

# Maria Poprzęcka

---

## Akt — forma nie idealna

---

Przegląd Historyczny 100/3, 363-385

---

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA POPRZĘCKA

Uniwersytet Warszawski

Instytut Historii Sztuki

## Akt — forma nie idealna

„Wszystkich zajmujących się historią zachodnioeuropejskiej sztuki niewątpliwie uderza duża liczba obrazów z przedstawieniem ciała kobiety. Akt, bardziej niż jakikolwiek inny temat, konotuje »Sztukę«. Obraz przedstawiający kobiece ciało, oprawiony w ramy i wiszący w galerii, jest stenograficznym zapisem sztuki jako takiej, ikoną zachodnioeuropejskiej kultury, symbolem cywilizacji i jej dokonań” — pisze angielska historyczka sztuki Lynda Nead<sup>1</sup>. Feministyczne nastawienie każe widzieć jej przede wszystkim akt kobiecy, podczas gdy rozpatrywana w szerokiej historycznej perspektywie sztuka europejska, zwłaszcza antyczna i nowożytna, przynajmniej w równej mierze obfituje w przedstawienia nagich mężczyzn. Trafne pozostaje wszakże stwierdzenie o akcie jako temacie konotującym „Sztukę”, ikonie zachodnioeuropejskiej kultury. Wrażenie to utwierdza każda wizyta w dużym muzeum. Muzealne „świątynie Sztuki” prezentujące profuzję torsów, ud, brzuchów, pośladków, męskich członków, kobiecych łon, piersi i sutek skłaniają do pytań: dlaczego właśnie obraz nagiego ludzkiego ciała, a nie jakikolwiek inny obiekt zdominował sztukę europejską?

Pytanie to stawiane było nie od dziś, i nawet nie od czasu wyraźnego zaistnienia „feministycznej interwencji w historię sztuki”<sup>2</sup>. Nie sposób, nawet skrótowo, przedstawić manifestujących się tutaj poglądów i postaw. Skalę kontrowersji niech zilustrują dwa cytaty:

<sup>1</sup> L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 13.

<sup>2</sup> Określenie to (w miejsce „feministycznej historii sztuki”), rozumiane jako różnorodnie formułowane przez kobiety próby podważenia nauki o sztuce, zostało wprowadzone przez W. Chadwick, *Women, Art and Society*, Londyn 1990; omówienie: E. Franus, *Widzące, widziane*, „Artium Questiones”, t. VI, 1993, s. 101–114. Nadal najpełniejsze omówienie postawy feministycznej w historii sztuki: T. Gouma-Peterson, P. Matthews, *The Feminist Critique of Art History*, „The Art Bulletin”, t. LXIX, 1987, s. 326–357. Polemika z „historyczną” prezentacją ruchu: G. Pollock, *The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories*, [w:] *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist readings*, red. G. Pollock, London–New York 1996, s. 3–21; tłum. pol.: *Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historia historii sztuki*, tłum. M. Bryl, „Artium Questiones”, t. VIII, 1997, s. 151–186.

„Nieprzemijająca wartość aktu — pisze w klasycznej książce „Akt. Studium idealnej formy” Sir Kenneth Clark — wynika z faktu, że godzi on w siebie kilka przeciwności. Najbardziej zmysłowy i budzący natychmiastowe zainteresowanie obiekt, jakim jest ludzkie ciało, umieszcza poza czasem i pożądaniem; najczystsza racjonalną koncepcję, do jakiej zdolna jest ludzkość — matematyczny porządek — czyni doznaniem zmysłowym; nieokreślone lęki przed nieznanym osładza pokazując, że bogowie są ludziom podobni i mogą być czczeni raczej za życiodajną piękność, niż z powodu śmiercionośnej siły”.

I dalej, już konkretnie o przedstawianiu ciała kobiecego: „Od najdawniejszych czasów natrętna i bezrozumna natura cielesnego pożądania szukała ujścia w wyobrażeniach, a nadanie tym wyobrażeniom formy, dzięki której Wenus utraciłaby wulgarność i stała się niebiańska, jest jednym ze stale powracających celów sztuki europejskiej — być może nie doszłoby w ogóle do tego oczyszczenia Wenus, gdyby w śródziemnomorskim umyśle, od samego początku nie była obecna abstrakcyjna koncepcja kobiecego ciała”<sup>3</sup>.

„Czy konieczne jest wskazywanie na falliczne konotacje języka autora monografii aktu?” — pyta atakująca ten oficjalny i utytułowany szlachectwem autorytet angielskiej historii sztuki Lynda Nead. „W opisie Clarka przedstawienie ciała kobiety wydaje się obdarte z formalnego nadmiaru. Wenus zmienia się w obraz fal-lusa”. Sama zaś autorka, przywołując Freuda, tak definiuje: „Akt kobiecy można uznać za metaforę procesów separacji, porządkowania i formowania się »ja« oraz przestrzeni »innego«. Jeżeli kobiece ciało definiuje się jako coś nieopanowanego, coś o nieostrych zarysach i popękanej powierzchni, z czego wyciekają obrzydliwości i brud, to można uznać klasyczne formy sztuki za magiczny regulator, pozwalający je ogarnąć, na moment zalepić dziury i zszyć poszarpane rany. Efekt tej operacji jest jednak powierzchowny, peryferie są nadal niebezpieczne i trzeba je ciągle i ciągle od nowa poddawać dyscyplinie sztuki”<sup>4</sup>. Aby zasygnalizować, że pomiędzy tymi biegunowymi postawami są jeszcze i inne, dosadna definicja lewicowego historyka sztuki Timothy J. Clarka, określającego akt po prostu jako „obraz przeznaczony do oglądania przez mężczyznę, na którym przedstawienie kobiety jest tak zbudowane, aby stało się przedmiotem pożądania”<sup>5</sup>.

Dzisiejsze spojrzenie na akt komplikuje nie tylko fakt, że z oczywistych przyczyn stał się on głównym przedmiotem feministycznej rewizji tradycyjnej historii sztuki. Komplikuje je także dzisiejsza „sztuka ciała”. Patrząc z perspektywy po-

<sup>3</sup> K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. J. Bomba, Warszawa 1998, s. 26, 65.

<sup>4</sup> L. Nead, op.cit., s. 22, 24. Można dodać, że zaliczana do klasycznego piśmiennictwa książka K. Clarka, opublikowana po raz pierwszy w 1956 r., ukazała się w polskim tłumaczeniu dopiero w roku 1998. W tymże roku wydano polskie tłumaczenie książki Nead z roku 1992, co nadało tej w gruncie rzeczy historycznej kontrowersji charakter bezpośredniego starcia poglądów.

<sup>5</sup> T. J. Clark *Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985, s. 131. Z podobnych pozycji omawia akt J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997, rozdz. 3.

czątku XXI w. można powiedzieć, że w żadnym zakresie sztuk wizualnych nie miały miejsca tak radykalne posunięcia jak w dziedzinie przedstawiania ciała. Stało się to przede wszystkim za sprawą fundamentalnej zmiany, jaką jest odejście od symbolizacji i reprezentacji na rzecz bezpośredniej obecności ciała jako żywego materiału. Tu też ostro manifestuje się feministyczny ikonoklazm, brutalnie naruszający społecznie ugruntowane obrazy kobiecości. Syndrom ciała/akt stoi dziś w centrum nie tylko artystycznych, lecz również (a może przede wszystkim) ideologicznych kontrowersji.

W połowie XX w., gdy Kenneth Clark pisał swą klasyczną, wysoce normatywną książkę o akcie jako „formie idealnej”, wszystko wydawało się jasne. W potocznym myśleniu nie ulegało wątpliwości, iż do czasu gdy sztuka XX stulecia zniszczyła wielowiekowe normy i kryteria artystyczne, uosobieniem Piękna był akt antyczny, kanoniczne w swej doskonałości figury lekkoatletów, Apollinów, Heraklesów i Afrodyt. „Ideal piękna — pisze Clark — jest w istocie rozmytym wspomnieniem tego szczególnego typu fizycznego, który został wypracowany w Grecji między 480 a 440 rokiem p.n.e. i który z różną intensywnością istniał w umysłowości człowieka Zachodu jako wzór doskonałości od renesansu do naszego stulecia”<sup>6</sup>. Co więcej, źródła owej nieprześcignionej piękności — od ojca europejskiego klasycyzmu Johanna Joachima Winckelmana — upatrywano w kulcie ciała, bez wstydu obnażanego publicznie.

„Szkolą artystów były gimnazja, gdzie młodzi ludzie, którym wstydlivość nakazywała okrywać się w miejscach publicznych, uprawiali ćwiczenia fizyczne całkiem nadzy — przekonywał z zachwytem „ojciec naukowej historii sztuki” — Piękne nagie ciała ukazywały się tam w tak rozmaitych i szlachetnych pozach i układach, jakich nie da się uzyskać ustawiając najętego modela w naszych akademiach — — Przepiękni młodzieńcy tańczyli nie odziani na scenie teatru, a Sofokles, wielki Sofokles, był pierwszym, który w młodości dał takie widowisko swoim obywatelom. Fryne kąpała się na oczach wszystkich Greków w czasie misteriów eleuzyjskich; wynurzająca się z wody stała się dla artystów prawzorem Wenus Anadyomene; wiadomo również, że w czasie pewnej uroczystości młode Spartanki tańczyły całkiem nagie na oczach młodych mężczyzn”<sup>7</sup>.

Winckelmannowska wizja Grecji, jako idealnej krainy pięknych ludzi żyjących w nieskrępowanej symbiozie z naturą, niezwykle trwale zakorzeniła się w wyobraźni i kulturze europejskiej. Jednakże wbrew niej, w antyku stosunek do nagości nie był wcale jednoznaczny i niezmienny. „Poprzez nagość obywatel grecki wyrażał swą odmienność od wszystkiego, co stoi od niego niżej: niewolnika,

<sup>6</sup> K. Clark, op.cit., s. 18.

<sup>7</sup> J. J. Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska, M. Poprzeczka, Warszawa 1989, s. 166–167.

barbarzyńcy, kobiety”<sup>8</sup>, natomiast dla obywatela rzymskiego ukazanie się nagim stanowiło obrazę członków wspólnoty, przekroczenie obyczaju i prawa społecznego, zasługujące na powszechną naganę (co przeczy rozpowszechnionemu mniemaniu, że nagość wyгнаło chrześcijaństwo). Rzymianin chodził i uwieczniał swą postać w todzie. Greckie upodobanie do nagiego ciała oceniano w Rzymie nie tylko jako podniecie do miłości homoseksualnej, ale początek zniewieścienia i rozleniwienia, które sprowadziły na Greków niewolę i upadek. Już wtedy jednak „nagość” była pełna sprzeczności. Oznaczała pozbawienie czegoś, co rzecz powinna posiadać. Niosła w zasadzie znaczenia negatywne. Ale nie tylko. „Naga” była bowiem też Prawda — mogąca ukazywać się bez wstydu i zawoalowania. „Nagie”, niepotrzebujące ozdób, były również inne rzymskie cnoty — Prostota i Szczerłość. Nagość zatem nie była czymś wyłącznie gorszącym lub wyłącznie pięknym. Mogła być czymś dobrym i złym jednocześnie. Ta moralna wieloznaczność zdaje się trwale nagości przypisana.

„Samo pojęcie nagości — pełne niekonsekwencji, różnorako rozumiane, nierozzerwalnie związane z najgłębszymi korzeniami każdej cywilizacji — jest wytworem kultury *par excellence*. Rozróżnienie między ciałem nagim i ciałem ubranym sięga samych źródeł kultury, od niej zależy i w niektórych wypadkach może stanowić wręcz jej przykład modelowy. — Nie może ująć naszej uwagi fakt, że według przypowieści z Księgi Rodzaju Adam i Ewa byli „nadzy” na dwa zasadniczo różne sposoby. Nadzy na początku, gdy oczy ich jeszcze się nie otworzyły, kiedy nagość stanowiła część na pół boskiego stanu niewinności i doskonałości, w jakich Bóg ich stworzył do życia w rajku ziemskim; i nadzy później, gdy otworzyły się im oczy, ukazując nagość jako źródło wstydu. Umiejscawiając nagość w dwóch różnych okresach dziejów biblijnych — pierwszą w okresie niewinności, drugą, gdy zaistniał grzech — przypowieść z Księgi Rodzaju mówi o pełnym sprzeczności pojmowaniu nagości w kulturze: symbolu doskonałości i grzechu, czystości i wstydu zarazem” — pisze Maurizio Bettini<sup>9</sup>.

Akt — co jest zarówno przyczyną jego powodzenia jak potępienia i wreszcie feministycznej zajadłości — kojarzony jest przede wszystkim z nagim ciałem kobiecym. Jednak nie zawsze tak było. Rzeźba grecka — ów przez wieki niekwestionowany ideał cielesnego piękna — to, zwłaszcza we wcześniejszym, przedklasycznym okresie, w przeważającej mierze wyobrażenia nagich mężczyzn. Są zawsze idealizowane, niezależnie od tego, czy jest to *Herkules Farnese* (il. 1), o potężnej, nadludzkiej muskulaturze czy chłopięco smukły *Apollo Belwederski* (il. 2). Nagość kobieca jawi się jako skutek walki lub gwałtu — mogą to być walczące Amazonki, nimfy złapane w zasadzkę przez satyrów, menady w ekstatycznym szale, istoty zgwałcone (jak *Kassandra*) lub zabite (jak córki *Niobe*). Bogiń długo nie przedstawiano bez szat. Kara spadała na śmiertelników, którzy ośmielili

<sup>8</sup> M. Bettini, *Akt. Eros, natura, sztuka*, Warszawa 1999, s. 17.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

się spojrzeć na obnażone, boskie ciało — ginęli jak Akteon lub ślepli jak Tejrezjasz. Przelamaniem zakazu stała się naga *Afrodyta Knidyjska* Praksytelesa. Stare, wynikające z rytuału odczucie, że piękność bogini miłości nie powinna być odsłaniana sprawiło, że mieszkańcy Kos odrzucili nagą figurę, wybierając udrapowaną. Skorzystali z tego Knidyjczycy i weszli w posiadanie najsłynniejszego kobiecego posągu starożytności. *Afrodyta* Praksytelesa otwiera wielką galerię wyobrażeń nagiej bogini: *Wenus z Milo*, *Wenus Kapitołińska*, *Wenus Medycejska* (il. 3).

Wbrew pozorom, w sztuce europejskiego średniowiecza jest niemal nagości. Nagi jest Chrystus w scenie chrztu w Jordanie, nagi, pozbawiony szat przez oprawców jest Zbawiciel ukrzyżowany. Zwykle obnażeni są torturowani męczennicy. Nadzy są Adam i Ewa. Nadzy wstający z grobów w dniu Sądu Ostatecznego. Nagość zawsze jednak oscylowała między ambiwalentnymi znaczeniami. Tak jak w literaturze rzymskiej, tak i w Biblii prawdziwą nagość uważano za negatywną, jako że oznaczała bądź ubóstwo, bądź bezwstyd. W sensie przenośnym jednak była ona najczęściej utożsamiana z prostotą, szczerością i prawdziwą istotą rzeczy w przeciwieństwie do pozorów, złudy, powierzchowności. Wszystkie rzeczy są — jak pisał św. Paweł w liście do Hebrajczyków — „nagie i otwarte dla oczu” Boga<sup>10</sup>. *Nuda Virtus* jest prawdziwą cnotą, podobnie jak *Nuda Veritas*. Jak przypomniał niegdyś Erwin Panofsky w średniowieczu wierzone, że *Poskramiające koni* na rzymskim Monte Cavallo przedstawiają dwóch młodych filozofów, o imionach Fidiasz i Praksyteles, którzy kazali sportretować się nago na znak, że niepotrzebne są im dobra ziemskie, i dlatego, że wszystko było „nagie i otwarte dla ich oczu”<sup>11</sup>.

Średniowieczna teologia moralna rozróżniała cztery symboliczne znaczenia nagości. Była ona stanem pierwotnej niewinności zniszczonej przez grzech pierworodny, stygmatem ponizenia i cielesnej męki. Ale też znakiem pogaństwa, jak w ilustracjach do *Ovide moralisé*. Rozróżniano *nuditas naturalis* — cielesną, nagą naturę człowieka, tak jak nadzy byli pierwsi rodzice. *Nuditas virtualis* była cnotliwą nagością, związaną z pokutą i umartwieniem ciała, podobnie jak wynikająca z wyrzeczenia się dóbr doczesnych, w tym szat, *nuditas temporalis* pustelników i ascetów. Ale była też *nuditas criminalis* — występna i grzeszna, budząca zmysłowe żądze, nagość pogańskich idoli, grzeszników i potępionych. Kontrast postaci nagiej i ubranej — jak nagiej Ewy i odzianej Marii — był zobrazowanym przeciwstawieniem wartości<sup>12</sup>.

W tym kontekście może dziwić, że nagość jako personifikacja cnoty najwcześniej pojawiła się w sztuce kościelnej i w postaci męskiej. To nagi Herkules jako personifikacja *Fortitudo* Nicola Pisano na ambonie baptysterium w Pizie (1260).

<sup>10</sup> „*Omnia nuda et aperta*” (Hebr. IV, 13), cytuje E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji i północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*, tłum. W. Juszczyk i A. Morawińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 201.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

Jego syn — Giovanni Pisano włączył już do grupy Cnót podtrzymujących królewską postać *Maria–Sposa–Ecclesia* w ambonie katedry pizańskiej nagą *Temperantię* (lub *Castitas*) ukształtowaną na wzór klasycznej *Venus Pudica* (1310).

Najprawdopodobniej w sztuce świeckiej naga postać pojawiła się za sprawą antycznej ekfrazy. To w opisach niezachowanych (lub nigdy nie istniejących) obrazów, pozostawionych przez Lukiana i Filostrata, malarze włoskiego *quattrocenta* poszukiwali uprawomocnienia i wzorów dla swej sztuki<sup>13</sup>. Leone Battista Alberti w swym traktacie „O malarstwie”, tekście konstytutywnym dla malarstwa nowożytnego przytoczył opis *Kalumnie* Apellesa, gdzie obok personifikacji Potwarzy, Zawiści, Zasadzki, Zdrady i Skruchy stoi „skromna i szlachetna” Prawda<sup>14</sup>. W brzmieniu włoskim: *una Fanciuletta vergoniosa et pudica, chiamata: la Verita*, co skłoniło Panofsky’ego do przypuszczenia, że Prawda jest „wstydliva”, gdyż jest naga. „Oczywiste jest, że Alberti wyobrażał już prawdę jako nagą figurę *Venus Pudica*, taką, jaka występuje na obrazie Botticellego w Uffizi i w wielu innych parafrazach i przedstawieniach tematu *Kalumnie*”<sup>15</sup>. Postać *nuda Veritas* stała się jedną z najpopularniejszych personifikacji w sztuce renesansu i baroku. Mogła być pojedynczą figurą — jak w znanej rzeźbie Gian Lorenzo Berniniego, albo „odkrywana” lub unoszona przez Czas. „Nagość jako taką — przekonywał Panofsky w swej interpretacji „Miłości ziemskiej i niebiańskiej” Tycjana — szczególnie gdy kontrastowana była ze swym przeciwieństwem zaczęto pojmować jako symbol prawdy w znaczeniu ogólnofilozoficznym. Była ona interpretowana jako wyraz piękna wrodzonego (*pulchritudo innata*) — przeciwstawionego sztucznie przydanym urokom (*ornamentum*); i wraz z rozwojem neoplatonizmu zaczęła oznaczać to, co idealne i zrozumiałe przez umysł w przeciwieństwie do tego, co fizyczne i zrozumiałe przez zmysły, prostą i „prawdziwą” istotę rzeczy jako przeciwieństwo jej rozmaitych i zmiennych „wyobrażeń”<sup>16</sup>.

Okresem formowania się nowożytnego aktu jako gatunku artystycznego jest włoski renesans — XV i XVI stulecie. Skupiona na zagadnieniach stylu i przemianach formalnych historia sztuki widziała ten proces przede wszystkim jako stopniowe zespolenie antycznej tematyki z antyczną formą, przywrócenie mitologicznym bogom ich klasycznej postaci<sup>17</sup>. Przyjęto, że w czasach renesansu właśnie

<sup>13</sup> Filostrat Starszy, *Obrazy*, przełożył, wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski, Warszawa 2004, tamże we wstępie omówienie dyskusji na temat realnego bądź imaginacyjnego charakteru opisywanych obrazów, szczególnie s. 41–55. Tekst Lukiana dotyczący *Kalumnie* [w:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybrał i opracował J. Białostocki, Gdańsk 2001, s. 100–101.

<sup>14</sup> L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 50.

<sup>15</sup> E. Panofsky, op.cit., s. 202.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Paris 1940; szersze oddziaływanie ang. tłum. *The Survival of Pagan Gods. Mythological Tradition in Renaissance Humanism and Art*, London 1953.

antycznym modelom przypadła w udziale wielka rola w przywróceniu sztuce ciała ludzkiego w uznanych odtąd za klasyczne „idealnych” formach. Kształtowanie się nowożytnego aktu było jednak procesem wysoce złożonym. U jego źródeł leżą filozofia i astrologia, humanistyczna erudycja i matematyczne spekulacje, anatomiczne sekcje i nowe akademickie metody nauczania.

Zacząć trzeba od przypomnienia, że postać ludzką — wieńczącą dzieło Stworzenia — widziano jako mikrokosmos umiejscowiony w centrum makrokosmosu. Człowiek był miarą świata. Przekonanie to, mające za sobą wielką antyczną tradycję, przetrwało w średniowieczu i bynajmniej nie wygasło w czasach nowych<sup>18</sup>. Antropocentryzm sztuki włoskiego Odrodzenia tu miał swoje filozoficzne podłoże. Zgodnie z nim mikrokosmos ludzkiego ciała odzwierciedlał harmonię i piękno wszechświata, który jako pierwszy został stworzony „według miary, proporcji i wagi”. Na tej podstawie budowano ideał artystyczny oparty na równowadze proporcji i geometrycznej symetrii. Zbadanie i ustalenie tych proporcji zaprzętało umysły najwybitniejszych twórców i myślicieli tamtego czasu: Albertiego, Leonarda, Dürera. W ich rozważaniach ciało ludzkie, podobnie jak otaczająca je, ujęta w perspektywiczny wykres przestrzeni, staje się intelektualną abstrakcją. Jest konstrukcją formalną, podobnie jak studiowana przez nich tak zwana „figura witruwiańska” (il. 4), w której miary ciała wyznaczają proporcje dla budowli świątynnej<sup>19</sup>. Zarazem jednak znajomość ludzkiego ciała — zwłaszcza w wypadku Leonarda — staje się przedmiotem samodzielnie zdobywanej anatomicznej wiedzy<sup>20</sup>. Stąd, tak jak we wszystkich kwestiach dotyczących ciała/aktu, tkwią tu wewnętrzne sprzeczności. Sprzeczności między wyspekulowanym ideałem a cieleśną rzeczywistością, zwłaszcza taką, jaką objawiały anatomiczne sekcje. „Renesansowy obraz ciała — pisze Hans B e l t i n g — ulega polaryzacji na dwie skrajności: anatomiczną figurę i posąg rozumiany jako sztuka ciała z ducha geometrii. Ponieważ jedno i to samo ciało zaczęło służyć do przeciwstawnych — anatomicznych i estetycznych demonstracji, potrzebowało odtąd — jako reprezentant człowieka — nowej inscenizacji. Anatomia jest uprawiana także przez tych artystów, którzy chcą poznać prawdę ciała, by móc ją estetycznie opanować. Chętniej jednak — w ramach tak zwanej antropometrii — rozwijają oni cudowną fikcję ciała, wpisując jego proporcje w idealny schemat. Abstrakcja jako model dla uniwersalnej nauki o proporcjach znajduje swój wyraz w proporcjach Dürera dla podręcznika malarstwa”<sup>21</sup>. Wiadomo jednak, że właśnie poszukiwanie owej estetycznej „fikcji” idealnych proporcji (których wykreślił 13 męskich i 13 kobiecych) doprowadziło Dürera do zrezygnowanego relatywizmu. „Nie ma bowiem na kuli ziemskiej takiego czło-

<sup>18</sup> Temu zagadnieniu poświęcona jest cała klasyczna książka J. Sezneca.

<sup>19</sup> Taki właśnie sposób widzenia i analizowania aktu przejęła tradycyjna historia sztuki, umieszczająca akt „poza czasem i pożądaniami”, co teraz z pasją demaskuje feminizm.

<sup>20</sup> M. K e m p, *Leonardo da Vinci*, Milano 1982, s. 260 nn.

<sup>21</sup> H. B e l t i n g, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. B r y l, Kraków 2007, s. 126.



wieka — pisał w „Traktacie o proporcjach” — który by mógł orzec ostatecznie, jaki jest najpiękniejszy kształt człowieka. I nikt tego nie wie, tylko jeden Bóg — W niektórych rzeczach znajdujemy coś jako piękne, co gdzie indziej piękne by nie było. Nielatwo możemy rozpoznać, co jest piękne, a co piękniejsze. Jest bowiem zupełnie możliwe, że zostaną wykonane dwie rozmaite postacie, niezgodne jedna z drugą, jedna grubsza, a druga szczuplejsza, i że nie będziemy umieli osądzić, która z nich jest piękniejsza<sup>22</sup>. „Idealne ciało to konstrukt, ujmujący konfigurację części ciała w stosunek idealnej harmonii — kontynuuje Belting — Jest zaprojektowane jako autonomiczny obraz, któremu żadne realne ciało nie jest w stanie dorównać<sup>23</sup>. Dlatego też, chcąc ukazać idealne postacie mężczyzny i kobiety, Dürer uciekł się do starego biblijnego archetypu Adama i Ewy. Nie tylko dlatego, że tradycja dawała tu licencję na przedstawienie nagości. Idealne piękno tych ciał jest możliwe, gdyż jest pięknem rajskim, niesplamionym grzechem pierworodnym, nie zagrożonym starością i śmiercią. Poszukiwanie „boskiej proporcji” — którego wyrazem było dzieło Luca Pacioli „Divina Proportione” (1509) — okazało się nie do pogodzenia z naturą ludzkiego ciała.

Traktowanie ludzkiego ciała jako arcydzieła natury nie odsuwa wszakże pytania o człowieka zamkniętego we własnym ciele. Albowiem „człowiek jako miara świata jest także człowiekiem w granicach swojego ciała. Leonardo, który pozostawił cały *Corpus* rysunków anatomicznych, w niedościgły sposób wyraził w swojej figurze witruwiańskiej konflikt ciała z geometrią, konflikt anatomii z estetyką. Poprzez jeden jedyny ruch ciała udało mu się dwa oddzielne schematy Witruwiusza — ciało w okręgu i ciało w kwadracie — nałożyć na siebie. Dzięki rozstawieniu nóg i wzniesieniu rąk ciało osiąga granice okręgu jako figury boskiej doskonałości, nawet jeśli tylko w krótkotrwałym wysiłku. W stanie spoczynku zamknięte jest jednak we współrzędnych kwadratu, którego dotyka wierzchołkiem głowy i podszwą stopy: tylko ręce musi równolegle rozciągnąć, aby dotrzeć do boków kwadratu, którego zresztą nie może przekroczyć. Nagle kwadrat staje się jakby więzieniem cielesnej kontyngencji. Wrażenie to potęguje się w chwili, gdy zauważymy postarzale oblicze z daremnym spojrzeniem ku niebu, które zupełnie nie pasuje do młodzieńczo idealnego ciała. Mogłoby to być własne oblicze Leonarda, który uświadamia nam problem reprezentowania obrazu człowieka wyłącznie poprzez obraz ciała. Idealne ciało nie należy do człowieka. Natomiast realne ciało poznaje w akcie samoeksploracji własne granice<sup>24</sup>.

„Aktem samoeksploracji” był przede wszystkim „wgląd w ciało” — studia anatomiczne i sekcje zwłok, w których malarze włoscy wyprzedzili medyków. Tu istotny jest fakt, że artyści stali się i pozostali przez kilka stuleci drugą, obok me-

<sup>22</sup> A. Dürer, *Traktat o proporcjach*, cyt. wg *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, oprac. J. Białostocki, Wrocław 1956, s. 100.

<sup>23</sup> H. Belting, op. cit., s. 126.

<sup>24</sup> Ibidem, s.127–128.

dyków i akuszerok, grupą zawodową, która w sposób uprawniony mogła obcować z nagim ludzkim ciałem — tak żywym, jak martwym. Poczynając od XV w. mamy nieprzerwany ciąg „malarzy–anatomów”<sup>25</sup>, od Pollajuola do Michała Aniola, Rosso Fiorentino i Alessandra Allori. Giorgio Vasari w swych „Żywotach najslynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów”, aczkolwiek raczej na płaszczyźnie anegdotycznej niż naukowej, przekazał świadectwa współpracy malarzy i medyków: Leonarda i Marcantonio della Torre, Michała Aniola i Realdo Colombo (Realdus Columbus), warsztatu Tycjana i Andreasa Vesaliusa (il. 5)<sup>26</sup>. Leonardo da Vinci, który dokonał sekcji ponad trzydziestu ciał, zajmuje tu miejsce szczególne<sup>27</sup>. Malarze–anatomowie, badając ciała pod kątem swych artystycznych potrzeb, skupiali zainteresowanie na kościach, mięśniach i ścięgnach<sup>28</sup>, zaś profesjonalni medycy — co oczywiste — na wnętrznościach. Leonardo łączył te zainteresowania posługując się sztuką dla celów anatomii medycznej. Da Vinci był świadom, że sam opis preparowanych organów nie wystarcza i że obserwacja uczonego pozostaje bezużyteczna, jeśli nie jest zanotowana i utrwalona w postaci rysunku. Jego niezwykle studia prosektoryjne — jak najbardziej znane wyobrażenie przekroju przez macicę ciężarnej kobiety czy rysunki embryonów — w niepojęty sposób łączą precyzję i ekspresję, naukę i sztukę.

Badania anatomiczne nie były wszakże wynikiem samej tylko fascynacji ciałem i drogą do sprostania mimetycznym i ekspresyjnym wymogom, jakie stawiała przed artystami renesansowa teoria sztuki. Były jednym z obszarów działania, na których artyści włoscy manifestowali przynależność swej profesji do dziedzin intelektualnych, takich jak geometria, filozofia przyrody czy fizjonomia. Wytrzymałość na trupi odór, opanowanie bojaźni wobec śmierci i odrazy wobec zwłok, znajomość perspektywy, geometrii, matematyki i mechaniki — a takie wymogi stawia Leonardo przed *pittore–anatomista*<sup>29</sup> — miały ostatecznie składać się

<sup>25</sup> Określenie Leonarda da Vinci — L da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Wrocław 1961, s. 58 ([125] *Wskazówki dla malarza*).

<sup>26</sup> O współpracy malarzy i medyków w zakresie badań anatomicznych: M. Kemp, op.cit., s. 272–273; A. Carlino, *La Fabricca del corpo*, Torino 1994, s. 59–60.

<sup>27</sup> E. Panofsky, *Artysta, uczony, geniusz. Uwagi o „Renaissance–Dammerung”*, tłum. A. Morawńska [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białościcki, Warszawa 1971, s. 169.

<sup>28</sup> „Aby dobrze rozmieścić układ członków nagich ciał w rozmaitych pozach i gestach, konieczna jest dla malarza znajomość anatomii ścięgien, kości, mięśni, aby wiedzieć przy rozmaitych ruchach i napięciach, jakie ścięgno lub mięsień powoduje dany ruch”. Leonardo zarazem przestrzega przed anatomicznymi popisami: „I tylko te należy zaznaczać, a nie wszystkie, jak to wielu czyni. Tacy chcąc okazać się znakomitymi rysownikami robią akty drewniane i bez wdzięku, przypominające wyglądem raczej wór orzechów niż kształt ludzki i raczej wiązkę rzodkwi niż muskularne akty” — L. da Vinci, op.cit., s. 117 ([340] *Znajomość anatomii jest konieczna dla malarza*).

<sup>29</sup> „Pomimo całego zainteresowania przedmiotem możliwe, że odstraszy cię naturalna odraza, lub jeśli i to was nie powstrzymuje, to może lęk przed spędzeniem godzin nocnych w towarzystwie ciała poćwiartowanych i odartych ze skóry, nieznosnych do oglądania — będzie przeszkodą; a jeśli to cię

na dowód, że artysta jest nieulekłym w badawczej pasji uczonym, a jego sztuka „rzeczą umysłu” opartą na naukach ścisłych<sup>30</sup>.

Późniejsze pokolenia artystów nie musiały już doświadczać grozy kostnic i „towarzystwa ciał poćwiartowanych i odartych ze skóry”, ani nawet uczestniczyć w publicznych pokazach w teatrach anatomicznych<sup>31</sup>. Nauczanie anatomii — co zrozumiałe wobec znaczenia, jakie nadali jej renesansowi artyści i teoretycy — stało się podstawowym elementem wykształcenia artystów. Działo się tak od zarania systemu akademickiego, jakim było powstanie florenckiej Accademia del Arti del Disegno<sup>32</sup>. Przez kilka następných wieków akademickie *curriculum* pozostawało ściśle związane ze stopniowym opanowaniem umiejętności przedstawiania ciała ludzkiego zgodnie z jego budową i mechaniką (il. 6). Przechodzenie od nauczania początkowego, jakim było kopiowanie gipsowych rąk czy nóg, przez całą postać aż do studium nagiego żywego modelu — wyznaczało całą, także społeczną hierarchię etapów nauczania (il. 7). Nieprzebrane, od niedawna ujawniane zasoby dawnych akademii: paryskiej czy petersburskiej, objawiają niewiarygodne kolekcje osteologiczne, przebogate magazyny odlewów ludzkich członków, makabrycznych preparatów anatomicznych, szkieletów, modeli *ecorché*, zdumiewających utensyliów i pomocy naukowych, fotografii nagich modeli, *quasi*–medycznych dokumentacji<sup>33</sup>... Ta strona artystycznego nauczania najbezwzględniej obnaża „okropny warsztat tworzenia”<sup>34</sup>, frankensteinowskie zaplecze szkół „sztuk pięknych”.

---

nie powstrzymuje, może brak ci będzie biegłości w rysowaniu, a nawet jeśli posiadasz tę biegłość, może nie idzie ona w parze ze znajomością perspektywy, a jeśli posiadasz je obie, możesz nie być wprowadzony w metody geometrycznego dowodu lub w metodę obliczania siły i mocy mięśni, lub może się okazać, że brak ci cierpliwości i przez to nie będziesz wystarczająco staranny. Rozważając te cechy — czy je posiadam czy nie — sto dwadzieścia ksiąg, które sam ułożyłem, wydadzą swój osąd »tak« lub »nie«” — L. da Vinci, *Quaderni d’Anatomia*, cyt. wg E. Panofsky, *Artysta, uczonec, geniusz*, s. 181, przyp. 28.

<sup>30</sup> Ten aspekt anatomicznych badań artystów podkreśla A. Carlino, *L’enseignement de l’anatomie a l’Accademia del Disegno de Florence*, [w:] *Une leçon d’anatomie. Figures du corps a l’école des Beaux-Arts*, red. Ph. Colmar, Paris 2008, s. 67 nn.

<sup>31</sup> Zarys historii sekcji anatomicznych i „teatrów anatomicznych”: A. Wieczorkiewicz, *Muzeum ludzkich ciał*, Gdańsk 2000, rozdz. V: *Wgląd w ciało*.

<sup>32</sup> A. Carlino, op. cit. oraz pozostałe teksty imponującej publikacji towarzyszącej wystawie *Figures du corps*, Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts w Paryżu, 2008/2009, będącej świetnym i wspaniale ilustrowanym kompendium wiedzy na temat akademickiego nauczania anatomii. Historyczny zarys nauczania anatomii: M. Kemp, M. Wallace, *Spectacular bodies: the art and science of the human body from Leonardo to now*, London–Los Angeles 2000.

<sup>33</sup> Cf. katalog wystawy *L’âme au corps. Arts et sciences 1793–1993*, red. J. Clair, Galeries nationales du Grand Palais, 1993/1994, szczególnie *Section I. Le theatre d’anatomie*, zawierająca artykuły M. Lemire, *Fortunes et infortunes de l’anatomie et de preparations anatomiques, naturelles et artificielles*, s. 70–100; J.-F. Debord, *De l’anatomie artistique à la morphologie*, s. 102–109.

<sup>34</sup> A. Pieńkos, *Okropny warsztat tworzenia. O aurze pracowni artysty po romantyzmie*, [w:] *Ogień niestrzeżony. Pracownie malarzy polskich XIX i początku XX wieku*, cz. II, Łódź 1995, s. 39–47.

Termin *académie* — oznaczający studium nagiego modela — jest najlepszym dowodem utożsamienia nauczania akademickiego z opanowaniem sztuki przedstawiania nagiego ciała<sup>35</sup>. Obecność nagiego modela w szkołach artystycznych była zresztą jeszcze u schyłku XIX w. argumentem przeciwko dopuszczeniu do nich kobiet, jakoby niezdolnych do „przeobrażenia materii w formę”<sup>36</sup>.

Skoncentrowane wokół nagiego ciała nauczanie akademickie stanowi bez wątpienia jeden z powodów przesądających o dominującej wszechobecności aktu w nowożytnej sztuce europejskiej. Akademicka teoria sztuki gwarantowała zarazem, że z „okropnego warsztatu tworzenia” wychodziły dzieła bliższe idealnym, estetycznym konstruktom niż anatomicznym preparatom. Ciało zamieniano w „sztukę” poddając je artystycznej dyscyplinie i korekcji<sup>37</sup>. Poza dążeniem do znalezienia „idealnych proporcji” podstawową, równoległą zresztą rolę w procesie dochodzenia do obrazu ciała „takiego, jakim powinno ono być”, odegrały modele antyczne. Odkrywane — czasem jak słynna *Grupa Laokoona* dosłownie na oczach artystów<sup>38</sup> — starożytne posągi ofiarowywały gotowe rozwiązania i swą *antiquitas* gwarantowały estetyczną doskonałość. Przetrawszy w kopiach i replikach niezliczone kataklizmy, służyły jako wzory doskonałości. Nie tylko doskonałości ludzkich kształtów. Także jako ideał Piękna i modele doskonałości artystycznej. Podniesione do godności wzorców miały obowiązywać zawsze i wszędzie i być naśladowanymi przez artystów, o ile ci nie chcą się znaleźć poza granicami sztuki. Pomierzone, podzielone, rozrysowane w każdym calu na użytek artystycznej dydaktyki, wpajane przez kilka stuleci adeptom sztuk pięknych. Jednak ich kanoniczna rola musiała się wreszcie odwrócić przeciwko nim. Nieskazitelne proporcje i wystudiowane gesty przeszły w utarte i wytarte schematy, nauczane i powtarzane bez końca przez pokolenia, co odebrało tym posągom zarówno ich boskość, jak zmysłowość. Wobec tych „erotycznych lodówek”<sup>39</sup>, stłoczonych dziś w muzealnych galeriach i magazynach, trudno zrozumieć zmysłowe drżenie, które przez pięćset lat przyciągało do sanktuarium w Knidos poetów, cesarzy i rzesze pielgrzymów, którzy pozostawiali czasem zgola fizjologiczne świadectwa swych doznań.

<sup>35</sup> O trwaniu tradycji nauczania aktu w paryskiej akademii: A. Callen, *The Body and the Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century*, „Art History”, t. XX, nr 1, s. 23–60.

<sup>36</sup> E. Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts 1880–1923*, Paris 1990.

<sup>37</sup> M. Poprzeczka, *Akademizm*, Warszawa 1989, szczególnie rozdz. *Akademicka teoria i praktyka*.

<sup>38</sup> W 1495 r. został odkryty *Apollo Belwederski*, w 1506 — *Grupa Laokoona*, w 1512/13 — figury *Nilu i Tybru*, w 1540 — *Herkules Farnese*, w 1546 — *Byk Farnese*, w 1583 — grupa *Niobidów*. W kolekcjach znajdowały się: *Wenus Medycejska*, *Wenus Kapitołińska*, *Ares Ludovisi*, *Szermierz Borghese*, *Śpiąca Ariadna*, *Dyskobol* i in. — F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, Cambridge 1981.

<sup>39</sup> Określenie M. Prazza, *Canova, or Erotic Frigidair* [w:] idem, *Gusto neoclassico*, Napoli 1959, s. 49 nn.

Lecz przedtem miał miejsce wielki tryumf artystycznego aktu. Filozoficzne i estetyczne spekulacje, poszukiwanie ideału ludzkiego ciała, wnikanie w jego anatomiczną budowę, nauczanie sztuki, klasyczne autorytety — wszystko to złożyło się na wielowarstwowy, potężny fundament, na którym wyrosnąć mogły wspaniałe realizacje artystyczne. Sztuka renesansu i manieryzmu — głównie za sprawą Michała Anioła i jego naśladowców — to ostatni, jak dotąd, czas przewagi aktu męskiego nad kobiecym. Aktu heroicznego (ale i homoerotycznego), który służy wyrażaniu duchowego zmagania lub — jak w posagu *Dawida* — duchowego tryumfu. Nagość postaci — boskich, świętych, prorockich i ludzkich — na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej i na ścianie Sądu Ostatecznego (pierwotnie, jak wiadomo, całkowicie nagich) przeczy przekonującemu skądinąd przeciwstawieniu nagości niewinnej i nagości grzesznej. *Terribilità* — potęga i wzniosłość tych ciał rozsądza wszelkie podziały. Ciało okazuje się zdolne do objawiania boskiej, twórczej mocy, wyrażania ekstazy, cierpienia, grozy, lęku, udręki duszy — uczuć w ich najwyższym nasileniu.

W tym samym czasie, gdy Michał Anioł pokrywał ściany Sykstyńskie swymi tytanicznymi postaciami, współcześni mu artyści tworzyli zupełnie inny świat, mitologiczną krainę zmysłowości, nieskrywanego erotyzmu, którego heroiną stała się naga, eksponująca wszystkie powaby swej płci, wzbudzająca pożądanie postać kobieca. Najpiękniejsze i najsłynniejsze obrazy o tematyce miłosnej powstawały w Wenecji, w kręgu Giorgione'a i Tycjana. Nie są to wcale — jak mogłoby się zdawać — wyobrażenia proste i jednoznaczne. Niektóre — jak tak zwana *Miłość niebiańska i ziemską* Tycjana, czy *Wenus z Urbino* tegoż artysty — pozostają zagadkowe, choć wciąż na nowo odczytywane w kontekście literackim, filozoficznym, historycznym, publicznym, prywatnym<sup>40</sup>. Wytknięto także, że żadna z tych, niekiedy bardzo głębokich i wyrafinowanych interpretacji nie uwzględniała prostego faktu, że widok nagiej kobiety może wywoływać u widza erotyczne podniecenie<sup>41</sup>. Z drugiej strony trzeba pamiętać, że przyzwyczajeni do muzealnego, publicznego i zbiorowego kontaktu z obrazami, często odbierającego im przeznaczenie i sens, zapominamy, że dzieła te powstawały na prywatne zamówienia, dla prywatnych, intymnych celów, kryjąc treści i aluzje czytelne wyłącznie w kręgu najbliższych. Popularne w malarstwie weneckim portrety półnagich kobiet, które ze względu na ich uwodzicielski charakter uważano za wizerunki kurtyzan, są portretami narzeczeńskimi, ukazują dziewice obnażające się dla małżonka, nie dla klienta czy — jak to dziś ma miejsce — dla muzealnego widza.

<sup>40</sup> Przegląd interpretacji obrazów Giorgione'a: *Giorgione. Myth and Enigma*, katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wien 2004. Innych malarzy weneckich: *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, katalog wystawy, National Gallery of Art, Washington, Kunsthistorisches Museum, Wien, New Haven 2006.

<sup>41</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 17. Tamże dyskusja z licznymi, głównie neoplatonickimi interpretacjami aktów Tycjana.

Przejście tych obrazów ze świata prywatnego w publiczny silniejszym czy ni zarzut, że akt — owe ciała tak cudownie malowane przez Tycjana czy potem Rubensa — jest w istocie wystawianiem nagiego ciała na pokaz. Oddawaniem, stręczeniem ciała kobiety męskiemu spojrzeniu. Cała zachodnia sztuka aktu oskarżana bywa o „voyeryzm” — podglądactwo, będące może niegroźnym, ale wstydlwym zbroczeniem, na które nie rozciąga się feministyczna tolerancja dla odmiennych preferencji seksualnych. Tu przypomnijmy zdanie Timothy J. Clarka o akcie jako obrazie „przeznaczonym do oglądania przez mężczyznę, na którym przedstawienie kobiety jest tak zbudowane, aby stało się przedmiotem pożądania”. Jak każde zapalczywe, polemiczne uogólnienie, jest ono tylko po części prawdziwe. Można je kwestionować uczenie, można i trywialnie, pytając: dlaczego oglądanie wizerunków pięknych kobiet sprawia przyjemność także kobietom? Czy ujawniają się tu ich skrywane homoerotyczne pożądania? Czy i jak płeć w istotny sposób determinuje nasz odbiór sztuki? I czy istnieją wiarygodne sposoby wniknięcia w proces takiego odbioru, rejestracji tego, co czują kobiety oglądając w muzealnych salach korowody nagich kobiecych ciał, zachęcających, lubieżnych, wyzywających czy — także — maltretowanych? Na ile kulturowe konwencje każą powściągać autentyczne reakcje? I czy uznanie dla wartości „czysto artystycznych” nie jest wyuczoną postawą, którą przybieramy wobec dzieł sztuki?<sup>42</sup> I na ile owo wyuczenie jest wynikiem ukrytej w kulturze uniwersalizacji tego, co męskie?

Spospolitowanie i trywializacja nagości rozpoczęły się w malarstwie rokokowym, które w swym libertynizmie ograniczyło mitologię do kilku frywolnych scen. Owa dekadencja dopełniła się w dziewiętnastowiecznym malarstwie Salonów, wypełnionych wyobrazeniami nagich kobiet nieprzyzwoitych właśnie za sprawą hipokryzji „artystycznego” kamuflażu, etykiety „Sztuka” broniącej skutecznie przed zarzutem pornografii. Aktów będących niczym „manekiny o wymierzonych i różowych piersiach, o krótkich twardych brzuchach, manekiny wyważane wedle rzekomo dobrego smaku, wyrysowane według recept wyuczonych na kopiowaniu gipsów, o skórze wymoczonej w różanej kadzi i prasowanej letnim żelazkiem przez wszystkich malarzy” — jak wybrzydzał naturalista i mizogin Joris-Karl Huysmans. Do cna zbanalizowany akt odzyskał swoje znaczenie w sztuce awangardy. Lecz by mógł je odzyskać, musiały zostać zniszczone wiążące go konwenanse i konwencje — tak jak Picasso dosłownie roztrzaskał nagie kobiece figury w *Pannach z Avignon*. Odwrócone, złamane, w opozycji, konwencje te powracały jednak w sztuce nowoczesnej, w której akt niezmiennie przyciągał publiczność, koneserów, krytyków, kolekcjonerów. Przyciągał nawet gdy odstręczał turpizmem, drastycznością, sadyzmem — co także staje się nękającym, otwartym pytaniem.

---

<sup>42</sup> Ibidem, szczególnie rozdz. *Potęga wizerunków: reakcja i stłumienie, Wizerunki, które podniecają, Zmysły i cenzura*.

Jeszcze inny czynnik wniosła tu sztuka o ciełe i sztuka z udziałem ciała, będąca bez wątpienia jednym z najbardziej przykuwających uwagę i budzących największej kontrowersji przejawów sztuki współczesnej. Samo zjawisko ma swój początek w latach sześćdziesiątych XX w. Ekspozowanie ludzkiej cielesności oraz twórcze działania kierowane zarówno ku ciału jako przedmiotowi reprezentacji, jak ciału jako materii i tworzywu, często przyjmowały i nadal przyjmują funkcję artystycznego czy ideologicznego manifestu. Pomimo to, obecność ciała w sztuce współczesnej jest — zwłaszcza dla postronnego widza — czymś pozostającym w bulwersującej sprzeczności z dotychczasowymi sposobami przedstawiania go w sztuce europejskiej, a także z kulturowymi nawykami jego percepcji i warunkami akceptacji. Istota tego konfliktu polega na tym — skracając do minimum towarzyszący zjawisku wyjątkowo obfity dyskurs zarówno krytyczny, jak afirmatywny — że pokazuje się ciało takie, jakim dawniej nie uchodziło go pokazywać, odkrywa się to, co miało pozostać w ukryciu, zaś ciało samego artysty może stać się materia poddawana formatwórczym i sensotwórczym działaniom. Sztuka ta dąży ku stałemu „przesuwaniu granic”<sup>43</sup> — z jednej strony niezwykle ważkich kulturowo dozwolonych sposobów traktowania ciał (własnych i cudzych), granic estetycznej i obyczajowej dopuszczalności wyobrażeń i wolności reprezentowania, granic między prezentacją a reprezentacją, pomiędzy artystą a jego dziełem.

Zwrot ku cielesności w sztuce jest częścią (a może wręcz odpryskiem) rozważań nad ludzką cielesnością, jakie od pewnego już czasu prowadzi współczesna humanistyka. Podstawową i inicjującą rolę odegrała tutaj antropologia kulturowa, dla której odmienność — także cielesna — członków innych społeczeństw stanowiła fundament konceptualizacji różnych problemów „Ciało rozumiane jako podstawa sygnifikacji, jako wzorzec kategoryzacji przestrzennych (wewnątrz/zewnątrz, prawe/lewe, góra/dół), jako instrument myśli oraz jako schemat projektowania i metaforyzowania kategorii lingwistycznych — to toposy w rozważaniach humanistycznych tak rozpowszechnione, że nabrały charakteru truizmów” — pisze Anna W i e c z o r k i e w i c z, zarysowująca horyzont dzisiejszych badań nad cielesnością<sup>44</sup>. Wskazuje ona zarazem na odmienność postawy socjologicznej, dla której ciało długo zdawało się „naturalne”, przed-społeczne i jako takie niewymagające teoretycznej refleksji. Kwestie samej relacji ciała i umysłu pozostawiano filozofom, a problem ciała jako systemu klasyfikacyjnego — antropologom. Na krystalizowanie się problematyki ludzkiego ciała w naukach społecznych wpłynęła z jednej strony rzeczywistość i jej dylematy (medyczne, prawne, moralne), a z drugiej — myśl filozoficzna, a zwłaszcza fenomenologia, zmierzająca do tego, by ująć relacje pomiędzy ciałem rozumianym w sensie obiektywistycznym i instrumentalnym a ciałem żyjącym, odbieranym w sposób subiektywny. Stąd też nowe tendencje zmierzają do umieszczenia ciała w centrum refleksji teoretycznej, zaś

<sup>43</sup> L. Ne ad, op.cit. tak określa współczesną kobiecą sztukę ciała.

<sup>44</sup> A. W i e c z o r k i e w i c z, op. cit., s. 8n.

wprowadzony termin „społeczeństwa somatycznego”<sup>45</sup> ma wyrażać, że w nowoczesnych systemach społecznych ciało stało się zasadniczym polem politycznej i kulturowej aktywności.

Dzisiejsze przedstawianie ciała w sztuce oraz towarzyszący mu, często nierozrwalnie, komentarz teoretyczno–krytyczny od samego początku były zdominowane przez dyskurs feministyczny<sup>46</sup>. Aczkolwiek nie można postawić znaku równości między „sztuką ciała” a „sztuką kobiet”, to niewątpliwie kobiety artystki nadały jej najbardziej drapieżny i prowokacyjny charakter. Tu najsilniej manifestuje się „destrukcyjna potencja” sztuki kobiet. Przedstawianie ciała kobiecego, zobaczonego z perspektywy własnej płci, wzbudziło i wzbudza najwięcej demystyfikatorskiej pasji i najgwałtowniejszą potrzebę własnej ekspresji, nie hamowanej żadnymi konwencjami, ani artystycznymi, ani obyczajowymi. Feministyczna krytyka z całą właściwą jej retoryką i strategią eksponuje miejsce ciała w sztuce współczesnej jako obszar, na którym ujawniana i oskarżana jest ideologiczna instrumentalizacja ciała, gdzie dokonuje się najbardziej radykalna dekonstrukcja narzuconych przez kulturę patriarchalną sposobów tak przedstawiania jak percepcji<sup>47</sup>. „Ciało jest znakiem, w który polityka feministyczna zainwestowała tak wiele, traktując je jako obszar naszego oporu. Dla tego typu teorii feministycznej właśnie ciało stanowi punkt transakcji między systemem społecznym i podmiotem, między tym, co klasycznie określa się jako wnętrze i tym, co określa się jako zewnątrzność. Nacechowane semiotycznie ciało, jako trop języka politycznego, znosi dystynkcję między tymi dwoma elementami, kształtującą dotąd koncepcję polityki wyzwolenia” — pisze Griselda Pollock<sup>48</sup>. Słabością tego, skądinąd niezwykle ofensywnego dyskursu jest, iż zwykle czyni on z problematyki cielesności „kwestię kobiecą” — czego najlepszym przykładem jest przełożona na polski książka

<sup>45</sup> B. S. Turner, *The Body and Society. Explorations in Social Theory*, Oxford 1984; polskie omówienie: K. Piotrowski, *Sztuka somatycznego społeczeństwa*, „Magazyn Sztuki”, nr 6/7, 1995, s. 17.

<sup>46</sup> Istniejące polskie tłumaczenia i omówienia zwalniają od mnożenia bibliograficznych odniesień, które cechuje zresztą daleko idące „podobieństwo rodzinne”, vide: E. Franus, *Widzące, widziane*, „Artium Questiones”, t. VI, 1993, s. 101–114; I. Kowalczyk *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, „Artium Questiones”, t. VIII, 1997, s. 135–151; M. Lisiewicz, *Dyskursy nauki a wizerunek ciała w zachodniej i amerykańskiej sztuce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, ibidem, s. 89–111; G. Pollock, *Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki*, przeł. M. Bryl, ibidem, s. 153–186; M. Hussakowska–Szyszko, *Przejrzyć artystę (Deconstructing)*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Rocznik 7, Kraków 1997/98; *Sztuka kobiet*, oprac. J. Ciesielska, A. Smalcerz, Bielsko–Biała 2000; A. Jakubowska, *What Difference does „Differencing” make to Feminist Art History*, „Artium Questiones” t. XI, 2000, s. 342–347 (rec. z książki G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Arts Histories*, London–New York 1999). Obszerna bibliografia także w: L. Nead, op.cit.; I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.

<sup>47</sup> L. Nochlin, *The Naked and the Dread*, „Tate. The Art Magazine”, t. XXI, 2000, s. 66.

<sup>48</sup> G. Pollock, *Polityka teorii*, s. 161.



Lyndy Nead o kobiecym akcie<sup>49</sup>. Nie ulega wszakże wątpliwości, że ciało i pleć — rozumiane zarówno biologicznie jak kulturowo — od dłuższego już czasu wyjątkowo dobrze plasują się wśród artystycznych i badawczych koniunktur.

Ciało — najczęściej własne ciało artysty służące za tworzywo — jest odkryciem ostatnich dziesięcioleci, które dokonało się w głównej mierze dzięki kobietom-artystkom poddającym dekonstrukcji i demitologizacji zastaną kulturę, doznawaną jako paternalistyczna i represyjna. Skoro jesteśmy świadkami dekonstrukcji, pytamy: przeciw czemu jest ona zwrócona? Odpowiedzi jest wiele. Przeciw narzucanemu przez pop-kulturę obrazowi ciała — obiektu seksualnego. Przeciw traktowaniu ciała jak przedmiot, jak półfabrykat do reklamowania dosłownie wszystkiego, zarówno bielizny jak maszyn budowlanych. Przeciw obrobionym komputerowo ciałom z billboardów, ciałom z zatykanych za wycieraczki samochodu porno-ulotek, ciałom z rozkładówek pism dla mężczyzn. Przeciw uprzedmiotowieniu kobiecego ciała, sprowadzonego do kompletu kiczowatych erotycznych gadżetów. Można oczywiście powiedzieć, że w tych działaniach wiele jest chęci skandalu, szoku, gwałcenia tych resztek tabu, które jeszcze pozostały nie zgwałcone. Ale jest też wołanie o przywrócenie ciała jego godności.

Zwrot ku własnemu ciału nie musi być tylko wyrazem buntu przeciw uprzedmiotowieniu i banalizacji aktu w sztuce. Może również wynikać z dojmującej potrzeby zapamiętania ciała zagrożonego unicestwieniem, z rozpaczliwego dążenia do utrwalania czegoś tak nietrwałego i skazanego na rozpad jak właśnie ludzkie ciało, jak to ma miejsce w sztuce Aliny Szapocznikow. Sztuka ta wyrasta z osobistego, cielesnego i egzystencjalnego doświadczenia — doświadczenia pięknej kobiety, narcystycznie powielającej w barwnych odlewach swe usta i piersi, potem świadomie wychodzącej naprzeciw niszczącej jej ciało chorobie i śmierci. Pokonując tę drogę życia, artystka przechodzi od biologicznego witalizmu, niespotykanej w swej otwartości zmysłowości do eschatologii. Jej *Zielnik* — rozczłonkowane jak botaniczne preparaty odciski nagiego ciała syna Piotra — są nie tylko zapisem, zatrzymaniem przemijającego. Są wyzwaniem rzuconym „ontologicznej nędzy” ciała, która jest „zupełnie nie do przyjęcia”. Uwiad i niszczenie ciała przywołano w dawnej sztuce jako ostrzeżenie i przypomnienie o znikomości życia. Szapocznikow nie czerpie z konwencji, lecz z własnych przeżyć wobec zbliżającej się śmierci. I ofiarowuje nam nie obraz *vanitas*, lecz wielką pochwałę życia, jego afirmację. Wbrew śmierci i wbrew nicości<sup>50</sup>.

Jeśliby chcieć ukazać w syntetycznym skrócie dzieje aktu w sztuce europejskiej — od jego renesansowego rozkwitu po dzień dzisiejszy — przywołać można trzy, pozostające ze sobą w dialogu artystyczne realizacje. Wszystkie są przekształ-

<sup>49</sup> L. N e a d, op. cit. Są oczywiście wyjątki, np. *The Body Imaged. The Human and Visual Culture since the Renaissance*, red. K. A d l e r, M. P o i n t o n, Cambridge 1993.

<sup>50</sup> Najnowsze opracowanie sztuki A. Szapocznikow: A. J a k u b o w s k a, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008.

ceniami najpopularniejszego typu aktu, jakim jest wyobrażenie leżącej nagiej kobiety. Konfrontację otwiera *Wenus z Urbino* Tycjana (1538, il. 8) — przedstawienie młodej nagiej kobiety, która jedną ręką przyslaniając łono, w drugiej zaś trzymając garść sypiących się różanych kwiatów, spogląda wprost ku widzowi. Obraz obrósł uczonymi odczytaniem, których bieguny wyznacza z jednej strony neoplatoniska interpretacja wyobrażenia jako „religijnej celebracji kobiecego piękna”, kosmicznej *Wenus Niebiańskiej*, uosobienia cnót domowego ogniska oraz wierności małżeńskiej<sup>51</sup>, z drugiej — jako ślanego przez kurtyzanę „erotycznego zaproszenia”<sup>52</sup>. Po upływie ponad trzystu lat do arcydzieła Tycjana nawiązał Edouard Manet w swojej *Olimpii* (1863, il. 9), która stała się przedmiotem skandalu na Salonie 1865 r. Skandalu obyczajowego, nie artystycznego. Nie chodziło o samą nagość modelki (tej na paryskich Salonach było aż nadto), lecz o brak sankcjonującego tę nagość tematycznego kamuflażu. *Olimpia* nie była bowiem boginią, alegorią, personifikacją ani żadną postacią literacką. Była współczesną paryską prostytutką. Nawet jej imię — *Olimpia* — było ponoć wówczas typowe w tej profesji. Zaś nawiązanie do tycjanowskiego pierwowzoru było tyleż podjęciem dialogu z wielką tradycją malarską, co wyzwaniem wobec tej tradycji. Prowokację widziano przede wszystkim w zastąpieniu bogini miłości przez luksusową kokotę, co wywołało trudno dziś zrozumiałe oburzenie, także wytrawnych krytyków, oskarżających malarza o trywialność i wulgarność<sup>53</sup>. Po ponad stu trzydziestu latach w instalacji Katarzyny Kozyry *Olimpia* (1996, il. 10) miejsce malowanej przez Edouarda Maneta paryskiej kurtyzany zajmuje sama artystka. Wszystko się zgadza: zasłane jedwabiem łóżko, służąca z bukietem, kot, czarna aksamitka na szyi. Tylko kobieta ma lysą głowę, pozbawioną włosów przez chemioterapię. Sam zabieg chemioterapii, któremu poddana była chora na ziarnicę Kozyra oglądamy na stanowiącym część instalacji filmie video. Szpitalne łóżko, kroplówka, pielęgniarka. Tu z buduarowego sztafażu pozostała już tylko aksamitka. Tak jak tylko aksamitka pozostała wyniszczonej, bezzębnej staruszce, pozującej nago na swojej biednej wersalce<sup>54</sup>.

Odzyskując swe ciało zawłaszczone i prostytuowane przez zmaskulinizowaną kulturę kobiety ukazują je takim, jakie dotąd w sztuce nie mogło zaistnieć: brzydkie, stare, chore, zeszepeczone pooperacyjnymi bliznami, upokorzone wstydliwymi kobiecymi dolegliwościami. Tu tracą ważność wszystkie przeciwstawienia Piękna i Nieczystości, przyzwoitości i nieprzyzwoitości. Unicestwiona zostaje

<sup>51</sup> T. R e f f, *The Meaning of Titian's Venus of Urbino*, „Pantheon” t. XXI, s. 359–366.

<sup>52</sup> C. H o p e, *Problems of Interpretations in Titian Erotic Paintings*, [w:] *Tiziano e Venezia: Convegno Internazionale di Studi*, Venezia 1976, Università degli Studi di Venezia. Vicenza, s. 111–124. Różne interpretacje obrazu Tycjana konfrontuje D. F r e e d b e r g, op.cit., s. 13 nn oraz 454–455.

<sup>53</sup> Nadal najpełniejsze omówienie w katalogu wystawy *Manet 1832–1883*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983, poz. 64–71.

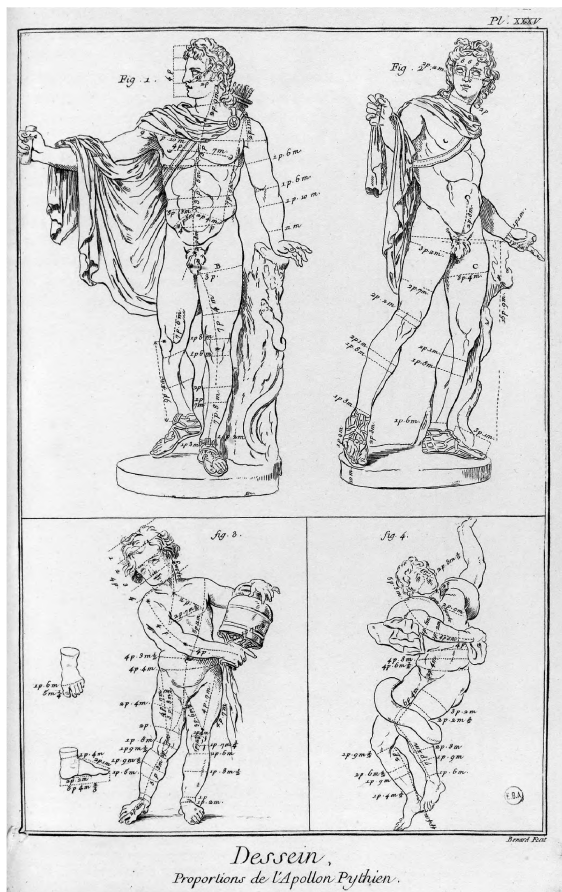
<sup>54</sup> B. C z u b a k, *Dylematy Olimpii*, „Format”, 2000, nr 3 (32), s. 34–37.

nawet granica społecznej akceptowalności wyobrażeń. Estetyczny pancerz chroniący przez wieki nagie ciało został zgruchotany.

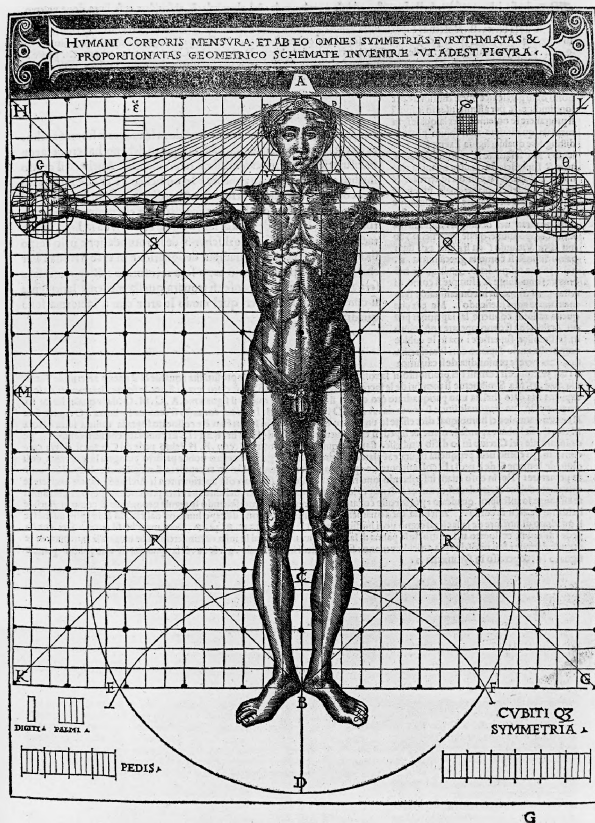
Kenneth Clark porównał nagie postacie z obrazów gotyckich do bulw i korzeni wyciągniętych z ziemi i budzących uczucie zawstyżenia. „Są blade, bezbronne, bezradne. Mają w sobie ten pozbawiony formy rodzaj życia, który jest z jednej strony ochraniany, a z drugiej prześladowany. Ich powolne biologiczne pełzanie w ciemności stanowi przeciwieństwo swobodnych, szybkich i pewnych ruchów wolnych stworzeń”. Ciało w dzisiejszej sztuce także zdaje się brutalnie wywleczone na światło dzienne z artystycznej otuliny chroniącej je przez stulecia. Jesteśmy bardzo daleko od tradycyjnie pojmowanego Piękna, ale może bliżej Prawdy.

### **Art nude: An imperfect form**

The article deals with art nude, described by Lynda Nead as the “icon of Western culture, a symbol of civilization and accomplishment”. Poprzęcka discusses the ancient Greek origins of representing the naked human body. She emphasizes that despite modern feminist criticism, initially, it was the male rather than the female body which was depicted. But already at that early stage the representations were idealized, showing strong and healthy individuals, devoid of imperfections. Medieval art also did not abstain from nudity (baptism in the river Jordan; the Crucifixion; Adam and Eve; the martyrs; resurrection of the dead at the Last Judgement). The final formation of the modern art nude as an artistic genre took place during the Renaissance (15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> c.). This process was assisted by the revival of ancient art ideals, and by studies on human anatomy, so diligently undertaken by painters and sculptors of the day (Leonardo da Vinci, Michelangelo, Titian). The success of art nude was due not only to the preferences of the public, but also to the modern system of training of painters and sculptors, which devoted much attention to studies of anatomy and depiction of elements of the human body and models. Widespread popularity of art nude did not go along with high artistic quality. Poprzęcka notes a certain degree of its trivialisation already during mannerism, and complete decadence in the 19th century. Art nude underwent important changes during the 1960s. In the domain of theoretical discussions these changes were related to criticism of the traditional female nude as product of the oppressive paternalistic society. Simultaneously, artistic representations executed by women increasingly tended to expose ageing, sickly, and imperfect bodies. According to some artists and art critics, this turning away from the traditional canon of beauty is intended as a method of seeking the truth about women and their bodies.



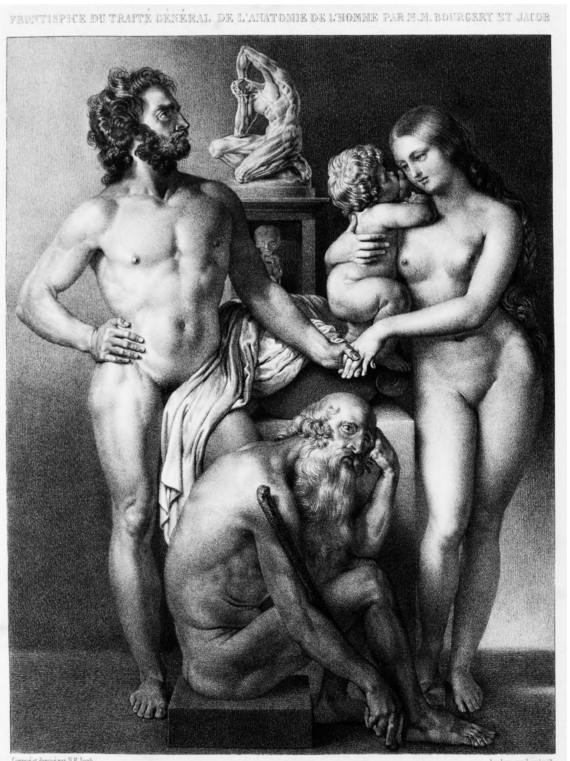
2. Apollo Belwederski. Denis Diderot, Jean Le Rond D'Alembert, *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers*, Paris 1751–1772, plansza 35, repr. Jacek Marczuk



4. Tzw. figura witruwiańska wg wyd. Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura libri decem...*, Como 1521, s. 49 (ilustracje przypisywane Cesare Cesariano), repr. Jacek Marczuk



5. Prima musculorum tabula, ilustracja dzieła Andrea Vesaliusa *De Humani corporis fabrica*, Bazylea 1543, s. 170–171



6. Jean–Marc Bourguery, Nicolas–Henri Jacob, *Traite complet de l'anatomie de l'homme*, Paris 1832–1854, frontispis, repr. Jacek Marczuk



7. Zbiory anatomiczne Ecole des Beaux-Arts w Paryżu, galeria Huguier, fragm. fotografii Phillippe Colmar, repr. Jacek Marczuk wg kat. wyst. *Une leçon d'anatomie. Figures du corps à l'Ecole des Beaux-Arts*, Paryż 2009, s. 130



8. Tycjan, *Wenus z Urbino*, 1538, Galeria degli Uffizzi, Florencja.  
Opublikowano za zgodą Ministerstwa Dóbr i Działalności Kulturalnej Republiki Włoskiej



9. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paryż



10. Katarzyna Kozyra, *Olympia*, 1996,  
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa