

Edyta Żyrek

Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytet Jagielloński

## KAMPOWA RZECZYWISTOŚĆ MIEJSKICH FLÂNEUSES NA FOTOGRAFIACH LISETTE MODEL I DIANE ARBUS

Camp reality of the urban *flâneuses* in the photography of Lisette Model and Diane Arbus

**Abstract:** The main purpose of this essay is to discuss selected photographs of American photographers Diane Arbus and Lisette Model. The artists, who can be also called modern *flâneuses*, strolled the streets of Paris and New York in order to take pictures of the urban leisured class. An important element of the analysis is to demonstrate the women's point of view presented in the works of Arbus and Model. Furthermore, particular works of these authors are discussed in the context of the camp theory, created by Susan Sontag. My aim is to prove that camp is reflected not only in the portrayed characters, but also it is included in the gaze of the artist.

**Key words:** Arbus, Model, photography, camp, Sontag, *flâneuse*

Celem niniejszych analiz jest próba komparatystycznego spojrzenia na prace dwóch amerykańskich fotografek Diane Arbus i Lisette Model z perspektywy głównych założeń teorii kampu, dyskutowanych przez Susan Sontag w szkicu pt. *Notatki o kampie*<sup>1</sup>. Motywacją podjęcia niniejszych badań jest istnienie wyraźnie dostrzegalnych odpowiedniości między tym, co stoi u podstaw swoistej *ars photographica*<sup>2</sup>, wypracowanej przez Arbus i Model, a teoretycznymi sformułowaniami Sontag, znanej z wnikliwych komentarzy dotyczących fotografii<sup>3</sup>. Myślenie o pracach obu artystek w kontekście wskazanej tu teorii estetycznej pozwoli – jak zakładam – wy-

<sup>1</sup> Por. S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 306–323.

<sup>2</sup> Mówiąc o *ars photographica*, w przypadku Arbus mam na myśli także liczne komentarze, jakimi opatrywała autorka swoje prace. Część z poświęconych fotografii uwag pochodzi również z wywiadów, których udzieliła, omawiając szeroko swój sposób patrzenia zarówno na proces robienia zdjęć, jak i ich odczytywania. Por. R. Hughes, *Art: to Hades with Lens*, „Time”, 13.11.1972, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,910470,00.html> (data dostępu: 2.02.2015).

<sup>3</sup> Por. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

kroczyć poza istniejące dotychczas próby odczytania ich prac, które koncentrowały się przede wszystkim wokół takich pojęć jak *voyeurizm* czy szeroko rozumiana „inność” portretowanych na zdjęciach bohaterów<sup>4</sup>. Wspomniane tu zagadnienia – tak często dziś przywoływane w rozmaitych kontekstach – nierzadko rozważane bywają bez odniesienia do tak istotnego przecież historycznego tła. Warto zatem zastanowić się, w jakim stopniu zaproponowane przez obie artystki kampowe spojrzenie na rzeczywistość pozostaje aktualne dla współczesnych artystów.

Podczas gdy Arbus<sup>5</sup> skupiała się głównie na przedstawieniu rzeczywistości Stanów Zjednoczonych, Model<sup>6</sup> inspiracji szukała zarówno na nowojorskich, jak i paryskich ulicach. Łączyła obie fotografki przyjmowana przez nie perspektywa miejskiej *flâneuse*<sup>7</sup>, spoglądającej z dystansem wnikliwej obserwatorce na otaczającą ją rzeczywistość. Podobne koncepcje estetyczne widoczne w pracach obu autorek mogą wynikać z tego, iż Arbus była przez pewien czas uczennicą Model<sup>8</sup>. Fotografki dążyły do oddania tej pociągającej wyjątkowości codziennego życia, o której pisał swego czasu Charles Baudelaire<sup>9</sup>. Kobięce wkroczenie w miejską przestrzeń, ich swoista *flânerie*, wiązało się wówczas z całokształtem przemian społeczno-kulturowych zachodzących w epoce industrialnej. W wypadku fotografii fakt ten łączył się dodatkowo z uzyskaniem przez kobiety możliwości przemieszczania się po mieście także w celach zawodowych. Ich praca nie ograniczała się jednak wyłącznie do robienia zdjęć. Była bowiem jednocześnie rodzajem artystycznej diagnozy ówczesnego społeczeństwa. Na ten rodzaj aktywności zwracała uwagę Janet Wolf, pisząc, że „*flâneur* to właściwie krytyk – pisarz, artysta, socjolog – którego swobodne obserwacje mogą być przetworzone w tekst literacki bądź wizualny”<sup>10</sup>.

Kobięce spojrzenie, uwiecznione w pracach Model i Arbus, wpisuje się w koncepcję niespiesznego przechodnia, zaproponowaną przez Baudelaire’a. Tak pisał autor *Paryskiego spleenu*:

<sup>4</sup> Por.: G. Gibson, *Hubert's Freaks: The Rare Book-Dealer, the Times Square Talker and the Lost Photos of Diane Arbus*, Mariner Books, Harcourt 2008; R. Lacayo, *Photography. Diane Arbus Visionary Voyeurism*, „Time” 2003, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1006046,00.html> (data dostępu: 1.02.2015).

<sup>5</sup> Diane Arbus (1923–1971) była amerykańską fotografką żydowskiego pochodzenia. Jej prace wystawiane były między innymi w nowojorskim Museum of Modern Art. Bohaterka filmu biograficznego *Futro*.

<sup>6</sup> Lisette Model (1901–1983) była urodzoną w Wiedniu amerykańską fotografką.

<sup>7</sup> Koncepcja *flâneuse* jest dziś szeroko dyskutowana na gruncie nauk humanistycznych. Por. A. D’Souza, T. McDonough (red.), *The Invisible “Flâneuse”? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*, Manchester University Press, Manchester 2008.

<sup>8</sup> W 1958 roku Arbus pobierała u Model lekcje fotografii. Uznaje się, że to Model zaszczepiła w swej uczennicy szczególne zainteresowanie innością.

<sup>9</sup> Por. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

<sup>10</sup> „The *flâneur* is, in fact, the critic – the writer, artist, sociologist – whose detached observations might well be reported in literary or visual texts” (przeł. E.Ż.); J. Wolf, *Gender and the Haunting of Cities (or, the retirement of „flâneur”)*, [w:] A. D’Souza, T. McDonough (red.), *The Invisible “Flâneuse”?...*, *op. cit.*, s. 24.

Obserwator, dyletant, *flâneur* – nazwijcie go, jak chcecie; żeby jednak scharakteryzować tego artystę, trzeba go obdarzyć epitetem, którego niepodobna zastosować do malarza tematów wiecznych lub przynajmniej bardziej trwałych, bohaterskich czy religijnych. Niekiedy jest poetą; częściej zbliża się do powieściopisarza czy moralisty; jest malarzem okoliczności i tego, co w niej wieczne<sup>11</sup>.

Koncepcja *flâneura*, a także dyskutowanego dziś szeroko przez badaczy żeńskiego jego odpowiednika w postaci *flâneuse*, bardzo szybko przeszła z dyskursu literackiego do innych dziedzin działalności artystycznej. Stało się to przypuszczalnie za sprawą sprzyjających temu procesowi wewnętrznych właściwości modernizmu, o którym Jürgen Habermas zwykł powiadać, iż jest okresem skupiającym się przede wszystkim na tym, co efemeryczne, i jednocześnie tęskniącym do tego, co ulotne, niespełnione<sup>12</sup>. Stąd też, jak się zdaje, fotografia, borykająca się od dawna z dycho- tomią tego, co wieczne, i tego, co przemijające, w sposób nad wyraz trafny podjęła wyzwania stawiane przez modernistyczną estetykę.

## Kamp a fotografia

Fotografia kobieca w połowie wieku XX bardzo chętnie skupiała się na poszukiwaniu w miejskiej przestrzeni obrazów niezwykłych i niecodziennych. Arbus i Model szczególnie zafascynowane były tym, co ma artystce do zaoferowania wielkomięjski tłum. Zestawienie prac obu autorek wydaje się interesujące zwłaszcza dlatego, iż obie fotografki pasjonowały się innością, poszukiwały niecodziennego, nieodkrytego dotychczas bądź nieeksplorowanego wymiaru miejskiej przestrzeni. Ich prace w wielu punktach korelują z głównymi założeniami kampu. „Naprawdę istotą kampu jest umiłowanie tego, co nienaturalne: sztuczności i przesady”<sup>13</sup> – pisała w swej pracy Sontag. Wspomniany zwrot w kierunku nienaturalności oraz odmienności był także elementem *sine qua non* myślenia Arbus o sposobie selekcjonowania postaci, które mogłyby kolejno stać się bohaterami jej prac. „Często fotografowałam dziwaków – pisała artystka. – (...) Dziwacy rodzili się ze swoją traumą. (...) Są arystokratami”<sup>14</sup>. Skłonność do szczególnej afirmacji inności, postrzeganej raczej jako element nobilitujący aniżeli deprecjonujący, cechuje przede wszystkim opisywanych przez Sontag posiadaczy gustu kampowego, wśród których znajdzie się również miejsce dla Arbus i bohaterów jej sztuki. Podobną cechę odnajdziemy też w pracach Model, która dążyła do stworzenia swoistej galerii kampowych osobliwości, napotkanych przypadkiem

<sup>11</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, s. 15.

<sup>12</sup> Por. J. Habermas, *Modernizm. Niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 28–29.

<sup>13</sup> S. Sontag, *Notatki...*, *op. cit.*, s. 315.

<sup>14</sup> „Freaks was a thing I photographed a lot. (...) Freaks were born with their trauma. (...) They're aristocrats” (przeł. E.Ż.); cyt. za: P. Bosworth, *Diane Arbus: A Biography*, W.W. Norton & Company, New York 2005, s. 240.

w miejskiej przestrzeni. Wydaje się jednak, że owa kempowość, sztuczność portretowanych postaci badana może być nie tylko jako ich cecha immanentna, ale także jako element na trwałe umiejscowiony w spojrzeniu nowoczesnej fotografiki.

„Istnieje nie tylko optyka kampu, kempowy sposób patrzenia na rzeczy. Kemp jest również właściwością łatwą do rozpoznania w przedmiotach”<sup>15</sup>. Zauważmy, że patrząc to zawsze widz (czytelnik obrazu<sup>16</sup>, koneser sztuki), ale przecież swego czasu był nim też sam fotografujący. Z tą jednak różnicą, iż ten pierwszy ma dostęp wyłącznie do uwiecznionej, przetworzonej wrażliwością autora wizji rzeczywistości (by wspomnieć w tym kontekście ustalenia Rolanda Barthes’a, posługującego się pojęciem analogonu<sup>17</sup> w twierdzeniu, że fotografia nie jest doskonałym odbiciem rzeczywistości), drugi z kolei miał możliwość zweryfikowania czy raczej skonfrontowania swojego kempowego gustu w relacji z realnymi postaciami lub przedmiotami.

Współczesne myślenie o fotografii wydaje się silnie naznaczone tym, co można dobrze opisać na przykładzie słynnego dzieła autorstwa René Magritte’a, który przedstawioną na obrazie fajkę opatruje przewrotnym komentarzem: *Ceci n’est pas une pipe* („To nie jest fajka”). Podkreśla przez to, iż obraz to jedynie reprezentacja przedstawionych na nim osób czy przedmiotów. Przenosząc niniejsze ustalenia na grunt fotografii, warto się odwołać do ustaleń Sławomira Magali. Badacz skłonny byłby mówić nie o obiektywie aparatu fotograficznego, ale o jego „subiektywie”, współtworzonym przez skomplikowaną sieć uwarunkowań społecznych oraz indywidualnych fotografa<sup>18</sup>. Jeszcze dosadniej fakt ten komentuje Piotr Sztompka, podkreślając, że współcześnie „realistyczne podejście do obrazu fotograficznego nie wystarczy. Konieczne jest także podejście krytyczne, to znaczy wniknięcie w złożone i wielowarstwowe znaczenia, które zostały zakodowane w zdjęciu, poza odwzorowaniem zewnętrznej rzeczywistości”<sup>19</sup>.

Spojrzenie na fotografii amerykańskich artystek z perspektywy kampu może rodzić zasadniczy problem, który sygnalizowała już w swych krytycznych wypowiedziach Sontag. Badaczka stała na stanowisku, iż owa sztuczność, „kempowość” portretowanych przedmiotów znajduje swoje odbicie w sztukach plastycznych, li-

<sup>15</sup> S. Sontag, *Notatki...*, *op. cit.*, s. 308.

<sup>16</sup> Kierując się ustaleniami współczesnej semiotyki, warto w przypadku analiz utworów fotograficznych rozważyć możliwość zastąpienia wyrazu „odbiorca” formą „czytelnik”. Czytelnik – jak twierdzi John Fiske – w przeciwieństwie do odbiorcy jest instancją aktywną: „(...) pomaga w stworzeniu znaczenia dla danego tekstu przez wnoszenie do niego własnego doświadczenia, własnych postaw i emocji”. J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Astrum, Wrocław 1999, s. 60.

<sup>17</sup> Sformułowanie to, zdaniem Barthes’a, oznacza, że fotografii nie można postrzegać w kategoriach czystego przekazu denotowanego. Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1995, s. 130.

<sup>18</sup> Por. S. Magala, *Szkola widzenia, czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 2000, s. 9.

<sup>19</sup> P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 75–76.

teraturze, operze – a zatem, uogólniając, w dziedzinach aktywności twórczej posługujących się często pojęciem fikcjonalności. Wymagania, jakie Sontag stawia fotografii, są zdecydowanie inne. W jej pracach sztuka ta postrzegana jest w kategoriach „dokumentu społecznego”<sup>20</sup>: „Podczas gdy opis malarski czy prozatorski może być wyłącznie zawężoną, subiektywną interpretacją, zdjęcie traktuje się jako «selektywnie przezroczyście», «niewybiórcze», oddane rzeczywistości»<sup>21</sup>. Z jednej strony nie sposób odmówić Sontag słuszności; zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę kontekst czasów, gdy formułowała swe ustalenia. Z drugiej jednak strony trzeba pamiętać, że współczesna „lektura” fotografii zdecydowanie różni się od tej, która była praktykowana pół wieku wcześniej. Wtedy – jak zauważa Naomi Rosenblum – musiała ona utrzymywać swój status sztuki obiektywnie pokazującej świat<sup>22</sup>. Dziś – w dobie rozmaitych programów do obróbki zdjęć – nikt już tego od niej nie wymaga.

## Lisette Model – modernistyczna *flâneuse*

W przypadku Model wrażliwość *flâneuse* jest w istocie wrażliwością kobiety, która świadomie rezygnuje chociażby z aspirującego do obiektywizmu ukazania miejskiej przestrzeni, pozostawiając w niej wyraźne ślady swojej obecności. Czyni to – nieco przewrotnie – z jednej strony wyłącznie z pozycji zdystansowanej obserwarki, z drugiej zaś z pozycji autorki niezdolnej do trwałego ukrycia swej obecności w materii dzieła. Twórczość amerykańskiej fotografki, podobnie jak dorobek artystyczny Arbus, stanowi interesujące połączenie perspektywy wnikliwej *flâneuse* z voyeurystyczną wręcz fascynacją wielkomięską klasą próżniaczą. Zaproponowane przez Model spojrzenie za każdym razem zbliża się do syntetycznego oglądu paryskich i amerykańskich ulic. Paradoksalnie artystce nigdy jednak nie udaje się w pełni go uchwycić, pozostawia odbiorcę w ciągłym przekonaniu o fragmentaryczności percypowanego obrazu, który wydaje się jedynie zapisem ulotnego doznania estetycznego.

Sama Model – w odróżnieniu od Arbus – nie przyznawała fotografii aż tak wysokiej pozycji w obrębie poszczególnych gałęzi sztuki. Zwykła o sobie mówiła: „ja tylko

<sup>20</sup> Nie chodzi tu już jednak – jak to się działo chociażby w XIX wieku – o wykorzystywanie fotografii w celach zwrócenia uwagi społeczeństwa na problemy współczesnego świata. Interesująco relację fotografia–rzeczywistość w kontekście ustaleń Sontag opisuje Piotr Zawojski: „(...) autorka *W Ameryce* traktuje fotografię nie jako odzwierciedlanie rzeczywistości, ale rzeczywistość samą w sobie. Ontologicznie rzecz rozpatrując, fotografie bytują w świecie tak, jak bytują inne przedmioty (i podmioty), nie chodzi zatem o mechanizm odtwarzania świata za pośrednictwem fotografii, bo ona sama jest światem, albo inaczej rzecz ujmując – elementem go konstytuującym”. P. Zawojski, *Susan Sontag. Fotografia jako rzeczywistość*, <http://www.zawojski.com/2010/03/07/susan-sontag-fotografia-jako-rzeczywistosc/> (data dostępu: 3.02.2015).

<sup>21</sup> S. Sontag, *O fotografii*, *op. cit.*, s. 10.

<sup>22</sup> Por. N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Baturo: Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005, s. 342.

fotografuję ten świat, który znam. Nie zadaję pytań, nie oceniam go i nie analizuję”<sup>23</sup>. Tymczasem już nawet pobieżne spotkanie z jej twórczością stawia pod znakiem zapytania prawdziwość powyższej konstatacji. Podejmowana przez Model ciągła gra między sztuką a sztucznością nigdy nie pozostaje wolna od nieskrywanej ironii i dystansu, tak charakterystycznych dla teorii kampu. Wręcz przeciwnie; zaproponowana przez artystkę wizja świata wyraźnie odbiega od deklarowanej neutralności, zmierzając w kierunku jasno zaplanowanego projektu. Dlatego też w sposób tak śmiały zdaje się artystka igrzać z kategorią fotograficznego obiektywizmu. Fakt ten uwyraźnia się szczególnie chociażby w miejscach rozdzwiewku między przytoczonym fragmentem jej *ars photographica* a jego artystyczną realizacją. Oto bowiem fotografka, przyznająca się publicznie do zarzucenia spojrzenia oceniającego, na bohaterów swych prac wybiera głównie napotkanych na ulicach freaków bądź przedstawicieli miejskiej burżuazji. Fakt ten podkreślała Rachel Adams, twierdząc, że „(...) fotografia Model jest bliższa tradycyjnej estetyce portretowania freaków (...)”<sup>24</sup>. Swych bohaterów artystka chętnie przedstawia w sytuacjach dla nich krępujących, eksponujących ich wyrafinowaną nieraz sztuczność, dziwność bądź wyobcowanie. Tym samym fotografię, uznawaną przez lata za medium niemalże transparentne i wiernie oddające rzeczywistość, postrzega Model w kategoriach sztuki łatwo poddającej się autorskim manipulacjom, opisującej świat w sposób selektywny, nie zaś dokumentacyjny.

Model, będąc prototypem XX-wiecznej *flâneuse*, z wyjątkowym zaangażowaniem dokonuje selekcji bohaterów swych prac. Wypełnia tym samym założenia sformułowane przez Marshalla Bermanna, notującego w swym szkicu *Baudelaire: modernizm na ulicach*: „Prawdziwym zadaniem nowoczesnego artysty – jest odtworzenie [wrażliwości – przyp. E.Ż.], poddanie analogicznym transformacjom własnej duszy, wskrzeszenie wybuchowych sił we własnym dziele”<sup>25</sup>. Flâneurowski projekt realizuje Model na kilka sposobów. Mimo że jej prace teoretycy zwykli łączyć z nurtem krytycznym w fotografii, mającym z zaangażowaniem piętnować wszelkie odejścia od powszechnie obowiązujących norm, artystka manifestacyjne odcięła się od tak rozumianej działalności misyjnej swej sztuki. Pragnęła bowiem za wszelką cenę pozostać niezależną *flâneuse*, spoglądającą z dystansem na wielkomiejską przestrzeń i kontemplującą jej niezwykłość, bez zamiaru dokonywania jakiegokolwiek naprawy świata, charakterystycznej dla wcześniejszego nurtu fotografii społecznej.

Zamiłowanie fotografiki do urbanistycznego krajobrazu uwidacznia się wyraźnie w cyklu jej prac zatytułowanym *Running Legs*, pochodzącym z przełomu 1940 i 1941 roku. Cykl ten, pokazujący w pozornie prosty sposób nogi przechodniów

<sup>23</sup> A. Cymer, *Burzuje i grubasy na zdjęciach Lisette Model*, [http://www.swiatobrazu.pl/burzuje\\_i\\_grubasy\\_na\\_zdjeciach\\_lisette\\_model.html](http://www.swiatobrazu.pl/burzuje_i_grubasy_na_zdjeciach_lisette_model.html) (data dostępu: 1.02.2015).

<sup>24</sup> „(...) Model’s photograph is closer to the studio aesthetic of the traditional freak portrait (...)” (przeł. E.Ż.); R. Adams, *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*, University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 126.

<sup>25</sup> M. Berman, *Baudelaire: modernizm na ulicach*, [w:] *idem*, „Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006, s. 181.

przemierzających się po ulicach Nowego Jorku, interesująco koresponduje z założeniami twórczości fotografki-*flâneuse*. W spojrzeniu tym realizuje się bowiem jej największe pragnienie, o którym tak pisał jeszcze w odniesieniu do jej męskiego pierwowzoru Baudelaire:

Posiąść tłum – oto jego namiętność i powołanie. Wielka rozkosz dla prawdziwego *flâneura* i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych<sup>26</sup>.

Zastosowana przez artystkę zmiana perspektywy pozwala spojrzeć na wielkomiejski zgiełk inaczej, by dostrzec i uwiecznić, tym razem niejako na zasadzie *pars pro toto*, pośpiech i zawrotne tempo życia metropolii. Mary N. Woods, analizując ten cykl, zwraca przede wszystkim uwagę na przełamywanie przez niego tradycyjnego sposobu uwieczniania Manhattanu. Fotografując Nowy Jork, ówcześni artyści najchętniej skupiają się na pokazaniu drapaczy chmur, co dalece odróżnia ich od zamysłu Model, która zdecydowała się na uchwycenie tego, co pozornie nieistotne, subtelne, choć dynamiczne, silnie kontrastujące ze statyczną, monumentalną zabudową wielkiego miasta<sup>27</sup>. Artystka, w odróżnieniu od większości twórców, nie spogląda do góry, lecz w dół. Wydaje się, że w wypadku tych prac sformułowana przez Henry'ego Cartier-Bressona (i tak wyraźnie dostrzegalna też w pracach Arbus) zasada uchwycenia „decydującego momentu”<sup>28</sup> nie ma już zastosowania. Fotografkę interesują bowiem momenty jak najbardziej przypadkowe, powtarzalne, pozornie zwyczajne, będące jednocześnie sugestywnym znakiem ówczesnych czasów. Brak, jak się zdaje, ogólnej zasady porządkującej poszczególne elementy cyklu. Kolejne zdjęcia przedstawiają bowiem zarówno ujęcia zbiorowe, portretujące większą grupę przechodniów, jak i indywidualne; jednoznacznie dające się zaklasyfikować jako żeńskie bądź męskie. Zwracać może uwagę jedynie to, iż kroki wszystkich niemal postaci kierowane są konsekwentnie z lewej strony na prawą<sup>29</sup>, wyznaczając tym samym określony schemat spójności cyklu.

Równie wartą przypomnienia kategorią prac Amerykanki są portrety miejskich artystek, modelowo wręcz wpisujących się w opisaną przez Sontag estetyczną teorię kampu. Zaakcentowany przez teoretyczkę kampu zwrot w kierunku odmienności i nie-naturalności był również elementem *sine qua non* myślenia Model, współtworzącym

<sup>26</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, s. 317.

<sup>27</sup> M.N. Woods, *Beyond the Architect's Eye: Photographs and the American Built Environment*, University of Pennsylvania Press, Cloth 2009, s. 69.

<sup>28</sup> Pojęcie to wywodzi się od tytułu książki Cartier-Bressona, wydanej w 1952 roku. Fotograf argumentował w niej, iż dobre zdjęcie jest efektem uchwycenia jednej, najważniejszej chwili, która decyduje o wyjątkowości dzieła. Por. H. van Gelder, H. Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies from Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, Malden 2011, s. 88.

<sup>29</sup> Istnieją także zdjęcia przedstawiające odwrotny kierunek, należą one jednak do zdecydowanej rzadkości.

przyjęty przez nią klucz wyboru postaci. W przypadku tej autorki owa „kampowość” wydaje się jednak nie tylko cechą poszczególnych bohaterów, ale także elementem na trwałe związanym ze sposobem postrzegania świata przez fotografkę-*flâneuse*.

Fotografie Model inspirowane były podobnymi tematami jak prace Arbus. To przestrzeń freaków, transwestytów, wysublimowanej sztuczności i ekstrawagancji, widzianych zawsze w cudzysłowie. Detronizacji powagi dokonuje Model zazwyczaj za pomocą tradycyjnych środków, mających jednak znaczną siłę oddziaływania. Kampowa powaga, która zawodzi, może więc się stać jednym z proponowanych kluczy do odczytania twórczości fotografki. Kamp uwyrażnia się w pracach autorki na kilka sposobów. Szczególnie widoczny staje się w wypadku zdjęć portretujących miejskie elity, kontemplujące gwar metropolii. Autorka na swe bohaterki chętnie wybiera spotkane w parkach elegantki, zwracające uwagę w szczególności wydatną sztucznością przedstawienia. Dlatego też uchwycenie przez artystkę grymaśnej mimiki postaci w połączeniu z wyszukany strojem portretowanego bohatera daje efekt niezamierzenie komiczny, wręcz teatralny. Model pokazuje miejską arystokrację jako postaci kampowe, zyskujące swój wyszukany charakter wraz z mijającym czasem. Przedstawione postaci zdają się implicytnie kontestować upływający czas. Koronki i pióra, towarzyszące im często na zdjęciach Model, są nieudolną, przerysowaną próbą podkreślenia utraconej kobiecości, świadectwem mijającego piękna. Dlatego to właśnie rozbieżność sfery publicznie prezentowanego frontonu z wydobytymi przez *flâneuse* kulisami, by posłużyć się rozróżnieniem Ervinga Goffmana, wzmacnia znacząco kampową wymowę ich portretów.

Także wizerunki mężczyzn napotykanych przez Model w miejskiej przestrzeni mają często charakter świadomie ironiczny. Perspektywa spojrzenia przyjęta przez *flâneuse* zdaje się w sposób intencjonalny odbierać im powagę, manifestowaną na poziomie frontonu chociażby przez elegancki strój. Tym samym mężczyzna również wpisuje się do galerii kampowych bohaterów, przyłapanych przez fotografkę w chwili zadumy czy prywatności. Charakterystyczne dla kampu poczucie sztuczności wzbudzają też licznie portretowane bohaterki, potwierdzające obsesyjne wręcz uwielbienie *flâneuse* dla mieszczan o obfitych kształtach. W tym wypadku, w odróżnieniu od pozostałych zdjęć, fotografka przyjmuje jednak nieco inną strategię działania. Bohaterka zdjęcia zdaje się spoglądać wprost w obiektyw aparatu. Dlatego nie jest już podglądana, ale raczej oglądana. Zazwyczaj jednak perspektywa ta, tak często obecna w pracach Arbus, u Model występuje zdecydowanie rzadziej. Autorka *Running Legs* częściej ukrywa się przed bohaterem.

Można zauważyć znaczącą schematyczność w przedstawianiu mieszczańskiej elity przez Model. W odróżnieniu od omówionej wcześniej serii portrety mieszczan każdorazowo mają charakter zdecydowanie statyczny. Samotne postaci, zajmujące miejskie ławki i krzesła, zwracają uwagę przez swą dziwność, graniczącą nieraz z zupełnym nieprzystawianiem do czasów, miejsc i okoliczności. Ich teatralna wręcz charakterystyka pokazuje, że miejska przestrzeń jest dla *flâneuse* także rodzajem sceny, na której skupia się wzrok widzowi.



Zafascynowanie Model tempem miejskiego życia daje się również zauważyć w cyklu fotografii przedstawiającym Nowy Jork, który tym razem oglądany jest w odbiciach witryn restauracyjnych bądź sklepowych. Artystka uzyskuje osobliwy efekt, łącząc jednocześnie tak opozycyjne elementy jak nieruchoma witryna i zmieniające się w niej w szybkim tempie odbicia krajobrazu ulic, ludzi i budynków. Perspektywa ta nie wydaje się jednak wyłącznie zgrabnym conceptem, podkreślającym li tylko estetyzm ujęcia. Nakładanie na siebie kilku obrazów staje się dla Model rodzajem gry sugerującej, jak bardzo w pozornie tylko neutralnej fotografii percypowany obraz zależy od wrażliwości patrzącego. W swoich pracach artystka unika więc, jak się zdaje, mówienia o miejskiej rzeczywistości wprost. Poprzez statykę sklepowej witryny stara się pokazać dynamikę miasta. Jako niespieszny przechodzień kontempluje moment w swym kształcie ulotny i niepowtarzalny. Odbiorca może jedynie snuć domysły, jaka relacja łączy przedstawionych na jednej fotografii odbijających się w szybie mężczyzn czy też do kogo należy dłoń ukazana na innym zdjęciu. Niewykluczone, że jest ona śladem pozostawionym przez *flâneuse*, rodzajem artystycznego podpisu, utrwalonego w materii dzieła przez obserwatorkę.

## Świat w „subiektywie” aparatu Diane Arbus

Sontag jako jedna z pierwszych komentatorek prac Arbus odniosła się do wielu jej zdjęć zdecydowanie krytycznie, uważając nawet bohaterów fotografii za ofiary przemocy symbolicznej. Główny zarzut sformułowany przez eseistkę sprowadzał się do tego, jakoby Amerykanka próbowała celowo ośmieszyć swych bohaterów, którzy wcześniej obdarzyli ją zaufaniem. Zdaniem Sontag inność portretowanych przez Arbus postaci sprawia, że w sposób nienaturalny postrzegani są oni jak dziwacy, mimo że – jak stwierdza eseistka – normalni ludzie w zetknięciu z aparatem Arbus również przedstawieni byłiby w ten sposób<sup>30</sup>.

„To bardzo subtelna kwestia i nieco dla mnie kłopotliwa, lecz naprawdę wierzę, że istnieją rzeczy, których nikt nie widział, dopóki ich nie sfotografowałam”<sup>31</sup> – podkreśla Arbus, dając tym samym pierwszy dowód tego, że nieobcy jest jej kampsowy gust. W wypadku prac Amerykanki mamy do czynienia zazwyczaj z tym, co Sontag zwykła klasyfikować jako naiwny kamps, którego „(...) zasadniczym elementem jest powaga; powaga, która zawodzi”<sup>32</sup>. Wydaje się, iż niemal każde zdjęcie autorstwa Arbus w sposób uzasadniony można odczytywać jako realizację cytowanej zasady.

<sup>30</sup> Powody krytycznego stosunku Susan Sontag do Diane Arbus omawia w swym artykule Peter Schjeldahl. Por. P. Schjeldahl, *Looking Back. Diane Arbus at the Met*, „The New Yorker” 2005, [http://www.newyorker.com/archive/2005/03/21/050321craw\\_artworld](http://www.newyorker.com/archive/2005/03/21/050321craw_artworld) (data dostępu: 2.02.2015).

<sup>31</sup> „It’s very subtle and a little embarrassing to me, but I really believe there are things which nobody would see unless I photographed them” (przeł. E.Ż.); cyt. za: J. Malcolm, *Diana & Nikon: Essays on Photography*, Aperture, New York 1997, s. 189.

<sup>32</sup> S. Sontag, *Notatki..., op. cit.*, s. 315.

Sz szczególnie interesującym przykładem są tu liczne fotografie dzieci. „Nawet fotografując dzieci – zauważa Peter Crookston – Arbus zdawała się uchwycić je w chwili, gdy ich sekrety – to, jak będą wyglądać jako dorośli – zostaną ujawnione”<sup>33</sup>. Poważne skądinąd ujęcie z 1967 roku, pokazujące słynne bliźniaczki w czarnych sukienkach (*Identical Twins*), z pozoru w swej warstwie denotacyjnej nie powinno właściwie sugerować, że mamy tu do czynienia z kategorią freaków (dziwaków). Przede wszystkim na uwagę zasługuje pozornie tylko niezachwiana symetria, która sprawia, że połówki fotografii są względem siebie analogiczne: ten sam strój dziewczynki, uśmiech na ustach, postawa ciała. Mimo to wydaje się jednak, że przy dokładniejszej analizie w pewnym stopniu symetria ta jest tylko powierzchownym wrażeniem. Bardziej wnikliwe spojrzenie na zdjęcie pozwala dostrzec liczne odstępstwa od jej reguł: oto jedna z dziewczynki uśmiecha się bardziej niż druga, ma nieco inny wyraz twarzy, znajduje się też bliżej krawędzi fotografii niż jej siostra.

Wspomniane zdjęcie współczesnemu obserwatorowi może wydać się intrygujące i tajemnicze. To zasługa dystansu czasowego, który – zdaniem Sontag – potrafi przydać przedmiotom „kampowości”. „Czas uwalnia dzieło sztuki od jego kampowej wymowy, wydaje kampowej wrażliwości. (...) Z biegiem czasu to, co banalne, może stać się fantastyczne”<sup>34</sup>. Uwiecznione przed laty dziewczynki zachęcają do poszukiwania odpowiedzi na pytanie, jak wyglądają współcześnie. O zainteresowaniu ich dalszym losem świadczy przygotowana w 2005 roku sesja dorosłych już Cathleen i Colleen Wade dla „The Washington Post”<sup>35</sup>. Zdaniem Patricii Bosworth kluczowe dla odczytania tego zdjęcia okazuje się pojęcie tożsamości. Arbus „została wciągnięta w kwestie tożsamości. Kim jestem ja i kim jesteś ty? Obraz bliźniąt łączy w sobie obie wizje: normalności w dziwactwie i dziwactwa w normalności”<sup>36</sup>. Postawa ta, jeśli wierzyć słowom biografistki, bliska jest temu, co o kampie pisze Sontag: „Kamp widzi wszystko w cudzysłowie. (...) Dostrzegać kamp w przedmiotach i ludziach to pojmować Bycie-jako-granie-Roli”<sup>37</sup>. Spojrzenie na zdjęcie bliźniaczek z perspektywy kampowej wrażliwości pozwala rozszerzyć sferę znaczeń konotowanych, jakie niesie ze sobą obraz, o nowe sensory, wskazujące na niedosłowność pozornie tylko transparentnej fotografii.

Niewątpliwie wątek teatralizacji rzeczywistości, wspomnianej przez Sontag, odnajdujemy na fotografiach wchodzących w skład stworzonej przez Arbus kolekcji

<sup>33</sup> „Even when photographing babies Arbus seemed to catch them at moments when their secrets – what they will look like as adults – are revealed” (przeł. E.Ż.); P. Crookston, *Extra Ordinary*, „The Guardian”, 1.10.2005, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/oct/01/photography> (data dostępu: 1.02.2015).

<sup>34</sup> S. Sontag, *Notatki...*, *op. cit.*, s. 317.

<sup>35</sup> Zob. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052.html?nav=hcmodule> (data dostępu: 28.02.2011).

<sup>36</sup> „(...) was involved in the question of identity. Who am I and who are you? The twin image expresses the crux of that vision: normality in freakishness and the freakishness in normality” (przeł. E.Ż.); P. Bosworth, *op. cit.*, s. 17.

<sup>37</sup> S. Sontag, *Notatki...*, *op. cit.*, s. 312.

portretów homoseksualistów oraz transwestytów. Cykl ten doskonale wpisuje się w przywołany przez Sontag model teatralizacji, rozumianej jako proces ciągłego zacierania się granic między tym, kim człowiek jest w rzeczywistości, a wizerunkiem, jaki świadomie pokazuje światu. Na zdjęciach tych porządki frontonu i kulis<sup>38</sup>, by posłużyć się pojęciami Goffmana, są ze sobą zmieszane. W tym przedstawieniu kamp uwidacznia się na kilku różnych poziomach. Przede wszystkim, co najbardziej oczywiste, dostrzegalny jest on w portretowanych przez Arbus bohaterach. Zgodnie z tym, co sugeruje Sontag: „kamp jest triumfem stylu obojnackiego (zamienialność «mężczyzny» i «kobiety» [...]). Ale w ostatecznym rachunku każdy styl czyli sztuczność jest dwoista. Życie nie ma stylu. Natura także go nie ma”<sup>39</sup>. Portretowane postaci są niejednoznaczne, przejawiające. Każdy z możliwych śladów, dotyczących ich biologicznej seksualności, zostaje natychmiast zanegowany przez inny, będący z wcześniejszym w absolutnej sprzeczności. Prawda obiektywna nie ma tu żadnego znaczenia. Na jej odkryciu nie zależy ani portretowanej postaci, ani też – jak można zakładać – osobie robiącej zdjęcie. Liczy się bowiem niejednoznaczna powierzchowność, ów kampsowy styl, który – jak twierdzi Sontag – „jest wszystkim”<sup>40</sup>.

Definicja kampu, którą w swym szkicu formułuje Sontag, odnosi się do etymologicznego znaczenia czasownika *to camp*, tłumaczonego jako „uwodzić kogoś, stosując przejawiające manieryzmy, które dają się interpretować dwojako”<sup>41</sup>. W kontekście tej definicji warto się przyjrzeć najsłynniejszej bodaj fotografii Arbus z 1962 roku – *Child with Toy Hand Grenade in Central Park*. Zdjęcie to wytwarza silne napięcie między przekazem denotowanym, którym jest przedstawienie chłopca trzymającego w dłoni zabawkę przypominającą granat, a mogącą się pojawić konotacją, wskazującą na konteksty takie jak wojna, zestawiona w sposób dość przewrotny ze zwyczajną dziecięcą zabawą. Artystka wykonała aż kilkanaście różnych ujęć małego bohatera, jednak pozostałe zdjęcia to raczej portrety radosnego siedmiolatka, bawiącego się lub pozującego. Żadne z nich nie doczekało się sławy, jaką zdobyło zdjęcie *Child with Toy Hand Grenade in Central Park*. Za swoiste punktem analizowanego dzieła<sup>42</sup>, by posłużyć się terminem zaproponowanym przez Rolanda Barthes’a, jestem skłonna uznać twarz chłopca, która swym nienaturalnym wyrazem najsilniej przykuwa spojrzenie. Dodatkowo opuszczona szelka i nerwowo zaciśnięta lewa dłoń nie rozwiązują jednoznacznie dylematu, kim tak naprawdę jest mały bohater. Długie, chude ręce i równie szczupłe nogi chłopca zdają się doskonale wpisywać w kanon

<sup>38</sup> Por. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 32.

<sup>39</sup> S. Sontag, *Notatki...*, *op. cit.*, s. 312.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 319.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 313.

<sup>42</sup> Barthes pojęciem tym oznacza taki element fotografii, który najsilniej przykuwa uwagę patrzącego. Por. R. Barthes, *op. cit.*, s. 11.

kampowego piękna. Kamp bowiem, zdaniem Sontag, „(...) darzy szczególnym upodobaniem osoby wychudzone oraz osoby odbiegające od normy”<sup>43</sup>.

Arbus na swych fotografiach chętnie uwieczniała kobiety i psy. Przykładami są takie zdjęcia jak *Blaze Starr in her living room* czy *Lady Bartender at home with a souvenir dog*. Swe bohaterki portretowała zazwyczaj w przestrzeni domowej, która niezwykle często stawała się tłem znaczącym i wymownym, dookreślającym przekaz fotografii. Ekscentryczne postaci uwieczniane były w towarzystwie zwierzęcia, które stawało się jednak postacią drugoplanową przedstawionej kompozycji. Na fotografii *Blaze Starr in her living room* ekstrawagancka brunetka znajduje się w miejscu, które swym wystrojem zdaje się odpowiadać charakterowi zamieszkującej w nim osoby. Podobnie jak wcześniej wspomniany chłopiec, swój wzrok kobieta kieruje bezpośrednio w obiektyw aparatu. Fotografie Arbus wzbudzają w odbiorcy charakterystyczne dla kampu poczucie sztuczności. Oto bowiem mamy do czynienia z rodzajem *voyeuryzmu*, prowokacyjnego podglądactwa, polegającego na wkroczeniu fotografki do intymnej przestrzeni życia swojej bohaterki. Tym, co wyróżnia kobiece postaci na fotografiach Arbus, jest ów „duch ekstrawagancji”<sup>44</sup>, by użyć sformułowania Sontag, który autorka *O fotografii* uznała za cechę *par excellence* kampu. Kobiety pozują bez skrępowania. Spoglądając w obiektyw, zdradzają obecność fotografki. Zdjęcia te stają się wyłącznie zapisem chwili, wyselekcjonowanym przez *flâneuse* estetycznym obrazem, który nie rości sobie prawa do bycia czymś więcej niż tylko przedstawieniem określonego *hic et nunc*.

Interesującym przykładem kumpowości dzieł Arbus jest słynna fotografia *Jewish Giant, Taken at Home with His Parents in the Bronx*, wykonana w 1970 roku. Zdjęcie to przedstawia trzyosobową żydowską rodzinę, w której syn zdecydowanie przewyższa wzrostem swoich rodziców. Na zdjęciu, przedstawiającym wyraźne dysproporcje między dzieckiem a rodzicami, zaskakuje przede wszystkim owo uchwycone przez fotografkę zachwianie proporcji. Rzeczywistość w kampowej przestrzeni zostaje sportretowana niejako *à rebours*. Syn nadnaturalnie wyrasta ponad swoich rodziców, przez co relacje między członkami rodziny nie należą do modelowych. Zachwiane zostają także proporcje między człowiekiem a przestrzenią. W tym przypadku tytułowy bohater wydaje się niejako wepchnięty w obcą rzeczywistość, która jest dla niego nie tylko dysfunkcyjna, ale przede wszystkim silnie ograniczająca. Co ciekawe, sytuacja mężczyzny w ciasnym pokoju raczej nie wzbudza u odbiorcy współczucia ani żalu; wręcz przeciwnie – zgodnie z teorią kampu powaga zostaje podważona, a treść (sens, ideowe przesłanie) zamieniona raczej na afirmację kampowego stylu i formy (kompozycji) przedstawiania postaci. Dlatego też potencjalny odbiorca, szczególnie przy pierwszym kontakcie ze zdjęciem, raczej nie będzie traktował sytuacji bohatera w kategoriach kalektwa, lecz jedynie pewnej interesującej nienaturalności.

<sup>43</sup> S. Sontag, *Notatki...*, *op. cit.*, s. 311.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 315.

## Podsumowanie

Jak powiadał Umberto Eco, cała historia minionego stulecia może zostać streszczona w kilku symbolicznych fotografiach, które najlepiej uchwyciły istotę swojego czasu<sup>45</sup>. Prace Arbus i Model niewątpliwie wpisują się w ten projekt. Zafascynowane ulicami Paryża i Nowego Jorku artystki z dystansem *flâneuse*, ale i z jej estetyczną wrażliwością dotykają kwestii pozornie tylko błahych i banalnych. Ich fotograficzny dyskurs o nowoczesnym mieście wymyka się schematycznym przedstawieniom znanych z turystycznych przewodników miejsc i przełomowych momentów. Niczym Baudelaire'owski bohater skupiają się bowiem na detalach, kolekcjonują niepospolite obrazy i ulotne wrażenia. Zaproponowane przez Model i Arbus spojrzenie na przestrzeń miasta naznaczone jest jednocześnie perspektywą obcego i swojego. Fotografki z kobietą wrażliwością patrzą na rodzącą się nowoczesność, będącą dla nich wyzwaniem i przedmiotem fascynacji jednocześnie.

Analiza dorobku Arbus i Model w kontekście głównych założeń teorii kampu otwiera nowe pola interpretacyjne. Przyjęcie tej perspektywy w badaniach nad fotografią pozwala bowiem na zwrócenie się nie tylko w kierunku przedmiotu, ale także jego implikowanego odbiorcy, który powinien posiadać ów kampowy sposób patrzenia na rzeczy. Zamiłowanie do sztucznych, ekstrawaganckich postaci, wszechobecny estetyzm widzenia i uwielbienie dla stylu sprawiają, że omówione pokrótce w niniejszym szkicu zdjęcia trafiają do rąk tych, którzy w fotografii poszukują czegoś więcej niż tylko precyzyjnego zarejestrowania określonego fragmentu rzeczywistości. Fotografka-*flâneuse* w połowie XX stulecia nie jest wyłącznie dokumentalistką miejskiej przestrzeni. Jej spojrzenie okazuje się spojrzeniem estетки, osoby zafascynowanej ulicznym gwarem, ale potrafiącej jednocześnie wydobyć z niego zdarzenia i postaci niemieszczące się w potocznych schematach.

Zauważyć można, że Arbus jako uczennica Model wiele przejęła z teorii fotografii wypracowanej przez swą mistrzynię. Inspirując się podobnymi tematami, młodsza artystka gdzie indziej jednak położyła punkt ciężkości. Prace Arbus, która uważana była za wzorcową dokumentalistkę, nie roszczą sobie ambicji do bycia panoramicznym portretem określonego społeczeństwa. Artystka zmierza raczej do stworzenia fotograficznej historii osobliwości. Tak często pokazywana przez Arbus sztuczność, łączona nierzadko z wyszukaną pozą, a czasem jedynie z prostym zanegowaniem tego, co naturalne, nie niesie ze sobą głębszych treści, nie staje się żadnym manifestem. Przedstawiane postaci nie występują w służbie idei, nie walczą o poszanowanie odmienności, nie apelują o akceptację, nie proszą o współczucie. Ich istnienie sprawdza się do kampowej afirmacji stylu i sztuczności, istniejących bądź w bohaterach fotografii, bądź w perspektywie widzenia przyjmowanej przez autorkę zdjęć, bądź też w końcu w spojrzeniu odbiorcy. Prace Model z kolei, w odróżnieniu od fotografii

<sup>45</sup> Por. U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 265.

Arbus, częściej układają się w cykl i opierają na fascynujących autorkę zasadach powtarzalności. Atmosfera wielkiego miasta częściej zostaje uchwycona przez pryzmat społeczności niż jednostki. O ile Arbus skupia się bardziej na wyeksponowaniu nietypowych bohaterów i wykraczających poza normę zachowań, o tyle Model stara się odnaleźć tę niezwykłość w postaciach i zjawiskach pozornie uznawanych za typowe.

Szeroko dyskutowane przez Arbus i Model takie tematy jak ludzka tożsamość, seksualność, koncepcja Innego/Obcego to zagadnienia bardzo silnie obecne dziś w dyskursie publicznym i naukowym. Stąd szczególnie istotne wydaje się przywoływanie nazwisk obu artystek w dyskusjach poświęconych roli sztuki w kształtowaniu postaw społeczeństwa wobec jednostki. Niniejszy szkic raczej daje asumpt do podjęcia bardziej szczegółowych analiz nad związkami dzieł obu artystek, aniżeli jest próbą stworzenia wyczerpujących interpretacji ich prac. Szczególnie interesujące może się wydać spojrzenie na omawiane tu zagadnienia z perspektywy kontekstów queerowych, które często bywają przywoływane przy okazji dyskusji nad pracami Arbus i Model. Zagadnienie to z racji swej złożoności powinno być jednak przedmiotem odrębnego studium.

## Bibliografia

- Adams R., *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*, University of Chicago Press, Chicago 2001.
- Barthes R., *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1995.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
- Berman M., „*Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006.
- Bosworth P., *Diane Arbus: A Biography*, W.W. Norton & Company, New York 2005.
- Crookston P., *Extra Ordinary*, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/oct/01/photography> (data dostępu: 1.02.2015).
- Cymer A., *Burzuje i grubasy na zdjęciach Lisette Model*, [http://www.swiatobrazu.pl/burzuje\\_i\\_grubasy\\_na\\_zdjeciach\\_lisette\\_model.html](http://www.swiatobrazu.pl/burzuje_i_grubasy_na_zdjeciach_lisette_model.html) (data dostępu: 1.02.2015).
- D'Souza A., McDonough T. (red.), *The Invisible "Flâneuse"? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*, Manchester University Press, Manchester 2008.
- Eco U., *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Fiske J., *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Astrum, Wrocław 1999.
- Gelder H. van, Westgeest H., *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies from Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, Malden 2011.
- Gibson G., *Hubert's Freaks: The Rare Book-Dealer; the Times Square Talker and the Lost Photos of Diane Arbus*, Mariner Books, Harcourt 2008.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

- <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/11/AR2005051102052.html?nav=hcmodule> (data dostępu: 28.02.2011).
- Hughes R., *Art: to Hades with Lens*, „Time”, 13.11.1972, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,910470,00.html> (data dostępu: 2.02.2015).
- Lacayo R., *Photography: Diane Arbus Visionary Voyeurism*, „Time” 2003, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1006046,00.html> (data dostępu: 1.02.2015).
- Magala S., *Szkola widzenia, czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 2000.
- Malcolm J., *Diana & Nikon: Essays on Photography*, Aperture, New York 1997.
- Nycz R. (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, przeł. I. Baturo, Baturo: Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.
- Schjeldahl P., *Looking Back: Diane Arbus at the Met*, „The New Yorker” 2005, [http://www.newyorker.com/archive/2005/03/21/050321craw\\_artworld](http://www.newyorker.com/archive/2005/03/21/050321craw_artworld) (data dostępu: 2.02.2015).
- Sontag S., *Notatki o kampie*, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 306–323.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Sztompka P., *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Woods M.N., *Beyond the Architect's Eye: Photographs and the American Built Environment*, University of Pennsylvania Press, Cloth 2009.
- Zawojski P., *Susan Sontag. Fotografia jako rzeczywistość*, <http://www.zawojski.com/2010/03/07/susan-sontag-fotografia-jako-rzeczywistosc/> (data dostępu: 3.02.2015).