

O fotografiach Roberta Mapplethorpa

Andrzej Pilichowski-Ragno

Akt – *actus*, to co się wydarza, proces. Języki polski i niemiecki przejęły ten termin z łaciny na określenie reprezentacji ciała. W innych językach mówi się: *nudo*, *the nude*, *nu*. Akt to także odsłona, jak w teatrze. Ale nie odsłona w sensie odkrycia, zdjęcia ubrania, to raczej odsłona jako zaproszenie do uczestnictwa, jako oczekiwanie na coś, co ma się wydarzyć.

Nagość jest statyczna, jest cała przedmiotem swojego odniesienia, w pełni zawiera się jako desygnat w określającym ją znaku, jest tym, czym jest. Akt jako pojęcie artystycznej reprezentacji nagości wychodzi poza samą ramę reprezentacji, sytuuje się w kategoriach czasowych, w kategoriach działania się i doświadczenia. Sama nazwa staje się w akcie punktem wyjścia interpretacji, jest wskazaniem na ten moment w sztuce, w którym, jak powiada Adorno, określa ona siebie przez stosunek do tego, czym nie jest, czyli mówiąc inaczej, akt jako proces i wydarzenie wskazuje na dialektykę tego, co dane jako statyka (obraz, reprezentacja), i tego, co statykę reprezentacji przekracza – nieobecność.

Nieobecność, czyli specyficzny stosunek „tworzywa” aktu, ciała, do tego, czym ciało nie jest, czy raczej czym przestaje być właśnie w akcie jego reprezentacji. André Rouille w studium o XIX-wiecznej fotografii francuskiej rozróżnia akt i portret (mowa także o portrecie osoby nagiej). Akt jest jakby uprzedmiotowieniem portretu, stoi po stronie tego, co przedmiotowe, portret jako jednostkowość i indywidualność jest stricte podmiotowy. To jednak tylko część prawdy. Można się zgodzić, że reprezentacja odbiera ciało jego jednostkowość, jego istotowość i niepowtarzalność, tak jak reprezentacja twarzy tylko tę istotowość i niepowtarzalność potwierdza, tyle że artystyczna reprezentacja ciała (akt) poprzez rezygnację z tego, co stanowiło dla niej swoje tworzywo – konkretne ciało dane w jakimś tu i teraz, przenosi, odwrotnie niż portret, swój przedmiot poza horyzont tradycyjnie pojętej *mimesis*. Tak więc akt działa jakby dwustopniowo – po pierwsze uprzedmiotawia, subiektywizuje rzeczywistość po to, by z uzyskanego tą drogą obiektu uczynić punkt swojego wyjścia. Zasadą i fundamentem portretu jest zaś pojęcie *mimesis*; portret jest zawsze portretem kogoś. – Nawet wtedy, gdy podobieństwo do tego kogoś zostało celowo zniesione (wyobraźmy sobie fotografię głowy od tyłu) sam fakt nazwania zdjęcia portretem wskazuje na konkretny punkt odniesienia (ta, a nie inna osoba) i intencjonalnie przynajmniej dokonuje połączenia tego, co reprezentowane, z tym, co reprezentujące. Pojęcie *mimesis* jest również fundamentem reprezentacji pornograficznej – trzeciej kategorii reprezentacji postaci. O ile jednak portret subiektywizuje, wskazując wyraźnie na swój przedmiot, o tyle reprezentacja pornograficzna ucieka

od tego, co jednostkowe. Pokazuje to, co zuniformizowane, zawsze takie samo, istniejące niejako poza czasem, bojąc się dotknąć indywidualności i niepowtarzalności przedmiotu swojego odniesienia, poddanego przecież prawom przemijania, przywodzącego na myśl śmiertelność wszystkiego co jednostkowe. W horyzoncie pornografii pojęcie czasu nie istnieje (w portrecie jest fundamentalne) – ciało zastąpione zostało przez rzecz, a ta przecież nie podlega procesom starzenia się i degradacji.

Różnica między aktem a reprezentacją pornograficzną rysuje się w innym miejscu. Przedmiot reprezentacji, który dla aktu jest punktem wyjścia, w pornografii jest jej punktem dojścia, stanowi cel i koniec przedstawienia, w chwili gdy akt „dzieje się”, dalej pornografia milczy, zaspokoiwszy swoje pragnienie pokazania. Akt nie pokazuje niczego, raczej daje się jako pewna ilość możliwych odczytań, rozwija się w czasie jako dialektyka tego, co dane (ciało) i tego co do-dane (kreacja).

Jak się wydaje, ciekawe może być spojrzenie właśnie pod tym kątem na fotografię Roberta Mapplethorpa, pomijając ich kontekst gejowski, a co za tym idzie, pomijając także kwestię przekraczania tabu obyczajowego i estetycznego, atmosferę skandalu, w której fotografie te funkcjonują, a w każdym razie funkcjonowały, zanim zostały anektowane przez kulturę oficjalną. Poważny kłopot z fotografią Mapplethorpa polega na nieumiejętności opuszczenia tego wątku, zajmującego zazwyczaj centralne miejsce w sposobie jej interpretacji i opisu. Jest to jednak, jak się wydaje, specyficzne, mówiąc słowami Eco, „użycie” tekstu, tj. wpisanie go w dyskurs wobec niego zewnętrzny: ideologiczny, polityczny, społeczny. Poza tym obszarem, o jasno określonych oczekiwaniach wobec dzieła sztuki, rozpościera się to, co w dziele niepowtarzalne.

Trzy wyróżnione kategorie – akt, portret, pornografia wydają się tu współistnieć (jednocześnie się wykluczając) na autonomicznej płaszczyźnie, tworząc swoisty, czwarty wymiar interpretacji, której nie można już sprowadzić do żadnej „tradycyjnej” postawy wobec ciała czy wobec postaci. Zerwana bowiem została granica pomiędzy gatunkami, nawet jeżeli sztucznie stworzonymi, to przecież tak mocno istniejącymi w świadomości odbioru, że każde ich naruszenie powoduje ten specyficzny stan, w którym interpretacja chciałaby pozostać niema, bojąc się naruszyć delikatność swojego przedmiotu. Mówienie o delikatności w przypadku Mapplethorpa może się wydawać paradoksem; tak jednak nie jest. Delikatność, o której mowa, nie tkwi w przedmiocie przedstawienia, nie ma jej też w sposobie obrazowania – delikatność to efekt zmiany paradygmatu interpretacji, która już nie

stara się (nie może) klasyfikować pozytywnie, tj. odnosić się do tego, co jest jako gatunek, prąd, szkoła (akt, portret, pornografia), ale określa obraz w kategoriach negatywnych, odbierając mu konieczność bycia czymś, czymś jednym, jak powiedział Foucault w studium o fajce Magritte'a – „bycia tym oto”.

Tak więc pytając o Mapplethorpa, pytamy, czym nie jest fotografia, a jej jedyne „znaczenie”, jak się wydaje, jest właśnie tym, co wynika z jej negatywnego opisu. Współbrzmi to ze stwierdzeniem Lyotarda, dotyczącym sztuki postmodernistycznej, według którego postmodernistyczne jest to, „co wyrzeka się pocieszenia podsuwanego przez poprawne formy, odrzuca zgodę na smak, umożliwiający wspólne doświadczenie nostalgii za nieosiągalnym; to, co poszukuje nowych przedstawień, nie po to, by się nimi delectować, lecz po to, by lepiej odczuć istnienie nieprzedstawialnego”.

Pytanie jednak, czy nieprzedstawialne nie jest po prostu grą wykraczającą daleko poza granice konwencji – jedyne gwaranta przedstawialności, grą, która mieszając gatunki, nie po to by stworzyć nowe, lecz po to, by oczyścić dokładnie pole z wszelkich zastołości, staje się samo konwencją, odsyłającą jedynie do siebie; czymś, za czym nie stoi już nic, a nieprzedstawialne zyskuje status bytu stricte negatywnego, tj. stanowi tylko pustą negację tego, co jest.

Czy może raczej, a wydaje się to w przypadku Mapplethorpowskich fotografii bardziej trafne, nieprzedstawialne jest nie rezygnacją z prawdy lecz, jak twierdzi Blanchot, uwidocznieniem ciemności tego, co pierwotne, nie światłem (Heidegger), lecz ciemnością, przywracającą naszemu zadowoleniu istotę wygnania. Jest bowiem w tej hybrydycznej formie „porno-portreto-aktach” coś, co spaja te, jak pokazaliśmy wyżej, nieprzystawalne do siebie kategorie. Coś, co stoi o wiele wyżej niż zdekonstruowane pojęcie konwencji czy reprezentacji. Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że ukazanie człowieka jako jednostkowości czy indywidualności (portret) w połączeniu z jego zwierzęcością (pornografia) i jego zdolnością do jej przezwyciężenia przez piękno (akt) jest dążeniem do wyrażenia pełni, jakiegoś uniwersum etyczno-estetycznego, w którym reprezentacja taka byłaby odkryciem

prawdy o człowieku. Jest jednak owo „coś”, pewna nieokreślona kategoria, nieprzedstawialne, które burzy optymistyczną wizję człowieka jako całości, nawet jeżeli to będzie całość dialektyczna. Tym czymś jest przenikające wszystkie fotografie doświadczenie śmierci. Nie da się jednak opisać owego doświadczenia w terminach obecności, nie wynika ono z połączenia wspomnianych kategorii, raczej przez negację każdej z nich rodzi swoistą aurę niewypowiadalnego, nieprzedstawialnego, które wskazuje na to, co w ciele śmiertelne.

Ciało u Mapplethorpa jest ciałem *par excellence* – ma swoją konsystencję, fakturę, ciężar, nie jest nim jednak, bo każdy jego ruch jest przez obiektyw sprowadzony do zera – postać w ruchu jest równie statyczna jak rzeźba, odlew. Jest piękne; jest aktem, ale jego piękno ma w sobie skażenie utylitarnością, jest piękne, gdyż jest atrakcyjne. Jest pornograficzne, gdyż chce się pokazywać, dawać do oglądania, jednocześnie jego nagość służy kategorii formy i ekspresji. Jest jednostkowe, indywidualne, jest „tą osobą”, związaną z jej własną historią (tytuł fotografii to imię lub imię i nazwisko modela), ale jednostkowa historia ulega przekroczeniu przez negację czasowości, przez wyjęcie przedmiotu z uniwersum czasu, nierozzerwalnie związanego z tym, co indywidualne. Jest więc ciało jakby nieobecne, bo każda próba jego nazwania spotyka się z jej negacją, co sprawia, że będąc dane na fotografii, tj. istniejąc materialnie za pomocą nośnika (naświetlony papier fotograficzny), nieustannie oddala się przy każdej próbie jego uchwycenia, zatrzymania poprzez nazwanie. W tym sensie jest skażone śmiertelnością, tym, co nie pozwala trwać wiecznie. Oddala się, pozostawiając owo uczucie, które Heidegger nazwał przebolem, a Gianni Vattimo – *pietas*: „litość i współczucie, jest miłością do istoty żyjącej i do jej śladów – tych, które ona pozostawia, i tych, które niesie w sobie jako otrzymane z przeszłości”. Jest więc coś bardzo „niefotograficznego” w Mapplethorpowskich fotografiach – owo odejście od momentalności, od „teraz” obrazu, zwrócenie się ku śladom, ku temu, co było, ku temu, co będzie (śmierci), pominięcie rażącej rzeczywistości – właśnie owa *pietas*, przebolenie. I chyba żadne inne medium nie jest w stanie wyrazić tego tak mocno jak fotografia.

