

---

Aleksandra Klimek-Lipnicka

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0009-0003-8918-7755

## Fotografia historyczna. Poprzez afekt w stronę odzyskania świata

Poszukiwanie sprawczości w dobie polikryzysu może się wydawać przedsięwzięciem syzyfowym. Jednocześnie pragnienie wywierania realnego, a zarazem pozytywnego wpływu na rzeczywistość otaczającą współczesnego człowieka jest dziś postawą manifestowaną na wielu polach ludzkiej aktywności. Nauka – w tym humanistyka – także poszukuje sposobów na przekształcanie traum, katastrof czy żałoby w działania służące poprawie dobrostanu bytów ludzkich i nieludzkich. Przedstawicielkami tego rodzaju afirmatywnej postawy są m.in. Rosi Braidotti (2008), Ewa Domańska (2014), Luiza Nader (2014) i Ariella Azoulay (2021). Badaczki te dostrzegają we współczesnym dyskursie hegemonię określonych narracji, która z jednej strony skutkuje bierną kontemplacją negatywności, z drugiej zaś – zwłaszcza w ujęciu Azoulay (2021) – utrwalaniem polityki historycznej wykluczającej całe społeczności. W moim eseju chciałabym się wpisać w projekt afirmatywnego spojrzenia na kulturę i pochylić nad przykładami dzieł z obszaru fotografii artystycznej oraz czerpać przede wszystkim z afektywnej historii sztuki proponowanej przez Nader:

Przekraczanie negatywności traktuję zatem jako wytrącanie z otępienia, odrętwienia, z kompulsywnego powtarzania, wskazywanie na sprawczość i potencję podmiotów postawionych wobec sytuacji granicznych – nie zaś jako odtrącenie historycznych i kulturowych doświadczeń związanych z cierpieniem czy też bardziej metaforycznie – ze stanami rozszczepienia Ja, które

powtórzę raz jeszcze – stanowią dla mnie osnowę całego projektu (Nader, 2014: 26–27).

Podobnie jak cytowana badaczka, skoncentruję się na sposobach stabilizacji kruchej podmiotowości poprzez afekt, zamierzam jednak nieco inaczej rozłożyć akcenty. Nader analizuje dzieła sztuki z perspektywy empatii – emocji powszechnie uznawanej za pozytywną i pożyteczną. Natomiast przedmiotem moich refleksji uczynię historię, która w potocznym rozumieniu utrwalała się jako stan wstydlivy i niepożądany. Ponadto z afektywnej triady opisywanej przez Nader (2014) interesuje mnie najpierw jej pierwsze ogniwo, czyli osoba artystyczna, a także stosowane przez nią strategie performatywne. Formalne jakości dzieła oraz jego potencjalny wpływ na odbiorcę interpretuję jako bezpośrednie następstwa działań twórczych noszących znamiona historii. W tym ujęciu istotne staje się również dostrzeżenie emocjonalnego gestu jako narzędzia poznawania i odzyskiwania świata. Tak rozumiana ekspresja afektywna wykracza poza tradycyjny podział między psychologią a filozofią; wpisuje się w szerszy zwrot emocjonalny w humanistyce (Nader, 2014). Gest ten, pozornie chaotyczny, ujawnia możliwość powiązania cielesności, afektu i refleksji, co otwiera pole dla dalszych rozważań nad filozoficzną utratą oraz odzyskiwaniem świata.

Aby zrehabilitować historię oraz naświetlić jej potencjalność w polu sztuki, posłużę się perspektywą fenomenologii psychopatologii, która – zamiast wnikać w przyczyny zaburzeń – bada struktury doświadczenia pierwszoosobowego (Fuchs, 2017: 517). Thomas Fuchs zauważa, że w przebiegu różnych zaburzeń podmiotowości erozji ulegają podstawowe struktury świadomości, takie jak ucieleśnienie, czasowość czy intersubiektywność. Wszelako pacjenci „nadal dążą do spójnego poglądu na świat, choć jest to możliwe jedynie w postaci urojenia lub autystycznego wycofania” (Fuchs, 2017: 519). Według Miry Marcinów, w przypadku zachowań historycznych próby stabilizacji własnego „ja” mają bardziej konstruktywny walor, a samą historię należy traktować jako „niedocenioną reakcję polityczną, artystyczną i psychologiczną na szeroko rozumianą utratę” (Marcinów, 2025). Ten zbiorczy, choć niejednorodny repertuar reakcji – rozpięty między różnymi sferami ludzkiego życia – badaczka określa mianem „historycznego odzyskiwania świata”.

Pierwszym zadaniem, które stawiam przed sobą, jest zatem rozszerzenie perspektywy afektywnej historii sztuki o zachowania historyczne przy wykorzystaniu rozpoznania fenomenologii psychopatologii. Wysuwam tezę, że to właśnie sztuka stanowi doskonały obszar „kanalizowania” historii – postawy, która w codziennym życiu może prowadzić do trudności relacyjnych (Charbonneau, 2007) i prawdopodobnie jest jedną z cech charakterystycznych „społeczeństwa zmęczenia”. Przekraczanie negatywności

nie będzie tu oznaczało wkroczenia w opisywaną przez Byung-Chul Hana tyranię pozytywności, skutkującą samowyzyskiem (Han, 2015). Przeciwnie, zachowania historyczne staną się impulsem do wyjścia z melancholijnej bierności, zastanych wzorców oraz przewidywalnych strategii działania. Następnie, posługując się tak zarysowaną ramą interpretacyjną, dokonam analizy dwóch cykli fotograficznych. Wskażę przy tym konkretne strategie artystyczne oraz formalne i treściowe jakości dzieł, przejawiające – w mojej ocenie – cechy hysterii. Ostatnią część rozważań poświęcę refleksji nad naturą świata odzyskiwanego w geście historycznym. Interesuje mnie zwłaszcza to, czy fikcja przerysowanego gestu może paradoksalnie generować poczucie autentyczności w rzeczywistości zdominowanej przez postprawdę, a także w jaki sposób odbiorcy mogą czerpać z doświadczenia hysterii.

## I. Fenomenologia hysterii

Obecność hysterii w kulturze, popkulturze oraz życiu codziennym – nawet współcześnie – jest naznaczona mitami. Do najbardziej rozpowszechnionych nieporozumień należy łączenie tego afektu z ekspresją stłumionych popędów seksualnych, przypisywaną wyłącznie kobietom. Podobne przekonania dekonstruuje fenomenologiczne ujęcie hysterii, które jako pierwszy zaproponował Georges Charbonneau (2007), a obecnie rozwija m.in. Mira Marcinów (2025). Również praca zbiorowa *The Life-World of Persons with Hysteria* (Messas, Zorzanelli, Tamelini, 2019) pozwala na szeroki wgląd w dzieje badań nad histerią oraz otwiera pole dla refleksji nad potencjalnością reakcji dotychczas dyskredytowanych jako nadmiernie emocjonalne. Istotny kontekst rosnącego zainteresowania tym zagadnieniem w ciągu ostatnich dwóch dekad stanowi wykreślenie nerwicy historycznej z klasyfikacji psychiatrycznych w 1980 r. (American Psychiatric Association, 1980, DSM-III). Posunięcie to wynikało z próby wypracowania kategorii bardziej neutralnych, nieobciążonych konkretnymi interpretacjami teoretycznymi. Zdaniem współczesnych badaczy histeria jednak nie zniknęła, lecz „ukryła się” w różnych wymiarach ludzkiej aktywności (Marcinów, 2025). W dalszej części niniejszego tekstu zamierzam wykazać, że jedną z tych sfer stanowi fotografia – medium, które od niemal dwustu lat współkształtuje strukturę doświadczenia świata przez człowieka.

Rozważania nad znaczeniem hysterii dla stabilizacji jaźni warto zestawić z postawą melancholijną – skądinąd stanowiącą topos kulturowy o znacznie bogatszej tradycji, także naukowej. Jak zauważa Michał Paweł Markowski (2009), oba te stany emocjonalne pojawiły się pod koniec XVIII w. jako wyraz odłączenia podmiotu od świata wskutek przytłaczającego natężenia bodźców i informacji. Podczas gdy próby odzyskania poczucia sensu w melancholii

charakteryzuje odrętwienie i rezygnacja, histeria dąży do naprawy więzi w sposób dramatyczny i gwałtowny (Markowski, 2009: 61–86). Tę afektywną intensywność doceniły jako pierwsze badaczki feministyczne, widząc w niej rodzaj języka typowego dla kobiecej ekspresji. Konstruktywny potencjał hysterii postuluje także fenomenologia psychopatologii. Odrzuca jednak esencjalistyczne utożsamianie nasilonych stanów afektywnych z kobiecością. W tym ujęciu histeria z zaburzenia przekształca się w jednostkę antropologiczną, opisywaną przez Charbonneau jako pozycja egzystencjalna, niezależna od płci czy ludzkiej seksualności. Podstawą jej funkcjonowania jest niesymetryczna relacja pomiędzy kruchym podmiotem, doświadczającym poczucia wybrakowania, a innym, któremu osoba historyczna przypisuje sprawczość i onnipotencję (Messas, Zorzaneli, Tamelini, 2019). Histeryk dąży do centralności własnego „ja” w przestrzeni intersubiektywnej oraz do odzyskania poczucia integralności wobec świata poprzez zachowania mające na celu zwrócenie uwagi innego (Charbonneau, 2007). Już w klasycznym ujęciu psychopatologii Karl Jaspers (1997) pisał o typowej dla hysterii głębokiej potrzebie „pojawiania się” przed drugim człowiekiem. W mojej opinii postawa ta osiąga wyjątkowe spełnienie w medium fotografii, którego indeksalny, relacyjny i narracyjny charakter pozwala wybrzmieć historycznemu performansowi.

Z perspektywy rozważań nad sztuką warto szczególnie podkreślić fundamentalną historyczną intersubiektywność, której brakuje melancholii. Ta druga jest ponadto stanem o wiele poważniejszym – psychozą, pociągającą za sobą naruszenie konstytucji rzeczywistości. Histeria jako nerwica nie narusza statusu ontologicznego podmiotu, lecz wprowadza dysproporcje w określonych strukturach doświadczenia i jest stanem przejściowym. Można ją również ujmować na kontinuum – „małe historie” przydarzają się niemal każdemu, natomiast te nasilone mogą obejmować całe zbiorowości. Ich wspólnym mianownikiem jest naruszenie neutralności przestrzeni intersubiektywnej poprzez nadmiarowy nacisk na centralność i intensywność przeżycia. Głód wysokiej emocjonalności nie jest jednak w tym ujęciu tożsamy z pożądaniem, jak sugerował Freud – seksualność czy uwodzenie mogą stanowić temat hysterii, lecz nie są jej źródłem (Charbonneau, 2007).

Podmiotowość histeryka jest krucha i stale poddana spojrzeniu innego. Wzmocnienia dostarcza mu przyjmowanie cudzych ról, a właściwie ich „wyglądów”, które Charbonneau nazywa *grands airs* („wielkimi manierami”). Obecność historyczna karmi się więc także innym rodzajem nadmiaru – przerostem reprezentacji figuralnych, typów czy cech wychwytywanych w pierwszym oglądzie przedmiotu, jego globalnym profilu. Funkcjonując w przyspieszonej, natychmiastowej temporalności, histeryk zostaje pochwycony przez tę wstępną modalność poznawczą i nie podejmuje dalszych kroków ku pogłębionemu rozumieniu ról, z których zamierza czerpać.

W niecierpliwej pogoni za uwagą innego zadawała się ich stylem i powierzchownością, by następnie równie łatwo porzucić przybraną maskę na rzecz kolejnej. Zdaniem Charbonneau historyk „chce uwodzić innych, pozostając w świecie innych”, i „sięga po rolę tylko dlatego, że ta rola niesie centralność, lecz gdy tylko centralność przestaje go zamieszkiwać, traci wszelkie zainteresowanie reprezentacjami roli” (Charbonneau, 2007: 101). Obok wstąpienia na swego rodzaju scenę, zachodzi tu proces „upostaciowienia”, co prowadzi do odzyskania poczucia integralności ze światem. Jak zauważa Arnaldo Ballerini w przedmowie do książki Charbonneau, historyk wchodzi „w tor sensu, który jest torem obrazów” (Ballerini, 2007: 17).

Klasyka literatury także dostarcza plastyczne opisy hysterii rozumianej fenomenologicznie. Emma Bovary, tytułowa bohaterka powieści Gustave’a Flauberta, funkcjonuje pomiędzy maskami przykładnej żony, namiętnej kochanki, gorliwej katoliczki i troskliwej matki. Burzliwe losy bohaterek romansów dostarczają regularnej rozrywki jej monotonnej egzystencji w małej miejscowości, u boku pospolitego męża. Pani Bovary nie porzuca marzeń o intensywnych doznaniach, niezależnie od ich miłosnej czy religijnej natury, jednak jej uniesienia koncentrują się na estetyce i symbolach. Wartość modlitwy dostrzega w aurze świec, szkaplerzy i relikwiarzy; od kochanka oczekuje nieustannie podniosłej atmosfery pełnej poetyckich wyznań i obietnic; córkę obdarza egzaltowanymi gestami, pod którymi nie kryje się autentyczna czułość.

„Ofiarą” powieści jest również słynny bohater Miguela de Cervantesa, Don Kichot z La Manchy. Autor, kierując się, w swoim przekonaniu, kodeksem rycerskim, wydobywa z niego przede wszystkim romantyczną powierzchowność, spektakl i groteskę. Jego zachowanie można interpretować jako historyczne właśnie w perspektywie zaproponowanej przez Charbonneau. Zarówno Don Kichot, jak i Emma Bovary pod „wielkimi manierami” skrywają osobowości kruche, zagubione i podatne na sugestie.

## II. Gest historyczny

Niepewność własnej jaźni wobec otaczającego świata przywodzi na myśl „przygodną próbę zorientowania się w czasie i przestrzeni, w egzystencji”, jaką dla Pawła Mościckiego (2015: 1–14) jest gest fotograficzny. Owo wahanie, momentalność decyzji o naciśnięciu spustu migawki oraz brak pełnej kontroli nad procesem twórczym wyrażają – zdaniem autora – etykę medium sytuującą się w trudnej do opisanego przestrzeni pomiędzy ontologią a socjologią fotografii. Drapieżny stosunek do świata, realizowany – zdaniem Susan Sontag (2009) – w akcie wykonania zdjęcia, ustępuje tu miejsca relacji dialektycznej. Pobranie fragmentu rzeczywistości jest równoważone poprzez

kruchy akt otwarcia się podmiotu na świat oraz „wyrzuceniem” w odpowiedzi jego stanów emocjonalnych.

Medium fotograficzne odzwierciedla w tym ujęciu ludzką kondycję – jej fundamentalne wybrakowanie i nieustanną konieczność podejmowania decyzji, obarczoną inherentną niepewnością co do ich skutków. Wykonanie zdjęcia nie rozwiązuje dylematu osoby spoglądającej przez obiektyw, pozostaje raczej zamrożeniem stanu wahania – niekonkluzywnym, za to dającym upust emocji. To właśnie w tym afektywnym aspekcie konstytutywnego „ciącia” fotografii (Durand, 2002) dostrzegam podatne podłoże dla ekspresji performansu histerycznego. Jak pisze Mościcki, fotograf „jest [...] nie tylko łowcą, ale i kimś w rodzaju tancerza, który dzięki intensyfikacji ruchów ciała otwiera je na wieloznaczność” (Mościcki, 2015: 6), przy czym wspomniany gest na wykonanym przez niego zdjęciu zawsze pozostaje niewidoczny. Histeria przeciwnie – realizuje się poprzez widzialność, a cielesna ekspresja wysuwa się w niej na pierwszy plan, łaknie uwagi drugiego człowieka. Fotografia intensyfikuje ekspozycję na to spojrzenie, dlatego jawi się jako medium szczególnie podatne na „histeryzację”.

Skryty gest fotograficzny można zatem przeciwstawić hiperwidzialnemu gestowi histerycznemu, nie należy jednak uciekać się do prostego przełożenia pierwszej kategorii na drugą. Mościcki w swoich rozważaniach utożsamia wykonanie zdjęcia z psychoanalitycznym symptomem informującym o obecności wypartego pragnienia. Omawia przy tym kategorię samego gestu. Roland Barthes i Vilém Flusser uważają, że gest – w przeciwieństwie do intencjonalnego czynu – nie wyraża jednoznacznej celowości ani nie daje się wpisać w prosty ciąg przyczynowo-skutkowy. Ma charakter przygodnego dodatku do właściwego działania, które otacza je „pewną atmosferą” i rodzi wyłącznie estetyczne następstwa (za: Mościcki, 2015). Gest fotograficzny w tym ujęciu jest natomiast aktem złożonym, dialektycznym, zawieszonym między przygodnością a decyzją, między wolą a koniecznością. Rodzi intensywność i sens, który nie jest ani całkiem przypadkowy, ani całkowicie zdeterminowany, a zarazem ustanawia etos fotografii.

Histeria w ujęciu fenomenologicznym nie pojawia się w wyniku wypartych popędów, ale naznacza sytuacje życiowe, w których podmiot doświadcza zachwiania równowagi własnej orientacji w egzystencji i „zapomina o sobie”. Próbując następnie odzyskać poczucie harmonii, sięga po maski i dramatycznie „pojawia się” przed innym. Akt histeryczny cechuje więc wysoka emocjonalność, teatralizacja, intensywna ekspresja oraz podatność na sugestie. Zależny od uwagi onnipotentnego innego histeryk potrzebuje bowiem nieustannie identyfikować tematy i zachowania, które przyciągną pożądane przez niego spojrzenie. Proces ten rodzi poczucie nieautentyczności, lecz przywdziewanie masek samo w sobie staje się ostatecznie utraconą żywotnością i narzędziem odbudowy zerwanej więzi ze światem (Marcinów,

2025). Histeria posiada zatem wyraźną celowość – jest skierowana ku drugiemu człowiekowi. Jednocześnie obecny w niej intensywny afekt sprawia, że trudno przypisać ją do kategorii w pełni intencjonalnego czynu, mimo obecnej w niej „kalkulacji” zainteresowań strony przeciwnej. Histeria rozwija się wokół wewnętrznych napięć i stanowi źródło emocji oraz przeobrażenia, podobnie jak gest fotograficzny.

Po pierwsze, proponuję pojęcie gestu historycznego jako narzędzia analizy i interpretacji dzieł powstałych w medium fotograficznym, które szczególnie łatwo absorbuje akty histerii. Po drugie, kategoria ta może się okazać użyteczna w refleksji nad innymi wymiarami współczesnej kultury, w której integralną część stanowi „pojawianie się” przed drugim człowiekiem w ramach usieciowionych relacji. Gest historyczny rozumiem przy tym bardziej umownie niż gest fotograficzny, który rzeczywiście ma charakter szybkiego ruchu, impulsu czy „cięcia”. Histeria jest raczej całym zespołem gestów, wśród których mogą się znaleźć także gesty fotograficzne. Jednak jej złożona afektywność przypomina stan zawieszenia opisywany przez Mościckiego, z tą różnicą, że wahanie ewoluuje i przekształca się tu w rozdarcie, a odruchy emocjonalne splatają się z działaniem częściowo zaplanowanym.

### III. Historyczność fotografii

Fotografia w swej istocie oraz od samego zarania wykazywała pewną podatność na histerię jako medium wytwarzające „nadmiar” rzeczywistości, powielające świat w formie dwuwymiarowego kawałka papieru. Pozornie znakomicie ilustruje ona również pojęcie „światoobrazu” ukute przez Martina Heideggera (czy nie jest ono przed-stawianiem sobie bytu?), a jednak w pewien sposób mu się wymyka:

„Mamy obraz czegoś” znaczy nie tylko, że byt został nam w ogóle przed-stawiony, lecz że stoi przed nami ze wszystkim, co do niego należy i co jest w nim zestawione, jako system (Heidegger, 1977: 142).

Sama idea kadru, arbitralnie włączająca i wyłączająca wybrane elementy świata, stoi w sprzeczności z kompletną naturą tego rodzaju „przed-stawienia”. Relacja fotografii z rzeczywistością i prawdą od zawsze była skomplikowana, z czego doskonale zdawał sobie sprawę Hippolyte Bayard, kiedy w 1840 r. opublikował swój *Autoportret topielca*. Zdjęcie jest zarówno niezbitym dowodem, że „to-było” (Barthes, 1996), jak i narzędziem tworzenia narracji, a nawet fikcji. Wielu artystów fascynowała ta dwuznaczność i kreatywny potencjał fotografii. Wśród nich Cindy Sherman wyróżnia się nie tylko jako pierwszorzędna narratorka, lecz także jako wzorcowa historyczka.

Od lat 70. XX w. Sherman konsekwentnie stosuje strategię autoportretu, sytuując w ten sposób samą siebie w centralnej pozycji wobec odbiorcy. Artystka poddaje się przy tym rozmaitym zabiegom kosmetycznym i stylizacyjnym, nierzadko zmieniającym jej ciało i twarz nie do poznania. Każdej serii fotografii towarzyszy historyczny dylemat: „W jaki sposób mogę pokazać się innemu?”. Cykl *Untitled Film Stills* można odczytać jako najsłynniejsze artystyczne wcielenie opisywanej przez Charbonneau logiki „wielkich manier”. Już sam wybór medium sprzyja takiej interpretacji. Fotografia bazuje bowiem na oglądzie powierzchni rzeczy – poza nią milczy, co najwyżej sugerując historię rozgrywającą się poza kadrem. Z tego powodu wielu współczesnym projektom fotograficznym (zwłaszcza publikowanym w formie książkowej) towarzyszą notatki, eseje, poezja lub inne teksty poszerzające kontekst warstwy wizualnej. Sherman słynie jednak z oszczędności w tym zakresie, a *Untitled Film Stills* są opatrzone wyłącznie numeracją. Czarno-białe fotografie zatrzymują się zatem na pozach, gestach i stylach, które pozwalają natychmiast rozpoznać typ kobiecej postaci – gospodynię domową, sekretarkę, *femme fatale* czy turystkę w obcym mieście. Odbiorca nie otrzymuje wskazówek dotyczących dalszych losów kobiet, które pozostają na zawsze uwieszone w swej pozie, w momencie fotograficznego „cięcia”. Niedoskonałość techniki analogowej rozmywa detale i zatrzymuje wzrok na poziomie aury wytwarzanej przez inscenizację.

Bohaterki ucieleśniane przez Sherman często sprawiają również wrażenie obserwowanych lub śledzonych, jak „gwiazda filmowa” przyłapaną w negliżu (#7), autostopowiczka (#48) czy dziewczyna schodząca po schodach (#65). Obecność innego bywa sygnalizowana poprzez znaczące spojrzenie, pozę bądź rekwizyt: ktoś siedzi na krześle obok kobiety czytającej listy (#5), w odbiciu lustra unosi się dym (#14), a postać z papierosem – być może terapeutka – spogląda ku osobie znajdującej się poza kadrem (#16). Sherman kilkakrotnie inscenizuje również kontemplację własnego odbicia (#2, #56, #81). Rytuał inscenizacji służy tu zatem przywołaniu spojrzenia, a w konsekwencji spotęgowaniu uwagi widza, adresata historycznego gestu.

Co ciekawe, pod względem intensywności afektywnej *Untitled Film Stills* stanowią raczej prolog późniejszych projektów artystki, w których „wielkie maniery” wybuchają z całą jaskrawością. W katalogu wystawy wydanym przez Museum of Modern Art Sherman sama podkreśla, że osoby z jej pierwszego cyklu są inspirowane bohaterkami kina europejskiego, bardziej stonowanymi emocjonalnie niż egzaltowane hollywoodzkie heroiny (Sherman, 2003). Mimo to gest historyczny obecny w *Untitled...* „działa” z dużą siłą, o czym świadczy mnogość interpretacji cyklu, m.in. w ramach teorii spojrzenia, feministycznej czy postmodernistycznej. Być może źródłem tego kultowego statusu był spontaniczny charakter procesu twórczego Sherman, która nie przypisywała swojej koncepcji doniosłych idei, lecz realizowała pasję do przebijania się

i charakteryzacji. Kreowanie kolejnych person wpisywało się w pośpieszną, historyczną temporalność, by ostatecznie dobiec końca w momencie, gdy artystka zaczęła odczuwać powtarzalność fotografowanych kreacji (Sherman, 2003). Podobnie jak historyk, który uświadamia sobie, że przybrana maska nie zapewnia już upragnionej centralności, Sherman oddała się poszukiwaniom nowych tematów w nadziei na pozyskanie uwagi innego.

Kameruński artysta Samuel Fosso również uczynił upostaciowienie swoją kluczową strategią artystyczną. Jego autoportrety są jednak mniej intuicyjne niż prace Sherman; większość z nich stanowi wyraźny, a niekiedy wręcz dosadny komentarz polityczny. Pod tym względem szczególnie wyróżniają się cykle *African Spirits* (2008) – hołd dla ikonicznych postaci ruchu praw obywatelskich i panafrkańskiego, oraz *The Emperor of Africa* (2013), w którym Fosso eksploruje związki Afryki z Chinami poprzez odtwarzanie słynnych portretów Mao Tse-Tunga. Pomimo bardziej pragmatycznego podejścia do własnej twórczości artysta pozostaje w historycznym obiegu obrazów i zapożyczonych manier, który najbarwniej ujawnia się w serii *Tati* z 1997 r. Fosso, Seydou Keïta oraz Malick Sidibé zostali poproszeni przez dom towarowy TATI Barbès w Paryżu, by na terenie sklepu odtworzyli typowe afrykańskie studio fotograficzne, w którym powstają czarno-białe portrety przechodniów. Kameruńczyk od razu przeciwstawił się pierwotnemu zamysłowi, podejmując decyzję o fotografowaniu w kolorze. Krzykliwe stroje i rekwizyty, wykorzystane do wykreowania stereotypowych postaci, pochodziły z asortymentu sklepu.

Seria szybko wykroczyła poza reklamowy kontekst i ujawniła głębsze pytania o naturę reprezentacji i tożsamości. Fosso wciela się w rozmaite figury społeczne i kulturowe – biznesmena, golfistę, pirata, gwiazdę rocka, marynarza, wodza, ratownika, kobietę wyzwoloną oraz „burżujkę”. Ich teatralność artysta świadomie podkreśla pompatyczną scenografią. Gest historyczny zyskuje w *Tati* drugie, postkolonialne dno – zapożyczone wyglądy funkcjonują jednocześnie jako modele życia i tożsamości narzucone Afryce przez kraje Globalnej Północy. Fosso igra z nimi, doprowadzając klisze do poziomu groteski. Maski, które miały budować prestiż, autorytet lub atrakcyjność, ulegają przesadzie i teatralnemu wyolbrzymieniu. Kobieta wyzwolona, ubrana w pstrokaty kostium, pozuje na tle imitującym busz, pod stopami ma coś na kształt ceraty w biało-czerwonej kratkę; pole golfisty okazuje się tanią dioramą otoczoną kwiatkami w doniczkach; hak pirata jest jedynie końcówką wieszaka.

Uwagę przyciąga fotografia *The Chief: He Who Sold Africa to The Colonists*, która stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych autoportretów Fosso. Artysta przedstawia się tu jako dostojnik przystrojony w skóry lamparta, z szyją oplecioną grubymi sznurami koralu i złotymi łańcuchami oraz rękami obciążonymi bransoletami i pierścieniami. Pozuje, rozparty

na krześle obitym skórą, na tle wzorzystych drukowanych tkanin. W prawej dłoni trzyma ogromny bukiet słoneczników, a obok jego bosych stóp stoją jaskrawoczerwone buty. Wizerunek wodza przywodzi na myśl historyczną karykaturę – figurę autorytetu, który sprzedał własny lud i jego zasoby kolonizatorom w imię osobistych korzyści. Fosso podkreśla, że w tym autoportrecie wciela się we „wszystkich afrykańskich wodzów, którzy sprzedali Afrykę białym” (Henley, 2011). Fotografia, ubrana w groteskę i przesadę, opowiada zarazem o historii kolonialnych relacji oraz o współodpowiedzialności elit lokalnych. Pod warstwą inscenizacji, naznaczonej przepychem i teatralnym nadmiarem, ujawnia się gorzka prawda o układach władzy, które próbują maskować własne mechanizmy, ale w swej istocie pozostają niezienne.

Kolorowe kadry *Tati* przypominają wycinki z globalnego, popkulturowego katalogu, w którym jednostka może dowolnie wymieniać maski, pod warunkiem że pochodzą one z zachodniego imaginarij. Gest historyczny ujawnia głębokie rozdarcie czarnej podmiotowości, która w poszukiwaniu dróg ekspresji często zostaje uwięziona w obcych jej reprezentacjach. Seria odsłania również bardziej ogólne „sklejenie” historycznej egzystencji z rynkiem obrazów: uwaga innego zostaje pozyskana poprzez przyjęcie kostiumu, który wcześniej krążył już w obiegu wizualnym. Fosso sam staje się w ten sposób „produktem wystawionym na sprzedaż”: dosłownie – ponieważ cykl powstał na zamówienie domu towarowego, oraz metaforycznie – jako podmiot obciążony brzemieniem kolonialnego formatowania.

#### IV. Historyczne odzyskanie świata

Starłam się opisać, w jaki sposób gest historyczny manifestuje się za pośrednictwem fotografii w polu sztuki współczesnej. Aby lepiej ukazać jego potencjał, powrócę do zestawienia tej postawy z melancholią. Zachodzi tu bowiem odmienny, możliwy do zaobserwowania z zewnątrz, stosunek do ról społecznych. Podczas gdy osoba pogrążona w melancholii pozwala „całkowicie zdeterminować się zasadom zbiorowości, wcielając całość swojego »ja« w kolektywnie wyznaczoną rolę” (Messas, Zorzanelli, Tamelini, 2019: 653), historyka cechuje pogarda dla norm społecznych. Nonszalancja ta nie wpływa jednak z silnego, egocentrycznego „ja”, charakterystycznego dla manii. Histeria z całą mocą kieruje się ku innemu, który staje się źródłem nadmiaru sensu w relacji z kruchym, podrzędnym podmiotem. W oczach historyka inny posiada nieograniczoną sprawczość, wynoszącą go ponad konwenanse.

Sięgając ponownie po przykład Pani Bovary, dostrzegam, jak bohaterka poświęca mieszczańskie obyczaje na rzecz wyobrażenia idealnej miłości. Flaubert zgotował jej wprawdzie fatalny koniec, jednak autorzy *The Life-World of Persons with Hysteria* piszą, że

Zdolność do transcendencji i odnowy przysługuje człowiekowi, ale w historii ujawnia się ona wyraźniej dzięki sile mobilizacji innego. Ta mobilizacja innego i „ja”, choć częściowo nieautentyczna, odrywa jednostki od wspólnotowego tła, w którym są zakorzenione. Z tego oderwania mogą się wyłonić dwie trajektorie: jedna z nich wiedzie przez odrzucenie przez zbiorowość jednostki nadmiernie osobliwej; w drugiej zaś, zawarta w owym oderwaniu nowość może zaferować zbiorowości nowe formy istnienia. Formy te, początkowo nieautentyczne, poprzez użytkowanie i powtarzanie stają się stopniowo autentyczne dla wszystkich. To właśnie ta antropologicznie histeryczna funkcja inspiruje artystów, którzy łamiąc konwencje swoich czasów, kierują historię społeczeństwa na nowe tory (Messas, Zorzaneli, Tamelini, 2019: 661; tłum. A. K.-L.).

Histeryk poprzez dramatyczne otwarcie na innego odzyskuje utraconą żywotność, a w zamian oferuje subwersję, przekroczenie stagnacji oraz nadzieję na odrodzenie. Cykle fotograficzne Sherman i Fosso zyskały ikoniczny status, ponieważ pod warstwą sztuczności i przesady skrywały głęboką prawdę o złożonych problemach współczesności. Jeśli obecna epoka rozmienia prawdę na drobne, być może jej poszukiwanie należy już do domeny fikcji. Gest histeryczny jawi się w tym ujęciu jako istota „naszych czasów”, akt radykalnej kontrfaktualności, służący odnalezieniu zagubionego autentyzmu. Nie stanowi on ucieczki w kojące złudzenie, lecz formę afektywnego zaangażowania – próbę ponownego zamieszkania w nowoczesnej rzeczywistości, której pluralistyczna narracyjność utrzymuje podmiot w oderwaniu od antycznego doświadczenia prawdy opisywanego przez Heideggera (1977). Świat odzyskiwany w ten sposób nie gwarantuje powrotu do jedności ani do stabilnego fundamentu. Staje się natomiast przestrzenią frenetycznego ruchu, wybudzającego jednostkę z melancholijnego odrętwienia i być może sygnalizującego ślady pierwotnego „pansynkretyzmu” kulturowego, odsłaniającego taką metafizykę, którą mógłby zaakceptować wspomniany Heidegger (Zeidler, 1987: 211–213). Prawda rodzi się w tym ruchu z napięcia pomiędzy maską a emocją, a przede wszystkim w wyniku intensywnego przeżycia i afektywnej relacji z innym, którego omnipotencja również może posiadać wymiar metafizyczny.

## Bibliografia

- American Psychiatric Association. (1980). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-III)*. Washington, DC: American Psychiatric Association.
- Azoulay, A. (2021). Historia potencjalna: bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle. *Teksty Drugie*, 5.

- Ballerini, A. (2007). *Préface d'Arnaldo Ballerini*. W: G. Charbonneau, *La situation existentielle des personnes hystériques: intensité, centralité et figuralité* Paris: Éditeur le Cercle herméneutique,
- Barthes, R. (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Braidotti, R. (2008). Affirmation, pain and empowerment. *Asian Journal of Women Studies*, 14, 3.
- Charbonneau, G. (2007). *La situation existentielle des personnes hystériques: intensité, centralité et figuralité* Paris: Éditeur le Cercle herméneutique.
- Domańska, E. (2014). Humanistyka afirmatywna. Władza i płęć po Butler i Foucaulcie. *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka*, 4.
- Durand, R. (2002). *L'image pensif. Lieux et objets de la photographie*. Paris: Éditions de la Différence.
- Fuchs, T. (2017). *Fenomenologia i psychopatologia*. W: J. Migasiński, M. Pokropski (red.). *Główne problemy współczesnej fenomenologii*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Han, B.-C. (2015). *Spółczeństwo zmęczenia i inne eseje*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Heidegger, M. (1977). *Czas światoobrazu*. W: M. Heidegger. *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa: Czytelnik.
- Henley, J. (2011). Photographer Samuel Fosso's Best Shot. *The Guardian*, 19.06.2011. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/19/photographer-samuel-fosso-best-shot>. (dostęp: 25.09.2025).
- Jaspers, K. (1997). *General Psychopathology. Volume One*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Marcinów, M. (2025). *The Hysterical Reclaiming of the World*. W: S. Wróbel, K. Skonieczny (red.). *Rethinking Materialism: Making the World Material Again*. Berlin: Springer.
- Markowski, M.P. (2009). *Życie na miarę literatury: eseje*. Kraków: Wydawnictwo Homini.
- Messas, G., Zorzanelli, R., Tamelini, M. (2019). *The life-world of persons with hysteria*. W: G. Stanghellini, M.R. Broome, A.V. Fernandez, P. Fusar-Poli, A. Raballo, R. Rosfort (red.). *Oxford handbook of phenomenological psychopathology*. Oxford: Oxford University Press.
- Mościcki, P. (2015). Gest fotograficzny: między symptomem a etosem. *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, 12.
- Nader, L. (2014). Afektywna historia sztuki. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1 (145).
- Sherman, C. (2003). *The complete Untitled Film Stills*. New York: The Museum of Modern Art.
- Sontag, S. (2009). *O fotografii*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Zeidler, A. (1987). *Typy symbolizowania w kulturze. Na marginesie hermeneutycznej koncepcji symboli*. W: T. Kostryko (red.). *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*. Warszawa: PWN.

## Abstrakt

Artykuł stanowi próbę rehabilitacji hysterii jako potencjalnie konstruktywnego afektu, zdolnego do przywracania relacji podmiotu ze światem w kontekście współczesnych praktyk fotograficznych. Punktem wyjścia jest zestawienie koncepcji afektywnej historii sztuki Luízy Nader z fenomenologią psychopatologii rozwijaną przez Georges'a Charbonneau, Thomasa Fuchsa oraz Mirę Marcinów. Autorka proponuje pojęcie gestu historycznego, rozumianego jako zespół działań emocjonalnych i performatywnych, których rozbudowana teatralność zmierza do pozyskania uwagi innego. Analiza cykli *Untitled Film Stills* Cindy Sherman oraz *Tati* Samuela Fosso pozwala ukazać fotografię jako medium szczególnie podatne na histerię. Tekst dąży również do rozpoznania, jakiego rodzaju świat zostaje odzyskany poprzez gest historyczny.

Hysterical Photography. Through Affect  
toward Recovering the World

## Abstract

This article seeks to rehabilitate hysteria as a potentially constructive affect capable of restoring the subject's relation to the world within contemporary photographic practices. Its point of departure is a juxtaposition of Luiza Nader's concept of affective art history with the phenomenology of psychopathology developed by Georges Charbonneau, Thomas Fuchs, and Mira Marcinów. The author proposes the notion of the *hysterical gesture*, understood as a set of emotional and performative actions whose heightened theatricality aims to capture the attention of the Other. An analysis of Cindy Sherman's *Untitled Film Stills* and Samuel Fosso's *Tati* series presents photography as a medium particularly susceptible to hysteria. The article also asks what kind of world is recovered through the hysterical gesture.

**Słowa kluczowe:** fotografia, histeria, afekt, fenomenologia psychopatologii, afektywna historia sztuki, gest historyczny

**Keywords:** photography, hysteria, affect, phenomenology of psychopathology, affective art history, hysterical gesture

**Aleksandra Klimek-Lipnicka** – fotografka, kuratorka, animatorka kultury, absolwentka Sztuki Współczesnej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Interesuje się historią i teorią fotografii oraz myślą feministyczną.

