto opisuje zdjęcia Nan Goldin:

tytuły identyfikują bohaterów zdjęć – David, Sharon, Guido, Paweł, Joey, Simon, David H., Piotr, Kathleen.... Kobieta wydaje się być z nimi w bliskich stosunkach. David H. jest pokazany pod prysznicem, innym razem śpiący. Piotr i Jorg siedzą razem na łóżku, głowy czule przybliżone. Guido leży w swoim łóżku, Clemens w łóżku artystki w hotelu Carlton Opera w Wiedniu. David na łóżku w Wolfsburgu. Jedno ze zdjęć przedstawia Rica i Randy obejmujących się (*Ric and Randy embracing, Salzburg, 1994*). Poza widoczną bliskością między dwoma mężczyznami w *Piotr and Jorg on the bed, Wolfsburg, 1997*, bohaterowie są przedstawiani zazwyczaj samotnie.<sup>5</sup>

W ten sposób artystka porusza problemy marginalizacji społecznej i ikonoklazmu, koncentrując się na niewidzialnym obiegu intymności, przyjaźni i więzów łączących tych, którzy zmuszeni są do życia na granicy akceptacji społeczeństwa. Portrety autorstwa Nan Goldin mają moc ukazania postaci w różnorodności stanów emocjonalnych – od wyczerpującej izolacji do radości, rozkoszy i szczęścia. To odsłanianie życia w rozmaitych kombinacjach podmiotowości płciowej. I uczuciowej.

Stylistyka prac Nan Goldin łączy liryczną wizję fotograficzną z dokumentalnymi cechami fotoreportażu. Zdjęcia odznaczają się niezwykłym oświetleniem, soczystą kolorystyką, wyrafinowanym kadrowaniem i wzniosłą kompozycją. Figu-

<sup>3</sup> *L'amour est le temps et l'espace où «je» se donne le droit d'être extraordinaire.*

<sup>4</sup> Więcej o homoseksualizmie jako orientacji uczuciowej w naszej książce *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Aureus, Kraków 2005.

<sup>5</sup> A.C. Danto *Nan Goldin*, „Parkett” 1999 nr 57, s. 74.

ry wylaniają się z centrum, z przestrzennej głębi, a lekko pochylone linie horyzontalne i wertykalne wywołują hipnotyczną równowagę i demaskują strukturę artystyczną wizerunku. Efekty te znoszą wrażenie szybkich, migawkowych i dokumentalnych ujęć, wprowadzając do wnętrza fotografii nastrój spokoju, bezpieczeństwa, wytchnienia – niedostępnych poza ramami przedstawienia. W seriach fotograficznych, zaprezentowanych na wystawie *Devil's Playground* w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamku Ujazdowskim w roku 2003 (kurator: Milada Ślizińska), Nan Goldin poszukiwała prawdy wewnętrznej o ludzkich relacjach i związkach:

Obiektyw Goldin chwycił bohaterów zarówno w intymnych, domowych sytuacjach jak i w gorącej atmosferze klubów nocnych, gdzie spotykały się *drag queens*. [*Devil's Playground*] jest to pierwsza wystawa, gdzie wyraźnie widać tęsknotę Goldin za życiem duchowym, gdzie ujawnia się jej fascynacja rytuałami i całą otoczką katolicyzmu, obecna od zawsze w jej życiu. Wiele prac to akty pamięci i pokuty. Są usytuowane w niby kapliczkach, co ma związek z ciągle obecną w życiu autorki śmiercią.<sup>6</sup>

Wśród zdjęć na wystawie zauważyliśmy wizerunek wnętrza *chapelle ardente* kaplicy w paryskiej klinice La Salpêtrière.

Fotografie Goldin są afirmacją wieloseksualności i wielopłciowości. Jej portrety nazwalibyśmy wszechpłciowymi. Nie ma w nich miejsca na punktową perspektywę, na seksualność, są mnogie historie miłości, mnogie narracje seksualności. Biseksualizm artystki umożliwił jej otwarte i głębokie spojrzenie na różne płci i orientacje seksualne. Jej bohaterowie są konkretnymi osobami, bliskimi Goldin, których poznajemy z imienia. Dlatego jej portrety emanują erotycznym indywidualizmem.

Nan Goldin nadała intymny charakter także wystawie poświęconej AIDS w nowojorskiej Artists Space, której była niezależnym kuratorem. Ekspozycja *Witnesses: Against Our Vanishing* stała się znaczącym wydarzeniem artystycznym, jedną z najwcześniejszych prób wizerunków chorych na AIDS. Goldin fotografuje twarze AIDS, umieranie na AIDS. Jej wizja seksualności przesycona jest nie tylko indywidualną wolnością, ale i odpowiedzialnością. Seksualność jest u niej zarówno źródłem rozkoszy, jak i tragedii. Nan Goldin nie ukrywa konsekwencji z nią związanych. Jej filozofia seksualności jest ambiwalentna, głęboka, humanistyczna, intelektualna i edukacyjna. W jej sztuce spotyka się estetyka, erotyka, etyka i polityka. Artystka pragnie edukować o seksualnej i płciowej równości, ale i połączeniu seksualności z wiedzą i troską o innych. Podczas jej wystaw trwają akcje promujące bezpieczniejszy seks.

Goldin stworzyła prywatną kronikę wstrząsu, jaki AIDS wywołało w środowiskach dzielnic Nowego Jorku, East Village i Lower East Side: „ostatnie portrety Cookie, którą Goldin fotografowała przez ponad dziesięć lat, nie są powierzchowną rejestracją choroby, bólu i śmierci. Zdjęcia umierającego Gilles'a i jego przyja-

<sup>6</sup> Milada Ślizińska, materiały o wystawie Nan Goldin *Devil's Playground*, 14 lutego–13 kwietnia 2003 w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamku Ujazdowskim w Warszawie.

ciela Gotcho wprowadzają w nastrój niezwyklej bliskości i nadchodzącego nieuniknionego pożegnania<sup>7</sup>.

Wystawę o śmierci społeczności we współczesnej epidemii można porównać do ekspozycji sztuki o pamięci Holocaustu. Jak powiedziała nam Nan Goldin, jej rodzina wywodzi się z Żydów Lubelszczyzny<sup>8</sup>.

Fotografia Nan Goldin nawiązuje intertekstualnie do twórczości Roberta Mapplethorpe'a. Oboje fotografowali odmieńców, odmieńczynie i ich uczucia. Oboje portretowali prowokacyjną *grande dame* sztuki światowej, rzeźbiarkę Louise Bourgeois. Nan Goldin wykonała

domowe portrety Louise Bourgeois, zamieszczone w magazynie „Nest”. Bourgeois jest osobą, której wizerunek spopularyzowały m.in. fotografie Roberta Mapplethorpe'a, ale została niejako wciągnięta przez Goldin do tej „gry w empatię”: jej twarz, mądre oczy i uśmiech zostały wyciągnięte za pomocą obiektywu na powierzchnię fotografii i dalej – ku widzowi.<sup>9</sup>

Mapplethorpe stworzył zaś z postaci Bourgeois – w futrze i z rzeźbą penisa w dłoni – fetysz. I matkę falliczną.

Emanujące fallicznością akty Afroamerykanów wydane w albumie *Black Males* Mapplethorpe'a z 1982 roku były początkowo odczytywane jako wcielenie rasiowskich fantazji i przesądów. Essex Hemphill, czarny gejowski krytyk, dostrze-

---

<sup>7</sup> M.U. Hakert *Images of Intimacy*, „Parkett” 1999 nr 57, s.101-103.

<sup>8</sup> Na związek (nie bez zastrzeżeń) między niewypowiedzialnym Holocaustem a AIDS zwracali uwagę m.in. intelektualści Craig Owens i Douglas Crimp. Więcej o traumie Zagłady i AIDS w fotografii Goldin w naszym tekście *Z prochu płci* interpretowanym przez Jolantę Lothe z Teatru Poza Lothe-Lachmanna w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamku Ujazdowskim. Oto fragment tekstu: „Moja rodzina lubelska przestrzelona, moja rodzina odmieńców, odmieńczyj pogrzebana. Ani grobów Zagłady, ani mogił zarazy. Ja ich grzebię i uczę. Po braku grobów Zagłady, Nowy Jork i zaraza. Najpierw nazywało się to rakiem gejowskim. Jeden po drugim, jedna po drugiej, «poniżonych, pomocą maluczkich, podporą opuszczonych» – z Księgi mojej, Judyt. Stałam, gdy zwisali przyjaciele. Stałam u węzłowia. Stałam przy otwartym grobie. Fotki marności? Rozpamiętać. Z prochu w proch? Zmaż zmaż. W garstce popiołu rodzina tu, w prochu rodzina tam. Śród plag, w utraپieniu odmiana, przełom. Światło fotografię pali, ciemnica fotografię zachowuje. Tak świetlne, że ciemne. W czymem zasmuciła? Tyś mnie wiódł słuchać, wykonać wyroku. I mi przyszły krwawe gody: Jednegociem – jam Miriam – syna miała I tegociem ozalała. Korowody giezła. Nowe mutacje, nowe zakażenia, koktajl leków nie zawsze daje radę. Powraca pierwsza – obfotografowana przeze mnie – fala plagi. A teraz znów bez opieki, znów bez gum, znów bez bezryzyka. Odańcmy żalobę. Skoro Pieśń nad Pieśniami opiewa zaślubiny, to dziś wesele tańczy się na nagrobkach, których nie ma”. W innym tekście – naukowym – piszemy ze Stephanem Symonsem o traumie *The Other Philosophy-Politics of Jacques Derrida*. «*L'amour des ruines* »”, „Logos” nr 47, s. 56-79.

<sup>9</sup> E. Lebovici *Na krawędzi obrazu*, „Parkett” 1999 nr 57, s. 63.

ga w nich eksploatację i uprzedmiotowienie Afroamerykanów, gdyż poprzez ogniskowanie uwagi na erogennych częściach ciała przywracają one niewolnicze skojarzenia. Jest to kontynuacja „kolonialnych fantazji”, w obrębie których czarni są dostępni, aby spełniać oczekiwania i podporządkować się władzy i pożądaniu białych. Krytyka Hemphilla wynika z tego, że artysta fetyszyzuje fragmenty ciała, umięśnione kończyny i organy płciowe, ignorując osobowość czarnego modela. Tak jednak nie jest. Naszym zdaniem, fotografia Mapplethorpe’a afektywnie przedstawia podmiotowość portretowanych. Ta twórczość z uczuciem gości Afroamerykanów.

Kontrowersyjna dla odbiorców czułych na kwestie rasowe jest głównie depersonalizacja, zainteresowanie wyłącznie formą ciała, fakturą skóry i genitaliów oraz częsta rezygnacja z portretowania twarzy. Kobena Mercer dostrzega jednak ambivalentną jakość „szokującego efektu” tych aktów, gdyż mają one także analityczny stosunek wobec rasowych stereotypów. Mercer wydobywa ten podwójny aspekt przedstawień czarnych, wykorzystując elementy feministycznej teorii i interpretację klasowych przesłanek rasizmu. Według afroamerykańskiego krytyka fotografii Mapplethorpe’a zakłócają binarne relacje, które określają dominujący system płciowego przedstawiania w zachodniej tradycji obrazowej. Jest to układ, gdzie oglądający i przedstawiający podmiot-mężczyzna panuje nad kobiecym przedmiotem spojrzenia i przedstawienia. Natomiast w sztuce Mapplethorpe’a, gdzie artysta i model są mężczyznami, „gra różnicy” została przeniesiona z płciowej na rasową. Dualizm czarny/biały przejmując dychotomię kobieta/mężczyzna.

Fotografie kontynuują kontrolę białego mężczyzny, który jest panem przedstawienia – tym razem czarnego mężczyzny, którego piękne ciało zostaje spętane w obrazie. W proces tworzenia i oglądania tych aktów wpisana jest fantazja o panowaniu, które implikuje hierarchiczne uporządkowanie rasowej tożsamości zgodne z uprzywilejowaną pozycją białej męskości i jej erotycznej dominacji. W ten sposób czarny mężczyzna jest ograniczony do bycia czysto seksualnym obiektem – niczym więcej – stąd pochodzi obecna w tych aktach hiperseksualność.

W fotograficznym arcydziele Mapplethorpe *Man in Polyester Suit* (1980), anonimowy model ubrany w garnitur zostaje przedstawiony we fragmencie. Postać ujęta jest od ud do połowy ramion, ukazana bez głowy-twarzy oraz zdefiniowana poprzez tożsamość rasową i seksualną. Olbrzymi ciemny penis zwisa ciężko z rozpiętego rozporoka i wisi pomiędzy krawędziami marynarki, która odsłania się niczym kurtyna. Kompozycyjnie i znaczeniowo seksualny organ stanowi centrum przedstawienia oraz figury modela, pozostając „nieodkupionym” ani przez estetyzm fotografii, ani przez nienaganny poliestrowy garnitur niosący społeczne i ekonomiczne konotacje z wyższą kulturą. Poza czarnymi dłońmi, jedynie penis umożliwia rasową identyfikację portretowanego. Zmysłowy połysk wysokiej jakości monochromatycznej fotografii staje się analogiczny do lśniącej faktury czarnej skóry. Przez fetyszystyczne mechanizmy ten najbardziej widzialny aspekt rasowej różnicy – kolor – jest również erotyzowany. Seksualna obiektyfikacja i fetyszyzacja ciała czarnego mężczyzny wzmacnia ideologiczną reprodukcję fantazji kolo-

nialnych bazujących na pragnieniu władzy nad rasowym innym. Fotografie Roberta Mapplethorpe'a wydają się absorbować regulatywne funkcje rasowych stereotypów w celu stabilizacji maskulinistycznej ekonomii spojrzenia i przytwierdzenia czarnego podmiotu do miejsca odzwierciedlającego fantazje i lęki białych mężczyzn.

W fotografii *Man in Polyester Suit* kompozycja i skala kładzie nacisk na pion i wielkość zwisającego czarnego penisa. Psychoanalityczne badania nad przerażającą figurą czarnego w fantazjach białych pacjentów pokazują, że nie chodzi o świadomość czarnego mężczyzny – ona jest usunięta. Lęk koncentruje się na jego penisie: on sam staje się penisem. Przedstawieniem wizualnym Mapplethorpe nie tylko potwierdza, ale i wydobywa z politycznej nieświadomości jeden z głębszych lęków w wyobraźni rasowej dominacji, przekonanie o hiperseksualności Afroamerykanów. W fantazmatycznej przestrzeni duży czarny fallus jest postrzegany zarówno jako groźba, jak i konkurencja dla białego pana. Jest również niebezpieczeństwem dla białej kobiecości chroniącej rasową czystość populacji.

Fotografia *Thomas and Doenna* (1987) ukazująca delikatną, ubraną w biel, białą kobietę tańczącą w objęciach muskularnego, czarnego i nagiego mężczyzny stanowi zobrazowanie absolutnego koszmaru sennego rasisty. W przeszłości biali mężczyźni eliminowali obawy dotyczące seksualności czarnych poprzez rytuały agresji, czyli lincze polegające również na kastracji.

*Man in Polyester Suit* reprodukuje binarność typowego rasowego dyskursu poprzez ironiczny kontrast pomiędzy seksualnymi częściami ciała czarnego mężczyzny a publiczną oficjalną szacownością symbolizowaną przez trzyczęściowy garnitur. Opozycja zakryty/odkryty, ubrany/rozebrany odnosi się również do dychotomii kultury i natury, cywilizacji i dzikości. Zawarte w fotografii sprzeczności kontynuują przekonania, że hiperseksualność jest jakoby naturą Afroamerykani-  
na, garnitur zaś oznacza jego pretensje do kultury i kamuflaż przyjęcia cywilizacyjnych kodów.

Historyczka sztuki Kobena Mercer argumentuje jednak, że stereotypy rasowe istnieją u Roberta Mapplethorpe'a w podwójnej formie, akceptacji wzorca i jednocześnie dystansu wobec niego. Artysta jest bowiem białym mężczyzną, należącym do kulturowo waloryzowanego obszaru sztuki, jednak jako homoseksualista wyrażający swoją tożsamość wnosi do maskulinistycznego i dominującego systemu przedstawiania Kristevowską rewoltę intymną.

Szukająca ambiwalencja aktów czarnych polega na tym, iż one nie dostarczają jasnej odpowiedzi na pytanie, czy wzmacniają, czy kwestionują powszechne rasowo-seksualne przeświadczenia, ale raczej przesuwają tę wątpliwość w obszar świadomości i nieświadomości odbiorcy. Widz gra aktywną rolę w określeniu zakresu znaczeń, tajemnica wizerunku zmusza go do konfrontacji z własnymi subiektywnymi poglądami i fantazjami, do przemyślenia swej ideologicznej i erotycznej pozycji. W perwersyjny sposób Mapplethorpe odsłania ukrytą uczuciową gość-inność związków rasowych i seksualnych różnic w dominującym systemie przedstawiania, gdzie kanony wyższej kultury łączą się z powszechnymi stereotypami



mass mediów. Artysta za pomocą fotograficznych aktów czarnych wprowadza ponownie w obszar widzialności to, co zostało stłumione, zepchnięte do kulturowej nieświadomości.

Akt jest jednym z najwyższej stojących gatunków w hierarchii zachodniej historii sztuki, gdyż ludzka forma wciela główne wartości liberalnego humanizmu. Model męskiej fizycznej perfekcji określony w klasycznej greckiej rzeźbie oferuje mitologiczną genezę etnocentrycznej dominacji, gdzie istnieje tylko jedna rasa, reprezentująca to, co jest dobrem, prawdą i pięknem. Od początków istnienia zachodniej estetyki, od XVIII-wiecznych systemów filozoficznych, czarny podmiot był wykluczony z dostępu do estetycznej idealizacji. Dlatego właśnie zapomniany slogan lat sześćdziesiątych – *Black is Beautiful* – miał taką polityczną i egzystencjalną siłę. Jednocześnie w sensie ekonomicznym i politycznym czarni mężczyźni należą do niższych klas społecznych, stanowiąc oddzielną grupę w klasowym społeczeństwie późnego kapitalizmu. Tymczasem w artystycznych studiach Roberta Mapplethorpe'a mężczyźni ci zostają umieszczeni na piedestale transcendentálnych zachodnich estetycznych ideałów. Klasyczny model powraca za pomocą neoklasycznego stylu kształtującego ciała mężczyzn z marginalizowanej społeczności.

Artysta nie pozostawiał wątpliwości co do statusu swych modeli, podkreślał, iż byli to ludzie pochodzący z nizin społecznych. Ten kontekst czyni szczególnie znaczącą estetyzację, jakiej czarne ciało ulega w fotograficznych przestrzeniach. Dzięki temu istnieje potencjał zaprzeczenia rasistowskich hierarchii. Ostatecznym osiągnięciem Mapplethorpe'a jest uczynienie tych niewidzialnych mężczyzn widzialnymi we wnętrzu kulturowego systemu przedstawiania-fotografii artystycznej, która zazwyczaj wypierała ich egzystencję<sup>10</sup>.

W tej perspektywie można interpretować fotografię *Thomas in Circle* (1987). Zgięty nagi Thomas wyciągniętymi rękami przeciwstawia się otaczającej go białej kuli. Być może jest metaforą Afroamerykanów walczących o ochronę swych praw, dziedzictwa i tożsamości w otaczającej zewsząd białej kulturze<sup>11</sup>.

Czarne ciało ulega nie tyle obiektywfikacji, co – poprzez estetyzm i ornamentalne potraktowanie – afirmacji. Artysta przewrotnie wykorzystał aspekt czarnej męskości, związany z kolorem skóry i seksualnością, poprzez który była ona tradycyjnie dewaluowana i represjonowana, a który stał się w jego fotografiach znakiem piękna, siły i doskonałości. Ciało będące przyczyną rasistowskich stereotypów zostaje tu wykorzystane w celu ich podważenia. Oparta na tej ambiwalencji znaczeń strategia Mapplethorpe'a różni się od wcześniejszych przedstawień czarnych mężczyzn, gdy tzw. wizerunki pozytywne wiązały się najczęściej z naciskiem kładzionym na osobowość i indywidualność modela. U fotografa pozytywnym wizerunkiem jest piękno ciała! Kiedy patrzymy na portrety Mapplethorpe'a, odczuwa-

<sup>10</sup> K. Mercer *Looking for Trouble*, w: *Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, ed. by H. Abelove, M.A. Barale, D.M. Halperin, New York, London 1992, s. 350-357.

<sup>11</sup> S.C. Dubin *Arresting Images. Impolitic Art and Uncivil Actions*, Routledge, New York, London 1992, s. 173.



my efektywność tych prac: Afroamerykanie emanują cielesnością i duchowością, „ciałoduszą”, seksualnością i miłością.

W 1994 roku Whitney Museum of American Art zaprezentowało wystawę *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art* poświęconą przedstawieniom czarnych mężczyzn i historycznym przemianom percepcji afroamerykańskiej męskości w kulturze wizualnej. Wystawiono malarstwo, rzeźbę, fotografię, instalacje multimedialne, filmy, reklamy, programy telewizyjne i muzyczne wideo. Łącznie 25 artystów wystawiało ponad sto prac pochodzących z lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Obok Roberta Mapplethorpe'a wystąpili twórcy przetwarzający kody wizualne rasy: Adrian Piper, Lorna Simpson, Leon Golub. Pokazano również film Marlona Rigsa z 1989 roku *Tongues Untied* o homoseksualizmie wśród Afroamerykanów<sup>12</sup>. Zarówno twórczość Roberta Mapplethorpe'a, jak i wystawa w Whitney Museum wpisują się w charakterystyczną dla multikulturalizmu lat osiemdziesiątych pluralistyczną koncepcję tożsamości rasowej i seksualnej.

W tym historyczno-społecznym kontekście istotne są związki pomiędzy Robertem Mapplethorpe'em, homoseksualnym białym artystą z marginesu awangardy lat siedemdziesiątych, z anonimowymi czarnymi modelami z marginesu kapitalistycznego społeczeństwa klasowego. Fotografie Afroamerykanów Mapplethorpe'a mogą być odczytane jako dokument relacji wzajemności, wspólnoty dzielonej przez grupy marginalizowane i ruchy emancypacyjne rozwijające się od lat sześćdziesiątych<sup>13</sup>.

W tradycji fotografii amerykańskiej główni bohaterowie dramatu to biedni, emigranci, robotnicy i rzemieślnicy. Tak było u Alfreda Stiegliza, Lewisa Hine, Walkera Ewansa, Dorothei Lange czy w portretach ludzi z AIDS u Nan Goldin i Nicholasa Nixona. Przypomina o tym estetyk Arthur C. Danto. Intencje tych przedstawień były zawsze prospołeczne – niczym pomoc „słabszym”, „obcym” w Biblii Hebrajskiej. „Nie będziesz uciskał przybysza”, „Kochaj tę obcą osobę” – te wersety cenią jako propozycję etyczną psychoanalitycy Erich Fromm i Julia Kristeva.

Padło tu już słowo intertekstualność. Wywiedziona ze studiów Michała Bachtina i Julii Kristewej intertekstualność to naszym zdaniem gość-inność jednych tekstów dla innych, nasza dla nich: nas, piszących i czytających. Gościnnie szlak wiedzy od doświadczenia wewnętrznego, uczucia, przez intertekst do Kristewowskiej konfederacji obcości – od psychiki przez sztukę do polityki. Demokracja to gość-inność. W fotografii Mapplethorpe'a: *psyche* i *polis* gościnności kontra plemienny zew rasizmu. Od intertekstualności do gościnnej intersubiektywności<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, „Flash Art” November/December 1994, s. 31.

<sup>13</sup> K. Mercer *Looking for Trouble*, s. 357.

<sup>14</sup> Pojęcie intertekstualności doczekało się wielu opracowań, także w Polsce. Twórcze rozwinięcia tej idei to prace Michała Głowińskiego, m.in. *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4. Por. rozdział *Intertekstualność* w książce Pawła Leszkowicza *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, Aureus, Kraków 2002.

Po Heraklitem, w fotografii Mapplethorpe'a, miłość to zetknięcie z innością, twórczą obcością.

Idea gościnności powraca w myśli współczesnej: Jacques Derrida i Julia Kristeva twierdzą, że od bestii odróżnia nas gościnność. Za Kantem, Zygmunt Bauman wzywa do gościnności wobec współgłości ziemi; filozofia Kanta splata tu tradycję żydowską z chrześcijańską. Gościnność głosi też historyczka idei oraz działaczka feministyczna i żydowska Griselda Pollock, a także Geoffrey H. Hartman, który w badaniach literackich powrócił do lektury midraszowej: Biblia jest spotkaniem tekstów, intertekstem<sup>15</sup>.

Niedawno galeria Guggenheim Berlin zestawiła portrety Afroamerykanów Mapplethorpe'a z manieryzmem. Oto kolejne znaczenie intertekstualności jako Kristewowskiej „mozaiki cytatów” czy *quoting* Mieke Bal<sup>16</sup>. Estetyk Arthur C. Danto uznaje fotografię Mapplethorpe'a za połączenie pierwiastków apollinijskiego i dionizyjskiego, proporcji i form z transgresją i szaleństwem. Niezwykła jest w jego sztuce klasyczna estetyka przedstawiania, połączona z obrazoburczą zawartością<sup>17</sup>. Klasycyzm ten wskazuje na tradycyjne podłoże estetyki artysty, zależność od kompozycyjnych konwencji dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej fotografii, którą kolekcjonował. Przywołuje się odniesienia do Edwarda Westona, Alfreda Stiegliza, Richarda Avedona, a także fotografów mody: Irvinga Penna i Edwarda Steichena.

Historyk sztuki Douglas Crimp, podejmując kwestię intertekstualności, porównuje męskie akty Roberta Mapplethorpe'a z neoklasycznymi aktami Edwarda Westona. Jeśli akty Westona doskonale wpisywały się w zachodnią tradycję idealizacji męskiego ciała i tłumienia jego seksualności, tradycję, w której homoerotyizm był przywoływany tylko po to, aby zostać odrzuconym i zamaskowanym, to obrazy Mapplethorpe'a, kultywując wartości formalne, rozrywają normy i zakazy, otwarcie wydobywają homoseksualny wymiar męskości<sup>18</sup>.

Wedle Julii Kristevej, intertekstualność wchłania i przetwarza tradycję: „Kristeva, opisując różne formy języka, pisze również o intertekstualnej mocy malarstwa, fotografii i filmu, zakodowanej w ich ikonicznej naturze [...]. Dzieła sztuki wibrują pod wpływem kulturowych, psychologicznych i zmysłowych odniesień”<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Geoffrey H. Hartman interpretuje balladę Samuela Taylora Coleridge'a *Rymy o sędziwym marynarzu* jako przypowieść o (braku) gościnności. O idei gość-inności piszemy z Dotą Szymborską-Dyrdą w tekście *Chanuka dla leworęcznych, czyli jak gościć światło*, „Gazeta Wyborcza w Lublinie”, 15 grudnia 2006, s. 14.

<sup>16</sup> M. Bal *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago University Press, Chicago 1999.

<sup>17</sup> A.C. Danto *Playing with the Edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, Random House, New York 1992, s. 311.

<sup>18</sup> D. Crimp *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1993, s. 7.

<sup>19</sup> P. Leszkowicza *Helen Chadwick...*, s. 34-35.

Fotografie Mapplethorpe'a wibrują pod wpływem kulturowych, psychologicznych i zmysłowych – i uczuciowych – odniesień<sup>20</sup>.

U początku portretów Afroamerykanów było uczucie<sup>21</sup>. Fotografia Mapplethorpe'a przesycona jest afektywnością. Uczuciową gość-innością.

Mapplethorpe i Goldin – owi artyści przeszli już z marginesu sztuki do kanonu. Tworzone przez nich obrazy fotograficzne miały być wyzywające, obrażające, prowokujące i w ten sposób transformujące wyrażoną z równowagi świadomość<sup>22</sup>. Homoseksualizm, sadomasochizm, różnorodną erotykę zatem – a naszym zdaniem uczuciowość – Mapplethorpe i Goldin przesunęli z miejsc ukrycia i wstydu, wprowadzając do centrum swych problematycznych, lecz wybitnych dzieł. Podjęli się odsłaniania i zasłaniania, sublimacji, łączenia seksualności z uczuciami. Jest tu wręcz czułość<sup>23</sup>. Sztuka bowiem „jest z definicji gestem ratunku”, jak twierdzi Hélène Cixous<sup>24</sup>.

Uczuciem fotografował Mapplethorpe, uczuciem fotografuje Nan Goldin. A w Polsce? „Romantyzm polski był wielkim odkryciem inności” – dowodzi Maria Janion<sup>25</sup>. Także współcześni artyści w Polsce eksplorują seksualność<sup>26</sup> i uczucia. Fotografia Zofii Kulik stanowi – wedle historyczki sztuki Sary Wilson – Deridiańskie archiwa XX wieku, a zarazem odkrywanie psyche<sup>27</sup>. „Brutalna rozprawa z romantycznym i postromantycznym stereotypem” prowokująca wybuch sa-

---

<sup>20</sup> Śledząc intertekstualność fotografii Mapplethorpe'a, wspomnijmy trop ikonografii katolickiej wykryty przez Eleanor Heartney (*Postmodern Heretics*, „Art in America” February 1997, s. 33-37).

<sup>21</sup> Ze wspomnień wiemy, że artysta darzył modeli uczuciem.

<sup>22</sup> A.C. Danto *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1990, s. 216.

<sup>23</sup> *O tendresse, tenderness* coraz częściej piszą Julia Kristeva i Griselda Pollock.

<sup>24</sup> *Z Hélène Cixous rozmawia Tomek Kitliński*, „Magazyn Sztuki” 1996 nr 4 (12), s. 174-184.

<sup>25</sup> M. Janion *Słowiańszczyzna, szaleństwo i śmierć*, w: *Inny-Inna-Inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez, K. Szczuka, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2004, s. 9. W studium *Kopciuszki, Frankenstein i inne* (Wydawnictwo eFKA, Kraków 2001) Kazimiera Szczuka pisała, że Słowacki pokonał wzory płci kulturowej. W *Miłości i demokracji* analizowaliśmy i interpretowaliśmy jego liryki *Godzina myśli* i *Rozstąpienie* jako myśl o uczuciu. Twórczość Czechowicza, liryczna i dramatyczna, to pielęgnacja podmiotowości wewnętrznej, „kunszt wieloznaczności” (jak to określa Michał Głowiński w tekście *Kunszt wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 1970, s. 3), to tajemnica, gotycyzm, wzniosłość drżącego ciała (od fragmentu 31 poezji Safony!) i wszechuczuciowość; naszym zdaniem to tekstualność odmiennej orientacji uczuciowej.

<sup>26</sup> Por. Paweł Leszkowicz, *Płec sztuki polskiej*, „Magazyn Sztuki”, nr 2 (22), 1999.

<sup>27</sup> S. Wilson *Odkrywanie psyche: Zofia Kulik*, przeł. E. i M. Wilczyński, w: Z. Kulik *Od Syberii do Cyberii*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1999, s. 53-73.

dyzmu – Maria Janion wykrywa to w malarstwie i filmie Tomasza Kozaka<sup>28</sup>. W sztuce Kozaka, a także Zbigniewa Libery grają przeciwstawne uczucia – jak w filozofii Heraklita, jak w psychoanalizie Melanii Klein. Libera rozbija stereotypy płci; rozdrapuje rany historii<sup>29</sup>. To właśnie Zbigniew Libera przypomniał tradycję ikonograficzną, stojącą za *Pasją* Doroty Nieznalskiej, a opisaną przez historyka sztuki Leo Steinberga<sup>30</sup>. Jako że częścią instalacji jest portret video wysiłku kulturysty, dzieło Nieznalskiej przedstawia jednocześnie masochizm męski. I ambiwalentne uczucia<sup>31</sup>. Ciało i dyskurs w sztuce polskiej analizowali odważnie Agata Araszkiwicz, Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk i Piotr Piotrowski<sup>32</sup>. Wystawa *Polka* pod kierunkiem Marii Janion przedstawiła cielesność i duchowość artystek polskich, a ekspozycja *Miłość i demokracja* związku między kobietą a mężczyzną, kobietą a kobietą, mężczyzną a mężczyzną. To związki uczucia – Kristevowska rewolta intymna.

Historyczka sztuki Maria Poprzęcka podsumowała:

Ciało w dzisiejszej sztuce [...] zdaje się brutalnie wywleczone na światło dzienne z artystycznej otuliny, chroniącej ją przez stulecia. Czy utraciło ono piękno, ową „idealną formę”, z którą przez wieki je łączono? Tak rozumiane piękno trzeba było odrzucić. Zostało zbyt strywalizowane. W miejsce ideału pojawiła się prawda.<sup>33</sup>

Naszym zdaniem, owa przewartościowana prawda to uczucia, wzniosłość ponowoczesna i nasze wnętrza – „ciałodusze”, które fotografują Mapplethorpe i Gołdin.

28 M. Janion *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 286.

29 Oryginalną interpretację sztuki Zbigniewa Libery zaproponował Ernst van Alphen w eseju *Playing the Holocaust* w katalogu wystawy *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, The Jewish Museum, New York 2002, s. 65-85.

30 L. Steinberg *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Pantheon/October Book, New York 1983; drugie wydanie Chicago University Press, Chicago 1992.

31 Więcej w: *Niebezpieczne związki z męskim ciałem. Sztuka Doroty Nieznalskiej*, „Res Publica Nowa” 2002 nr 168. Zwróćmy także uwagę na to, iż *Encyklopedia Katolicka* przypomina, że słowo *affectus* „uczucie”, „namiętność”, „uniesienie” to synonim *passio*.

32 P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1946 roku*, Rebis, Poznań 1999; I. Kowalczyk *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Sic!, Warszawa 2002; A. Jakubowska *Na marginesach lustra*, Universitas, Kraków 2004; wiele artykułów Agaty Araszkiwicz w magazynie „Obieg”.

33 M. Poprzęcka *Akt polski*, Edipresse, Warszawa 2006, s. 91.

## Abstract

**Tomek KITLIŃSKI,**  
**Maria Curie-Skłodowska University in Lublin**

**Paweł LESZKOWICZ,**  
**Adam Mickiewicz University (Poznań)**

### **Eccentrics' love, thought, hospitality\* and other feelings. Robert Mapplethorpe's and Nan Goldin's affective(?) photographs**

This article interprets the feelings in photographic art of Robert Mapplethorpe (1945–1989) and Nan Goldin (born 1953), usually analysed in terms of being 'extremely sexualised'. In Mapplethorpe's and Goldin's art, we can sense feelings. In our opinion, photography can love, think, and offer hospitability/'other(guest)ness'\* to strangers, eccentrics, weirdoes of any genre. Afterthought on feelings has been there since Heraclitus and *The Song of Songs*; today, scholars like Héléne Cixous, André Green, Julia Kristeva, Martha C. Nussbaum or Griselda Pollock have resumed the discussion. Mapplethorpe's and Goldin's art appears to be intimate, bi-sexual, one that explores homosexuality, as we believe, as an emotional orientation. We interpret these pieces of photographic art as being composed of love, dissimilar/eccentric thought, and interiors – body-souls.

[\* The Polish word for 'hospitality' used in the original is split into two, enabling a pun: *gość-inność*, i.e. 'guest + otherness' = hospitality. – Translator's note.]