

**Jakub Pawlak**

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego  
ORCID: 0000-0003-4274-895X

# „Portretować znaczy spotykać”

## Performatywność fotograficznych autoportretów Lene Marie Fossen

### Abstract

**“To Portray Is to Meet”: The Performativity of Lene Marie Fossen’s Photographic Self-Portraits**

This article discusses the work of the Norwegian photographer Lene Marie Fossen (1986–2019) and a documentary film about her: *Self-Portrait* (2020, dir. Margareth Olin, Katja Høgset, and Espen Wallin). In an attempt to co-think with photographic self-portraits of the artist, who suffered from severe anorexia, the author draws on methodologies of performance studies, especially the theories of performative index

(Margaret Olin) and representation (Peggy Phelan). The proposed description of Fossen's artistic practice has been inspired by categories of autological imaginaries, encompassing discourses of individual freedom, and genealogical imaginaries, encompassing discourses of social constraints (Elizabeth A. Povinelli). The author interprets Fossen's photographs as results of her experiments with her own corporeality at a point where these imaginaries intersect and undermine each other. The photographic (re)presentations do not answer the question of who the real Fossen is or is not, but rather test the power of the artist's and her audiences' imagination. Arguing that the medium of photography gave Fossen the ability to balance the border between the marked and the unmarked, the author sees this as the source of the emancipatory potential of her photographic self-portraits.

### Keywords

Lene Marie Fossen, photographic self-portrait, performative index, performativity of representation, autological subject, genealogical society

### Abstrakt

Artykuł dotyczy twórczości norweskiej fotografi Lene Marie Fossen (1986–2019) i poświęconego jej filmu dokumentalnego *Autoportret* (2020, reż. Margareth Olin, Katja Høgset i Espen Wallin). W próbie współmyślenia z fotograficznymi autoportretami artystki, która chorowała na anoreksję o ciężkim przebiegu, autor sięga po metodologie performatyczne, przede wszystkim teorie performatywności indeksu (Margaret Olin) i reprezentacji (Peggy Phelan). Inspirację zaproponowanego w artykule opisu praktyki artystycznej Fossen stanowią kategorie imaginariów autologicznych, obejmujących dyskursy wolności indywidualnej, i genealogicznych, obejmujących dyskursy społecznych ograniczeń (Elizabeth A. Povinelli). Autor interpretuje zdjęcia norweskiej fotografi jako efekty jej eksperymentów z własną cielesnością w punkcie przecięcia i wzajemnego podważania się tych imaginariów. Fotograficzne (re)prezentacje nie odpowiadają na pytanie, kim jest bądź nie jest rzeczywiście Fossen, lecz są wypróbowywaniem siły wyobraźni artystki i odbiorców jej sztuki. Autor stawia tezę, że medium fotografii dało Fossen możliwość balansowania na granicy oznaczonej i nieoznaczonej, i dostrzega w tym emancypacyjny potencjał jej fotograficznych autoportretów.

### Słowa kluczowe

Lene Marie Fossen, fotograficzny autoportret, performatywność indeksu, performatywność reprezentacji, podmiot autologiczny, społeczeństwo genealogiczne

---

Główną bohaterką tego tekstu jest Lene Marie Fossen (1986–2019), norweska fotografka, która chorowała na anoreksję o ciężkim przebiegu i w 2019 roku zmarła\*. Rok później jej fotograficzne autoportrety mieli szansę poznać uczestnicy Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Wśród prezentowanych wtedy dokumentów znalazł się bowiem *Autoportret (Selvportrett, 2020)*, filmowa biografia Fossen, bogato ilustrowana jej fotograficznymi pracami, nagrodzona przez publiczność KFF i Międzynarodową Federację Krytyków Filmowych. Reżyserskie trio odpowiedzialne za ten film, Margareth Olin, Katja Høgset i Espen Wallin, towarzyszyło artystce w trakcie codziennych zajęć i na planach zdjęciowych, by skomponować opowieść o jej życiu i twórczości. Dzięki asamblażowej kompozycji filmu, czyli klarownemu wyodrębnieniu scen z życia codziennego i artystycznego, staje się oczywiste, że Fossen funkcjonowała w tych sferach na różnych zasadach, a nasz wgląd zależy od tego, kto się wypowiada na temat artystki i z jakiej perspektywy snuje narrację. Asamblażowe osadzenie fotograficznych autoportretów Fossen w różnorodnych społecznych kontekstach to podstawowa zasada organizująca strukturę filmu i budująca jego dramaturgię.

Ten tekst stanowi próbę współmyślenia z *Autoportretem* i jego bohaterką – z jej zdjęciami i autobiograficznymi opowieściami. Nie chodzi mi o sprawdzenie, na ile jej rozpoznania społecznych mechanizmów wykluczenia osób z anoreksją są uniwersalnie słuszne, a strategie artystyczne – nowatorskie. Za pomocą metod performatycznych, w tym teorii performatywności indeksu oraz reprezentacji, staram się raczej pogłębić namysł nad tym, co Fossen wskazuje jako ważne dla swojego bycia w świecie i praktyki artystycznej. Fotograficzne autoportrety chciałbym bowiem widzieć przede wszystkim jako efekty jej eksperymentów z własną cielesnością i tożsamościami, jako złożone próby sił z możliwościami wyobraźni artystki i odbiorców jej sztuki. Teorie performatywności indeksu i reprezentacji pomagają zrozumieć, na jakich zasadach Fossen odsłania i fotografuje materię swojego ciała i w jaki sposób przedstawia społeczno-kulturowe wyobrażenia, które to ciało współkonstruuje.

Inspirację zaproponowanego w artykule opisu jej praktyki artystycznej stanowią kategorie imaginariów autologicznych, obejmujących dyskursy wolności indywidualnej, i genealogicznych, obejmujących dyskursy społecznych ograniczeń, opisane przez Elizabeth A. Povinelli w *The Empire of Love*. Tytułowe „imperium miłości” to zachodnia, liberalna wyobraźnia społeczna i ideologia

---

\* Artykuł zawiera treści związane z zaburzeniami odżywiania. Jeśli ten problem Cię dotyczy, możesz skorzystać z telefonu zaufania 116 123 – przyp. red.

zarządzania miłością, uspołecznieniem i cielesnością. W przestrzeni tego „imperium” formy związków międzyludzkich i społecznych tożsamości wyłaniają się z leżącej u jego podstaw binarnej opozycji dyskursów swobody i ograniczeń<sup>1</sup>. Struktura mojego tekstu została rozpięta między omówieniem zdjęć i autorefleksji Fossen – traktowanych jako dyskurs i imaginarium autologiczne – a teoriami tematyzującymi społeczne uwarunkowania i ograniczenia podmiotu autologicznego – a więc dyskursem i imaginarium genealogicznym. Tak przeprowadzony wywód ma uczynić zadość wizualno-słownym opowieściom (o) Fossen, uwiadaczniając złożoną sieć podmiotowości, sprawczości, społecznych ograniczeń i potencjalności, jakie konstytuują sytuację zarówno artystki, jak i zachodniego odbiorcy jej zdjęć lub poświęconego jej filmu dokumentalnego.

Jak wspominałem, Margareth Olin, Katja Høgetset i Espen Wallin pokazują Fossen na przemian podczas codziennych czynności i przy pracy artystycznej, splatając wątki z „zakulisowego” życia artystki z mniej lub bardziej anegdotycznymi genezami jej autoportretów. Przedstawiając fotografkę widzom, chronologicznie porządkują informacje o jej życiu i twórczości, a także pokazują, jak poszczególne wydarzenia z życia wzajemnie się warunkują i uzasadniają w oczach Fossen, jej bliskich czy krytyków sztuki. Artystka aktywnie współtworzy filmową narrację, gdy rozmawia z twórcami filmu i wpuszcza kamerę na plany zdjęciowe i do domu. Mówi o swoim społecznym usytuowaniu oraz o codziennym poczuciu pozbawienia głosu i prawa do samodecydowania, a także o poczuciu wyzwolenia, które znajduje w medium fotografii. Dla Fossen jest w nim miejsce na rodzaj afirmacji nienormatywnego ciała ukształtowanego przez anoreksję – afirmacji wbrew powszechnym przekonaniom o jego ułomności czy podrzędności. Kiedy twierzę, że artystka afirmatywnie performuje swoje ciało, mam na myśli to, że nie poprzestając na dostrzeżeniu tych przekonań i autodestrukcyjnego aspektu anoreksji, szuka takich środków cielesnej ekspresji, które pozwolą jej ustanawiać i wyrażać zindywidualizowaną relację z własnym ciałem.

Potoczne przekonania o kompetencjach i sprawczości osób z niepełnosprawnościami czy osób przewlekle chorych – a raczej o ich braku – zależą przede wszystkim od aktualnych klasyfikacji i praktyk medycznych, psychologicznych czy socjologicznych. To właśnie one nadają przecież kształt kulturowym przedstawieniom chorych i zbiorowej wyobraźni na temat określonej choroby. Kiedy takie osoby stają się aktywne artystycznie, ich sztuka rzadko spotyka się z odbiorem innym niż jako apel, wezwanie do pochylenia się nad ich problemami i reprezentowaną przez nich grupą społeczną. Tymczasem Fossen podkreśla

---

<sup>1</sup> Zob. Elizabeth A. Povinelli, *The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality* (Durham, NC: Duke University Press, 2006), 2–3.

w *Autoportrecie*, że nie czuje się tak, jakby choroba ją w pełni definiowała. W codziennym życiu trudno jej zbadać, kim mogłaby się stać, bo otoczenie dostrzega i postrzega ją tylko przez pryzmat anoreksji i nienormalnego, skrajnie wychudzonego ciała. Dlatego autoportrety, do których często pozowała nago bądź półnago, traktuję jako próby odpowiedzi na pytania: „Jak sama siebie widzę? Jak mogłabym się widzieć?”. W mojej interpretacji fotografie Fossen opowiadają o jej dążeniu do emancypacji poprzez sztukę.

Kiedy opisuję sposób, w jaki Fossen w praktyce artystycznej sprzeciwia się społecznym ograniczeniom, przedstawiam ją – mówiąc językiem Povinelli<sup>2</sup> – jako podmiot autologiczny dążący do realizacji wyobrażeń o samostanowieniu, sprawczości, emancypacji czy (wyobrażonej i zawsze niedoścignionej) indywidualnej wolności. Fossen jednak ustanawia swoją podmiotowość także względem społecznych ograniczeń, które za Povinelli określam jako zasady genealogicznego społeczeństwa, czyli dyskursy, praktyki i wyobrażenia dotyczące zbiorowych, dziedziczonych uwarunkowań autologicznego podmiotu. Przykładem kulturowego dziedziczenia takich uwarunkowań są przekazywane z pokolenia na pokolenie (choć także zmienne) wzorce normatywnych cielesności. Zasady normatywizacji tych wzorców można problematyzować w punktach przecięcia i wzajemnego podważania się dyskursów i imaginariów autologicznych i genealogicznych. W toku analiz staram się więc pokazać, w jaki sposób w afirmatywnych autoportretach Fossen to, co autologiczne, przecina i podważa się z tym, co genealogiczne. Potencjalna subwersywność analizowanych autoportretów (względem dyskursów i imaginariów autologicznych i genealogicznych) zależy jednak od szerszego kontekstu performatywności medium fotografii, dlatego od tej kwestii chciałbym rozpocząć.

## Performatywność fotografii jako znaku indeksalnego

„Portretować znaczy spotykać” – tak Fossen określiła w *Autoportrecie* sedno swojej praktyki artystycznej. W przypadku autoportretów może to polegać na spotykaniu „siebie samej” i własnego spojrzenia na różnych etapach procesu twórczego: z jednej strony poprzez wykorzystanie rozmaitych konwencji przedstawień autobiograficznych i stylizacji wytwarzających wiele „ja”, z drugiej strony – poprzez oglądanie swoich wizerunków.

---

<sup>2</sup> Zob. Povinelli, *The Empire of Love*, 4.

W tych spotkaniach udzielenie jednoznacznej i definitywnej odpowiedzi na pytanie „co/kogo przedstawia to zdjęcie?” nie wydaje się najważniejsze. Margaret Olin<sup>3</sup> w książce *Touching Photographs* widzi kluczowy mechanizm sensotwórczy tej sztuki w relacji, która nawiązuje się performatywnie między fotografią a odbiorcą, a nie w relacji między fotografią a tym, co rzeczywiście znajdowało się przed obiektywem w momencie, kiedy zdjęcie powstało. Badaczka opisuje ten mechanizm za pomocą kategorii performatywnego indeksu / indeksu identyfikacji (*performative index / index of identification*<sup>4</sup>) powiązanej z koncepcjami Charlesa Sandersa Peirce’a i Rolanda Barthes’a. Olin zaznacza, że posługuje się pojęciem indeksu przede wszystkim dlatego, że wywodzący się z semiologicznej teorii Peirce’a podział znaków na indeksy, ikony i symbole jest często stosowany w historii sztuki<sup>5</sup>. W uproszczonych interpretacjach Peirce’a, jak pisze badaczka, podkreśla się topologiczne podobieństwo ikony do przedstawianego obiektu, przede wszystkim podobieństwo wizualne; do znaków ikonicznych zalicza się więc mimetyczne formy sztuki, takie jak fotografia, rzeźba czy malarstwo. Indeks natomiast stanowi świadectwo niegdysiejszej obecności obiektu, znakami indeksalnymi są więc odciski linii papilarnych, ślady stóp na piasku, ale także fotografia – na przykład materiał dowodowy z miejsca zbrodni<sup>6</sup>.

Propozycja Olin wpisuje się w szeroką dyskusję na temat relacji między indeksalnością a ikonicznością fotografii. W ramach tej dyskusji Rosalind E. Krauss określa fotografię jako indeks:

Fotografia różni się pod względem gatunku [czyli środków formalnych, typowych konwencji przedstawieniowych czy uwarunkowań technicznych i technologicznych – J.P.] od malarstwa, rzeźby czy rysunku. Na drzewie genealogicznym bliżej jej do odcisków dłoni, masek pośmiertnych, Całunu Turyńskiego lub śladów mew na plaży, ponieważ technicznie i semiologicznie mówiąc, rysunek i malarstwo to ikony, podczas gdy zdjęcia to indeksy.<sup>7</sup>

Krauss przypisuje szczególną wagę współobecności aparatu fotograficznego i tego, co uwiecznione na zdjęciu, w tym samym miejscu i czasie, oraz określa

<sup>3</sup> Margaret Olin, o której tu mowa, i reżyserka filmu *Autoportret* Margareth Olin to dwie różne osoby.

<sup>4</sup> Margaret Olin, *Touching Photographs* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 69.

<sup>5</sup> Zob. Olin, *Touching Photographs*, 10, 238 (przypis 46). Zob. także np. Christoph Hamann, „Indeks, ikona i symbol: O stosunku fotografii, historii (czasu) i pamięci”, tłum. Elżbieta Kaźmierska, *Kultura i Społeczeństwo* 55, nr 4 (2011): 107–112, <https://doi.org/10.35757/KiS.2011.55.4.6>.

<sup>6</sup> Zob. Olin, 10.

<sup>7</sup> Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 116.

klasyczną fotografię jako medium w gruncie rzeczy odtwórcze. Olin natomiast w *Touching Photographs* problematyzuje indeksalność fotografii zupełnie inaczej, skupiając się przede wszystkim na procesie odbioru.

Najważniejszym punktem odniesienia są w jej wywodzie spostrzeżenia Rolanda Barthes'a na temat fotografii pochodzące z różnych okresów jego twórczości, zarówno z *Retoryki obrazu*, jak i ze *Światła obrazu*<sup>8</sup>. Olin zastanawia się, co u Barthes'a wynika z tego, że fotografie są przede wszystkim śladem osoby, rzeczy, sytuacji, czyli dowodem, że w chwili robienia zdjęcia dana osoba czy rzecz naprawdę musiały istnieć w określonej czasoprzestrzeni, przed aparatem rejestrującym ich obecność. W *Retoryce obrazu* Barthes analizował, w jaki sposób tak rozumiana indeksalność fotografii wzmacnia i pomaga kreować mity i różne odbiorcze konotacje<sup>9</sup>. W *Świetle obrazu* punkt wyjścia jest podobny, lecz punkt dojścia – nieco inny. Olin zwraca uwagę na to, że materiał ikonograficzny w tej książce stanowią przede wszystkim fotografie przedstawiające ludzi, i dodaje: „Fotografia jest więc śladem, pozostałością (*remnant*) osoby, która tam była. Ślad jest namacalny, jak odcisk stopy czy może dokładniej jak pępek, skoro w innym miejscu Barthes określa fotografię jako pępowinę”<sup>10</sup>. Autorka *Touching Photographs* nieprzypadkowo akcentuje namacalność śladu, czyli związku dyskursu indeksu i dyskursu dotyku<sup>11</sup>. W rozdziale o Barcie pokazuje, jak wiara w indeksalność fotografii uruchamia zmysł (i metafory) dotyku i jak to się przyczynia do osadzenia oglądanego obrazu w siatce osobistych, intymnych relacji. W jej ujęciu właśnie ten mechanizm sprawia, że indeks jest performatywny: osoba oglądająca może być nie tylko dotknięta/poruszona zdjęciem, lecz także zobaczyć i uznać za najważniejsze na zdjęciu to, czego nie było przed obiektywem<sup>12</sup>.

Olin używa zamiennie określeń performatywny indeks oraz indeks identyfikacji<sup>13</sup>, ponieważ w charakteryzowanym przez nią procesie kluczową rolę odgrywają różne aspekty i formy identyfikacji oraz ściśle z nią powiązanego procesu utożsamiania się (*identification of/with*). Opisuje, jak identyfikowanie

<sup>8</sup> Olin, *Touching Photographs*, 51–69. Por. także: Roland Barthes, „Retoryka obrazu”, tłum. Zbigniew Kruszyński, *Pamiętnik Literacki* 76, nr 3 (1985): 297, <https://tinyurl.com/yx8baxb3>; *Światło obrazu: Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996).

<sup>9</sup> Zob. Olin, 53; Barthes, „Retoryka obrazu”, 297–298.

<sup>10</sup> Olin, 53.

<sup>11</sup> Zob. np. Olin, 10–11, 80.

<sup>12</sup> Analizując różnicę między *studium* i *punctum* Barthes'a, Olin pokazuje, jak mogło dojść do tego, że rolę poruszającego *punctum* fotografii Jamesa Van Der Zee narrator przypisał detalowi, którego na tej fotografii nie ma. Zob. Olin, 58; por. Barthes, *Światło obrazu*, 101.

<sup>13</sup> Zob. Olin, 69.



i „mylne” identyfikowanie (*misidentification*) obiektu (znaku) mogą prowadzić do utożsamiania się z tym, co przedstawione/nieprzedstawione. Kluczową rolę w tym procesie odgrywają nie tylko wiedza i kompetencje, lecz także emocje i pamięć uruchamiane w szczególny sposób, właśnie przez indeksalność fotografii. Performatywność fotografii nie wyczerpuje się zatem w tym, że usytuowanie osoby patrzącej na fotografię warunkuje zmienność i procesualność odbioru zdjęć, zróżnicowanie praktyk odbiorczych czy wreszcie zwielokrotnienie zdjęć i ich treści w oku patrzących. Olin dodaje do tego jeszcze jeden istotny aspekt: wiara w indeksalność fotografii umożliwia różne formy skutecznej identyfikacji w zależności od potrzeb i pragnień osoby oglądającej<sup>14</sup>. Performatywność indeksu można zatem rozumieć jako obszar możliwości, w którym dochodzi do nawiązania intymnej i istotnej relacji osoby oglądającej z oglądanym zdjęciem, sferę potencjalności między odbiorcą a fotografią.

Spojrzenie na autoportrety Fossen ze świadomością performatywności ich indeksu pozwala myśleć nie tyle o jej ciele, którego normatywność jest jednocześnie podawana w wątpliwość i ustanawiana w kadrach poszczególnych fotografii, ile raczej o wielu jej ciałach, wielu ich przedstawieniach, tyleż fikcyjnych, co rzeczywistych. O zwielokrotnieniu sensów i niejednoznaczności odbioru stanowią nie tylko praktyki interpretacyjne potencjalnych odbiorców, lecz przede wszystkim praktyka artystyczna Fossen. Fotografka była jednocześnie osobą oglądającą swoje zdjęcia i między nią a fotografiami musiały się nawiązywać różne relacje. W *Autoportrecie* artystka mówi między innymi: „To nie jestem tak naprawdę ja na tych zdjęciach”. Każdy autoportret, stwarzany i oglądany najpierw przez nią, a teraz przez nas, można zatem interpretować jako rodzaj spekulacji na temat kogoś, kto na tym zdjęciu widnieje, i kogoś, kto mógłby widnieć.

## Przełamany reżim codzienności

Na krajobraz codzienności artystki w *Autoportrecie* składają się przede wszystkim rozmowy z nią samą i jej rodziną, nagrania domowych czynności czy rejestracje pracy na planie zdjęciowym. Fossen określa swoją codzienność jako „nazistowski reżim”, czyli życie w ubezwłasnowolnieniu. Z jej perspektywy niewiele zmienia fakt, że ubezwłasnowolnienie wynika z troski o jej ciało dotknięte chorobą. Reżim staje się szczególnie dotkliwy w domu rodzinnym w Kolbu w Norwegii, w którym fotografka „czuje się jak zakonnica”, odosobniona i odindywidualizowana.

---

<sup>14</sup> Zob. Olin, 69.





**IL. 1** Lene Marie Fossen, *Untitled*, Chios 2017  
w kadrze z filmu *Autoportret*, reż. Margareth Olin, Katja Høgset i Espen Wallin, 2020

Dopiero podczas sesji zdjęciowych pojawia się, zdaniem artystki, „prawdziwa Lene”, czyli ta, która cieszy się swobodą i bada, jak chciałaby i mogłaby widzieć własne ciało. Fotografka mówi o swoich zdjęciach: „to ekspresja żałoby we mnie, po tych wszystkich latach, które straciłam”. Stracone lata to czas realizacji takich scenariuszy wyrażania się i bycia w świetle, jakie w imię troski narzuciła jej rodzina czy społeczeństwo. Jak zatem wyglądają zdjęcia będące „ekspresją żałoby” Fossen i jak można opisać performatywność procesu ich tworzenia i odbioru?

Na jednej z pokazanych w filmie fotografii (IL. 1) Fossen prezentuje się jak na teatralnej scenie, korzysta z kostiumu i rekwizytów: sukienki, wianka róż, kręgu świec, chrzcielnicy. W opuszczonej, tonącej w mroku kaplicy może być dziewczyną świętującą skandynawskie Midsommar, a wypełniona wodą chrzcielnica może być wróżebnym lustrem towarzyszącym obchodom tego święta. Kobieta spogląda w kierunku misy z wyraźną rezerwą albo nawet strachem, obejmując swoje ramiona. W tym zdjęciu zderzają się dyskursy dziedzictwa kulturowego pozycjonujące artystkę w życiu codziennym poza normatywną cielesnością, poza dojrzałością i niezależnością. Anoreksja zatrzymała proces dojrzewania ciała Fossen, sprawiając, że rodzina i społeczeństwo widzą w niej dziecko. Fossen inscenizuje zatem fragment scenariusza święta Midsommar, aby performować swoje ciało jako ciało wiecznie dojrzewającej dziewczyny. Gdy w tej autoinscenizacji, niczym w teatrze, spotyka się sama ze sobą, jednocześnie wyraża swoją żałobę



**IL. 2** Lene Marie Fossen, *Untitled*, Chios 2017  
w kadrze filmu *Autoportret*, reż. Margareth Olin,  
Katja Høgset i Espen Wallin, 2020

i jest odbiorczynią własnego komunikatu. Uczynienie z planu zdjęciowego sceny autoiscenizacji sprzyja autorefleksji i umacnia Fossen jako podmiot autologiczny.

Fossen opowiada w *Autoportrecie* o swojej obsesji związanej z czasem, o usilnych staraniach, by zatrzymać jego upływ i pozostać dzieckiem, z obawy przed wtłoczeniem w scenariusze dorosłości, które jej zdaniem przepelnia samotność. Znaczną część tej opowieści snuje w rodzinnym domu, pełnym rekwizytów konotujących właśnie czas i dzieciństwo: zegarów, pamiątek, maskotek. W takiej scenerii artystka wiąże początki swojej anoreksji, ale także zainteresowanie fotografią, z obawą przed wkroczeniem w dorosłość. Stwierdza, że medium fotografii umożliwia zatrzymanie czasu, szybko dodając jednak, że zdjęcie to dla niej więcej niż stopklatka, to także okno do kiedyś i gdzieś. Inaczej mówiąc, Fossen nie tylko zatrzymuje czas na swoich zdjęciach, lecz także nim manipuluje, otwierając okna do spekulatywnych czasoprzestrzeni.

Rolę manipulacji czasem w twórczości Fossen pozwala precyzyjniej opisać zdjęcie (IL. 2) przedstawiające półnagą kobietę na tle stosu stelaży do łóżek. Zdjęcie zostało wykonane przez podwójną ekspozycję, dając efekt dwóch nałożonych na siebie obrazów ciał, tak przezroczystych, że prześwituje przez nie

tło. Także ściany pomieszczenia wydają się przezroczyście, rozedrgane, zwielokrotnione. Powstaje wrażenie oglądania ciała w ruchu, oscylującego między dwoma stanami, tym bardziej że na jednej twarzy malują się spokój i pewność, na drugiej – strach i niepokój. Strategia artystyczna Fossen bazuje tu na zabiegu zwielokrotnienia czasu i przestrzeni, dzięki któremu powstają hybrydyczne między-miejsca i między-czasy. Rozszczepieniu podlegają także współwystępujące na fotografii ciała, ludzkie (jej własne) i nie-ludzkie. Ta charakterystyczna dla zdjęć Fossen polifonia przywodzi mi na myśl spostrzeżenia Krauss, która w *Oryginalności awangardy* opisywała efekt podwajania, konstruowania luk czy odstępów, typowy – jej zdaniem – dla fotografii surrealistycznej<sup>15</sup>:

Fotografowie surrealistyczni rzadko używali fotomontażu. [...] [Ich] najważniejszą strategią jest podwajanie, ponieważ tworzy ono formalny rytm odstępów, *two-step*, który skazuje jednoczący charakter momentu na banicję, wytwarza doznanie rozszczepienia we wnątrz chwili, podwajanie bowiem wywołuje poczucie, że do oryginału dodano kopię. Jest ona symulakrum, drugim elementem, reprezentantem oryginału. [...] Przez połączenie z oryginałem sobowtór niszczy jednak czystą jednostkowość pierwszego elementu. Poprzez podwojenie otwiera oryginał na efekt różnicy, odroczenia, jednej rzeczy po drugiej lub wewnątrz drugiej, wielokrotności rodzących się z tego samego. Poczucie odroczenia, otwierania rzeczywistości na „interwał oddechu” nazwalibyśmy [...] o d s t ę p a m i .<sup>16</sup>

Zarówno w odbiorze zdjęć surrealistów, jak i autoportretów Fossen czasoprzestrzenne luki i odstępy warunkują wrażenie niejednorodności bądź zwielokrotnienia ciał (re)prezentowanych w kadrze. Przede wszystkim jednak zabieg formalny wpływa na myślenie o tożsamości tych ciał. Relacja między symulakrum a oryginałem, na którą zwraca uwagę Krauss, wydaje mi się istotna także w praktyce artystycznej Fossen. Postać figurująca na zdjęciach to zawsze symulakrum artystki, skoro sama twierdzi, że „na zdjęciach to nie jest tak naprawdę ona”. W tym sensie czasoprzestrzenny dystans, czyli interwał oddechu, o którym pisze Krauss, wyczuć można nawet między codziennym „ja” Fossen a jej wieloma „ja” performowanymi na zdjęciach. Ten dystans umożliwiał artystce eksperymenty z cielesnością i performowanie jej na nowe

<sup>15</sup> Zob. David Lomas, „Modest Recording Instruments»: Science, Surrealism and Visuality”, *Art History* 27, no. 4 (2004): 627–650, <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00441.x>. Choć nie rozwijam tego wątku szerzej, gdyż niewiele wniósłoby do rozważań na temat zdjęć Fossen, surrealistyczne techniki eksperymentalnego przedstawienia ciała w ruchu wywieść można z tradycji artystycznego wykorzystania chronofotografii, która sięga XIX wieku.

<sup>16</sup> Krauss, *Oryginalność awangardy*, 113–115.

sposoby. W kadrze opisywanego zdjęcia uwidacznia się jednak także interwał między jednym a drugim otwarciem się migawki, produkujący dwie niemal identyczne, choć różne postaci, które stanowią swoje wzajemne symulakra. Przyznanie któremukolwiek z nich statusu oryginału bądź kopii nie miało by uzasadnienia, oba stanowią równorzędnie autentyczne (re)prezentacje rzeczywistego ciała Fossen. Z tego właśnie względu eksperymenty artystki dostrzec można już nie tylko w relacji między „nią” na zdjęciu i w życiu, lecz także między jej zwielokrotnionymi przedstawieniami w ramach konkretnego zdjęcia. Paradoksalne symulakra rzeczywistego ciała, które Fossen powołuje do istnienia w swojej praktyce artystycznej, można uznać za eksperymenty z performatywnością indeksu, ponieważ kolejne zdjęcia stanowią punkt wyjścia do ustanowienia indeksu w domenie rzeczywistości. Przez ich pryzmat zmienia się bowiem spojrzenie na ciało artystki jako indeks jej autoportretów – spojrzenie samej Fossen i innych odbiorców jej fotografii.

## Ciało dokumentowane, ciało emancypowane

W *Touching Photographs* Olin sugeruje, że o zasadniczej różnicy między fotografią dokumentalną i emancypującą nie przesądzają forma i treść zdjęć, lecz konteksty, w jakich nawiązana zostaje relacja między zdjęciem a osobą, która je ogląda. W jej ujęciu fotografia dokumentalna zmusza odbiorcę do konfrontacji albo interakcji z tym, co na niej przedstawione – ludzkim bądź więcej-niż-ludzkim. Fotografia emancypująca pozwala z kolei spojrzeć na świat oczami kogoś innego, utożsamić się z osobą, która – w emancypującym geście – zrobiła zdjęcie<sup>17</sup>. Przedstawiciele tego nurtu fotograficznego, jak pisze Olin, „hołduj[ą] wierze w siłę technologii, dającej ludziom szansę na spotkanie się ze sobą”<sup>18</sup> w ramach kultury wizualnej i reprezentacji. Tak sformułowany cel fotografii emancypującej współgra z przywołanym już mottem Fossen: „portretować znaczy spotykać”.

Analiza polityk reprezentacji i (nie)widzialności w sztukach performatywnych w odniesieniu do fotograficznych portretów to jeden z wątków, którymi Peggy Phelan zajmuje się w *Unmarked: The Politics of Performance*. Phelan zalicza fotografię do sztuk performatywnych i podkreśla, że tworzenie zdjęć i ich odbiór są rodzajem performansu. Jednak fotograficzny portret czy autoportret stanowi przypadek szczególny, ponieważ

<sup>17</sup> Zob. Olin, *Touching Photographs*, 140.

<sup>18</sup> Olin, 149.

usiłuje wyrazić wewnętrzną formę tego, co przedstawia, (negatywny) cień. Portret fotograficzny to wytworzony obraz, który zwrotnie umacnia to, co cielesne, umacnia ciało-rzeczywistość, nadając mu realność. Nie mając pewności, jak to ciało wygląda i na ile jest istotne, performujemy jego obraz. Naśladujemy to, jak myślimy, że wyglądamy. Wyobrażamy sobie, co ludzie widzą, kiedy na nas patrzą, a później staramy się performować te obrazy (i poddać się im).<sup>19</sup>

Performatywność portretu w ujęciu Phelan wiąże się ściśle z performatywnością reprezentacji i zależnymi od niej praktykami ucieleśnienia, tak w czasie pozowania do zdjęcia, jak w życiu codziennym. Phelan powołuje się na wczesne spostrzeżenia Judith Butler z artykułu *The Force of Fantasy*<sup>20</sup>. Dla Butler powszechna dezorientacja co do granicy między tym, co realne, a tym, co przedstawione (na przykład na zdjęciu), wynika z tego, że „realne sytuuje się zarówno przed, jak i po reprezentacji, a reprezentacja staje się chwilą reprodukcji i umocnienia realnego”<sup>21</sup>. Realne sytuuje się przed reprezentacją, ponieważ reprezentację powołuje się do istnienia po to, by je odzwierciedlała. Realne sytuuje się zarazem po reprezentacji, gdyż to reprezentacja, w swojej funkcji dokumentalnej, pozwala udowodnić istnienie realnego. Zgodnie z logiką performatywności właśnie dzięki fotograficznym (re)prezentacjom ciało Fossen może się różnorodnie urzeczywistniać, stać się realne, udowodnić swoje istnienie.

We wstępie do *Unmarked* Phelan formułuje pięć zasad performatycznego rozumienia tożsamości<sup>22</sup>. Po pierwsze, tożsamość nie tkwi w imieniu, które wypowiadamy, ani w ciele, które widzimy. Nie czeka na odsłonięcie ani wydobyć. Po drugie, tożsamość wyłania się emergentnie z porażki, którą ciało ponosi podczas próby całościowego wyrażenia swojego bycia w świecie. Porażka ciała jest więc porażką semiologiczną, ponieważ wynika z niezdolności znaczącego do dokładnego przekazania znaczenia. Po trzecie, tożsamość można dostrzec tylko w ramach relacji z innym. Po czwarte, tożsamość stanowi formę paradoksalnego oporu wobec innego: wyrażając swoją tożsamość, wyznaczamy granicę, która zarazem oddziela i łączy określone „ja” z innymi. Po piąte, każde rozpoznanie i deklaracja tożsamości wiąże się z utratą rozumianą jako nie-bycie kimś innym, a zarazem oznacza uzależnienie od innego w procesie widzenia siebie i bycia sobą. Zdjęcia Fossen można interpretować jako praktyczne zastosowanie tych

<sup>19</sup> Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993), 36.

<sup>20</sup> Zob. Judith Butler, „The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess”, *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 2, no. 2 (1990): 105-125, <https://doi.org/10.1215/10407391-2-2-105>.

<sup>21</sup> Cyt. za: Phelan, *Unmarked*, 2.

<sup>22</sup> Phelan, 13.

zasad. W medium fotografii Fossen powołuje do istnienia reprezentacje swojego realnego ciała i przedstawia je jako nie-swoje, nie-tożsame, a jednocześnie pozwalające jej zobaczyć siebie na nowo i samookreślić. Samookreślenie nie byłoby możliwe, gdyby nie zachodziło względem genealogicznego społeczeństwa, w jakim Fossen przyszło żyć. Dlatego też w kolejnej analizie skupię się na tym aspekcie jej praktyki artystycznej.

## Materializacje genealogicznego społeczeństwa

Większość pokazanych w filmie autoportretów Fossen powstała w ruinach szpitala dla trędowatych na greckiej wyspie Chios, gdzie artystka trafiła po raz pierwszy w 2015 roku. W czasach najbardziej wzmożonego kryzysu migracyjnego pomieszkowały tam osoby uchodźcze, ale w uchwyconych na zdjęciach pomieszczeniach tylko materace i żelazne ramy łóżek konotują szpital czy miejsce pobytu uchodźców. Nie inaczej jest na zdjęciu (il. 3), w którego centrum znajduje się żelazne łóżko z materacem, a na nim śpiąca albo nieprzytomna postać w sukience. Nie widać jej twarzy, tylko odsłonięte plecy z wyraźną linią kręgosłupa, zwieszoną bezwładnie prawą rękę i stopy. Kadr uzupełnia drewniana podłoga z desek częściowo zasypanych piachem, ziemią czy gruzem oraz wiszący nad łóżkiem koślawy czarny krzyż z ciałem Chrystusa wykręconym jak gałgankowa lalka.

Fossen opowiada w *Autoportrecie*, jak podczas pierwszej wizyty w tym miejscu wyraźnie poczuła, że „pokoje potrzebują obecności” i zdecydowała się podążyć za tą intuicją, organizując plany zdjęciowe w szpitalnych salach. Mówi też, że dzięki zaangażowaniu w projekty jej ciało zaczęło funkcjonować inaczej, zyskała apetyt i siłę do życia. Jak gdyby w zaaranżowanych na potrzeby artystycznego projektu ruinach szpitala pozbyła się poczucia ubezwłasnowolnienia i stała się bardziej obecna we własnym ciele.

Szpital na Chios może budzić skojarzenia z tezami Michela Foucaulta, który właśnie na przykładzie dyscyplinowania ciał trędowatych opisał narodziny nowożytnego biopolityki, obejmującej między innymi normatywizację kryteriów zdrowia i choroby oraz nowe formy egzekwowania kontroli nad ciałami i populacjami w XVIII i XIX wieku<sup>23</sup>. Ruiny na Chios można jednocześnie potraktować jako materializację genealogicznego imaginarium, o którym pisze Povinelli, skoro kontrola nad ciałem współkonstruuje dyskurs społecznych ograniczeń.

---

<sup>23</sup> Zob. Michel Foucault, *Nadzorować i karać: Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009).





**IL. 3** Lene Marie Fossen, *Untitled*, Chios 2017  
w kadrze filmu *Autoportret*, reż. Margareth Olin,  
Katja Høgset i Espen Wallin, 2020

Możliwość artystycznego zagospodarowania przestrzeni szpitala mogła mieć symboliczne znaczenie dla Fossen, która była wielokrotnie hospitalizowana i instytucjonalnie ubezwłasnowolniana, a większość przymusowych pobytów w norweskim szpitalu wspomina jako czas „utrąty ludzkiej godności, utraty kontroli i praw”. Na Chios fotografka wykorzystała szpitalną przestrzeń, by subwersywnie decydować o sobie i własnym ciele, ujmując ten proces w ramy autoportretów. Ruiny szpitala okazały się sprawcze, gdyż zaczęły rezonować z historią choroby artystki i gwarantować jej poczucie swobody w samodzielnym projektowaniu przestrzeni życia i twórczości.

Na zdjęciach Fossen można więc śledzić powoływanie do istnienia (re)prezentacji nie tylko jej własnego ciała, ale też przestrzeni szpitalnych. Przestrzenie te, jako sprawcze, a zarazem subwersywnie traktowane, aktywnie współtworzą jej autoportrety w ich emancypującej roli. W tym procesie równie ważni jak ciało fotografki stają się nie-ludscy mieszkańcy kompleksu szpitalnego, czyli różnego rodzaju resztki, pozostałości, ślady po ludzkiej aktywności (krzyże, metalowe



ramy szpitalnych łóżek czy elementy architektury). Dzięki ich obecności przed obiektywem na zdjęciach można zobaczyć materialne zakotwiczenie dyskursów genealogicznego społeczeństwa, względem których Fossen ustanawiała na nowo swoją podmiotowość. Przestrzeń norweskiego szpitala okazała się niegdyś konstytutywna dla petryfikacji tożsamości Fossen jako odindywidualizowanej osoby z anoreksją, a ruiny greckiego szpitala pozwoliły jej badać ścieżki indywidualnej ekspresji. Fotograficzne projekty Fossen można zatem interpretować jako swoistą spekulację na temat szansy na unieważnienie petryfikacji tożsamości za pomocą subwersywnego gestu ustanawiania jej na nowo w murach reprezentujących petryfikującą instytucję.

## (Auto)portret?

Judith Butler twierdzi w *Uwikłanych w płęć*, że eksperymenty z codziennym performowaniem swego ciała zwykle „biorą się z pragnienia życia, uczynienia życia możliwym i ponownego zastanowienia się nad tym, co jest w ogóle możliwe”<sup>24</sup>. Jej słowa adekwatnie podsumowują motywację spekulatywnych eksperymentów fotograficznych Fossen relacjonowaną w *Autoportrecie*. Co jednak dzieje się z potencjalnościami jej zdjęć, gdy zostają wprzęgnięte w narrację biograficznego filmu dokumentalnego? W jakiej mierze film daje Fossen widzialność, a w jakiej wtórnie petryfikuje jej tożsamość w oczach widzów? O niebezpieczeństwach związanych z reprezentacją i widzialnością dyskryminowanych ciał Phelan pisała:

Dychotomia mocy widzialności i niemocy niewidzialności jest myląca. W porównaniu nieoznaczonym jest rzeczywista moc, a wizualna reprezentacja jako cel polityczny ma poważne ograniczenia. Widzialność to pułapka [...], przywołuje nadzór i prawo, prowokuje voyeryzm, fetysyzm, kolonialny/imperialny apetyt na posiadanie.<sup>25</sup>

Pułapka widzialności, o jakiej pisze Phelan, wynika z zasad genealogicznego społeczeństwa, ograniczających podmiot autologiczny w dążeniach do widzialności i swobody ekspresji. Można ją w tym kontekście nazwać także pułapką społecznej emancypacji, która zmusza emancypujące się ciało do zdefiniowania

<sup>24</sup> Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, tłum. Karolina Krasuska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 25.

<sup>25</sup> Phelan, *Unmarked*, 6.

swojej tożsamości i żądań. *Autoportret* wydaje mi się właśnie taką pułapką. Gdy Fossen afirmatywnie odsłania swoje realne ciało w kadrze fotografii, nie stara się jednoznacznie określić, kim jest bądź nie jest rzeczywista Fossen. *Autoportret*, wbrew tytułowi, stanowi jednak portret artystki, który w logice przyczyn i skutków uzasadnia powiązania między jej życiem a twórczością, konstytuując jej biografię. Choć można w nim zobaczyć platformę, dzięki której głos Fossen stał się bardziej słyszalny, to filmowa narracja ograniczyła jednocześnie performatywność indeksu jej fotograficznych autoportretów poprzez skupienie na ich genezie. Tymczasem właśnie w balansowaniu na granicy oznaczoności i nieoznaczoności, dzięki specyfice medium fotografii, tkwił emancypacyjny i afirmatywny potencjał twórczości artystki.



## Bibliografia

- Barthes, Roland. „Retoryka obrazu”. Tłumaczenie Zbigniew Kruszyński. *Pamiętnik Literacki* 76, nr 3 (1985): 289–302. <https://tinyurl.com/yx8baxb3>.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu: Uwagi o fotografii*. Tłumaczenie Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Butler, Judith. „The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess”. *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 2, no. 2 (1990): 105–125. <https://doi.org/10.1215/10407391-2-2-105>.
- Butler, Judith. *Uwikłani w pleć*. Tłumaczenie Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać: Narodziny więzienia*. Tłumaczenie Tadeusz Komendant. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Hamann, Christoph. „Indeks, ikona i symbol: O stosunku fotografii, historii (czasu) i pamięci”. Tłumaczenie Elżbieta Kaźmierska. *Kultura i Społeczeństwo* 55, nr 4 (2011): 107–127. <https://doi.org/10.35757/KiS.2011.55.4.6>.
- Krauss, Rosalind E. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłumaczenie Monika Szuba. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Lomas, David. „«Modest Recording Instruments»: Science, Surrealism and Visuality”. *Art History* 27, no. 4 (2004): 627–650. <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00441.x>.
- Olin, Margaret. *Touching Photographs*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Povinelli, Elizabeth A. *The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.

**JAKUB PAWLAK**

absolwent performatyki i filologii szwedzkiej, oba kierunki ukończył na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Kontynuuje studia w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ i uczestniczy w pracach transdyscyplinarnego zespołu badawczego w projekcie *Normalność w warunkach niepewności. Perspektywa prakseologiczna w badaniach (re)produkcji „normalnego” życia miejskiego* (grant finansowany w ramach konkursu NCN OPUS 21).

---