

Rozdział 1

Jak widzimy siebie

Oksfordzki słownik języka angielskiego ogłosił *selfie* słowem roku 2013. Zdefiniował je jako „fotografię wykonaną samemu sobie, zwykle za pomocą smartfona lub kamery internetowej, i umieszczoną na stronie jednego z mediów społecznościowych”. Pomiędzy październikiem 2012 a październikiem 2013 roku słowo to było używane o 17 000% częściej niż rok wcześniej, za co częściowo odpowiada popularność aplikacji Instagram, służącej do dzielenia się fotografiami. Tylko w 2013 roku 184 miliony zdjęć oznaczono na Instagramie jako *selfie*. Mamy do czynienia z symptomatyczną sytuacją, gdy praktyki w przeszłości elitarne stają się częścią globalnej kultury wizualnej. Niegdyś autoportrety zarezerwowane były dla nielicznych, mających wysokie umiejętności techniczne. Dziś każdy może stworzyć własny autoportret, używając aparatu w telefonie komórkowym.

Selfie jest tak ważnym zjawiskiem nie dlatego, że jest czymś nowym, lecz właśnie dlatego, że mieści w sobie, rozwija, poszerza i wzmacnia długą historię autoportretu. Tradycyjnie autoportret ukazywał innym status przedstawianej na nim osoby. W tym sensie to, co nazywamy swoim „wizerunkiem” – punkt styku pomiędzy tym, jak sądzimy, że wy-



7. Roberto Schmidt, *Selfie* Thorning-Schmidt, Obama i Camerona, 2013

glądamy, a tym, jak widzą nas inni – jest pierwszym i podstawowym przedmiotem globalnej kultury wizualnej. *Selfie* ukazuje codzienne odgrywanie siebie, pozostające w napięciu z naszymi emocjami, które mogą ujawniać się „na zewnątrz” – w zgodzie z naszymi oczekiwaniami lub nie. Na każdym etapie rozwoju autoportretu coraz więcej ludzi mogło tworzyć takie obrazy. Dzisiejsza młoda, miejska, usieciowiona większość przekształciła historię autoportretu, czyniąc *selfie* pierwszym wizualnym znakiem swoistym dla nowej epoki.

W nowożytności możliwość zobaczenia własnego obrazu była zarezerwowana dla bogatych i potężnych jednostek. Wynalezienie fotografii w 1839 roku szybko pociągnęło za sobą rozwój tanich formatów fotograficznych, które w państwach przemysłowych umożliwiły większości pracujących posiadanie portretów i autoportretów. W 2013 roku te dwie historie się zbiegły. Podczas pogrzebu Nelsona Mandeli,

10 grudnia tego roku, duńska premier Helle Thorning-Schmidt zrobiła *selfie*, na którym znaleźli się również prezydent Barack Obama i premier David Cameron.

Choć niektórzy komentatorzy wypominali niestosowność ich zachowania, wskazywało ono raczej na odejście od pozabawionej życia oficjalnej fotografii i zwrócenie się ku nowemu popularnemu formatowi. Zdjęcie przedstawiające robienie tego zdjęcia przedrukowano w mediach na całym świecie, ale samo *selfie* nigdy nie zostało im udostępnione. Zaledwie kilka tygodni później, na początku 2014 roku, gwiazdy światowego kina ścisnęły się wokół Ellen DeGeneres na ceremonii wręczenia Oscarów, by znaleźć się na *selfie* wykonanym przez Bradleya Coopera, które do dziś pozostaje najpopularniejszym tweetem (nazywanym również najpopularniejszym tweetem „wszech czasów”). *Selfie* jest połączeniem wyobrażenia o sobie, autoportretu artysty jako bohatera i obrazu technicznego właściwego sztuce nowoczesnej – połączeniem pełniącym funkcję cyfrowego performansu. Zmusza nas do przemyślenia na nowo historii kultury wizualnej jako historii autoportretu.

„Ja” imperialne

Wspomniane przecięcia – autoportretu, obrazu technicznego i cyfrowości – mają swoje źródła w historii sztuki, za którą możemy podążać. Arcydzieło hiszpańskiego malarza Diego Velázqueza *Panny dworskie* (*Las Meninas*, 1656) wiązało aurę autoportretu z aurą majestatu królewskiego. Obraz ten stanowi układ wizualnych kalamburów, gier i działań krążących wokół zagadnienia autoportretu artysty.

Z perspektywy widza dzierżący pędzle Velázquez znajduje się po lewej stronie obrazu. Płótno, nad którym pracuje, częściowo przesłania nam widok. Na pierwszym planie stoją tytułowe dwórki, w głębokim ukłonie, towarzyszące dzie-



8. Diego Velázquez *Panny dworskie*
(*Las Meninas*), 1656

czyńce w białej sukni. To księżniczka, infantka, córka Filipa IV, króla Hiszpanii. Natychmiast zauważamy, że niemal wszystkie postaci z obrazu patrzą na kogoś lub na coś, co zdaje się umiejscowione w punkcie widzenia odbiorcy obrazu. Gdy z powrotem spoglądamy na malowidło, w ramie wiszącej na ścianie za plecami głównej grupy dostrzegamy dwie postaci. Obrazowana płaszczyzna jest zdecydowanie jaśniejsza od innych, ledwie widocznych obrazów. Stwierdzamy więc, że musi być lustrem. Czyż nie odbija ono osób, na które wszyscy patrzą? Nie są to zresztą zwyczajne osoby. To król i królowa, co tłumaczy zamarcie w bezruchu całego towarzystwa.

W słynnej analizie otwierającej *Słowa i rzeczy* Michel Foucault przekonuje, że *Panny dworskie* ukazują nie tylko to, co można zobaczyć na obrazie, ale również same sposoby porządkowania i przedstawiania społeczeństwa¹. Tematem portretu jest zatem hierarchiczne przedstawienie istot żywych w obecności króla: hierarchia ta rozpościera się od psa na pierwszym planie, przez „karlicę” pełniącą funkcję dworskiego błazna, dwórki i innych przedstawicieli szlachty, malarza, po osobę władcy. Interpretacja Foucaulta stanowiła jedną z inspiracji tak zwanej nowej historii sztuki, a później również kultury wizualnej. Autor *Słów i rzeczy* przekonywał, że w centrum tego obrazu znajduje się miejsce, na które wszyscy patrzą, ponieważ zajmuje je król. Opisywał

*potrójną funkcję, jaką pełni [ono] w obrazie. W nim nakładają się dokładnie – spojrzenie modela w chwili, gdy go malują, widza, który przygląda się całej scenie, oraz malarza, gdy ten komponuje swe płótno*².

Lustro odbija modeli, nad których obrazem pracuje namalowany malarz. W rezultacie uwidacznia również miejsce, w którym, pracując nad swoim obrazem, znajdował się Velázquez. I jest to dokładnie to samo miejsce, w którym znajdujemy się teraz my, stając przed ukończonym dziełem. Foucault zauważa:

*Miejsce, w którym tronuje król ze swą małżonką, to także miejsce artysty i widza: w głębi zwierciadła mogłyby się ukazać, powinny by się ukazać – anonimowe oblicze przechodnia i oblicze Velázqueza*³.

¹ Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. Tadeusz Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

² Tamże, s. 27.

³ Tamże.

Zatem „lustro”, podobnie jak omawiany obraz, przestrzega nie tyle praw optyki, ile praw wyznaczanych przez Majestat władcy. W siedemnastym wieku monarchowie dążyli do absolutyzmu. Oznacza to, że byli kimś więcej niż ludźmi – ziemskimi reprezentantami Boga, czego symbolem miało być ich namaszczenie (niczym księży) podczas ceremonii koronacyjnej. Olbrzymia siła skupiała się w samej osobie monarchy, łączącego władzę świecką i duchową.

Jak więc powinno się pokazywać króla, by odpowiednio odzwierciedlić tę władzę? Nie każdy przecież, kto został królem lub królową, wyglądał imponująco. Nawet najsilniejsi władcy mieli momenty słabości i choroby, starzeli się. Wobec niedoskonałości jednostki monarchie europejskie stworzyły ideę „ciała króla”, które możemy utożsamiać z Godnością, Majestatem. Godność nie śpi, nie choruje ani się nie starzeje. Jest wizualizowana, a nie oglądana⁴. Wszelkie działania podważające Godność było przestępstwem *lèse-majesté*, obrazy majestatu, surowo karanym. Przestępstwem było nawet zapisanie imienia króla na kartce i pogniecenie jej. Fizyczne napaści na monarchę karano w sposób szczególnie widowiskowy, uznając je za ataki podwójne – na osobę króla lub królowej oraz na instytucję Godności.

Panny dworskie są świadome tej władzy, o czym świadczy to, że ukazują obraz króla jako co najmniej równy samemu królowi, a pod pewnymi względami od niego ważniejszy. Przy okazji dzieło wysuwa również pewne roszczenia dotyczące władzy artysty. Jak widzieliśmy, pod względem optycznym „lustro” nie działa właściwie. Historyk sztuki Joel Snyder udowodnił, że perspektywa na tym obrazie ześrodkowana jest nie w lustrze, ale w ramieniu mężczyzny

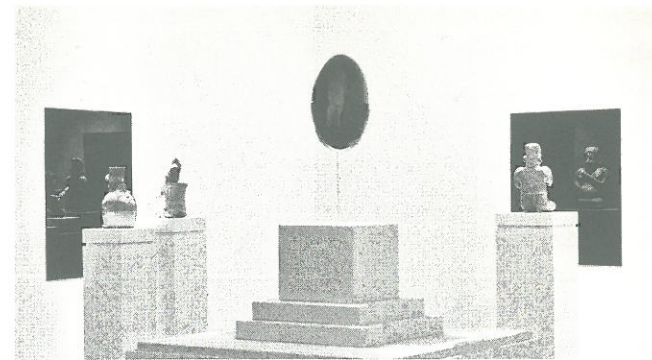
⁴ Zob. Ernst Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. Maciej Michalski, Adam Krawiec, PWN, Warszawa 2007 (przyp. tłum.).

stojącego w otwartych drzwiach po prawej stronie⁵. Choć dzieło z pozoru przedstawia lustrzane odbicie postaci króla, w rzeczywistości pokazuje lustrzane odbicie portretu Filipa pędzla Velázqueza. Czy Velázquez niedokładnie wymierzył perspektywę, czy też celowo stworzył wizualną pułapkę, w którą łapie się widz *Panien dworskich*? Niezależnie od odpowiedzi, „lustro” ukazuje coś, czego oglądający nie mogliby normalnie zobaczyć – albo obraz, nad którym pracuje artysta (jak chce Snyder), albo króla i królową stojących naprzeciwko (jak sądził Foucault).

Zatem lustro nie pokazuje należycie, pokazując zarazem świat możliwości. *Panny dworskie* są niezwykle wypowiedzią o władzy artysty – zarazem dosłowną i metaforyczną. Wybitny kunszt charakteryzujący to dzieło jednoznacznie udowadnia, że malarz zdolny jest dokonywać rzeczy wyjątkowych. Tymczasem zaledwie 20 lat wcześniej Velázquez musiał płacić od swojej działalności artystycznej ten sam podatek, jaki szewc odprowadzał od produkcji butów. Teraz za pomocą zestawień i sposobu przedstawienia przypisał sztuce władzę równą królewskiej. Ponadto umieścił na swoim płaszczu czerwony krzyż, wskazując swoje szlachectwo, zanim jeszcze w prawdziwym życiu otrzymał szlachecki tytuł. Obecnie, gdy obrazy nierzadko sprzedawane są za miliony, a nawet setki milionów, elitarny status artysty uznaje się za oczywisty. W rzeczywistości jednak jest to stosunkowo nowe i wcale nieoczywiste podejście, mające swoje początki w państwach imperialnych nowożytnego świata.

Panny dworskie grają z tym, co możemy i czego nie możemy zobaczyć. Nie pokazują źródeł władzy monarchii, czyli jej zamorskiego, amerykańskiego imperium. Ludwik XIV

⁵ Joel Snyder, *Las Meninas i „zwierciadło księcia”*, przeł. Marta A. Urbanśka, w: *Tajemnica „Las Meninas”*, red. Andrzej Witko, Wydawnictwo AA, Kraków 2006.



9. Pedro Lasch, *Płynna abstrakcja*, 2012

(1638–1715), francuski władca absolutny, który poślubił starszą siostrę przyrodnią infantki z obrazu Velázqueza, w swoim gabinecie osobliwości miał między innymi obsydianowe lustro, rzekomo odebrane samemu Montezumie II, ostatniemu władcy Azteków (którego rządy przypadły na lata 1502–1520). Obsydian powstaje w wyniku zastygania lawy, jest czarny i zwierciadlany. Meksykański artysta Pedro Lasch, wykorzystujący w swojej twórczości czarne lustro, podkreślał, że „w Ameryce prekolumbijskiej, podobnie jak w wielu innych kulturach, czarne lustra wykorzystywano do przepowiadania przyszłości. [...] Aztekowie łączyli obsydian z bóstwem zwanym Tezcatlipoca, złowieszczym bogiem wojny, magii i przekroczeń seksualnych”⁶. Jeśli zatem

⁶ Pedro Lash, *Black Mirror/Espejo Negro*, Nasher Museum of Art, Durham, NC 2010, s. 10.

lustro europejskie wiązało się z władzą, jego amerykański odpowiednik dodawał jeszcze do imperialnego kotła przemoc, niejednoznaczność seksualną oraz snucie opowieści.

Zarówno w Ameryce przed Kolumbem, jak i w średnio-wiecznej Europie lustro było narzędziem wróżbiarstwa, przepowiadania losów, komunikacji z umarłymi i duchami. Ogólnie zatem lustro uznać można za wizualny pomost między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością.

Imperialny portret epoki absolutyzmu (1600–1800) nigdy nie był więc pojedynczym obrazem. Portret jednostki, która akurat zajmowała królewski tron, przedstawiał również Godność królewską, albo samą władzę reprezentacji. Autoportret artysty przekonywał, że sztuka jest dziełem szlachetnym, nie rzemieślniczym.

Lustro odbija albo rzeczywiste postaci króla i królowej, albo powstający portret króla. A w pewnym sensie, może niezgodnym z regułami matematyki, ale w pełni uprawnionym logicznie, obie te rzeczy. Czarne lustro i lustro działające wbrew regułom optyki pokazują stan faktyczny, ale są również wrotami do przeszłości i przyszłości. Te odbicia i obrazy to mieszanka teatru, magii, kształtowania wizerunku i propagandy – niezbędnych do podtrzymania władzy królewskiej.

Portret i bohater

Gdy stare monarchie upadły w wyniku procesów, które nazwać można długim pasmem rewolucji (1776–1917), przemianom społecznym towarzyszyło nowe „szaleństwo widzialności”, stanowiące zresztą istotną część tych przemian. W tej epoce sferę widzialności zrewolucjonizowały wynalazki nowych mediów, takie jak litografia, a zwłaszcza różnorodne procesy zwane fotografią i związane z nią formy portretu i autoportretu. Media wizualne zostały poddane



10. Élisabeth Vigée-Lebrun, *Maria Antonina*, ok. 1783

demokratyzacji. Dotychczas zwykły człowiek widywał przedstawienia wizualne przede wszystkim w kościele, na monetach, paradach lub podczas karnawału. W połowie dziewiętnastego wieku istniały już muzea sztuki, publikowano ilustrowane gazety codzienne i magazyny, a ceny fotograficznych kart wizytowych były stosunkowo przystępne. Wyobrażano sobie nowe sposoby bycia i nadawano im wizualne formy, wśród nich zaś znajdowała się nowoczesna figura „artysty-geniusza”, niemal zawsze mężczyzny (choć zdarzało się, że również kobiety-artystki). Artysta-bohater przeniósł na siebie część aury króla (lub królowej). Jednocześnie



11. Élisabeth Vigée-Lebrun, *Autoportret z córką*, 1789

autoportret, sprowadzony na ziemię, stał się przedstawieniem bohatera.

Nowy porządek wyłaniał się już w końcowych latach absolutyzmu. Dworska artystka Élisabeth Vigée-Lebrun namalowała portret królowej Francji Marii Antoniny, ale stworzyła również kilka autoportretów. Za Johnem Bergerem zapytajmy więc: czy potraficie rozpoznać, który jest który?

Obie kobiety patrzą wprost na widza, a tło obrazu jest wyciszone i pokryte barwami nieukładającymi się w żadne kształty. Kobiety zostały przedstawione jako modne i nowoczesne, noszące się w swobodnym stylu epoki (détalicznie

namalowane szarfy świadczą o wysokich umiejętnościach artystki). Być może to nieformalna poza z dzieckiem pozwala nam dostrzec samą Vigée-Lebrun w *Autoportrecie z córką* (1789). Portret Marii Antoniny (ok. 1783) stał się przedmiotem skandalu właśnie ze względu na jego nieformalny charakter. Jednocześnie, zacierając różnicę pomiędzy królową a artystką, Vigée-Lebrun ukazywała między nimi nowy rodzaj równorzędności.

Rozsika Parker i Griselda Pollock w klasycznej już książce *Old Mistresses* („Stare mistrzynie” lub „Stare kochanki”) – z tytułem złośliwie nawiązującym do etykiety „Old Masters” (Starzy Mistrzowie), odnoszącej się do najważniejszych artystów w historii i zarazem sugerującej, że byli to wyłącznie mężczyźni – przedstawiają historię artystek⁷. Kobięcy autoportret Vigée-Lebrun z córką budził kontrowersje, ponieważ kobiety, zgodnie ze stereotypem, nie powinny były nawet być artystkami. Dlatego obraz stworzony przez kobietę i pokazujący artystkę był podwójnie wyzywający. Parker i Pollock pisały, że w przypadku *Autoportretu* Vigée-Lebrun

*nowatorstwo [obrazu] opiera się na eksponowaniu świeckości i relacji rodzinnych. Madonna z dzieciątkiem z tradycyjnej ikonografii została zastąpiona przez matkę i jej dziecko płci żeńskiej, połączone pełnym uczucia uściskiem. Portret artystki i jej córki poszerza pojęcie kobiecości, podkreślając, że artystka jest również matką*⁸.

Vigée-Lebrun przejęła chrześcijański obraz Maryi Dziewicy z Dzieciątkiem Jezus, by nadać mu świecki i współczesny charakter. Zauważmy, że zarówno artystka, jak i jej córka

⁷ Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Routledge & Kegan Paul, London 1981.

⁸ Tamże, s. 99.

pewnie patrzą nam w oczy, zupełnie inaczej niż Madonna spuszczająca wzrok na tradycyjnych przedstawieniach artystów takich jak Rafael. Jednak, jak sugerują Parker i Pollock, mamy tu do czynienia z pewną pułapką. Z naszej perspektywy podkreślanie roli matki, niezwykle w epoce, gdy kobiety często zostawiały dzieci mamkom, jawi się jak kliśza, wizualny komunał. Ale surowa doktryna wyobrażająca kobietę jako anioła strzegącego ogniska domowego, poświęcającą się dzieciom i niepracującą zawodowo, będzie dopiero pomysłem dziewiętnastego wieku. W oczach nowoczesnych feministek, próbujących wymknąć się z pułapki tego, co Betty Friedan nazwała „mystyką kobiecości”⁹, Vigée-Lebrun wyglądała jak powtórka z rozrywki. Dopiero uważne spojrzenie Parker i Pollock na kontekst i detal ukazały jej dzieło w nowym świetle.

Gdy w dziewiętnastym wieku wizualizowano kobietę jako gospodynię domową, po przeciwnej stronie ustawiano idealnego Wielkiego Człowieka, bohatera z wyobrażenia Thomasa Carlyle’a. Według Carlyle’a, piszącego to w 1840 roku, historię tworzą wielcy ludzie¹⁰. Również artyści na różne sposoby wyobrażali sobie siebie jako bohaterów.

Jak wyglądał nowoczesny artysta-bohater? W 1839 roku Louisowi Daguerre’owi we Francji i Williamowi Henry’emu Foxowi Talbotowi w Wielkiej Brytanii udało się wreszcie stworzyć fotografię „utrwaloną”, której światłoczuła powierzchnia utrzymywała widoczny obraz, nie znikający po chwili. W podobnym czasie inny francuski twórca, Hippolyte Bayard, również wynalazł proces fotograficzny. Bayard – zepchnięty na margines historii fotografii, gdy to jego współpracownikowi Daguerre’owi przypisano wynalazek – ma

⁹ Betty Friedan, *Mistyka kobiecości*, przekł. Agnieszka Grzybek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2013.

¹⁰ Thomas Carlyle, *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006.



12. Hippolyte Bayard, *Autoportret jako topielec*, 1839–1840

szansę powrócić dziś na karty historii jako wynalazca *selfie*, formuły po raz pierwszy wykorzystanej w stworzonym przez niego zdjęciu zatytułowanym *Autoportret jako topielec* (1839–1840). Można go także nazwać wynalazcą podróbki fotograficznej, ponieważ w chwili wykonywania zdjęcia nie był, rzecz jasna, martwy.

Jak wielu bohaterów romantycznych przed nim, podążających śladami Wertera popełniającego samobójstwo w niezwykle popularnej powieści Goethego z 1774 roku, *Cierpienia młodego Wertera*, Bayard udawał, że woli śmierć od pohańbienia. Jego fotografia jest tym, co Ariella Azoulay nazwała „wydarzeniem”¹¹. Opiera się bowiem na założeniu, że publiczność potrafi wyobrazić sobie heroiczną opowieść

¹¹ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York 2008.



13. Gustave Courbet, *Ranny mężczyzna*, 1845–1854

o samobójstwie autora i zrozumieć jego rozczerowanie. Niektórzy rzeczywiście uwierzyli, że Bayard umarł, i uznawali ciemną skórę na dłoniach i twarzy za wynik utonięcia, a nie efekt działania słońca.

Malarz Gustave Courbet przechwycił ideę samobójstwa artysty w swoim autoportrecie zatytułowanym *Ranny mężczyzna* (1845–1854). Jako że mieszkał w owym czasie w Paryżu, całkiem możliwe, że widział zdjęcie Bayarda lub przynajmniej o nim słyszał. Na obrazie Courbета artysta najwyraźniej nie tylko ugodził sam siebie, ale znalazł również czas, by oprzeć szpadę o znajdujące się tuż za plecami drzewo. Oczywiście, zarówno o tym obrazie malarskim, jak i o fotografii nie powinniśmy myśleć w podobnym realistycznym trybie. Marshall McLuhan napisze później, że nowe media przejmują kontekst starych mediów – choćby telewizja adaptuje sztuki teatralne, przekształcając je w gatunki

telewizyjne¹². W tym przypadku wydaje się jednak, że to nowe medium wpłynęło na medium stare. Przeprowadzka Courbета ze wsi do Paryża przypadła dokładnie na czas licznych, popieranych przez niego, działań rewolucyjnych 1848 roku. W 1855 roku wiadomo już było, że rewolucja poniosła porażkę, a samobójstwo wydawało się być może jedynym wyjściem dostępnym prawdziwemu rewolucjonistcie. Tego roku podczas indywidualnej wystawy Courbet wydał manifest, w którym ogłaszał: „Wiedzieć, aby móc czynić, było moją ideą”. Zgodnie z tą zasadą, malarstwo, tak jak fotografia, ukazywać ma wiedzę, prowadząc do działania lub prowokując wydarzenia. Zarówno według Bayarda, jak i Courbета artysta był bohaterem, osobą zdolną do stworzenia wydarzenia, nawet za (fikcyjną) cenę własnego życia.

To pociągająca idea. Historyk sztuki T.J. Clark, pisząc tuż po rewolucji 1968 roku, odwołał się do twórczości Courbета jako przykładu należącego do „momentu, gdy sztuka polityczna i sztuka popularna wydawały się możliwe”. Clark podkreślał zaangażowanie polityczne Courbета oraz wpływ mediów popularnych na jego działalność artystyczną, twierdząc, że sztuka popularna pokazuje „najbardziej zasadnicze procesy sytuacji społecznej”¹³. Podobnie jak w przypadku też Parker i Pollock, rozpoznania Clarka są dziś do tego stopnia uznane, że trudno nam docenić, jak bardzo odkrywczą była w 1973 roku jego książka *Image of the People* („Obraz ludu”). Historycy sztuki zaczęli się wówczas przyglądać nie tylko malarstwu i rzeźbie, ale również drukom, fotografiom i innym produkowanym masowo materiałom wizualnym, traktując je jako źródła badań prowadzonych pod szyldem spo-

¹² Marshall McLuhan, *Zrozumieć media*, dz. cyt.

¹³ T.J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames & Hudson, London 1973.



14. Henri de Toulouse-Lautrec,
Autoportret przed lustrem, 1880

lecznej historii sztuki. Przez kolejne dwie dekady społeczna historia sztuki i studia nad kulturą wizualną współistniały w bliskim porozumieniu, zanim około 1990 roku, w dużej mierze za sprawą rozwoju mediów cyfrowych, kultura wizualna stała się niezależną dyscypliną badawczą.

Inną przyczyną tego rozdzielenia była rosnąca trudność w decydowaniu o tym, co w danym momencie stanowi najbardziej zasadnicze procesy (by przywołać sformułowanie Clarka). Przekształcenie sztuki i nauk humanistycznych po 1968 roku wiązało się z uaktywnianiem się kolejnych grup zwracających uwagę na swoje dotychczasowe zmar-

ginalizowanie i domagających się uwzględnienia również ich perspektywy. Przyglądano się zatem źródłom historycznym, by odkrywać, że dana grupa mniejszościowa zawsze istniała, lecz dotychczas nie była dostrzegana. Jednym z przykładów tego procesu może być autoportret francuskiego impresjonisty Henriego de Toulouse-Lautreca, znanego przede wszystkim z przedstawień paryskiego życia nocnego. Jednak jego twórczość można również interpretować przez pryzmat doświadczenia artysty niepełnosprawnego. Weźmy na warsztat *Autoportret przed lustrem* (1880), dzieło podające w wątpliwość konwencje i rozumienie gatunku.

Toulouse-Lautrec umyślnie przedstawił swoje odbicie w lustrze, zamiast po prostu wykorzystać lustro do stworzenia tradycyjnego autoportretu. Odbicie świecy nie pozostawia wątpliwości, że rama, jak u Velázqueza, wskazuje lustro, a nie okno, Toulouse-Lautrec zaś z pewnością chciał, byśmy rozpoznali je jako lustro. Jednocześnie obraz ten zarówno zasłania, jak i odsłania artystę. Wykorzystując ustawione na kominku zwierciadło, artysta pokazuje nam jedynie swoją głowę i ramiona. Być może stał za tym zamiar ukrycia niepełnosprawności. Bowiem albo na skutek wypadku w dzieciństwie, albo wady wrodzonej górna część ciała Toulouse-Lautreca miała rozmiary ciała dorosłego, podczas gdy jego nogi pozostały nogami dziecka. Sportretował się w wychyleniu w stronę lustra. Pozostawił górną połowę lustra pustą, wskazując uważnemu odbiorcy swój niski wzrost. Mógł przecież przetworzyć to, co widział, i wypełnić „ekran”, niczym współczesny aktor lub polityk stający na podwyższeniu, by wydać się wyższym. O ile dla grup dominujących lustro jest najczęściej przestrzenią (lub widokiem) potwierdzającym znaczenie i pozycję, o tyle w przypadku ludzi wyglądających inaczej lub czujących się innymi lustro może być sferą traumy. Autoportret Toulouse-Lautreca mierzy się

z tym widokiem, nie ukazując przy tym artysty jako dziwadła. Celowo wyrażam się w ten sposób – w tamtej epoce ludzie z niepełnosprawnościami byli wystawiani na widok płacącej za wstęp publiczności właśnie jako „dziwadła”¹⁴. Toulouse-Lautrec odmawia zaspokojenia voyerystycznego pragnienia, nie wypaczając przy tym rzeczywistości i nie ukrywając różnicy. Mamy do czynienia z heroizmem innego typu, takim, który w dodatku nie musi zostać rozpoznany przez innych jako akt bohaterstwa.

Liczne „ja” postmodernizmu

Pod koniec lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku w kręgach intelektualnych i artystycznych Europy i Ameryki Północnej zaczęła krążyć nowa idea. Epoka nowoczesna, epoka artystów-bohaterów, radykalnych podziałów politycznych i spektakularnej ekspansji gospodarki przemysłowej zdawała się przechodzić do historii. W ślad za myślicielami takimi jak francuski filozof Jean-François Lyotard artyści i pisarze zaczęli myśleć o „kondycji ponowoczesnej”¹⁵. Istniały wówczas dwa sposoby rozumienia ponowoczesności, czy też postmodernizmu. Jeden przedstawiał ją jako zerwanie z nowoczesnością w konkretnym momencie historycznym. Drugi, bardziej rozpowszechniony pogląd głosił, że zawsze istniała owa druga strona nowoczesności, kwestionująca jej pewniki. Najważniejszym przykładem „postmodernistycznego” artysty był Marcel Duchamp. Brał wyprodukowane przedmioty, takie jak koło rowerowe lub pisuar, umieszczał je w galerii sztuki lub innym miejscu wystawienniczym i twierdził, że rezultatem tego działania jest sztuka. Innymi słowy, sztuka

¹⁴ Rachel Adams, *Sideshow USA*, University of Chicago Press, Chicago 2001.

¹⁵ Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.



15. Marcel Duchamp, *Autoportret wielokrotny*, 1917

była tym, co ktokolwiek, kto chciał być artystą, nazwał sztuką. Żadnego znaczenia nie miało to, czy był to wytwór indywidualnych zdolności albo talentu. Duchamp nazywał wynik swojego działania *readymade*, a najsłynniejszym obiektem tego typu jest *Fontanna* (1917). *Fontanna* zrobiona została z pisuaru, postawionego do góry nogami i podpisanego „R. Mutt”. Artysta nie był już bohaterem.

Gdy Duchamp stworzył *Fontannę*, pierwsza wojna światowa dewastowała Europę, przynosząc miliony ofiar. Imperium rosyjskie rozpadło się w wyniku rewolucji październikowej, przekształcając się w Związek Radziecki. Nie może zatem dziwić, że Duchamp i inni artyści sądzili, że rzeczywistość uległa zasadniczej zmianie. Wojna stworzyła nawet nowy zestaw chorób psychicznych, dla których ukuto określenie *shell shock*. Weterani wojenni doświadczali uczucia traumatycznego przeżycia nieustannie lub nagle tracili wzrok, mimo że nie doznali żadnego fizycznego urazu oczu. „Ja” nie było już bezpieczne. Należało uznać możliwość, że jedna osoba posiada więcej niż jedno „ja”. W 1917 roku Duchamp rozwinął tę myśl, tworząc nowy autoportret *readymade*



16. Man Ray, Marcel Duchamp
jako Rose Sélavy, 1920–1921

w sklepie na Broadwayu w Nowym Jorku. Dzięki zawieszonemu na ścianie lustru budka do zdjęć wykonała trzy odbitki portretu z pięciu punktów widzenia.

Dla Duchampa było to doskonałe rozwiązanie – zabawne wizualnie, ale o poważnym przesłaniu. Mianowicie, Duchamp widzi siebie nie jako jedno „ja”, ale wiele. Podczas gdy bohaterski artysta nowoczesny (lub artystka nowoczesna) po prostu przedstawiał swój własny obraz, artysta nowoczesny czyni z siebie swój najważniejszy projekt. Projekt ten nigdy nie będzie ukończony i może być w nieskończoność powtarzany. Nie chodzi o wydarzenia, ale o performans.

Duchamp nie przestawał eksperymentować z własnym obrazem. We współpracy z przyjacielem Manem Rayem stworzył autoportret jako *alter ego*, Rose Sélavy. By zrozumieć grę słów, należy przeczytać to imię i nazwisko z francuskim akcentem. Zmieni się wówczas w zdanie *Eros, c'est la vie*, co znaczy „miłość jest życiem”.

Aby podkreślić, że Rose Sélavy nie jest jego „prawdziwą” tożsamością, Duchamp wykonał kilka wyraźnie odmiennych wersji tego autoportretu. Ten, który widzimy, jest być może najbardziej kobiecym, utrzymanym w stylu portretu socjety lub ilustracji z żurnala mody. Tak jak wszelkie praktyki *drag*, wskazuje on, że płeć jest performensem. Podobnie jak widzenie, jest ona czymś, co robimy, nie zaś czymś wrodzonym i niezmiennym. Kobiecość Rose Sélavy bierze się z jej stroju, makijażu i biżuterii oraz sposobu posługiwania się ciałem. Wymownie ujęła to Simone de Beauvoir w klasycznej książce *Druga płeć* z 1947 roku: „Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi”¹⁶.

Takie rozumienie tożsamości feministycznej lub queerowej – jako tego, co robimy, a zatem tego, co podlega zmianie – w powiązaniu z rozwojem masowych technologii indywidualnego wytwarzania obrazów i komputerów osobistych miało zasadnicze znaczenie dla tworzenia dyscypliny kultury wizualnej. Należy podkreślić doniosłość zmian, jakie połączenie tych zjawisk wywołało w okresie, który nazwano ponowoczesnością (datowaną na lata 1977–2001). Nie ograniczając się do krytyki o wymiarze negatywnym, zaowocowało ono niezwykle twórczymi działaniami, takimi jak prace nowojorskiej artystki Cindy Sherman, której świadomość feministyczna w połączeniu z estetyką fotograficzną w formule „zrób to sam(a)” wywarła olbrzymi wpływ na

¹⁶ Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 319.

młode pokolenie artystów, pisarzy i naukowców. W świecie sztuki Sherman, której twórczość była niezwykle istotna dla studiów nad kulturą wizualną, znana jest jako członkini pokolenia *Pictures*.

Podczas studiów doktoranckich w Buffalo Sherman wielokrotnie fotografowała się w niezliczonych pozach, by badać sposoby wytwarzania siebie i płci kulturowej. W klasycznej, wczesnej serii *Untitled Film Stills* („Fotosy filmowe bez tytułu”, 1977–1980), dziś w posiadaniu nowojorskiego Museum of Modern Art, przyglądała się figurze kobiety jako biernego przedmiotu męskiego pożądania. W okresie rozkwitu kina hollywoodzkiego filmowe fotosy wykorzystywano do promocji premier kinowych. Obrazy te wywieszano przed kinami lub umieszczano w prasie jako reklamy lub ilustracje recenzji. Wielbiciele kina kolekcjonowali te obrazki, tak jak fani bejsbolu w Stanach Zjednoczonych kolekcjonują karty z wizerunkami graczy. W 1977 roku klasyczne kino hollywoodzkie wydawało się już reliktem, a zatem dzieło Sherman dotyczyło w rzeczywistości tego, jak ówczesna terażniejszość chciała odróżnić się od czasów, gdy kobiety były jedynie „przedmiotem oglądu”¹⁷. Artystka stworzyła długą serię czarno-białych autoportretów w różnych kostiumach, stylizacjach i sytuacjach, aby przyjrzeć się temu, jak kino patrzy na kobiety.

Rozpoczęła swój projekt zaledwie dwa lata po wydaniu słynnego eseju Laury Mulvey *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w którym badaczka kina stworzyła termin „męskie spojrzenie”. Mulvey zauważyła, że spojrzenie (rozumiane jako dominujący sposób widzenia) jest wbudowane w samo kino – nie chodzi tylko o spojrzenie aktorów, ale również o spojrzenie stanowiące element samego medium. Męczyzna w filmie pełni funkcję „sprawcy wypadków,

¹⁷ John Berger, *Sposoby widzenia*, dz. cyt., s. 47.

który aktywnie posuwa intrygę naprzód”. Mulvey dodaje również, że męczyzna „rządzi fantazją filmową i staje się reprezentantem siły jeszcze w jednym sensie: jako władca spojrzenia widza”¹⁸. Mężczyźni obserwują akcję oczyma męskich bohaterów, ale kobiety są zobowiązane do tego samego – mamy zatem do czynienia z czymś w rodzaju przymusowej manipulacji płcią kulturową. Ponadto spojrzenie kinowe sprawia, że „widzę siebie widzącego siebie”, odczuwam to dobrze znane uczucie bycia przedmiotem czyjegoś wzroku, nawet w sytuacji, gdy nie widzę osoby, która na mnie patrzy. Zatrzymując film i zmuszając nas do przemyślenia tego, w jaki sposób i dlaczego patrzymy, oraz jak stajemy się przedmiotami oglądu, Sherman uwidoczniała sam ten performans spojrzenia.

Zobaczmy, jak umiejętnie Sherman zbudowała ten obraz z 1978 roku. Ujęcie od dołu wywołuje w nas odczucie, że choć my widzimy kobietę z obrazka (zawsze jest nią sama Cindy Sherman), ona nie widzi nas. Wydaje się osamotniona i uwięziona przez otaczający ją miejski krajobraz. Za pomocą zbliżenia oraz silnego oświetlenia bocznego Sherman tworzy efekt odstawania ciała od tła. Gdyby kobieta z obrazu patrzyła wprost w aparat, byłaby to poza pełna pewności siebie, ale zamiast tego spogląda w bok, na coś, czego nie widzimy, jej nieznacznie rozwarłe usta zaś sugerują poczucie zagrożenia i niepewności. W klasycznej hollywoodzkiej *mise en scène* (zarówno w pojedynczym ujęciu, jak i w ogólnym wrażeniu stwarzanym przez cały film) kobieta, zanim stanie się ofiarą przemocy, zawsze jest pokazywana jako osamotniona. Najpierw zaniepokoiimy się jej losem. Po chwili jednak uświadomimy sobie, że to sama Sherman stworzy-

¹⁸ Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. Jolanta Mach, w: *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lary Thompson, Korporacja Ha!art-Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa 2010, s. 40.



17. Cindy Sherman, z serii *Untitled Film Stills* („Fotografy filmowe bez tytułu”), 1977–1980

ła tę scenę – nie po to, by przedstawiać się jako ofiarę, ale by uświadomić nam to, w jaki sposób kino ukazuje kobiety w roli przedmiotów zabawy. Przekształcając zastane obrazy, Sherman i wiele innych artystek jej pokolenia, takich jak Barbara Kruger czy Sherrie Levine, żądały prawa do bycia taką sobą, jaką każda z nich chciała być. Fotografie Sherman na nowo odgrywają sposoby przedstawiania kobiet, by w ten sposób powiedzieć coś ważnego o rzeczywistym doświadczeniu bycia kobietą w życiu codziennym.

Czasami fotograficzne autoportrety stanowią rodzaj pamiętnika lub zapisu wydarzeń. Odgrywaniu ról w wykonaniu Sherman można przeciwstawić tworzony przez wiele lat fotopamiętnik nowojorskiej fotografki Nan Goldin. Stanowi on zapis radykalnej, alternatywnej kontrkultury Nowego Jorku lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Goldin wystawiała te zdjęcia w wyciemnionych salach



18. Nan Goldin, *Nan miesiąc po pobiciu*, 1984

w formie pokazów przezroczy, używając, w czasach przed PowerPointem, rzutnika z karuzelą na slajdy. Performansy te, z towarzyszeniem nagrań Velvet Underground i innych klasyków muzyki alternatywnej, trwały około godziny i pozwalały widzowi zanurzyć się w wizualnej opowieści o życiu Nan Goldin. Z czasem widzowie zaznajomili się z wizerunkami jej przyjaciół i chłopaka. Dlatego wizualnym szokiem było pojawienie się podczas pokazu w 1984 roku fotografii przedstawiającej twarz samej Goldin noszącą ślady pobicia. Drugi wstrząs przyniósł tytuł zdjęcia: *Nan miesiąc po pobiciu*.

Gdy jeszcze dowiadujemy się, że oglądamy poranioną twarz już po kilku tygodniach gojenia się, uświadamiamy sobie, jak straszny musiał być sam akt przemocy. Goldin ostrzega, że choć możemy przedstawić się wizualnie, nie znaczy to, że zawsze jesteśmy w stanie się obronić.

Podczas gdy pewne wątki sztuki i myśli postmodernistycznej ujawniały iluzje nowoczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego, twórczość Goldin inspirowała nowe pokolenie twórców do przyglądania się temu, w jaki sposób w codziennym życiu doświadczamy płci kulturowej, rasy i seksualności. W skrócie: jako performansu. W klasycznej definicji Richarda Schechnera performans jest „odtworzonym zachowaniem, zachowaniem w dwójnasób”¹⁹. Schechner twierdził, że wszelkie formy działalności człowieka są performansem, składanym z działań z przeszłości, by w ten sposób stworzyć nową całość. Performans może być dziełem sztuki, może też być działaniem kucharza przygotowującego danie albo fryzjera obcinającego włosy. Performans dotyczy również każdego, kto odgrywa swoją płć kulturową, rasę i seksualność w życiu codziennym.

Inny w cieniu

W latach dziewięćdziesiątych kultura wizualna oparta na performansie stała się widoczna w Stanach Zjednoczonych – przeniosła się bowiem z awangardowej sceny artystycznej do akademii, a także do głównego nurtu sfery publicznej. Najpierw niezwykle dokument Jennie Livingston *Paris Is Burning* („Paryż płonie”) z 1990 roku przedstawił widzowi kin studyjnych queerową subkulturę Harlemu, zbudowaną wokół performansów *vogue*. Gdy Madonna, gwiazda muzyki pop, w tym samym roku przejęła ten styl w utworze zatytułowanym *Vogue*, a zwłaszcza w przykuwającym wzrok teledysku, globalna widownia zobaczyła, co to znaczy „strzelić pozę”. W tym samym czasie filozofka

¹⁹ Richard Schechner, *Performatyka*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 44.

Judith Butler opublikowała książkę *Uwikłani w płć*, w której przekonywała, że *drag* ujawnia, że sama płć jest performansem. W tym samym momencie w Stanach i w Wielkiej Brytanii po raz pierwszy można było zdobyć stopień naukowy z kultury wizualnej na University of Rochester i na londyńskim Middlesex.

Voguing to forma tańca stworzona podczas balów organizowanych w Harlemie przez homoseksualnych Afroamerykanów i Latynosów. Bale te są mieszanką tańca i performansu. Ich uczestnicy „chodzą” w konkursach. Według zapisanej w *Paris Is Burning* relacji performer Doriana Coreya, bale pierwotnie przedstawiały jedynie *drag queens*. Z czasem konkurs rozrósł się o takie kategorie, jak „gwiazdy telewizyjne” i rozmaite postaci „z prawdziwego życia”, choćby „wojskowi”, „menadżerowie”, „studenci”. Wszystkie te kategorie nazywały sposoby bycia lub kariery pożądane przez homoseksualnych kolorowych mężczyzn (*queer* nie był jeszcze wówczas pojęciem afirmującym, choć należy zauważyć, że grupa aktywistów Queer Nation również powstała w 1990 roku). Zarazem były to role i zawody dla tej grupy zupełnie nieosiągalne. Celem konkursów było pokazanie „realności”, definiowanej w ten sposób: gdybyś znalazł się poza balem, mógłbyś faktycznie uchodzić za przedstawiciela kategorii, którą starasz się reprezentować. Bal był lustrem prawdziwego świata – stanowił jego odwrócenie: tutaj homoseksualni Afroamerykanie i Latynosi zyskiwali uznanie, stając się legendami we własnych środowiskach.

Lata osiemdziesiąte to czas intensyfikacji performansów *vogue* na balach. Oparte na współzawodnictwie formy taneczne wykorzystywały pozy zamierania i przesadne gesty, doskonale komponujące się z muzyką house’ową tego okresu. W latach wcześniejszych uczestnicy konkursów starali się doprowadzać do „odczytania” swoich rywali, czyli wskaza-

nia uchybień w ich stroju lub zachowaniu. Ukazany w filmie przypadek dotyczył tego, że osoba startująca w kategorii „męczyzna ekskluzywny” wykorzystała damski płaszcz, co doprowadziło do jej dyskwalifikacji. Na sali balowej odczytanie znaczyło porażkę, zostanie zobaczony przez innego tak, jak on chce cię widzieć, a nie tak, jak ty widzisz sam siebie. Chciałeś po prostu zdawać się tym, w kogo się wdawałeś. Chciałeś zatem, żeby twój performans udał się do tego stopnia, by stał się niewidzialny jako performans. Odczytanie oznacza, że było inaczej.

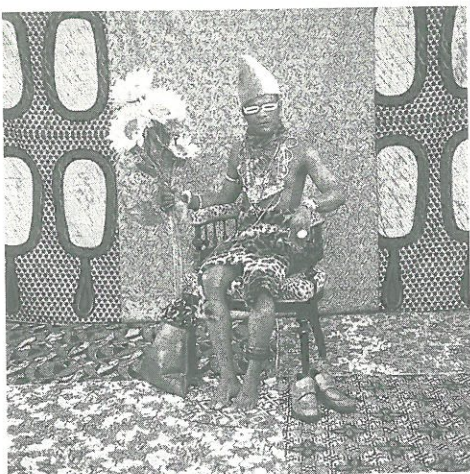
Vogue sprawia, że patrzysz na siebie inaczej. Jeden z performerów, Willi Ninja, pokazuje, że taniec może składać się z elementu pantomimy, w której tancerz sprawdza swój wygląd w „lustrze”, a potem zwraca to (nieistniejące) lustro ku przeciwnikowi, aby pokazać mu, jak wybrakowany jest jego wizerunek. Ninja stworzył to, co nazwano „cieniem” – zmuszał cię do zobaczenia siebie widzącego siebie w wymyślonym lustrze. Jest to zatem zagrywka bardziej niszcząca, ponieważ zostajesz przekonany do jej prawdziwości, a wówczas nie możesz – jak niektórzy performerzy w filmie *Livingston – zaprzeczyć „odczytaniu”*. Odczytanie i cień są formułami spojrzenia, ale spojrzenia naznaczonego różnicą – squeerowanego, jak byśmy dziś powiedzieli. Inaczej niż w przypadku męskiego spojrzenia, którego męskość wyprowadza się z różnicy narządów płciowych, założenie o płci kulturowej zostaje dobrowolnie przyjęte, a następnie odegrane, performowane. Niektórzy mężczyźni biorący udział w balach przyjmują role kobiece, inni męskie, jeszcze inni *vogue*. *Paris Is Burning* pokazuje, co stanie się, gdy spojrzenie zostanie zarówno squeerowane, jak i przejęte przez osoby o innym niż biały kolorze skóry. Czy się nam to podoba, czy nie, Madonna swoim hitem i teledyskiem *Vogue* ukazała globalnej publiczności subkulturę balową, a tym samym możliwości performowania siebie.

W *Uwikłanych w płęć* Butler przekonywała, że takie widowiska *drag* ukazują, że „płęć kulturowa to [...] kulturowe znaczenia, jakie przyjmuje ciało”²⁰. Chodziło jej o to, że niemożliwe jest utożsamienie płci kulturowej danej osoby i cielesnych organów płciowych. Ponadto podkreślała, że ciała nie poddają się łatwo przypisaniu do jednej z dwóch płci. Ludzie interseksualni stanowią około 1,7% dzieci żywo urodzonych (w 2013 roku w Niemczech zalegalizowano możliwość wpisywania „nieokreślonej płci” przy urodzeniu). Butler przekonuje, że nawet jeśli takie zjawiska są rzadkie, udowadniają one, że nie ma pełnej odpowiedniości pomiędzy typami ciała a płcią kulturową. Ludzie interseksualni mogą dokonać wyboru lub dokonuje się go za nich. Performerzy *drag* i osoby transpłciowe mogą o tym decydować w inny sposób. Judith Halberstam nazwała jedną z takich możliwości „kobiecią męskością”, mając na myśli wykorzystanie przez niektóre kobiety męskości jako kulturowego znaczenia swoich ciał²¹. Jeśli o płci kulturowej danej osoby decydujemy na podstawie fryzury, ubioru i stylu, mamy do czynienia z analizą wizualną, a nie dedukcją naukową. Jak ujęła to Butler, trzeba zapytać, „co to są za kategorie, przez które patrzymy?”. Nawet zobaczenie nagiego ciała może nie wystarczyć, by zdecydować, „czy mamy przed sobą ciało kobiety, czy mężczyzny”²², i co znaczą te rozstrzygnięcia. Choć *Uwikłani w płęć* to książka trudna i poważna, stała się bestsellerem w kilku różnych obszarach – czytana równie chętnie w klubach nocnych, co na uniwersytetach. Rozprawa ta stanowiła ważny element przemian stosunku do płci i seksualności. Przyczyniła się także do ukształtowania

²⁰ Judith Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 50.

²¹ Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham 2008.

²² Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, dz. cyt., s. 28.



19. Samuel Fosso, *Wódz (ten, który sprzedał Afrykę kolonizatorom)*, 1997

dyscypliny badawczej, rozwijającej się pod nazwą kultury wizualnej.

Traktowanie własnej tożsamości jako performansu, który można fotografować, ma wiele różnorodnych konsekwencji. W 1977 roku w Republice Środkowoafrykańskiej młody afrykański fotograf Samuel Fosso zaczął wykorzystywać resztki klisz fotograficznych, pochodzące ze studia, w którym pracował, do tworzenia pozowanych autoportretów. Tak jak Sherman i inne artystki i artyści przyglądali się temu, jak płęć kulturowa narzucana jest naszym ciałom z zewnątrz, tak Fosso wizualizował „afrykanizację” i „urasowanie” swojego ciała.

Procesy te analizował wcześniej karaibski pisarz, psychiatra i działacz polityczny Franz Fanon. W książce z 1952 roku noszącej tytuł *Peau noire, masques blancs* („Czarna skóra, białe maski”) opisał on między innymi swoją podróż kolejną we

Francji, w drodze na szkolenie psychiatryczne, na początku lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku. Na jego widok dziecko rozplakało się, wykrzykując: „Patrz, Murzyn! Mamo, zobacz, Murzyn, boję się”²³. Fanon przywołał to uczucie, gdy „inny – za pomocą gestów, póż i spojrzeń – mnie wiąże, dokładnie tak jak barwnik wiąże roztwór”²⁴. Jest to rodzaj fotografii, kolonizującej władzy patrzenia, lub – w terminologii sali balowej – „odczytania”. Fanon czuł się zmuszony do „poddania się obiektywnemu spojrzeniu, odkrycia swojej czerni”²⁵. Nagle widział siebie samego w sposób, w jaki widzi go biały inny – jako „cień”. Poczł się utrwalaony, jakby pod wpływem fotografii, przez to, co nazwał „białym spojrzeniem”. Takie spojrzenie uniemożliwia mu widzenie siebie jako siebie samego, sprowadza go wyłącznie do zestawu klisz i stereotypów.

Fosso postanowił rozbroić białe spojrzenie, wyśmiewając je w swoich autoportretach. Ten, który reproduujemy, opisywał w następujący sposób:

*Jestem afrykańskim wodzem, trzymającym w dłoni bukiet słoneczników i zasiadającym na zachodnim krześle obitym skórą lamparta. Jestem wszystkimi tymi afrykańskimi wodzami, którzy sprzedali swój kontynent białemu człowiekowi. Mówię: zanim przybyliście, mieliśmy swój własny system, swoich władców. Chodzi o historię białego człowieka i czarnego człowieka w Afryce*²⁶.

23 Cyt. za: Franz Fanon, *Doświadczenie bycia Czarnym*, przeł. Natalia Grądzka, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 624.

24 Tamże, s. 623.

25 Tamże, s. 625.

26 Cyt. za: *Photographer Samuel Fosso's Best Shot*, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/19/photographer-samuel-fosso-best-shot>, dostęp: 15 stycznia 2016.

Fosso nawiązuje do tego, że system plemienny, zdominowany przez wodzów, był wytworem władz kolonialnych, a nie czymś „tradycyjnie” afrykańskim. Jak dziś, tak wówczas siły kolonialne wołały rządzić przez pośredników. Często nie mieli oni żadnych praw wynikających z rodzimego systemu rządów i polegali wyłącznie na władzy i armii kolonizatorów. Mobutu Sese Seko, dyktator Zairu w latach 1965–1997, uczynił ze skóry lamparta, którą widzimy na zdjęciu, kliszę dobrze oddającą to zjawisko. Zair był nazwą, jaką Mobuto nadał byłemu Kongu Belgijskiemu, ale rzekomo autentyczne czapki ze skóry lamparta produkowano we Francji. Wbrew retoryce autentyczności, w rzeczywistości reżim Mobuto umożliwiła zimna wojna. Stany Zjednoczone godziły się na jego nadużycia, ponieważ należał do obozu antykomunistycznego w czasach, gdy Afryka o wiele silniej sympatyzowała z socjalizmem niż kapitalizmem. Choć Fosso wyśmiewa takich marionetkowych władców, chce, żebyśmy widzieli, że nawet po formalnym zakończeniu epoki reżimów kolonialnych Afryka wciąż jest przez nie kształtowana.

Selfie i planetarna większość

Kategorie opisujące tożsamość podlegają dziś przetworzeniu i przekształceniu. Zdaniem teoretyka *queer* Jacka Halberstama, „budulce ludzkiej tożsamości, wyobrażone i zespolone z sobą w minionym stuleciu – to, co nazywamy płcią kulturową, tożsamością seksualną, rasą i klasą społeczną – zmieniły się tak radykalnie, że dostrzec można już zbliżające się nowe życie”²⁷. Dostrzec je można między innymi w *selfie*. Gdy zwyczajni ludzie starają się przybrać najkorzystniej

²⁷ Jack Halberstam, *Charming the Revolution. A Gaga Manifesto*, „e-flux” 2013, nr 44, <http://www.e-flux.com/journal/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto/>, dostęp: 15 stycznia 2016.

obrazujące ich pozy, przyjmują rolę artysty jako bohatera. Każde *selfie* jest odegraniem przez portretowanego (i portretującego zarazem) tego, jak chciałby być widziany przez innych. *Selfie* przyjęło postmodernistyczną estetykę związaną z mechanicznym tworzeniem obrazów i dostosowało ją do ogólnosiwiatowej widowni internetu. Zarówno stykając się z technologią w prawdziwym świecie, jak i będąc *online*, doświadczamy współczesnej kultury wizualnej. Nasze ciała są dziś jednocześnie w sieci i w świecie.

Niektórzy uważają nową kulturę cyfrowego performansu za tandetną i mającą obsesję na punkcie jednostki i jej wizerunku. Ważniejsze od tych ocen jest rozpoznanie, że mamy do czynienia z czymś nowym. Jedyne, co na pewno wiemy o młodej miejskiej globalnej sieci, to to, że będzie się zmieniać często i w sposób nieprzewidywalny, wykorzystując formy, które starszym pokoleniom mogą wydawać się bezsensowne. Pod pewnym względem *selfie* to nowa forma komunikacji cyfrowej, w przeważającej mierze wizualnej. Pod innym, jest to pierwszy format właściwy nowej globalnej większości. I właśnie ten wymiar czyni *selfie* tak ważnym zjawiskiem.

Selfie na dobre wystartowało wraz z umieszczeniem aparatu dobrej jakości w telefonie iPhone 4 w 2010 roku (i niemal natychmiast w telefonach innych producentów). Można było teraz wykonać tego typu zdjęcie na zewnątrz albo przy użyciu lampy błyskowej tak, by świetlna plama nie znajdowała się w centrum fotografii, jak w przypadku zdjęć z wykorzystaniem lustra, królujących na służącej do dzielenia się twórczością i inicjowania współpracy stronie społecznościowej MySpace w okresie jej rozkwitu w latach 2003–2008. *Selfie* to dziś twój własny obraz (lub obraz przedstawiający między innymi ciebie), który zrobiłeś sobie samodzielnie z odległości wyciągniętej ręki. Powstał wizualny podręcznik standardowego *selfie*. Wygląda lepiej, gdy robi się je z góry,

a fotografowany patrzy prosto w aparat. Zdjęcie zwykle koncentruje się na twarzy, co powoduje ryzyko efektu „kaczko dzióbka”, związanego z wyduęciami warg. Jeśli przesadzisz i nadmiernie wessiesz policzki, *voilà!* – wyglądasz jak kaczka. Te pozy przekształcają globalny autoportret.

Wbrew nazwie, *selfie* dotyczy w rzeczywistości grup społecznych i komunikacji w obrębie tych grup. Większość takich zdjęć wykonują młode kobiety, głównie nastolatki, najczęściej po to, by oglądały je osoby z nimi zaprzyjaźnione. Badacz mediów Lev Manovich w analizie przeprowadzonej w projekcie Selfiecity pokazał, że – w skali całego świata – kobiety wykonują większość *selfie*, w niektórych rejonach olbrzymią większość, jak w Moskwie, gdzie jest to 82%²⁸. Zdjęcia te są następnie puszczane w obieg, najpewniej również zdominowany przez kobiety, niezależnie od ich orientacji seksualnej. Jak dawno temu zauważyli krytycy mody, (heteroseksualne) kobiety stroją się tyleż dla mężczyzn, co dla siebie nawzajem. To samo można powiedzieć o *selfie*. Niektórzy mimo to uważają, że nacisk na atrakcyjność wskazuje, że *selfie* tworzone jest z myślą o męskim spojrzeniu. Socjolog Ben Agger przekonywał w wywiadach, że *selfie* to męskie spojrzenie w trybie wiralowym, element „gry w randkowanie i dobieganie się w pary”. Jednak mody na *#uglyselfies* czy niekonwencjonalne pozy są równie ważne. Z istoty tego medium wynika, że jedna osoba może zobaczyć bardzo ograniczoną liczbę całkowitej produkcji i potrzebuje wielu dodatkowych informacji, by mieć pewność, na co tak naprawdę patrzy.

Wraz ze wzrostem znaczenia tej formy obrazowej w mediach pojawiły się oczywiście sygnały moralnego oburzenia²⁹. Typowy komentarz – w tym przypadku wygłoszony przez

²⁸ Selfiecity: <http://selfiecity.net>; dostęp: 15 stycznia 2016.

²⁹ Ben Agger, *Oversharing. Presentation of Self in the Internet Age*, Routledge, New York 2012.

prezentera telewizji CNN Roya Petera Clarka – brzmiał: „Może *selfie* powinno oznaczać *selfish*: samolubne, egoistyczne, zajęte sobą, narcystyczne pępki wszechświata; gabinety luster, w których każde odbicie jest twoim własnym”³⁰. W magazynie „Esquire” powieściopisarz Stephen Marche posunął się krok dalej: „*Selfie* to masturbacja wizerunku – mówię to jako komplement. *Selfie* daje kontrolę. Daje ujście”³¹. To nieco zagmatwane metafory. Narcyz spędził całe życie, patrząc na siebie, ale nie wyprodukował kopii swojego obrazu, żeby oglądali ją inni. Czy je lubimy, czy nie, musimy przyznać, że istota *selfie* zasadza się na rozprzestrzenianiu obrazu. Na niektóre takie zdjęcia wypuszczane przez celebrytów – choćby nagie *selfie* dziennikarza Geraldo Rivery – reagowano pogardą. Również w bardziej prywatnych obiegach niektórzy przyjaciele chwalą, inni zaś ganią lub wręcz wysmiewają twoje zdjęcia. Nie można więc mówić o masturbacji. Raczej o zaproszeniu innych do reakcji, pozytywnej lub negatywnej, na twoje działanie – zaproszeniu do uczestnictwa w rozmowie wizualnej.

Liczby sugerują, że coś jest na rzeczy. W samej Wielkiej Brytanii w 2013 roku co miesiąc w internecie pojawiało się 35 milionów takich zdjęć. W połowie 2014 roku Google twierdził, że każdego dnia na całym świecie wrzuca się do sieci 93 miliony *selfie*; 30 miliardów rocznie. Badaczka mediów Elizabeth Losh, analizując zdjęcia z projektu Selfiecity, rozpoznała cztery techniczne punkty wspólne. Po pierwsze, wszystkie te zdjęcia robione są z niewielkiej odległości. Można by zrobić je zdalnie, ale ludzie nie decydują się na ten ruch – zbliżenie składa się na swoistość *selfie*. *Selfie* udowadnia, że nasze ciała zostały włączone w sieć cyfrową

³⁰ Roy Peter Clark, *Me, My Selfie and I*, <http://edition.cnn.com/2013/11/23/opinion/clark-selfie-word-of-year/>; dostęp: 30 stycznia 2016.

³¹ Stephen Marche, *Sorry, Your Selfie Isn't Art*, <http://www.esquire.com/entertainment/a23557/selfies-arent-art/>, dostęp: 30 stycznia 2016.

i współgrają z nią. Wykorzystanie pilota lub mechanizmu opóźniającego zrobienie zdjęcia wprowadzałoby dystans pomiędzy ciałem a sieć. W rezultacie narzędzie tworzenia *selfie* często widoczne jest na samym zdjęciu. Takie odbijanie samego urządzenia to zjawisko względnie rzadkie na obrazach malarskich i w tradycyjnej fotografii, ale w przypadku *selfie* nie jest uznawane za zakłócenie. Na tej samej zasadzie w *selfie* często wykorzystuje się również filtry – choćby te dostarczane przez Instagram – których autorem (autorką) nie jest fotograf (fotografka).

Losh uważa to „autorskie opracowanie”, dokonywane za pomocą zestawu gotowych narzędzi, za nawiązanie do tradycyjnego autorstwa, dla którego najbardziej istotnym zagadnieniem było podejmowanie decyzji dotyczących sposobu przedstawiania. To rozpoznanie doprowadziło badaczkę do wniosku, że maszyny zaczynają widzieć za nas, wykorzystując swoje wyjściowe ustawienia, których możemy nie rozumieć, do kształtowania naszej percepcji³². Nic nowego, jak widzieliśmy z przykładu Duchampa. Ta sama zasada działa nawet w użyciach profesjonalnych: ustawienia aparatu Leica decydowały przecież o wyglądzie klasycznego fotoreportażu, budując ostry pierwszy plan i zamglone tło. Podobnie bogate barwy i głębia aparatów serii Canon G wyznaczyły wizualne podstawy fotografii „prosumenckiej”. *Selfie* wyróżnia się skalą. Gdy Duchamp grał z widzeniem maszynowym, jego prace znał niewielki krąg specjalistów. Według firmy Apple, w marcu 2014 roku widzenie maszynowe iPhone’ów wykorzystywało 500 milionów ludzi; co trzy dni sprzedaje się milion nowych telefonów.

³² Elizabeth Losh, *Beyond Biometrics. Feminist Media Theory Looks at SelfieCity*, http://d25rsf93iwlmg.cloudfront.net/downloads/Liz_Losh_BeyondBiometrics.pdf, dostęp: 30 stycznia 2016.

Pod względem treści *selfie* dzieli się na dwa typy. Pierwszym jest performans z myślą o własnym kręgu cyfrowym. Celebryckie *selfie*, jak to wrzucane przez Kim Kardashian, ma zadanie podtrzymania i wzmacniania gwiazdorskiego statusu podmiotu. Celebryckie *selfie* to przedłużenie filmowych kadrów i fotosów wykorzystywanych w celach promocyjnych – ale takie, które podaje się za dzieło samej gwiazdy. Tymczasem tak jak nikt, kto otrzymuje e-mail od „Baracka Obamy”, nie sądzi, że ten go rzeczywiście samodzielnie napisał i wysłał, również celebryci nie pozują ot tak. Zapewne zarówno Obama, jak i celebryta nadzoruje w jakimś stopniu ostateczny produkt, ale zasadniczo stanowi on kontrolowaną formę odgrywania roli. Drugim typem *selfie*, o wiele bardziej powszechnym, choć niewidocznym dla osób niezaangażowanych bezpośrednio, jest *selfie* rozumiane jako cyfrowa rozmowa, prowadzona za pomocą aplikacji takich jak Snapchat.

Często ostrzega się nas, że internet archiwizuje na zawsze, zatem nasze głupkowane, pijackie lub zbyt odważne zdjęcie umieszczone na Facebooku może nas kosztować pracę lub stypendium. Choć udokumentowane przypadki zdają się wskazywać, że ludzie tracą pracę raczej za krytyczne i pogardliwe wpisy na temat swojego zajęcia, z jednego z badań z 2013 roku wynika, że 10% osób pomiędzy 16 a 24 rokiem życia twierdzi, że straciło pracę z powodu tego, co umieszczali w sieci. Kierując się tym przeświadczeniem, wiele osób zwróciło się ku aplikacjom takim jak Snapchat, by uniemożliwić odnalezienie w internecie zdjęć po ich wykasowaniu. W podstawowym trybie działania aplikacji Snapchat, gdy otworzysz snapa, masz 10 sekund, by przyrzeć się fotce, zanim zostanie automatycznie skasowana. Wykorzystanie tego rodzaju obrazów wzrosło z 200 milionów dziennie w czerwcu 2013 roku do 700 milionów w maju 2014. Oznacza to ponad 250 miliardów snapów rocznie, których odbiorcami są jedynie ich bezpośredni adresaci. Użytkownicy aplikacji



20. Reklama serwisu Snapchat

mogą wysyłać fotki do wybranych znajomych i – inaczej niż w przypadku maila lub Facebooka – Snapchat informuje ich, czy odbiorca otworzył zdjęcie, a nawet, czy wykonał zrzut ekranu, by je zachować. Reklama wizerunkowa Snapchata odzwierciedla wizerunek odbiorców, do których aplikacja jest kierowana – są to młode kobiety, co nie będzie pewnie zaskakujące, atrakcyjne w sposób konwencjonalny, w tym przypadku białe blondynki. Zdjęcie, które robią sobie wspólnie, jest zapewne przeznaczone dla ich przyjaciół(ek).

Snapchat pozwala także przysyłać wiadomości słowne, dzielić się informacjami. Jest wręcz zaprojektowany w ten sposób, by podtrzymywać dialog. Snap zastąpił wielu młodym ludziom wpisy na Facebooku, tak jak wcześniej Facebook zastąpił portal MySpace. Wszystko to interesuje nas nie ze względu na konkretną platformę, ale na rozwój nowego wizualnego medium konwersacji, zwykle prowadzonej za

pomocą telefonów, w coraz mniejszym stopniu wykorzystywanych do rozmowy. *Selfie* i snap to cyfrowe performansy oparte na zwyczajach i słownikach wizualnych, wyposażone w możliwość improwizacji oraz porażki. Kultury sieciowe wzmacniają warstwę wizualną i porzucają mowę.

Wraz ze Snapchatem pojawił się Vine, sześciosekundowa wiadomość wideo. Wydaje się on logiczną konsekwencją pragnienia dotarcia wprost do „mięsa” filmików z YouTube’a. Przez sześć sekund nie sposób się znudzić. Jednak po pewnym czasie wiele wideo z Vine’a robi wrażenie identycznych – sportowcy świętujący zdobycie punktów, domowe i dzikie zwierzęta robiące sztuczki, rzekomo zabawne wypadki. Oczywiście wiele osób wykazuje się wielką kreatywnością i zmienia sześciosekundówki w krótkie filmy; rzecz jasna – co było nieuchronne – również korporacje zaczęły wykorzystywać je do robienia reklam. Vine został kupiony przez Twittera i to również ma sens. Wiadomość na 140 znaków została teraz uzupełniona o sześciosekundowe wideo.

Zatem obserwujemy proces przekształcania cyfrowego performansu „ja” w konwersację. Obrazy wizualne są gęste znaczeniowo, co pozwala w tego typu udanych performansach przekazać o wiele więcej niż w prostej wiadomości tekstowej, niezależnie od tego, czy myślimy o pojedynczym obrazku czy krótkim wideo. *Selfie* i podobne technologie, w rodzaju Snapchata, jako pierwsze nadały formę wizualną nowej rozmowie, którą prowadzi między sobą globalna większość. Rozmowa ta toczy się szybko, intensywnie i wizualnie. Tak więc *selfie*, jako zjawisko związane z długą historią autoportretu, ma szansę, w tej czy innej postaci, jeszcze przez długi czas odgrywać istotną rolę w kształtowaniu sposobów widzenia ludzi. *Selfie* pokazuje, że globalna kultura wizualna jest dziś standardowym elementem życia codziennego milionów – punktem wyjścia jest dla niego kształtowanie i odgrywanie własnego „wizerunku”.