

Agata Łuksza, *Preparowanie „Kobiety”: Co łączy rozkładówkę i Wenus z Milo?*,
„Naukowy Przegląd Dziennikarski” nr3/2013 (7), ss. 30-43

Agata Łuksza
Uniwersytet Warszawski

Preparowanie „Kobiety”: Co łączy rozkładówkę i Wenus z Milo?

Wenus z Milo to jeden z najbardziej rozpoznawalnych eksponatów wystawianych w Luwrze. Rzeźba obnażonej do linii bioder bogini została odkryta w 1820 roku i jak pisze Kenneth Clark:

wkrótce zajęła centralną, niezachwianą pozycję, okupowaną dotychczas przez *Wenus Medycejską*. Nawet teraz [1956], kiedy straciła względy koneserów i archeologów, jest nadal w powszechnej wyobraźni symbolem, firmowym znakiem piękna. Setki wyrobów, od kredek po chusteczki higieniczne, od salonów piękności po samochody, posługują się *Wenus z Milo* w ogłoszeniach reklamowych, w ten sposób zapewniając o standardzie idealnej perfekcji¹.

Początkowo ustalono czas powstania *Wenus z Milo* na V wiek p. n. e., prestiżowy „wiek Fidasa” – uchodziła więc ona za jedyny wolno stojący kobiecy posąg z zachowaną głową pochodzący ze złotego okresu sztuki greckiej. Gdy okazało się, że rzeźba jest o cztery wieki młodsza, jej pozycja jedynie nieznacznie osłabła. Wciąż uchodzi za jeden z najdoskonalszych aktów kobiecych, a zarazem symbol piękna kobiecego ciała. Ustawiona w Luwrze w centrum obszernej, pustej przestrzeni, przyciąga uzbrojone w aparaty fotograficzne tłumy – wokół *Wenus z Milo* nieustannie tłoczą się spragnieni jej widoku amatorzy sztuki, a niemal każdy z nich kieruje w jej stronę obiektyw i zamyka boginię w swoim prywatnym kadrze. Dlatego to właśnie *Wenus z Milo* reprezentuje w tytule mojego artykułu akt kobiecy *per se*.

Co jednak może mieć wspólnego akt kobiecy z rozkładówką? Tak jak *Wenus z Milo* odsyła do obrazów kobiecej cielesności adorowanych w muzeach i galeriach, tak rozkładówka

¹ K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*. Przeł. J. Bomba. Warszawa 1998, s. 79.

przywołuje znacznie mniej szanowaną sferę kultury: tak zwaną miękką pornografię². Zgodnie z dość techniczną definicją zaproponowaną przez Władysława Kopalińskiego pod pojęciem „rozkładówki” (ang. *centerfold*) kryje się

ilustracja zagięta i złożona na środkowych kartkach magazynu albo umieszczona na dwóch jego środkowych i przeciwległych stronicach, zwłaszcza fotografia nagiej dziewczyny, często wyzywająco upozowanej na wzór takich ilustracji w magazynie „Playboy”³.

Ilustracja i fotografia erotyczna mają oczywiście dużo dłuższą historię niż czasopismo założone w grudniu 1953 roku przez Hugh Hefnera, który zresztą wzorował się na istniejącym wówczas już niemal dwadzieścia lat magazynie „Esquire”, publikującym w latach trzydziestych XX wieku słynne rysunki *Petty Girls*, a w latach czterdziestych – *Vargas Girls*. Wraz z „Playboyem”, jego nieskrępowanym hedonizmem i otwartą afirmacją seksu, zaczyna się jednak nowa era. Hefner zrewolucjonizował rynek prasy dla mężczyzn, wypracowując oryginalną formułę, która ten rynek zdominowała, oraz wspomógł proces krystalizowania się nowych, niewątpliwie kontrowersyjnych modeli męskości (*playboy*) i kobiecości (*playmate*). Co istotne, wydobyl miękką pornografię z ukrycia i przyczynił się do przekształcenia jej w fenomen społecznie akceptowalny: rozkładówka stała się znakiem rozpoznawczym „Playboya” w nie mniejszym stopniu niż królicze logo magazynu. Wybór rozkładówki jako swoistej synekdochy „miękkiej pornografii” wskazuje ponadto, w jaki sposób zawężam pole badawcze – interesują mnie głównie zdjęcia, ponieważ przedstawiają kobiece ciało uwikłane w relację jedynie z wirtualnym widzem i tym samym zamrożone w stanie wiecznej gotowości.

Być może najbardziej uderzającą cechą rozkładówki jest precyzja jej wykonania. Każde zdjęcie zostało drobiazgowo wyreżyserowane i zaaranżowane, każdy szczegół ma kolosalne znaczenie i musi zostać odpowiednio rozegrany: tło, kolorystyka, oświetlenie, typ urody modelki (który często decyduje o charakterze sesji), jej postawa, spojrzenie, uśmiech, fryzura, akcesoria etc. Bez względu na to, jaką fantazję seksualną materializuje rozkładówka – czy

2 Celowo wyłączam ze swoich rozważań „twardą pornografię”. Nie tylko różni się ona znacznie od miękkiej pornografii, ale również sama w sobie jest zjawiskiem heterogenicznym. Przede wszystkim twarda pornografia operuje obrazami, które w „miękkiej” podlegają tabuizacji i wykluczeniu, pokazując na przykład organy płciowe w stanie pobudzenia lub podczas stosunku, często w zbliżeniu i niejako kosztem twarzy bohaterów i bohaterek. O kobiecej cielesności i seksualności wyłaniających się z twardej pornografii brawurowo pisze L. W i l l i a m s w książce *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”* (przeł. J. Burzyńska, I. Hansz i M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010) – zob. zwłaszcza opis feministycznych sporów wokół pornografii w latach 80. XX wieku (ruch Kobiety Przeciw Pornografii a feminizm antycenzuralny), s. 13-46.

3 W. K o p a l i Ń s k i, *Rozkładówka*. Hasło w: *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*. Warszawa 2000, s. 360.

oglądamy wyuzdaną *femme fatale* w dekadencjach wnętrzach, dziewczynę z sąsiedztwa w warsztacie samochodowym czy też słodką lolitkę na huśtawce – uderza dążenie do wyeliminowania wszelkich niedoskonałości i niedociągnięć. W rozkładówce nie ma miejsca na przypadek. Nie ma miejsca na pryszczka. Fotografowane kobiety przypominają doskonałe lalki – uśmiech bez zmarszczek, skóra promienna, gładka i jednolita, oczyszczona z jakichkolwiek skaz, włosków, krostek, pieprzyków, a ciało i rysy twarzy pozbawione wszelkich „kanciastości”. W rezultacie patrzymy na dziewczyny o idealnej skórze i idealnych kształtach, błyszczące jak świeżo wypolerowany samochód. Co ważne, prezentowane czy raczej objawiające się na zdjęciu ciało musi spełniać dwa podstawowe kryteria: nie tylko obowiązuje je całościowy wymóg estetycznej perfekcji, ma również zachęcać i kusić, a zatem sygnalizować swoją dostępność. Kobiety przyjmują więc zwykle prowokujące pozy, wzrok mają nieco zamglony, a usta lekko wydęte lub jednoznacznie rozchylone. Rozkładówka przedstawia ciało odrealnione, wydarte z kontekstu, *de facto* odcieleśnione i zakłęte w nieskazitelny przedmiot konsumpcji i pożądającego spojrzenia.

Balansujące na granicy erotyki i pornografii fotografie, które stanowią konstytutywny składnik prasy męskiej pokroju „Playboya”, określane są w języku angielskim mianem *glamorous photos*. Termin ten – niewątpliwie o zabarwieniu eufemicznym – pojawił się w latach pięćdziesiątych XX wieku (można w nim dostrzec próbę oswojenia zjawiska w sferze języka) i upowszechnił się wraz z rosnącą popularnością samego „Playboya” i innych pism na nim wzorowanych. Analogiczny eufemizm został ukuty na czynność pozowania do takich fotografii: *glamour modelling*. Wyrażenia te mogą wydawać się zaskakujące dla polskiego czytelnika – *glamour*⁴ kojarzy się przede wszystkim z pełną blichtru konwencją kina hollywoodzkiego pierwszej połowy XX wieku (głównie lat trzydziestych i czterdziestych). Ale nawet to – pozornie odległe skojarzenie – naprowadza na silne związki *glamour*, wyniesionego przez badaczy anglosaskich do rangi specyficznej kategorii kulturowej (choć wymykającej się klarownej definicji), z seksapilem, fantazją seksualną i pożądaniem⁵. W tym kontekście proponuję zatem rozumieć *glamour* jako swoisty kod wizualny wykorzystywany do

4 Od rzeczownika niepoliczalnego *glamour* (US także *glamor*) pochodzi przymiotnik *glamorous*, którego używam w niezmienionej formie, czasownik *glamorize* (ponadto dopuszczalna pisownia: *glamorise* i *glamourize*) oraz rzeczownik *glamorization* – stosowany przez mnie w wersji spolszczonej, „glamoryzacja”. W języku angielskim poza nielicznymi wyjątkami rzeczowniki nieosobowe nie posiadają rodzaju (zastępuje je zaimek *it*), jednak odwołując się do zasad polskiej gramatyki, będę traktować *glamour* jak rzeczownik rodzaju męskiego.

5 Zob. S. G u n d l e, *Glamour: A History*. New York 2008, s. 261.

konstruowania kobiecego ciała w miękkiej pornografii (między innymi), której istota objawia się w Hefnerowskiej rozkładówce.

Wenus z Milo i rozkładówka przywołują dwie radykalnie inaczej waloryzowane sfery w kulturze zachodniej. Z jednej strony – sztuka, czyli wywyższenie, nobilitacja, wzniosłość, szacunek; z drugiej strony – pornografia, a zatem degradacja, wstyd, potępienie. Mówiąc słowami Gombrowicza: tu „pompowanie”, tam „dutkanie”. A jednak pytanie o granicę między sztuką a pornografią cały czas budzi emocje, wątpliwości i kontrowersje. Wyznaczanie tej granicy wiąże się z poszukiwaniem różnic, i to różnic fundamentalnych, między oboma dyskursami. Wydaje mi się jednak, że równie intrygujące może być badanie wbudowanych w nie podobieństw, szczególnie w zakresie obrazów kobiecego ciała. Chciałabym się zatem zastanowić nie nad tym, gdzie rozchodzą się drogi sztuki i miękkiej (w tym przypadku) pornografii, lecz gdzie się krzyżują: jak i przy pomocy jakich narzędzi jest konstruowana i definiowana w nich i poprzez nie „kobiecość”? Czy „kobieta” z galerii i „kobieta” z pisma erotycznego są do siebie podobne? A jeśli tak, to pod jakimi względami? Na ile zestawianie rozkładówki i *Wenus z Milo* jest uzasadnione? Czy u źródeł obecnej (choć nie wszechobecnej) w feministycznym dyskursie niechęci wobec miękkiej pornografii, a także całego przemysłu upiększania kobiecego ciała, można odkryć takie same przesłanki, co w przypadku niszczycielskiego gestu Mary Richardson, która 10 marca 1914 roku poharatała siekierką w National Gallery w Londynie płótno Velazqueza *Wenus z lustrem*, protestując przeciwko uwięzieniu Emily Pankhurst?

Za Lyndą Nead sędzę, że akt kobiecy należy rozpatrywać

nie tylko jako układ piktoralny, lecz także jako proces kształtowany w instytucjach takich, jak szkoły artystyczne, galerie i wydawnictwa, oraz poprzez formy, jakie nadaje mu filozofia, teoria i krytyka artystyczna⁶.

W rozprawie *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność* Nead nie tylko zidentyfikowała akt kobiecy jako dyskurs, ale i dokonała demistyfikacji tego dyskursu, odślaniając strukturyzujący go model relacji między płciami i powiązany z nim ideał kobiecości gloryfikujący według autorki bierność i zależność kobiety. Nead zauważa, że do końca XVIII wieku w pracowniach i szkołach

6 L. N e a d, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*. Przeł. E. Franus. Poznań 1998, s. 81.

artystycznych dominował męski nagi model, lecz od początku XIX wieku ustępuje on na rzecz modelki kobiecej – tym samym w sztuce dziewiętnastowiecznej rozpowszechnia się akt kobiecy, a pod wpływem dominacji takich artystów jak Ingres kształtuje i utrwala się przekonanie, że akt kobiecy jest doskonalszy i piękniejszy niż akt męski.

Jak pokazał Thomas Laquer, do XVIII wieku kobiece ciało postrzegano jako gorszą wersję ciała męskiego. Taki model strukturalny płci autor *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* określa modelem „jednopłciowym”, a jego podstawowe założenia odnajduje w pismach Galena (II w. n.e.), z których kobieta wyłania się jako „mniej doskonały” mężczyzna. Ta niedoskonałość objawia się między innymi mniejszą ilością energii i ciepła, wskutek czego kobiece genitalia, w przeciwieństwie do męskich, znajdują się wewnątrz ciała – poza lokalizacją nie ma jednak różnicy między męskimi a kobiecymi genitaliami. Kobiece organy Galen przyrównywał do oczu kreta – takich samych jak oczy innych zwierząt, a jednak „mniej doskonałych”, niedorobionych, bo przecież ślepych⁷. Do czasu oświecenia istniał więc tylko jeden model idealnego ludzkiego ciała – model męski.

Język obnaża sposób konceptualizacji różnicy między płciami. Przez dwa tysiąclecia jajnik – organ, który u zarania XIX stulecia stanie się synekdochą kobiety – nie miał nawet własnej nazwy⁸

– pisze Laquer. Przez dwa tysiąclecia jajnik był jedynie schowanym w głębi ciała jądrem.

Począwszy od XVIII wieku model jednopłciowy zaczyna zanikać, wypierany przez kształtujący się model „dwupłciowy”, w którym różnicę stopnia zastępuje różnica rodzaju, zamiast podobieństwa mówi się o radykalnej odmierności, a w miejsce ciała plastycznego i podatnego na zmiany pojawia się ciało zamknięte i autarkyczne. Nauka odrywa się od złożonego systemu metafor, podobieństw, analogii utrwalających i obrazujących hierarchiczny porządek świata na rzecz rzekomo przezroczystego konceptu natury i konstytuujących ją „faktów” biologicznych, które stają się niekwestionowanym fundamentem ładu moralnego i społecznego.

⁷ Zob. T. L a q u e r, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge (Massachusetts) – London 1992, s. 25-28.

⁸ *Ibidem*, s. 4.

Biologię kosmicznej hierarchii zastępuje umocowana w ciele biologia niewspółmierności, w której stosunek mężczyzn do kobiet – tak jak w przypadku jabłek i pomarańczy – definiuje się nie w kategoriach równości bądź nierówności, lecz różnicy⁹.

Rodzi się koncepcja kobiecego ciała jako czegoś całkiem odmiennego, a przez to enigmatycznego, niepokojącego i niewyobrażalnie fascynującego; czegoś, co trzeba zbadać, opisać, pokazać, nazwać, umieścić w ramach. Od końca XVIII wieku medycyna wydaje się być opętana potrzebą przeniknięcia tajemnic kobiecego ciała, co wyraża się między innymi w popularności kobiecych modeli anatomicznych czy w pokazach hysterii organizowanych przez Charcota w Salpêtrière.

Dziewiętnastowieczna sztuka idzie w sukurs medycynie i analogicznie uwidocznia kobiece ciało jako obiekt skrupulatnego badania, a zarazem cielesny spektakl odgrywany dla męskiego widza. Lynda Nead stwierdza:

Badając ciało kobiece od wewnątrz i z zewnątrz, medycyna i sztuka, anatomia i rysunek objęły kobiety pełnym nadzorem. Definiując normy zdrowia i piękna, podporządkowano ciało kobiety regułom i wzorcom poprawności¹⁰.

Ciało kobiece, które pojawia się w przestrzeni publicznej, to ciało wystawiane na pokaz, nadzorowane, oswajane i formowane poprzez odpowiednio dobrane kody wizualne.

Mariaż sztuki i medycyny – nobliwych sfer działania „męskiego” intelektu i kultury „wyższej” – dopełnia rozrywka praktykowana w rozmaitych teatrach i teatrzykach bulwarowych oraz w nowoczesnych, pełnych blichtru i zatrudniających profesjonalne barmanki pubach, zwanych w Wielkiej Brytanii *gin palaces*. W każdym przypadku, czy to w sali wykładowej akademii medycznej, czy to w pracowni artystycznej, czy wreszcie w pubie za ladą, funkcjonuje jako punkt fokalny ciało kobiece, prezentowane zgromadzeniu mężczyzn. Jednocześnie ciało to – w zależności od typu przestrzeni, w której jest oglądane – poddaje się odmiennym procedurom. Medycyna wystawia spektakl „inności”, przedstawia ciała kobiece ujęte za pomocą kategorii patologii, perwersji, choroby; sztuka z kolei produkuje ciała idealne,

⁹ *Ibidem*, s. 207. Na temat koncepcji T. Laquera w języku polskim zob. J. B a t o r, *Płci heretyckie, ciała niebywałe. W kierunku nowego paradygmatu*. W zb.: *Ucieleśnienia II. Płeć między ciałem i tekstem*. Red. J. Bator, A. Wieczorkiewicz. Warszawa 2008. T. L a q u e r, *op. cit.*, s. 4.

¹⁰ L. N e a d, *op. cit.*, s. 87.

podporządkowane przekształcającym je w obiekty duchowej kontemplacji kryteriom estetycznym. Natomiast w sferze rozrywki dominuje *glamour*.

Kategoria *glamour* została znakomicie rozpoznana i opisana zarówno w obszernych monografiach, takich jak *Glamour: A History* Stephena Gundle'a lub *Glamour: Women, History, Feminism* Carol Dyhouse, jak i inspirujących artykułach, między innymi w tekstach Petera Bailey'a *Parasexuality and glamour: the victorian barmaid as cultural prototype* i Elizabeth Wilson *A note on glamour*¹¹. Propozycje definicyjne przedstawione w poszczególnych opracowaniach różnią się od siebie: nie tyle składają się w jedną, spójną formułę, ile pozostają w twórczym dialogu, rozmaicie rozkładając akcenty. Panuje jednak konsensus co do czasu narodzin *glamour* – w pierwszych dekadach XIX wieku. Abstrahując od niuansów terminologicznych, syntetyzując i kondensując dyskusję akademicką na temat *glamour*, pod pojęciem tym rozumiem przede wszystkim zrodzony w nowoczesnym środowisku miejskim, hiperkobiecy kod wizualny operujący dialektyką dostępności i niedostępności oglądanego obiektu, generujący i kontrolujący pożądanie tych, którzy patrzą.

Interesujących informacji dostarcza etymologia *glamour*, zrekonstruowana przez Stephena Gundle'a. Odsyła ona do pojęcia *grammar* (gramatyka), w którym z kolei pobrzmiewa słowo *gramarye*, oznaczające okultyzm, magię. W ten sposób *glamour* łączy się z jakąś specjalistyczną wiedzą. Ten dawny sens nie zaginął, wciąż migocze i rozbłyska, ponieważ *glamour* wymaga skrupulatnych przygotowań, odpowiednich umiejętności, swoistego wyrafinowania. *Glamour* uchodzi powszechnie za wyraz szkocki, nie ma natomiast pełnej zgody co do szczegółów jego pochodzenia. O ile związki z *grammar* są najczęściej przywoływane, o tyle nie mniej przekonująco brzmi hipoteza łącząca *glamour* z wyrazami takimi, jak *clamour* (wrzawa, hałas) lub *splendour* (w języku szkockim *glimbr*, przepych, wspaniałość), które wskazują raczej nie na ezoteryczną wiedzę, lecz efekty jej zastosowania, które Gundle określa jako „oszołomienie, zdziwienie, oszustwo”¹². Słowo wprowadził do języka literackiego Walter Scott w poemacie *The Lay of the Last Minstrel*, opublikowanym w 1805 roku, w znaczeniu iluzji, wizualnego złudzenia, magicznej mocy upiększania, a zatem ukazywania rzeczy, miejsc i osób bardziej atrakcyjnymi niż w rzeczywistości są. Okazuje się zatem, że już w samo słowo *glamour*

11 Zob. S. G u n d l e, *op. cit.*, *Glamour: A History*; C. D y h o u s e, *Glamour: Women, History, Feminism*, London – New York 2010; P. B a i l e y, *Parasexuality and glamour: the Victorian barmaid as cultural prototype*, „Gender & History” 1990, vol. 2.2; E. Wilson, *A note on glamour*, „Fashion Theory” 2007, vol. 11.1.

12 S. G u n d l e, C. T. C a s t e l l i, *The Glamour System*, New York 2006, s. 4.

wbudowany jest zwodniczy czar, który pogrąża widzów w obezwładniającym zachwycie, jakiś uwodzicielski fałsz czy też nieuchwytna fatamorgana, przesłaniająca codzienną rzeczywistość. Ciało *glamour* to ciało oczarowujące i zaczarowane zarazem.

Jeżeli ktoś chce zobaczyć kobietę *au naturel*, niech idzie do żony do sypialni, co nie wątpię może być znacznie bardziej frapujące niż oglądanie najcudowniejszych nawet fotek¹³

– powiedział wieloletni redaktor naczelny polskiej edycji „Playboya”, Marcin Meller, odpierając w ten sposób powracające zarzuty o przedstawianie zafałszowanego i sztucznego obrazu kobiecego ciała (które zatem w nawiązaniu do etymologii *glamour* można by określić ciałem poddanym glamoryzacji). W tym kontekście synonimiczny charakter wyrażenia *glamorous photos* względem fotografii erotycznych, zdaje się rezonować dodatkowymi sensami. I zarzuty, i odpowiedź Mellera zdradzają właściwą dyskursowi miękkiej pornografii wizję kobiecości. Odnajduję w nim przekonanie o immanentnej obsceniczności kobiecego ciała, które wymaga poprawek i procedur przygotowawczych – uformowania, wykadrowania, ogólnego udoskonalenia – zanim będzie mogło zostać wystawione na pokaz, a więc zanim zaistnieje w przestrzeni publicznej, by skutecznie pełnić funkcję obiektu pożądania. „Playboy” sprzedaje fantazję o kobiecie, a nie „prawdziwą” („naturalną”) kobietę, która zdaje się być akceptowalna jedynie w zaciszu sypialni. Czy podobna logika nie przenika aktu kobiecego?

Kenneth Clark dokonał rozróżnienia między ciałem nagim (ang. *naked*) a aktem (ang. *nude*), pisząc:

Być nagim (obnażonym) – to znaczy być pozbawionym ubrania, i słowo to zakłada pewne zakłopotanie, które każdy z nas odczuwa w podobnej sytuacji. Słowo „akt” nie ma tego kłopotliwego (zawstydzającego) podtekstu. Wywołuje wyobrażenie ciała pełnego równowagi, pewności i rozkwitu – ukształtowanego, a nie ciała bezbronno i skurczonego¹⁴.

Według Clarka człowiek wcale nie chce przedstawiać ciała ludzkiego (przede wszystkim chodzi tu o ciało kobiece, co wynika z prowadzonej przez autora narracji) takim, jakie ono jest; chce je udoskonalać i upiększać. Zestawienie wypowiedzi Mellera, redaktora „Playboya”, i Clarka,

13 Cyt za: S. Ł u p a k, *Meller: Znośna lekkość bytu*. „Duży Format” 2006, nr 35. Dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 206, wydanie warszawskie z dnia 04.09.2006.

14 K. C l a r k, *op. cit.*, s. 65.

historyka sztuki pozwala dostrzec płaszczyznę, w której dyskurs miękkiej pornografii i dyskurs aktu kobiecego spotykają się.

Nagie kobiece ciało, zanim zostanie uformowane ręką artysty, fotografa, wizażysty etc., ma w sobie coś niepokojącego, jest nie-takie, niegotowe, niebezpieczne, potencjalne, amorficzne. Poniekąd każdy z tych dyskursów zakłada, że kobietę *par excellence* – taką, która spełni swoją społeczną funkcję – należy wytworzyć i spreparować, wykorzystując jakąś bliżej nieokreśloną, pierwotną cielesność. W działaniu tym Lynda Nead odkrywa strukturę relacji między płciami, w której męskość utożsamiona z formą, pierwiastkiem aktywnym, twórczym i niezależnym podmiotem poskramia kobiecość skojarzoną z groźną „innością”, bezładną i bierną materią:

opanowywanie i ujmowanie w normy seksualnego ciała kobiety było jedną z najważniejszych przyczyn powstania aktu. Formy, konwencje i pozy ciała przyczyniły się na poziomie metaforycznym do jego oswojenia: pozatykały i zabezpieczyły otwory, nie pozwalając, aby wypłynęła przez nie banalna materia i przekroczyła granicę dzielącą wewnątrz od zewnątrzności, moje „ja” od przestrzeni „innego”¹⁵.

Spostrzeżenia Nead można z powodzeniem odnieść również do *glamour photos*.

Zarówno w akcie, jak i w miękkiej pornografii funkcjonuje wyraźny podział ról na tego, który tworzy i tę, która jest tworzona, na podmiot ustanawiający normę i przedmiot tej normie poddany. „Playboy” znalazł niezliczonych naśladowców, trudno jednak wskazać magazyn, w którym w obszarze wizualnym obowiązywałaby odwrotna zależność między płciami. Dysproporcja między liczbą obecnych w galeriach i muzeach dzieł artystów i artystek powiązana z rażącą przewagą aktu kobiecego nad męskim stała się tematem głośnej interwencyjnej akcji działającego od 1985 roku kolektywu anonimowych performerek Guerilla Girls, zatytułowanej *Do women have to be naked to get to the Met. Museum? (Czy kobiety muszą być nagie, aby dostać się do Met. Museum?, 1989 rok)*. Przygotowany przez Guerilla Girls billboard wykorzystywał jeden z najsylniejszych kobiecych aktów – znajdującą się w zbiorach Luwru *Wielką odaliskę* Ingesa – przedstawiający odpoczywając na lewym boku i zwróconą tyłem do obserwatora nagą kurtyzanę. Na plakacie Guerilla Girls znalazła się czarno-biała sylwetka bohaterki tego obrazu, reprodukowana na jaskrawym żółtym tle. Piękną twarz kurtyzany kolektyw zakrył groteskową maską goryla – taką samą, jaką artystki dla zachowania

15 L. N e a d, *op.cit.*, s. 23.

w tajemnicy swojej tożsamości zakładają, gdy występują publicznie. Obok kobiecej figury Guerilla Girls umieściły wyniki badania przeprowadzonego w sekcji Modern Art nowojorskiego Metropolitan Museum: mniej niż 5 % zgromadzonych w niej dzieł stworzyły kobiety, za to aż 85% aktów stanowiły akty kobiece. Akcję powtórzono dwukrotnie, w 2005 oraz w 2012 roku, udowadniając, jak nieznacznym zmianom podlegają te (dys)proporcje¹⁶.

Tak w miękkiej pornografii, jak w akcie kobiecym wyłania się zagadkowe, „naturalne” kobiece ciało przeddyskursywne, które dopiero mężczyzna cywilizuje i umieszcza w obrębie dyskursu. Takie ujęcie powieliła i umacnia wpisany w model dwupłciowy system binarnych opozycji, pośród których kluczowe miejsce zajmuje dychotomia natura/kobieta – kultura/mężczyzna, jakkolwiek byśmy naturę i kulturę definiowali. Z perspektywy konstruktywistycznej, w której sama natura jest konceptem kulturowym, oba analizowane przeze mnie dyskursy są zatem naznaczone swoistym grzechem pierworodnym, nabudowane na błędnym aksjomacie – uznaniu ciała „naturalnego” za fakt oczywisty, bezdyskusyjny, stwierdzony. Analogiczne wątpliwości można wysunąć wobec krytyki i miękkiej pornografii, i aktu kobiecego, jeśli zostaje ona przeprowadzona w ramach tej samej esencjalistycznej i dialektycznej logiki. Tak długo, jak krytyka ta opiera się na argumencie tłumienia „prawdziwej” kobiecej cielesności i seksualności na rzecz opresyjnej, sfabrykowanej przez mężczyzn ułudy kobiecości, nie sposób mówić o geście przekroczenia czy emancypacji. W gruncie rzeczy tak formułowane argumenty jedynie utrwalają atakowany dyskurs, podstawiając w miejsce monstualnego „innego” utopijną kategorię prawdy i sprzężoną z nią obietnicę wyzwolenia. Natomiast żadne mechanizmy nie zostają naruszone. Lynda Nead pisze:

Ciało jednakże nawet na najbardziej podstawowym poziomie ukazywane jest przez symboliczne wyobrażenie. [...] Nie ma więc nagiego «innego», będącego opozycją «aktu», ponieważ ciało istnieje zawsze poprzez symboliczną reprezentację. Skoro nie mamy odwrotu od semiotycznie niewinnego i wolnego od wszelkich odniesień ciała, nie pozostaje nam nic innego, jak zacząć poszukiwania innych sposobów przedstawiania ciała kobiet i propagować nowe obrazy cielesności i cielesnej tożsamości¹⁷.

W *Akcie kobiecym* pojawia się zatem konstruktywna propozycja wyjścia poza zdiagnozowane błędne koło poprzez mnożenie różnorodnych dyskursów. Chodzi o to, by

16 W 2005 roku odpowiednio 3% i 83% , w 2012 – 4% i 76%. Więcej o działalności Guerilla Girls: guerillagirls.com, data dostępu: 29.11. 2012.

17 L. N e a d, *op.cit.*, s. 37.

dostrzec niebezpieczeństwo nie w „nieprawdziwości” obrazów kobiecości wypracowanych w akcie kobiecym lub w miękkiej pornografii – ponieważ jakkolwiek ujęta koncepcja „prawdziwej”, „naturalnej” kobiecości pozostaje w nie mniejszym stopniu kulturowym konstruktem – lecz w charakteryzujących te dwa dyskursy tendencjach wykluczających. Nead zwraca więc uwagę na sprzężoną z aktem kobiecym „tyranię niewidzialności” – na jego zachłanność i ekspansywność, która prowadzi do marginalizacji oraz eliminacji konkurencyjnych wizji kobiecej cielesności. W tę „tradycję wykluczania” wpisują się też sugestywne, uwodzicielskie i równie agresywnie zawłaszczające przestrzeń publiczną *glamorous photos*. Dosadnie wypowiedziała się na ten temat Kazimiera Szczuka w rozmowie z Marcinem Mellerem:

Kultura erotyczna powinna być barwna i bogata. Tymczasem w twoim piśmie kobieta z wygolonym, plastikowym ciałem i pustym wzorkiem, oskubana, ofoliowana i przystrojona w perły i koroneczki wypina dupę i to jest jedyna wersja bycia *sexy*, jaka istnieje, bo poza tym to możemy być cnotliwe¹⁸.

Podobnie jak akt kobiecy, miękka pornografia posługując się kodem *glamour*, promuje i narzuca produkowaną przez siebie fantazję doskonałego i hermetycznego ciała kobiecego jako wywyższony, jedynie właściwy i publicznie akceptowalny model kobiecości, degradując tym samym inne, niezgodne z nim, przygody ciała, formy ucieleśnienia i doświadczania cielesności.

Wydaje się, że w XXI wieku wraz z uprzywilejowaniem sztuki abstrakcyjnej kosztem figuratywnej większy niepokój niż akt kobiecy wzbudza wzrastający w siłę dyskurs miękkiej pornografii. Być może należy mówić nie tyle o pornografizacji sfery publicznej, zwłaszcza kultury popularnej, ile o jej intensywnej glamoryzacji. Warto się jednak zastanowić, na ile *glamour* dotyczy współcześnie wyłącznie kobiecego ciała, a na ile zaczyna odgrywać również dominującą rolę w przypadku ciała męskiego czy też po prostu ciała w ogóle. Nie ma w tym kontekście potrzeby rozróżniania *glamour* męskiego i kobiecego – być może byłoby to pomocne przy próbie inwentaryzacji materialnych atrybutów *glamour* rozumianego wąsko, czyli jako pewien styl ubioru, a nie kod wizualny. Istotna okazuje się przede wszystkim gra dostępności i niedostępności ciała *glamour*, ciała wyobrażonego jako uwodzicielski obiekt seksualny podsycający, ale i ograniczający pożądanie obserwatora-voyeura. Za

18 Wywiad z Kazimierą S z c z u k ą (bez tytułu). Rozmawiał M. M e l l e r. „Playboy” 2005, nr 12 (156).

symptomatyczną należy uznać scenę na plaży z filmu Martina Campbella *Casino Royal* (2006), dwudziestej pierwszej części przygód agenta Jamesa Bonda; zwłaszcza w zestawieniu z analogiczną sceną w pierwszym obrazie z bondowskiej serii – wyreżyserowanym przez Terence’a Younga *Doktorze No* (1962).

W refleksji nad aktem kobiecym i miękką pornografią szczególne miejsce zajmuje rekonstrukcja zdeterminowanych płciowo ról: charakter relacji między mężczyzną a kobietą jest wyznaczony przez przywilej patrzenia. Mężczyzna patrzy, a kobieta – odpowiednio przygotowana – pozwala, by na nią patrzono. W najsłynniejszej scenie z *Doktora No* Bond (w tej roli Sean Connery) przygląda się z ukrycia wyłaniającej się z Morza Karaibskiego Honey Ryder (Ursula Andress) – nieświadoma tego, że ktoś ją obserwuje, pierwsza „dziewczyna Bonda” nuci piosenkę *Under the Mango Tree*. Kiedy Bond ujawnia swoją obecność, Honey wciąż pozostaje uwięziona w klatce jego spojrzenia – on jest zrelaksowany i (bo) ubrany, a ona zdenerwowana i (bo) uderzająco naga w białym bikini. Sytuacja zmienia się w *Casino Royal* – tym razem to Bond (Daniel Craig) w kusych, obcisłych kąpielówkach wynurza się z morskiej piany. Ciało Bonda zostaje tak samo silnie naerotyzowane jak ciało Solange (Caterina Murino), która w tym samym czasie przemierza konno plażę – każde z tych ciał wyeksponowano przy użyciu podobnych mechanizmów, by zaspokoić i wykorzystać voyeurystyczne pragnienia filmowego widza i filmowej „widzki”. Gdy spojrzenia bohaterów spotykają się, nie sposób powiedzieć, kto kogo ujarzmił wzrokiem – granice między podmiotem a przedmiotem rozmywają się. Biorąc pod uwagę daleko posuniętą autoreferencyjność i dialogowość *Casino Royal*, można zaryzykować stwierdzenie, że jego twórcy świadomie nawiązali do sceny z Ursulą Andress i przekształcili ją tak, aby odpowiadała ostatnim kulturowym przemianom (glamoryzacji?) męskiego ciała.

W rozważaniach nad *glamour* trzeba także zauważyć, że ze względu na swoją ostentacyjną sztuczność umożliwia on oderwanie się od ograniczającej i opresyjnej dychotomii prawdy i fałszu, materii i formy. *Glamour* może zostać wykorzystany zarówno do umocnienia normy, jak i do jej nadgryzienia (różniącego się od prostej negacji) – zwłaszcza jako kod hiperkobięcy, a więc jako swoisty eksces płci, często osiągnany przy pomocy charakterystycznych akcesoriów, na przykład czerwonej szminki, futer, cekinów, ujawnia swój subwersywny potencjał. To maskarada, przebieranka, zabawa w kobiecość, która obnaża arbitralność i performatywny charakter samej kategorii płci; to jawna i bezczelna w swej jawności iluzja, która pozwala dostrzec iluzję niewidoczną i znormalizowaną – dość przywołać estetykę *glam*

rock, praktyki *drag queens* czy nową burleskę. W tej perspektywie *glamour* okazuje się pozorem, ułudą, fantazją, która jednak nic nie przesłania i za którą nic się nie kryje. Ale jest to fantazja, której trudno się oprzeć: na przecięciu utopijnego piękna i nie mniej utopijnej dostępności, z dala od doświadczenia ułomnego i zawodnego ciała, rodzi się bowiem schizmogenetyczne w swej istocie pożądanie.

Preparowanie „kobiety”: co łączy rozkładówkę i Wenus z Milo?

Przedmiotem refleksji są mechanizmy kształtowania kobiecego ciała jako obiektu przyjemności: bądź seksualnej, bądź estetycznej. Zamiast zatem podejmować próbę rozgraniczenia pornografii i sztuki, za Lyndą Nead (1998) uznaję je za elementy powiązane i współzależne. W artykule stawiam pytania o sposoby kodowania kobiecej cielesności w dziele sztuki, w akcie wystawianym w muzeum oraz w tak zwanych *glamour photos* stanowiących sedno takich magazynów dla mężczyzn, jak „Playboy” czy „CKM”, określanych również mianem miękkiej pornografii. Dowodzę, że choć pozornie mamy do czynienia z oddzielnymi sferami kultury, to w obydwu tych sferach w toku analogicznych procesów dyscyplinujących cielesność produkowany jest restrykcyjny ideał kobiecości, fantazja o kobiecie.

The making of a „woman”: what a centrefold has in common with the Venus de Milo?

The purpose of this research is to define the mechanisms of shaping female body into an object of either sexual, or aesthetic pleasure. It is argued that pornography and art have been related and codependent elements of the Western culture (Nead 1998), and given this approach, no attempt of demarcating between pornography and art has been made in this paper. Therefore, the major question posed through out the article refers to the similarities (not differences) between means of constructing female body in nude art and in so-called *glamour photos*, which are trademark of numerous magazines for men, based on the Playboy format and qualified as soft pornography. The findings suggest that, even though pornography and art appears to constitute separate cultural fields, both of them apply parallel disciplinary tools in order to produce the feminine ideal.