

Mama naga

Nagie ciało matki
we współczesnych sztukach wizualnych

ANDRZEJ PITRUS

Fotografia była bardzo stara. Naklejona na tekturce, wygniecione rogi, koloru wyblakłej sepii, a na niej, niezbyt wyraźnie, było widać tylko dwoje stojących razem dzieci, na końcu drewnianego mostku, w cieplarni z przeszklonym dachem. Matka miała wtedy pięć lat, a jej brat siedem. On opierał się plecami o balustradę mostku, na której trzymał wyciągniętą rękę. Ona nieco dalej, mniejsza, stała zwrócona przodem. Czulo się, że fotograf powiedział jej „przesuń się trochę, żeby było cię widać”¹.

Roland Barthes, autor jednego z najbardziej przenikliwych studiów poświęconych fotografii, dociera do istoty i tajemnicy medium w serii esejów. Punktem wyjścia jego rozważań są zawsze zdjęcia, czasem znalezione przypadkowo, nierzadko pozornie banalne. Barthes nie stara się systematyzować swej „wiedzy”, unika strategii wykładu, w zamian konfrontując otwartość swego wywodu z niedookreśleniem samego medium – bazującego na efekcie unieruchomienia, a jednocześnie zdolnego generować serie obrazów pamięci. Jeden z najbardziej niezwykłych fragmentów książki został poświęcony fotografii ukazującej matkę myśliwiec – pięcioletnią dziewczynkę w momencie wyzwolenia migawki. Barthes patrzy na nią zakłopotany – nie tylko dzięki szczególnemu odwróceniu porządku czasu, ale także dlatego, że jego wzrok pada właśnie na postać ujawniającą tu pewną zasłoniętą, zakazaną wręcz sferę. Matka nie może być bowiem dzieckiem dla swego syna. *Stała się moją córeczką, łącząc się w ten sposób z dzieckiem, którym była na swoim pierwszym zdjęciu*² – pisze Barthes.

*

Sztuki wizualne od dawna fascynowały się przekraczaniem granicy dostrzeżonej przez francuskiego eseistę. Stąd stała w nich obecność motywu obnażonego ciała, które jest przecież nie tylko doskonałą formą, obiektem atrakcyjnym geometrycznie, ale też sferą, której odsłonięcie zawsze coś znaczy. Spoglądam na dwa zdjęcia wybitnego fotografa Jürgena Tellera – akty projektantki mody Vivianne Westwood i aktorki Helen Mirren. Jakże różne, ale jednocześnie realizujące identyczny scenariusz. Mirren w stylowej wannie, zanurzona w półprzezroczystej wodzie, odsłania, ale w takim samym stopniu zasłania mydlinami zarys kształtnych piersi. Westwood na zabytkowej kanapie szeroko rozchyła nogi ukazując ogniste rudo łono. Stylizowane, upozowane zdjęcie angielskiej gwiazdy i pozornie niedbała, jakby „punkowa” „fotka” nestorki awangardowej mody mają tylko jeden wspólny element: obydwie modelki patrzą prosto w obiektyw, a tym samym w oczy widza oglądają-

cego fotogramy, jakby chciały powiedzieć: „tak, jestem naga, ale tylko przez ten jeden ułamek sekundy, potrzebny, by światło padło na błonę filmową”.

*

Zastanawiam się, czy istnieje jeszcze tabu? Teller zapewne przełamuje jedno z nich – obydwie modelki są stare, choć to atrakcyjne i piękne kobiety. Zresztą większe wrażenie robi tu wspomniane spojrzenie wprost w obiektyw aparatu, a nie nagość jako taka. To raczej przyzwolenie na spojrzenie, ale jednocześnie żądanie ustanowienia wzajemnej relacji, której nie ma wtedy, gdy ciało jest tylko kształtem, jest obnażane, a nie – jak w fotogramach niemieckiego artysty – samo obnaża się przed widzem. Nie znajduję wielu innych „zakazanych” sfer – jest wszakże jedna, obrazowana przez artystów chyba najrzadziej: n a g i e c i a ł o m a t k i.

Portrety matek nie są w historii sztuki rzadkością. Juliet Haselwood – autorka monografii *Mother. Portraits by 40 Great Artists*³ – we wstępie do tomu interesujących interpretacji stawia pytanie o przyczyny popularności tematu. Czy to tylko dostępność modelek, czy szczególnie więź między twórcą a uwiecznianą na płótnie osobą? Odpowiedzi jest zapewne wiele i każdy przypadek należy rozpatrywać indywidualnie, ale Haselwood zauważa jedną prawidłowość: artyści bardzo często próbowali idealizować postaci uwieczniane na portretach, podnosząc ich status społeczny na przykład przez użycie określonego kostiumu czy scenerii, a nawet dokonując zawieszenia charakterystycznego dla nich stylu, jakby chcieli w ten sposób podkreślić, że w tym jednym wypadku to sam obiekt jest ważniejszy niż indywidualna ekspresja.

Haselwood wybrała czterdzieści portretów, a przecież to tylko dzieła najwybitniejsze, które wyszły spod pędzli najbardziej znanych malarzy. Zestaw można by uzupełnić o kolejne dziesiątki obrazów. Trudno byłoby jednak znaleźć wśród nich akty. Odosobniony przykład *Le Domaine Enchanté* René Magritte’a tylko potwierdza przypuszczenie, że nagość matki długo była jednym z najsilniejszych tabu. Jego cykl obrazów ukazujących istotę będącą skrzyżowaniem ryby i kobiety jest bowiem przede wszystkim śladem traumy, jakiej artysta doznał w wieku lat trzy-nastu, gdy ujrzał martwe, obnażone ciało kobiety, która popełniła samobójstwo, rzucając się do rzeki. To zresztą nie portret, lecz raczej fantazja, w której artysta powracał do niepokojącego doświadczenia sprzed lat. Podobny charakter ma też obraz Fridy Kahlo *Moje narodziny*, ukazujący samą artystkę wydostającą się z łona, i również on nie odzwierciedla faktycznego spojrzenia.

W sztuce współczesnej także niewiele jest przykładów przedstawień nagich ciał matek artystek i artystów. Nieliczne prace podejmujące ten trop są zaś nadal rozpatrywane w kontekście skandalu, choć ich twórcy rzadko w sposób intencjonalny starają się szokować. Czasem natomiast muszą liczyć się z potępieniem – jak słynny fotograf mody Terry Richardson, który spotkał się z krytyką po tym, jak umieścił w swym albumie *Mom and Dad* zdjęcia ukazujące jego niepełnosprawną ruchowo (ale nie psychicznie) matkę z obnażonymi piersiami. Większa burzę wywołały tylko umieszczone przez artystę w serwisie „tumblr” fotogramy ukazujące ją na łożu śmierci, a także już po jej zgonie.

Akty matek znajdziemy w dorobku artystów nietraktujących tego tematu w sposób pogłębiony. Mają one charakter niejako akcydentalny, choć nie można powie-

dzień, by identyfikacja modelki właśnie jako matki nie miała znaczenia. Poruszające jest zdjęcie Franka Cordelle, który przez niemal 25 lat realizował przedsięwzięcie uwiecznione publikacją albumu *Bodies and Souls. The Century Project*⁴. Przedstawił w nim sto aktów kobiet: otwierająca cykl Cara dopiero się rodzi, nie widać jeszcze nawet jej twarzy, najstarsza, Mary, ma 94 lata. Wszystkim zdjęciom towarzyszy opis – czasem autorstwa fotografika, kiedy indziej będący głosem samej modelki. Tekst odsłania zwykle jakąś tajemnicę – mniejszą lub większą – zaś niekiedy jest krótkim podsumowaniem „życiowej filozofii” kobiety ukazanej na zdjęciu. Ten, który towarzyszy sportretowanej w plenerze Else, jest wyjątkowo lakoniczny: matka artysty – licząca na zdjęciu 87 lat – zmarła w dwa lata po jego wykonaniu. Była osobą otwartą, także w kwestii eutanazji. Sama wybrała dla siebie taką drogę, nie mogąc już dłużej mierzyć się z chorobą i cierpieniem. Cordelle nie rezerwuje dla tego portretu uprzywilejowanego miejsca. Zdjęcia są ułożone według wieku modelek i kadr przedstawiający Else nie wyłamuje się z tej zasady. Być może właśnie dzięki temu robi tak wielkie wrażenie.

Również niejako na marginesie akt matki pojawia się w twórczości Malerie Marder. W cyklu *Carnal Knowledge* artystka podejmuje się konfrontacji dwóch bardzo odległych od siebie stylistyk: aktu erotycznego, w którym jest wyeksponowany element zmysłowy, i fotografii reportażowej, zdolnej uchwycić chwilę w sposób pozornie niedbały czy wręcz przypadkowy. Artystka, podążająca w pewnym sensie ścieżką wytyczoną przez Nan Goldin, przedstawia zdjęcia sprawiające wrażenie spontanicznej rejestracji rzeczywistości, choć w istocie wszystkie są przemyślane i upozowane. Modele grają tu jedynie swoje role: matka Marder została sfotografowana wraz z narzeczonym artystki. Ich nagie ciała znaczą właśnie dzięki napięciu między sztucznością inscenizacji a wpisaniem modeli w najbliższe otoczenie fotografki, która gra tu rzeczywistymi emocjami zastawionymi z arbitralnymi układami stworzonymi na planie zdjęciowym.

Poszukiwania prac artystów z kręgu sztuk wizualnych, którzy eksplorują relacje ze swoimi matkami, ujawniają nieliczne, ale bardzo interesujące realizacje. Oprócz wspomnianych akcydentalnych dzieł uwagę zwracają większe projekty, których owocem były duże wystawy, instalacje, cykle fotograficzne, a także utwory z zakresu filmu eksperymentalnego czy sztuki wideo.

Interesujący mnie motyw jest bardzo silnie obecny w dokonaniach Melanie Manchot – niemieckiej artystki mieszkającej i pracującej w Wielkiej Brytanii i zajmującej się różnymi dziedzinami sztuk wizualnych: od fotografii, przez wideo, aż po instalację. Manchot zaprosiła do współpracy swoją matkę dwukrotnie: raz przy okazji realizowanego w latach 1995-1998 cyklu *Look At Me Loving You* oraz ponownie w dwa lata później przy realizacji serii *Liminal Portraits*. Choć w obydwu mamy do czynienia z aktami, cykle te realizują odmienne koncepty i w istocie ukazują bardzo szerokie możliwości, jakie daje dyskutowany tu temat.

Look At Me Loving You zaskakuje nie tylko tematem, ale również specyficzną techniką zastosowaną przez Manchot. Prace – choć można je zakwalifikować do szeroko rozumianej fotografii – mają charakter unikatowy. Artystka naświetliła bowiem pokryte światłością emulsją zagruntowane płótna, które następnie poddała obróbce „malarzkiej”, wykorzystując węgiel rysunkowy oraz farby. W efekcie powstało czterdzieści obrazów będących zapisem intymnej relacji między artystką i jej modelką. Wszystkie zdjęcia zostały zrealizowane w studiu bez jakichkolwiek

rekwizytów i elementów tła. Przypominają one w istocie ćwiczenia warsztatowe realizowane przez studentów uczących się technik rysunkowych czy malarskich. Ciało starej, ale pięknej kobiety jest ukazane z jednej strony jako forma przestrzenna (niektóre obrazy ukazują jedynie jego fragmenty), a jednocześnie artystce udało się zapisać emocje. Pani Manchot kieruje wzrok niemal zawsze w stronę obiektywu, jakby spoglądała w oczy fotografującej ją córki; czasem na jej twarzy gości też delikatny uśmiech. O wyjątkowości projektu stanowi jednak przede wszystkim niecodzienne zderzenie dwóch aktów: mechanicznej reprodukcji fotografii zdolnej uchwycić ulotną chwilę i rozciągniętego w czasie procesu charakterystycznego dla rysunku czy malarstwa.

Liminal Portraits przynosi zupełnie inne rozwiązania techniczne, a także proponuje inne znaczenia. Tym razem Melanie Manchot zdecydowała się na wielkoformatową fotografię barwną realizowaną zarówno we wnętrzach, jak i w przestrzeni publicznej: czasem tłem jest po prostu krajobraz, kiedy indziej obiekt architektoniczny, np. słynne London Eye. Kolory są nasycone, a odbitki nie zostały poddane żadnej obróbce. Część fotogramów została przeznaczona do ekspozycji w galerii, pozostałe artystka powieliła metodami poligraficznymi i wyeksponowała jako billboardy w przestrzeni miejskiej. W *Look At Me Loving You* tematem prac była przede wszystkim relacja między artystką i jej modelką, a także próba uchwycenia napięcia między reprodukcją techniczną a niepowtarzalnym aktem odwzorowywania rzeczywistości przez malarza. Tu mamy do czynienia z innym rodzajem liminalności. Manchot przedstawia swoją modelkę na granicy sfery prywatnej – definiowanej tu przede wszystkim przez nagość modelki – i publicznej. Jednocześnie, umieszczając akty swej matki w przestrzeni dostępnej dla przypadkowych przechodniów, włącza się w dyskusję na temat obecności starości w dyskursie sztuk wizualnych, a także obowiązujących kanonów piękna.

Tabu starego ciała przełamał też Evergon Lunt⁵ w cyklu instalacji fotograficznych *Margaret and I* (1999), w którym sportretował swoją 80-letnią matkę. Podobnie jak Manchot, wybitny kanadyjski fotografik skupia się na nagim ciele, redukując rekwizyty do minimum. Jego prace przemawiają jednak przede wszystkim precyzyjnie dobranym formatem. Czarno-białe odbitki są bowiem wykonane w skali sprawiającej, że ciało starej, cierpiącej na znaczną nadwagę kobiety zyskuje majestatyczny charakter. Choć widz zdaje sobie sprawę z jej fizycznych dolegliwości, których znakiem są laska czy wózek, jednocześnie ma poczucie, że przedstawiona na zdjęciach postać emanuje niezwykłą siłą. Efekt ten Evergon uzyskuje, dobierając pozy i kąty widzenia kamery: jest to widoczne w pracach *Margaret Pushing* i *Margaret Pulling*, które przedstawiają matkę artysty „zmagającą” się z drewnianym filarem. Ważniejsza jest jednak wspomniana już skala. Fotografie mają bowiem wysokość 230 cm, co sprawia, że postać jest nieco większa niż w rzeczywistości. Operacja dokonana przez fotografa jest jednak na tyle subtelna, że nie mamy wrażenia zatracenia realizmu przedstawienia.

Swoistym uzupełnieniem projektu stał się po latach film Donalda Winklera⁶ pod tytułem *Margaret and Evergon* (2011). Ten udany dokument nie tylko przedstawia historię współpracy fotografa i jego niezwyklej modelki, ale wyjaśnia wiele okoliczności powstania cyklu, pozwalających lepiej rozpoznać intencje artysty. Evergon sfotografował swoją matkę po raz pierwszy w tak zwanym zakrytym akcie na potrzeby cyklu *Ramboys: A Bookless Novel* (1992), odwołującego się –

podobnie jak wiele innych prac artysty – do jego homoseksualnej tożsamości. Margaret pozowała tam jako postać nazwana Ramba Mama. Jej twarz była ukryta za maską, a kostium odsłaniał jedynie częściowo piersi i dłonie. Sesja powstała w tajemnicy przed ojcem artysty, skonfliktowanym z Evergonem i nieakceptującym seksualności synów⁷. Zobaczył on jednak zdjęcia podczas jednej z wystaw, co wywołało u niego niekontrolowany atak gniewu zakończony poważnym zawałem serca. Epizod ten dodatkowo skomplikował relacje w rodzinie. W 1999 r. ojciec zmarł na raka, a Margaret – jeszcze podczas powrotu z uroczystości pogrzebowych – zaproponowała, że chce pozować do aktów. Jej gest był nie tylko manifestacją bliskości z synem odrzuconym przez ojca, ale również wyrazem odzyskanej podmiotowości, bowiem także ona źle czuła się w relacji z dominującym i apodyktycznym mężczyzną. Współpraca przy projekcie zacieśniła relacje matki i syna, którzy w rezultacie zdecydowali się zamieszkać wspólnie. Życie dopisało tym samym własny komentarz do niezwykłego projektu Kanadyjczyka.

Relacje międzypokoleniowe są również treścią innych realizacji. O swej skomplikowanej relacji z matką opowiedziała Tierney Gearon w cyklu fotograficznym *The Mother Project* (2006) udokumentowanym filmem pod tym samym tytułem zrealizowanym przez Petera Sutherlanda i Jacka Youngelzona. Aby zrozumieć działania artystki ponownie niezbędne jest odniesienie się do jej biografii. Gearon zaczęła karierę jako modelka. Zajmowała się także fotografią komercyjną, by dopiero po rozpadzie małżeństwa zwrócić się ku działaniom artystycznym. Została odkryta przez znakomitą londyńską Saatchi Gallery, gdzie pokazano jej cykl *I Am A Camera* (2001), w którym po raz pierwszy skierowała obiektyw kamery na swoją rodzinę. Prezentacja zakończyła się skandalem: Tierney Gearon została bowiem oskarżona o szerzenie dziecięcej pornografii. W efekcie akty jej córki i syna zostały usunięte z wystawy. *The Mother Project* także zawiera kilka aktów, ale większość fotogramów ma inny charakter. Realizacja zadania zbiegła się z narodzinami kolejnego dziecka artystki, które przyszło na świat, kiedy Gearon miała 41 lat. To właśnie ponowne, tym razem dojrzałe macierzyństwo skłoniło ją do nawiązania bliższego kontaktu z matką cierpiącą na schizofrenię. Jednak Tierney Gearon nie starała się zarejestrować śladów choroby, a raczej chciała przedstawić osobę wyzwoloną i zdolną do życia wedle własnych zasad. To ona, mimo choroby, stała się wzorem dla Gearon poszukującej alternatywnego modelu swojego macierzyństwa, mającego opierać się na partnerskich relacjach z dziećmi.

Ponownie sens prac wynika nie tylko z tematu, ale także z formy. Gearon miała wcześniej doświadczenia z fotografią komercyjną i – choć w pewnym sensie odwróciła się od takich doświadczeń – wykorzystała pewne elementy jej warsztatu, zderzając je przy tym ze strategiami fotografii reportażowej. Jej zdjęcia sprawiają wrażenie przypadkowych i w istocie są zapisem nieupozowanej rzeczywistości: artystce chodziło przecież o uchwycenie nieprzewidywalności działań swojej matki. Wizualne walory jej zdjęć są jednak zanurzone w estetyce bliskiej reklamie czy fotografii mody: nasycone kolory i wyeksponowane kontrasty sprawiają, że kadry zyskują szczególny charakter. Gearon fotografuje najbliższe jej osoby, ale jednocześnie zachowuje pewien dystans.

Pozornie podobny portret relacji matki i córki proponuje Gay Block. Mottem fotoksiążki⁸, która powstała w wyniku wieloletniego gromadzenia materiału, stały się słowa cytowanego już wcześniej Rolanda Barthes'a: *Wobec zdjęcia mojej matki*

jako dziecka mówię sobie: ona umrze i drzę (...) przed nieszczęściem, które już zaistniało. Czy przedmiot zdjęcia jest już martwy, czy nie, każde zdjęcie jest taką katastrofą⁹.

Bertha Alyce: Mother exPosed to nie tylko kolekcja setek fotografii, ale także wideo będące komentarzem do projektu fotograficznego. Jego realizacja rozpoczęła się zupełnie przypadkowo. Gay Block zrobiła swoje pierwsze zdjęcia w 1973 r. podczas nieoczekiwanej wizyty w domu matki. Wracając do domu z kursu fotografii, zatrzymała się tam bez wyraźnego powodu i zastała Berthę podczas przygotowań do kąpeli: stała nago w swej sypialni i rozmawiała przez telefon. Gay Block nacisnęła spust aparatu, a jej nieoczekiwana modelka nie zaprotestowała. Wręcz przeciwnie – niemal natychmiast weszła w rolę, pozując do kolejnych czterech zdjęć. Artystka – dopiero wtedy ucząca się warsztatu – nie zamierzała wykorzystywać tego materiału. Profesjonalne odbitki powstały dopiero ponad dwadzieścia lat później – już po śmierci Berthy Alyce.

Kolejna sesja została zainicjowana przez matkę artystki. Ukazuje ją ona w towarzystwie córki: obydwie kobiety są przedstawione z obnażonymi piersiami w serii improwizowanych portretów. W 1977 r. Gay Block zajmowała się już fotografią w sposób profesjonalny: jej pierwszy cykl, włączony później do *Mother exPosed* jako sekcja zatytułowana *Mothers and anti-mothers*, przedstawiał osoby z najbliższego otoczenia artystki, jej znajomych i sąsiadów. *Dopiero znacznie później odkryłam, że niezależnie od tego, kto faktycznie stawał przed obiektywem mojego aparatu, w istocie zawsze fotografowałam Matkę*¹⁰ – czytamy w odautorskim komentarzu zamieszczonym w książce. Wkrótce Bertha Alyce stała się faktyczną bohaterką kolejnych serii dokumentujących różne aspekty jej relacji z córką. Tematem stała się akceptacja homoseksualizmu Block, operacja plastyczna, której matka poddała się w wieku 68 lat, a także wylew i nieoczekiwana niepełnosprawność będąca jego konsekwencją. Już po śmierci Berthy Alyce artystka stworzyła fotograficzny katalog należących do niej przedmiotów – przede wszystkim jej bogatej kolekcji biżuterii.

Zdjęcia Block, podobnie jak realizacje Tierney Gearon, balansują na granicy stylizacji i dokumentalizmu. Granica ta jest często płynna – jak w pierwszej, stworzonej przypadkowo, serii aktów. Tylko komentarz autorki pozwala na ustalenie, które zdjęcie jest pozowane, a które nie. Napięcie to, utrzymane również w fotografiach zrobionych później, staje się w istocie kluczem do postaci Berthy Alyce – kobiety otwartej, ekstrawaganckiej, ale także narcystycznej, żyjącej na pograniczu nieustannego spektaklu, który nagle zakończyła ciężka choroba.

Bardzo intymny charakter ma też projekt Leigh Ledare'a zatytułowany *Pretend You're Actually Alive*. Ledare, zajmujący się fotografią, instalacją, malarstwem i wideo, zdobywał doświadczenie pod okiem Larry'ego Clarka – dziś cenionego reżysera filmowego, a niegdyś kontrowersyjnego fotografika, znanego przede wszystkim z cyklu *Tulsa* prezentującego ciemne strony młodzieżowej subkultury. Ledare był profesjonalnym deskorolkarzem i poznał swego późniejszego mistrza na planie fotograficznym, by wkrótce zostać jego asystentem. Obecnie sam wystawia jako ceniony fotografik. *Pretend You're Actually Alive* to jednak projekt z obszaru sztuk wizualnych wykraczający poza fotografię, choć właśnie to medium znajduje się w jego centrum. Na wystawie będącej jego zwieńczeniem pokazano bowiem też przedmioty związane z matką twórcy, a także zaprezentowano limito-

waną edycję albumu wydanego w nakładzie tysiąca egzemplarzy oraz jego wersję specjalną (zaledwie 10 sztuk), której nabywca mógł uczestniczyć w projektowaniu obwoluty.

Ledare'a zbliża do Clarka aura skandalu towarzysząca jego działaniom. W przypadku projektu zrealizowanego z udziałem jego matki, Tiny Peterson, był on chyba największy. Artysta – jako jeden z bardzo niewielu – włączył tematykę związaną z seksualnością. Co więcej, jego zdjęcia są niejednokrotnie bardzo dosłowne, a ich prowokacyjność sprawia, że dla wielu odbiorców mogą mieć charakter wręcz pornograficzny. Nagość w omawianych wcześniej realizacjach była pozbawiona elementu zmysłowego: tu jest inaczej. Tina Peterson tworzy spektakl nawiązujący do jej wcześniejszej profesji: matka fotografika występowała przez jakiś czas jako striptizerka. Ledare, niewątpliwie zafascynowany jej ostentacyjną zmysłowością, próbuje jednak sięgnąć głębiej, doszukując się jej źródeł w dzieciństwie modelki. Peterson była wtedy uznawana za cudowne dziecko, przejawiając niezwykle talent taneczny. To właśnie zdjęcia z tamtego okresu otwierają wspomniany wcześniej album.

Ledare wykorzystuje zresztą samą formułę albumu zdjęć rodzinnych zawierającego ujęcia ukazujące prywatność, ale najczęściej na swój sposób upozowaną przez fotografów-amatorów. Sam dokonuje daleko idącej transgresji, ukazując sytuacje zastrzeżone dla pornografii. Jeden z kadrów przedstawia matkę podczas zbliżenia z partnerem będącym rówieśnikiem fotografa. Zdjęcie – w przeciwieństwie do realizacji pornograficznych – nie jest zainscenizowane. Artysta faktycznie podgląda kochającą się parę, ale jednocześnie nieustannie podkreśla, iż nie mamy tu do czynienia z jakimkolwiek dokumentalizmem. To dlatego niektóre zdjęcia zostają poddane manipulacji. Artysta przemontowuje poszczególne fragmenty kadru, sprawiając, że stają się one kolażami tematyzującymi fetyszizm obrazów fotograficznych. Z drugiej strony Ledare dystansuje się wobec jednoznacznie erotycznego spojrzenia widza podglądającego nagie ciała ukazane w kontekście seksualnym. Jeden z najbardziej prowokacyjnych kadrów przedstawia jego matkę w wyuzdanej pozie nawiązującej do słynnego *L'Origine du monde* Gustave'a Courbeta. Intymne części ciała są jednak na fotografii przesłonięte przez dziecięce „gryzmoły”. Uzupełnieniem projektu stała się inna realizacja, często prezentowana w ramach jednego pokazu z *Pretend You're Actually Alive*. W *Personal Commissions* to Ledare zajmuje miejsce swej matki, stając się modelem realizującym zachcianki nabywców jego prac. To właśnie oni stają za kamerą, wymyślają scenariusze i scenerie fotografii. Cykl ten w pewnym sensie puentuje wcześniejszy projekt: fotografia jest tu formą ekspresji nie tylko osoby stojącej za kamerą, ale także modela.

Ledare tworzył *Pretend You're Actually Alive* przez osiem lat (2000-2008), sięgając również po znalezione fotografie ukazujące jego matkę w dzieciństwie i młodości. Dlatego jednym z „bohaterów” jego prac staje się czas. Witalność i seksualność modelki pozbawionej zahamowań zostaje zderzona ze starością i chorobą.

Tematykę seksualności porusza też – choć w zupełnie odmienny sposób – Ken Wardrop w wielokrotnie nagradzanym filmie eksperymentalnym *Undressing My Mother* (2004). Ta trwająca nieco ponad sześć minut miniatura jest efektem ponad sześciogodzinnej rozmowy, jaką irlandzki artysta przeprowadził ze swoją matką. Dotyczyła ona przede wszystkim relacji ze zmarłym niewiele wcześniej ojcem re-

zysera, także tych o charakterze zmysłowym. Nie ma tu jednak dosłowności czy wulgarności zawartej w fotografiach Ledare'a. Bohaterka pracy skupia się przede wszystkim na emocjach, jakby mimochodem wspominając o swoim ciele: jest otyła i świadoma niedoskonałości, jednak jej nastawienie do samej siebie jest pełne afirmacji – przede wszystkim dlatego, że była w pełni akceptowana przez swojego męża.

Warstwa wizualna jest oderwana od monologu kobiety. Zdjęcia zostały zrealizowane na strychu rodzinnego domu Wardropa, ale ta naturalna sceneria została zaaranżowana na podobieństwo studia. Obrazy zmontowane w sugestywny sposób są na poły fotograficznym studium ciała bohaterki – ukazanego najczęściej w bezruchu. Film rozpoczyna zabawna scena: matka reżysera rozbiera się za parawanem, inicjując spektakl. W pierwotnej wersji film był zakończony kłamrą – sceną, w której bohaterka z powrotem zakłada ubranie. W wariancie ostatecznym zakończenie jest bardziej otwarte i wspomniane domknięcie struktury nie następuje.

W centrum zainteresowania twórcy jest kwestia akceptacji cielesności, ale jednocześnie podejmuje on wątek obecny w wielu dyskusjach wokół filmu dokumentalnego (choć *Undressing My Mother* nie jest z całą pewnością klasycznym dokumentem). Zwraca na to uwagę Sophie Harper, analizując ten krótki utwór pod kątem rozłożenia odpowiedzialności za jego treść między artystą i modelką¹¹. Problem ten był w istocie ważny dla irlandzkiego twórcy. W jednym z wywiadów wspominał, że nie zdecydował się na wykorzystanie materiału nakręconego podczas snu matki, która znużona monotonią zdjęć zdrzemnęła się na planie. Jego zdaniem ukazanie jej w takiej chwili naruszałoby jej godność osobistą¹².

Twórca, wywodzący się z rolniczej, prostej rodziny, zmierzył się tu także z innym problemem. W świecie, z którego pochodzi – co podkreślił w przywołanym wywiadzie – rzadko rozmawiano o sprawach ważnych; jednocześnie wspominał, że jego matka nie wstydziła się nagości przed nim ani jego rodzeństwem. Po zrealizowaniu filmu trudno mu było namówić braci i siostrę do skomentowania filmu, który podobał im się, ale nie spowodował żadnej dyskusji. Dla Wardropa ważniejsze było coś innego niż tylko faktyczne obnażenie ciała. Większym wyzwaniem okazała się sama rozmowa – obnażająca bohaterkę w znacznie głębszym sensie.

Projekty, w których artyści wykorzystują nagie ciała swych matek, zawsze mają charakter osobisty, choć w poszczególnych wypadkach bywa on definiowany w nieraz krańcowo różny sposób. Czasem jednak zdarza się, że eksplorowanie relacji między bliskimi sobie osobami staje się także pretekstem do refleksji o bardziej ogólnym wymiarze.

Najmniej osobisty charakter ma cykl Lesa Krimsa *Making Chicken Soup* (1972). Składa się nań 28 fotografii ukazujących matkę artysty podczas przygotowywania bulionu drobiowego. Zdjęcia są stylizowane na kadry z książek kucharskich i faktycznie, krok po kroku, ukazują proces przygotowywania tytułowej potrawy. Jediną różnicę stanowi fakt, że ukazana modelka jest ubrana jedynie w białe reformy i bez skrępowania prezentuje widzowi obfite piersi.

Cykl nie tylko jest zabawą z rozpoznawalną formułą, ale też – zgodnie z sugestią samego artysty – przynosi polemikę z fotografikami „zaangażowanymi”, wierzącymi, że ich rewolucyjna sztuka może zmieniać świat. Krims, znany z konserwatywnych poglądów politycznych i sympatii republikańskich, opatrzył nie-

wielką książeczkę znaczącym mottem: *This book is dedicated to my mother and concerned photographers, both make chicken soup*¹³. Fotografie aktywistów są – zdaniem autora – jak rosół z kury, który poprawia samopoczucie chorego, ale – wbrew pobożnym życzeniom – nie może być prawdziwym lekarstwem. Działania fotografika w sposób programowy nie mają znaczenia poza obszarem sztuki jako takiej. Ich zadaniem jest zaskakiwać i prowokować, a nie ulepszać rzeczywistość.

W pracy Jayne Parker *Almost Out* (1985)¹⁴ kwestia intymności zostaje problematyzowana w nieco inny sposób. Artystka nie neguje wprawdzie obecności motywów znanych z innych prac (przełamywania tabu związanego z nagością starego ciała oraz eksplorowania relacji między rodzicem i dzieckiem¹⁵), ale jednocześnie traktuje te tropy w sposób do pewnego stopnia pretekstowy. Trwające 90 minut wideo jest w całości zapisem rozmowy artystki z matką. Kobiety dyskutują o relacji między pokoleniami, a także o niemożności prawdziwego „narodzenia się”, symbolicznego zerwania pewiny. Do tej kwestii nawiązuje tytuł, który w kontekście treści pracy można przetłumaczyć jako „Niemał narodzona”. Dokładniejsza analiza utworu ukazuje jednak zupełnie inne treści wynikające nie tyle z samego dialogu, ile ze struktury pracy. Rozmowa jest przeprowadzana w studiu, jej obydwie uczestniczki są nagie, ale już po kilku minutach zauważamy, że obie kobiety w istocie nie znajdują się w jednej przestrzeni. Ujęcia z udziałem matki zostały zrealizowane przy naturalnym, zimnym świetle, natomiast te z udziałem córki są poddane pewnej stylizacji, oświetlenie jest zdecydowanie cieplejsze. Ponadto kwestie Jayne Parker zostały wyreżyserowane – wypowiada je ona jak aktorka na scenie, a sztuczność sytuacji podkreślają wielokrotne powtórzenia identycznych sekwencji słów. Natomiast matka wypowiada się w sposób spontaniczny, usiłując rozpoznać intencje córki, która zaprosiła ją do swego niecodziennego projektu i skłoniła nie tylko do obnażenia fizycznego, ale i emocjonalnego. Obydwie bohaterki znajdują się więc w istocie w różnych sferach, a wrażenie rozmowy powstaje w wyniku manipulacji zarejestrowanym wcześniej materiałem. W rezultacie praca dotyka kwestii performatywności, granic spektaklu mającego widza pozorami dokumentalizmu.

Nagość matki ma pretekstowy charakter także w pracy Mony Hatoum. Artystka urodziła się w Libanie, jednak jej rodzice pochodzą z Pakistanu. Dziś mieszka i tworzy w Wielkiej Brytanii, gdzie zamieszkała do pewnego stopnia przypadkowo – podczas jej pobytu w Londynie w 1975 r. w Libanie wybuchła wojna domowa, co zmusiło ją do emigracji.

Hatoum podejmuje problematykę ciała, ale interesuje się też polityką oraz kwestią tożsamości. Nie są jej również obce fascynacje minimalizmem i sztuką konceptualną. W *Measures of Distance* (1988) – podobnie jak Parker – podejmuje dialog z matką. W ścieżce dźwiękowej słyszymy nałożone na siebie rozmowy prowadzone w języku arabskim (nie są one tłumaczone) oraz głos artystki w sposób aktorski odczytujący listy, które Hatoum otrzymywała z Bejrutu od swojej matki. Warstwa wizualna ukazuje zasłonę pokrytą arabskimi inskrypcjami; stopniowo za półprzezroczystą powierzchnią pojawia się zarys ciała starszej kobiety biorącej kąpiel pod prysznicem.

Listy dotyczą spraw prywatnych, ale nie tylko. Tytułowy dystans odnosi się nie tylko do oddalenia przestrzennego, ale także do bariery, jaką między bliskimi osobami postawiło wpisanie ich w różne kultury. Mona Hatoum mieszkająca w Europie dystansuje się od tradycji islamskiej, jej matka – pozostając w Bejrucie – nie

ma takiej możliwości. Jej ciało jest jednocześnie obnażone i zasłonięte, co przywołuje kolejny trop: represjonowanie seksualności i cielesności kobiet w świecie arabskim i ich faktyczną nieobecność w sferze publicznej.

*

Przegląd prac artystów wizualnych podejmujących motyw rzadko występujący w sztuce ukazuje – paradoksalnie – jego wielki potencjał. Nagie ciało matki to obraz wyparty, obudowany zakazami. Przelamanie tabu wymaga odwagi – zarówno ze strony modelek pokonujących wstyd, a także często rzucających wyzwanie stereotypom związanym z cielesnością, jak i ze strony samych artystów. Ich spojrzenie jest bowiem zawsze rodzajem przemocy. Susan Sontag pisała: *Między fotografem a fotografowanym musi być pewien dystans. Aparat nie gwałci, nie bierze w posiadanie, aczkolwiek może sugerować, wciskać się, wtargnąć, zniekształcić, wykorzystać i – rozszerzając metaforę do granic możliwości – zabijać*¹⁶.

Jak zachować ów potrzebny dystans? Do tego pytania zapewne powróci niejedyn artysta.

ANDRZEJ PITRUS

¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 115-116.

² Tamże, s. 123.

³ J. Haselwood, *Mother. Portraits by 40 Great Artists*, Frances Lincoln Ltd., London 2009.

⁴ F. Cordelle, *Bodies and Souls. The Century Project*, Heureka Productions, Ancaster 2006.

⁵ Artysta podpisuje swoje prace wyłącznie imieniem (Evergon), czasem pseudonimami: Celuloso Evergonni, Eve R. Gonzales, Egon Brut.

⁶ Pragnę w tym miejscu podziękować reżyserowi za udostępnienie kopii filmu.

⁷ Młodszy brat artysty również był homoseksualistą. Zmarł w 1990 r. na skutek komplikacji związanych z AIDS.

⁸ G. Block, *Bertha Alyce: Mother exPosed*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2003.

⁹ R. Barthes, dz. cyt., s. 161.

¹⁰ G. Block, dz. cyt., s. 30.

¹¹ S. Harper, *Balancing Responsibilities in „Undressing My Mother”*, „Short Film Studies” 2011, nr 1, s. 67-70.

¹² I. Meerstein, *An interview with Ken Wardrop on „Undressing My Mother”*, „P.O.V. – A Danish Journal of Film Studies” 2007, nr 23, http://pov.imv.au.dk/Issue_23/section_2/artc2A.html, s. 123-132 (dostęp: 7.11.2013).

¹³ L. Krims, *Making Chicken Soup*, Humpy Press / Light Impressions, Rochester 1972, brak paginacji.

¹⁴ Pracę udostępnił mi Steven Ball z londyńskiego University of Arts. Pragę w tym miejscu podziękować mu za pomoc i życzliwość.

¹⁵ J. Parker, N. Danino, „Almost Out” by Jayne Parker – *Questions by Nina Danino*, „Undercut” 1985, nr 14-15.

¹⁶ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 17.