

ARTYKUŁY I ROZPRAWY

EMILIA WAJS

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

JAPOŃSKA FOTOGRAFIA EMANCYPACYJNA,
CZYLI KILKA SŁÓW O TWÓRCZOŚCI NAGASHIMY YURIE*

WSTĘP

Od lat sześćdziesiątych XIX wieku oficjalnym określeniem na fotografię w języku japońskim jest słowo *shashin*, które w dosłownym tłumaczeniu oznacza „kopię prawdy” (Iizawa, Kinoshita, Tucker 2003, s. 26). Ten japoński wyraz trafnie, jak się wydaje, odzwierciedla to, w jaki sposób początkowo myśleli mieszkańcy Japonii o rozwijającej się, nowej dziedzinie sztuki. Wraz z pojawieniem się fotografii na Wyspach Japońskich stała się ona ważnym nośnikiem informacji, a także sposobem przedstawiania zmieniającej się rzeczywistości okresu Meiji (1868–1912)¹. Japońscy fotografowie zainspirowani zachodnim malarstwem i stopniowo rozpo-

Adres do korespondencji: emilia.wajs99@gmail.com; ORCID: 0009-0002-5919-5044

* Artykuł powstał na podstawie fragmentu pracy dyplomowej autorki. Opisywane w nim zdjęcia, choć oryginalnie zamieszczone w tej pracy, ze względu na brak zgody artystki — Nagashimy Yurie — nie mogą być powielone w niniejszym tekście. Polski czytelnik może zapoznać się z niektórymi z nich na stronie galerii Kuboty Maho. Adres oficjalnej strony galerii to: <https://www.mahokubota.com/en/artists/yurie-nagashima/>.

¹ W okresie Meiji doszło do istotnych przemian politycznych, gospodarczych, a także kulturowych. Zakończenie polityki izolacji i zmiana rządu wpłynęły na sposób myślenia Japończyków, którzy zaczęli modernizować kraj na wzór zachodni. Nowe środki transportu, architektura, literatura, sztuka oraz obyczaje były pochodną wielu gwałtownych reform z tego okresu (więcej na ten temat zob. Frédéric 1988).

wszecznianym aktem coraz śmiej zaczęli przedstawiać kobietę i jej ciało w swojej twórczości. Tematem niniejszego artykułu jest nagość kobieca utrwalana za pomocą aparatu fotograficznego, a także wpływ takiej działalności na wizerunek kobiety w społeczeństwie japońskim. Jedną z mistrzyń kobiecego aktu jest Nagashima Yurie².

W dorobku kultury europejskiej akt kojarzony jest z humanizmem i z indywidualizmem. W Japonii jednak rozumienie aktu różniło się od definicji przyjętej w krajach zachodnich. Jak pisze Agnieszka Załęska (2016, s. 231): „Akt przyjęto jako nowe zagadnienie w sztuce, ale odarto go z indywidualizmu i humanistycznego znaczenia, tak ważnego dla kultury zachodniej”. Japończycy postrzegali działalność artystyczną jako sposób na prezentowanie ideologii Cesarstwa Wielkiej Japonii, co skutkowało publiczną debatą na temat słuszności tworzenia aktów i prezentowania ich na ogólnodostępnych wystawach. Choć pomijano w niej idee humanizmu, to na początkowych etapach rozwoju malarstwa zachodniego w Japonii zachowano pewne elementy myślenia Europejczyków o akcie.

Na rozwój aktu w historii sztuki japońskiej miały wpływ trzy wydarzenia. Początek dyskursu rozpoczyna się wraz z ukazaniem się w 1889 roku ilustracji autorstwa Watanabe Seiteia (1851–1918), umieszczonej w powieści Yamady Bimyō (1868–1910) pt. *Kochō* („Motyl”). Ponieważ ilustracja przedstawiała nagą kobietę, poskutkowało to wdrożeniem przez ministra spraw wewnętrznych zakazu publikacji aktów. Kolejne dwa wydarzenia związane są z postacią Kurody Seikiego (1866–1924), jednego z najbardziej znanych malarzy uprawiających malarstwo w stylu zachodnim — *yōga*. Artysta zajmował się również popularyzacją kobiecych aktów. W 1895 roku na Czwartej Krajowej Wystawie Przemysłowej w Kioto zaprezentował pracę ukazującą nagą, stojącą przed lustrem, białą kobietę (Załęska 2016, s. 239–240). Motyw lustra był często wykorzystywany przez europejskich malarzy. Zwierciadło, w które tak chętnie wpatrywały się bohaterki obrazów, miało być symbolem ich próżności. Jednak w rzeczywistości obrazy tworzone dla przyjemności odbiorców, a kobieta, która sama dla siebie stała się widokiem, przyzwalała również widzowi na takie jej traktowanie (Berger 1997, s. 51). Obraz Kurody próbowano usunąć z wystawy. Wobec kolejnej jego pracy pt. *Seiyō fujinzō* („Postać zachodniej kobiety”, 1901) władze podjęły próbę dodania nagiej kobiecie sukienki, która zakryłaby dolną część ciała (Załęska 2016, s. 250). Znamienny

² W artykule przyjęto tradycyjny japoński zapis, zgodnie z którym nazwisko poprzedza imię. Zlatynizowana notacja języka japońskiego oparta jest na nieznacznie zmodyfikowanej transkrypcji Hepburna. Popularne japońskie toponimy występują w wersji spolszczonej.

wyduje się fakt, iż Japończycy w swoich poczynaniach zapomnieli o wcześniejszej tradycji *shunga* (drzeworyty o tematyce erotycznej), zatracając się w kreowaniu dobrego wizerunku japońskiej sztuki na arenie międzynarodowej.

W europejskim malarstwie jeszcze do końca XVIII wieku dominowało męskie nagie ciało, które uznawano za ideał. Było to głęboko zakorzenione w szerszym systemie wartości ówczesnej kultury zachodniej, w której rozgraniczenie między tym, co męskie, a tym, co kobiece, tworzyło paletę binarnych opozycji, równało się — według Tani Modleski — opozycji między kulturą wysoką (sztuką) a kulturą masową (popularną). „Męską” kulturę wysoką miały cechować między innymi intelekt, aktywność czy pisarstwo, natomiast „kobieca” popularna kultura miała być utożsamiana między innymi z uczuciowością, biernością i czytelnością (Modleski 2014, s. 25–28; Alochno-Janas 2012, s. 268). Ciało kobiety mało być jedynie gorszą wersją ciała męskiego, co tłumaczono dysproporcjami i odmiennością genitaliów u obu płci. Przekonanie o niedoskonałości i skrytości kobiecego przyrodzenia kłóciło się bowiem z otwartością idealnego ludzkiego ciała reprezentowanego przez model męski. Anatomia była w tym wypadku czynnikiem decydującym o somatycznym pięknie (Laquer 1992, s. 25 i nast.). Ten sam aspekt oceny piękna ciała posłużył w kolejnych dekadach jako argument w dyskusji już nie tylko w kwestii wyższości aktu męskiego nad kobiecym, ale także ich odmienności stanowiącej wartość dodatnią. Nowe podejście oznaczało akceptację kobiecego ciała nie jako gorszego wariantu ciała męskiego, ale jako czegoś całkiem innego, co przez wieki marginalizacji jawiło się jako *terra incognita*, którą należy poznać, opisać i pokazać. W ten sposób od początku XIX wieku androcentryczny model piękna cielesnego stopniowo zaczęła zastępować kobieca nagość. Pojawiała się ona coraz częściej w przestrzeni publicznej i w konsekwencji ta tajemnicza, a jednocześnie fascynująca cielesność mogła być odkrywana w różnych wymiarach. To właśnie w tamtych czasach „[b]adając ciało kobiece od wewnątrz i z zewnątrz, medycyna i sztuka, anatomia i rysunek objęły kobiety pełnym nadzorem. Definiując normy zdrowia i piękna, podporządkowano ciało kobiety regułom i wzorcom poprawności” (Nead 1998, s. 87). Jego odbiór i postrzeganie estetyczne było wpisywane w konkretną przestrzeń, a w ten sposób „nadzorowane, oswajane i formowane poprzez odpowiednio dobrane kody wizualne” (Łuksza 2013, s. 35).

Sam fakt, że ciało kobiety stało się głównym motywem obrazu, zmuszał ją do ciągłej samoobserwacji i autodyscypliny. Dziewczyne uczono od dzieciństwa, co jest dopuszczalne, a co zabronione, czyli nakłaniano do przypatrywania się samej sobie, by sprostała stawianym jej oczekiwaniom,

co wpływało na to, w jaki sposób była postrzegana przez innych, a zwłaszcza przez mężczyzn, i nie pozostawało bez wpływu na osiągnięcie przez nią sukcesu życiowego (Berger 1997, s. 47–48). Kobieta, przekształcając siebie w obiekt, stała się podziwianym „widokiem”. Nie była już jednak wyłącznie tematem samym w sobie, ale formą jako taką. W aktach ciało często jest idealizowane i zaprezentowane w formie przyjemnej dla oka widza. Głównym odbiorcą jest mężczyzna, a kobieta stanowi obiekt obserwacji i odwoływania się do jego seksualności (Berger 1997, s. 54–55). Co więcej, kobiece ciało jest wręcz „obwarowane władzą męskiego spojrzenia i upodmiotowione zarówno z pozycji twórcy, jak i pozycji widza-voyeura” (Alochno-Janias 2012, s. 268). Nierzadko prezentuje się wizerunek kobiety sprawiającej wrażenie biernej lub delikatnej. Taka perspektywa została przejęta, choć nie w pełni, przez Japończyków w okresie Meiji i stała się inspiracją dla japońskich malarzy, a następnie fotografów.

W fotografii aktu ustalono określone zasady prezentowania postaci męskich i żeńskich, które ugruntowały się w wyobraźni twórców. Wspomina o nich polska teoretyczka sztuki Maria Anna Potocka (2010, s. 184): „Kobiety sprawiają wrażenie śpiących ciał. W mężczyźnie fotograf poszukuje partnera, w kobiecie — przedmiotu. Ta rozbieżność pomiędzy aktem męskim a kobiecym dotyczy zdecydowanej większości aktów fotograficznych. Podobnie jak fakt, że energię seksualną aktów — zarówno męskich, jak i kobiecych — konsumują głównie mężczyźni”. Brytyjska teoretyczka filmu Laura Mulvey zauważa, że „kobieta odgrywa «tradycyjną ekshibicyonistyczną rolę» — jej ciało jest traktowane jako bierny obiekt erotyczny, na który spoglądają mężczyźni, aby mogli przenosić na nią swoje fantazje. Kobieta kojarzy się więc z «patrzeniem-się-na» [nią] [*to-be-looked-at-ness*]” (Mulvey 1989, s. 19; Chaudhuri 2006, s. 35).

Jednak wraz ze zwiększaniem się udziału kobiet w sztuce zaczęły pojawiać się artystki, które zapragnęły przełamać schemat sprowadzający płęć żeńską do poziomu określonego przez Potocką jako „przeestetyzowana lalka”. W świecie fotografii jedną z najbardziej znanych artystek z pewnością jest Nan Goldin. Fotografka w słynnym albumie z 1986 roku pt. *The Ballad of Sexual Dependency* („Ballada o seksualnej zależności”) przedstawiła osoby homoseksualne, transwestytów, drag queens, a także chorych na AIDS w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Ponadto bohaterami jej prac były osoby uzależnione, znajdujące się na marginesie społecznym, z którymi autorka się przyjaźniła (Ruddy 2009, s. 348). Goldin spleta historię swoich bliskich z własną, przez co nadaje swoim pracom jeszcze bardziej intymny charakter. Na szczególną uwagę zasługują autoportrety artystki, na których widoczna jest jej brutalnie pobita twarz.

Skatowane ciało sprawia, że widz pragnie odwrócić wzrok. Co istotne, zaprezentowana na fotografiach cielesność czy przemoc nie zostaje w żaden sposób upiększona. Na zdjęciach zauważalna jest rzeczywistość autorki, taka, jakiej doświadczała w czasie tworzenia swojego słynnego projektu. Patrząc na jej twarz nie widzimy „lalki”, lecz kobietę w niszczycielskim związku, której prywatność została naruszona.

Nan Goldin jest jedną z wielu artystek, które podważyły dotychczasowy sposób przedstawiania cielesności oraz kobiet w sztuce. W Japonii kobiety również, wykorzystując sztuki audiowizualne, zaczęły prowadzić dialog z widzem i męską częścią twórców, a jedną z prekursorok inicjujących ów dialog była Nagashima Yurie.

Artystka ta urodziła się w 1973 roku i już od najmłodszych lat interesowała się sztuką. Na drugim roku studiów studenci na obowiązkowych zajęciach z fotografii otrzymali za zadanie sfotografowanie Japończyków w trakcie wakacji, przy czym wykładowca zabronił studentom wykonywania portretów Europejczyków. Jednak młoda Nagashima, która kupiła już bilet do Europy i zaplanowała swoją podróż, nie rozumiała intencji prowadzącego zajęcia (Nagashima 2020c). Wówczas narodził się pomysł wykonywania autoportretów, z których w przyszłości zasłynie i będzie promować jako narzędzie emancypacyjne. Zamierzam tu omówić pokrótce ten aspekt twórczości Nagashimy, a także jej rolę w historii japońskiej fotografii.

AKT: POCZĄTKI

Artystkę początkowo frustrował ciągły przymus pozowania swoim kolegom do ich zdjęć. Jak wspomina, jej ciało było wówczas tylko przedmiotem wykorzystywanym do realizowania ich męskich fantazji (Nagashima 2020a). Ponadto — jak zaznacza w swojej najnowszej książce (Nagashima 2020c, s. 305) — od końca lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Japonii popularny w fotografii był nurt *hea nūdo*, wywodzący się od angielskiego *hair nudes*. Nazwa odnosi się do artykułu 175. japońskiego kodeksu prawnego, który opiera się na kodeksie ustanowionym w 1907 roku. Treść tego artykułu mówi o tym, że osoby rozpowszechniające obsceniczne treści podlegają karze do dwóch lat pozbawienia wolności bądź grzywnie³. Użyte w kodeksie słowo *waisetsu* można przetłumaczyć jako obsceniczny lub nieprzyzwoity, jednak nie

³ Japońska domena publiczna z kodeksem karnym e-Gov Law Search: <https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=140AC000000045> [dostęp: 29.03.2021].

sformułowano określonych norm wskazujących, co się zalicza do tej kategorii. Takie niedomówienie sprawia, że prawo wydaje się nieprecyzyjne. Do ograniczeń należy pokazywanie włosów łonowych, przez co swoboda w tworzeniu aktów zostaje zawężona. Od lat osiemdziesiątych młodzi artyści buntowali się przeciwko restrykcyjnej cenzurze. Gest sprzeciwu był napędzany przez takie magazyny jak „Photo Age”, który został założony w 1981 roku i przedstawiał prace takich artystów jak Araki Nobuyoshi⁴ (Mey 2007, s. 121).

Artyści przynależący do tego nurtu sprzeciwiali się panującej cenzurze i publikowali zdjęcia kobiet oscylujące między pornografią a sztuką. Jednak w odczuciu Nagashimy i jej rówieśniczek wizerunek kobiet stwarzany przez japońskich fotografów przedstawiał płęć żeńską jako obiekt męskiego pożądania seksualnego. Z takich powodów artystka zdecydowała się na bunt poprzez sztukę.

W 1993 roku Nagashima zastąpiła serią zdjęć ukazujących ją i członków jej rodziny nago. Umyślnie powiązała rodzinę z nagością, by oderwać kobiecą nagość i ciało od kontekstu seksualnego. Album ukazał się później pod tytułem *Kazoku*, czyli „Rodzina”. Okładka zbioru fotografii przypomina album dla dzieci. Nad małą sarną i motylem widnieje tytuł i dwie małe chmurki. Jasnoniebieska okładka i dziecięca stylistyka w żaden sposób nie sugerują zawartości książki. Album stwarza wrażenie typowego zbioru z fotografią rodzinną.

Jedno ze zdjęć, wykonane w domu rodzinnym artystki, przedstawia portret całej rodziny. Na głównym planie znajdują się wszyscy jej członkowie: Nagashima, jej brat i rodzice. Artystka w tym czasie ogoliła głowę na łyso, co również jest nie bez znaczenia dla jej pracy. Zdecydowała się na taki czyn, ponieważ chciała w jak największym stopniu ukryć kobiece cechy, które mogą kojarzyć się z seksualnością. Taka rekonstrukcja kobiecości przywodzi na myśl koncepcje Susan Bordo. Według tej badaczki, nowoczesne kobiety, które chcą dorównać mężczyźnie na jakichkolwiek płaszczyznach, muszą posiadać cechy przypisywane płci męskiej (zob. Jakubowska 2009, s. 44). Istotny zatem wydaje się fakt, że to właśnie pozbycie się cech uznawanych pierwotnie za kobiece posłużyło artystce na początkujących etapach jej kariery jako narzędzie buntu. Na zdjęciu Nagashima i jej brat znajdują się za rodzicami, którzy siedzą na pierwszym planie. Ojciec i mat-

⁴ Araki Nobuyoshi (ur. 1940) — jeden z najbardziej znanych japońskich fotografów. Autor ponad pięciuset albumów fotograficznych. Wykorzystywał w swoich pracach motywy wiązania; promotor tzw. fotografii o sobie (*shishashin*) — fotografii z elementami autobiograficznymi. Laureat licznych nagród fotograficznych w Japonii i poza jej granicami.

ka zasłaniają klatki piersiowe swoich dzieci, przez co widz nie jest w stanie ujrzeć piersi artystki. Brak włosów, piersi oraz ubrań powoduje, że osoby spoglądające na fotografię mogą mieć trudności z rozpoznaniem płci Nagashimy. Co ciekawe, bohaterowie występujący na fotografii sprawiają wrażenie niewzruszonych zaistniałą sytuacją. Mimika twarzy członków rodziny pozostaje autentyczna, co potęguje odczucie spoglądania na zwykłą fotografię rodzinną. Ponadto rodzina została sfotografowana w swoim codziennym miejscu przebywania, bezpiecznej strefie, w której wszyscy mogli czuć się komfortowo. Akcesoria, meble i telewizor sugerują, iż zdjęcie mogło zostać wykonane w salonie. Mimo pozorów stworzonych przez rodzinę pierwsze, co przykuwa uwagę widza, to nagość. Rodzice umyślnie zasłaniają intymne części ciała, nie niszcząc iluzji naturalności sytuacji i pozostając w nieskrępowanej postawie.

W pozostałych pracach z serii *Kazoku* Nagashima również zwracała uwagę na przesłanianie narządów płciowych, by fotografie nie były zestawiane z nurtem *hea nūdo* i nie budziły skojarzeń nasyconych erotyzmem. Takie też jest zdjęcie ukazujące Nagashimę z ojcem. Na fotografii uwieczniono ojca grającego z córką w golfa. Nagashima spogląda bezpośrednio w obiektyw aparatu, a dolna część jej ciała jest przyciemniona. Ponadto artystka trzyma w rękach kij golfowy tak, aby widz nie mógł dosięgnąć wzrokiem najintymniejszych części jej ciała. Kadr stworzony przez Nagashimę przypomina sytuację, która mogła wydarzyć się w każdej rodzinie.

Japończycy mieli specyficzne podejście do ludzkiego ciała, lecz wraz z przymusowym otwieraniem kraju zaczęło ono zanikać. Wydaje się jednak, że otwartość na nagość jest zakorzeniona w ich podświadomości. Nagashima często pytana w wywiadach o to, jak przekonała swoją rodzinę do rozebrania się przed obiektywem aparatu fotograficznego, odpowiada, że zarówno nagość, jak i przestrzeń domowa w Japonii nie są tak święte jak w krajach zachodnich (Nagashima 2017).

Koncepcja połączenia nagości z rodziną pozującą do zdjęcia nie jest nowością w świecie japońskiej fotografii. Jeden z powojennych fotografów, Fukase Masahisa (1934–2012), wykorzystał podobny motyw. Wywodzący się z Hokkaido Fukase w 1971 roku, po ukończeniu studiów i pracy jako komercyjny fotograf, powrócił w rodzinne strony. Jego ojciec był fotografem i posiadał własne studio fotograficzne. To właśnie w tym miejscu Fukase tworzył portrety rodzinne od momentu powrotu do miejsca urodzenia aż do 1989 roku, kiedy to rodzinne studio zbankrutowało po śmierci ojca (Dickerman 2020).

Fotograf wykonywał portrety, na których niektórzy członkowie rodziny byli półnagdy, lub zapraszał do udziału w niektórych sesjach kobiety spoza

kręgu najbliższych. Naga kobieta występowała, gdy rodzina była ubrana, co podkreślało kontrast między najbliższymi a obcą osobą. Jednak takie działanie — jak pisze Kosuga Tomo (2019), kurator i badacz twórczości Fukasy — może być formą żartu skierowanego do widza bądź rodzajem autoparodii artysty, który obwołał się zdegradowanym przedstawicielem trzeciego pokolenia rodziny. Seria wykonywana przez niecałe dwadzieścia lat stała się rejestrem powolnego przemijania poszczególnych jednostek. Motyw śmierci wybrzmiewał w twórczości japońskiego fotografa, co również jest zauważalne w serii portretów. Dla tego artysty fotografia to sztuka makabryczna, która utrwała życie człowieka aż do momentu nieuniknionej śmierci (Kosuga 2019). Jego album zatytułowany tak samo jak praca Nagashimy — *Kazoku* — ukazał się w 1991 roku, czyli jeszcze przed fotograficznym debiutem Japonki. Choć twórców tych łączy podobny motyw i taki sam tytuł pracy, to podejmują w swoich seriach odrębne tematy. Ponadto artystka pytana o rzekomą inspirację twórczością japońskiego fotografa odpowiada, iż wówczas gdy tworzyła portrety rodzinne, nie znała jego dorobku (Nagashima 2016).

Seria *Kazoku* autorstwa Nagashimy okazała się początkiem jej kariery. Jednak to autoportrety, które tworzyła w latach dziewięćdziesiątych, zainicjowały w świecie fotografii poważną dyskusję o kobiecej cielesności, a także rozpoczęły trwającą do teraz dyskusję o znaczeniu i miejscu kobiecy jako artystki w fotografii japońskiej.

SARKAZM I FEMINIZM

Po 1993 roku w fotografii japońskiej zaczęło pojawiać się coraz więcej fotografek, które w swoich pracach odnosiły się do kobiecej cielesności. Nagashima jako jedna z nich udała się na studia do Stanów Zjednoczonych, by poszerzać wiedzę z zakresu fotografii. Początkowo postrzegała sztukę jako dziedzinę, która powinna wyrażać przekaz samoistnie. Po wykonaniu portretów rodzinnych nie wypowiadała się o nich, ponieważ zakładała, iż każdy odbiorca powinien sam wywnioskować, co artystka chciała przekazać. Jednak — jak zaznacza (Nagashima 2020a) — jest to pewien mit sztuki, od którego odeszła, pobierając nauki u amerykańskich wykładowców.

Susan Sontag już w swoich esejach o fotografii z lat siedemdziesiątych XX wieku pisała o istocie narracji dodawanej do prac twórców: „Każda fotografia jest wieloznaczna: zobaczyć coś w postaci zdjęcia — to znaczy znaleźć potencjalny przedmiot fascynacji” (Sontag 2017, s. 31). Jednak odbiorca nie jest w stanie zrozumieć myśli autora tylko na podstawie fotogra-

fii. Aby twórca został w pełni zrozumiany, jego praca musi być uzupełniona przez narrację.

Nagashima osobiście przekonała się o słuszności tej tezy rozpowszechnionej w amerykańskim świecie fotografii. W trakcie studiów na CalArts jej autoportrety, które wykonywała jeszcze w Japonii, zostały zinterpretowane przez innych studentów w opaczny sposób. Jak mówi artystka w wywiadzie udzielonym w 2017 roku, wśród studentów przeważały silne prądy feministyczne, które skłoniły większość z nich do oskarżenia jej o promowanie „fantazji o gejszy” (Nagashima 2017). Oprócz problemu braku zrozumienia intencji fotografki pojawiała się zatem dodatkowa przeszkoda na poziomie kulturowym.

Autoportrety, które wykonywała Nagashima w latach 1992–2016, uporządkowano chronologicznie i opublikowano w albumie *Self Portraits* („Autoportrety”, 2020). Odbiorca ma okazję prześledzić życie i twórczość artystki całościowo.

Dominującym środkiem artystycznym prac Nagashimy, które wywodzą się z lat dziewięćdziesiątych, jest parodia. Na wielu zdjęciach artystka przyjęła pozy utrwalone w sposobie fotografowania młodych kobiet. Jak sama zaznacza, jej prace miały za zadanie zwrócić uwagę na to, jak kobiety są postrzegane przez mężczyzn w fotografii (Nagashima 2020d). Nie jest to autentyczny wizerunek, z którym kobiety mogą utożsamić się w codziennym życiu. W rzeczywistości ich życie odbiega od fotograficznych wizji artystów. Nagashima pozwoliła sobie na wykonanie fotografii, które w sarkastyczny sposób miały na celu zwrócić uwagę na istotny problem społeczny.

Głównym zarzutem stawianym wobec męskich twórców jest seksualizowanie kobiecego ciała. Nagashima nawiązała do tego w wielu fotografiach. Na przykład zamieściła w albumie zdjęcie, na którym ostentacyjnie w stroju uczennicy wypina się w stronę widza. Praca prawdopodobnie została wykonana w domu artystki. Bohaterka znajduje się na schodach, a w tle widoczne są kartony i szafa. Wyeksponowane pośladki przykuwają wzrok widza jako pierwsze. Ponadto Nagashima przygryza wargi, jakby stwarzając pozory niewinnej i nieświadomej swojej seksualności młodej dziewczyny, która jednocześnie spogląda pewnym wzrokiem prosto w obiektyw aparatu fotograficznego. Poza, jaką przyjęła, sprawia, że staje się ona obiektem seksualnym, który ofiaruje siebie widzowi. Jednak odbiorca, który jest świadomy tego, że modelka jest również autorem zdjęcia, zdaje sobie sprawę, iż jest to tylko konwencja. Nagashima wielokrotnie podkreśla znaczenie autoportretu jako narzędzia emancypacyjnego, ponieważ w momencie wykonywania tego typu zdjęć nie tworzy się relacja

pan–niewolnik między fotografem a modelką (Nagashima 2020c, s. 337). W sztuce wykonywania autoportretów to osoba, która staje przed obiektywem, a nie obcy człowiek, decyduje o wykorzystaniu wizerunku osoby fotografowanej. Autor autoportretu, nie będąc uwikłanym w wizję innego artysty, jednocześnie może samodzielnie zarządzać własnym ciałem.

Fotografia należąca do tej kategorii wydaje się odpowiednim narzędziem wykorzystywanym w sztuce feministycznej, co — jak można sądzić — potwierdza Nagashima, która przynależy do tej społeczności. Postacie, w jakie się wciela w swoich pracach, niekiedy wydają się komiczne. Taki był zamiar artystki, która w maksymalnym stopniu chciała oddać to, jak czują się kobiety patrzące na prace niektórych popularnych twórców. Nie-realność swoich fotografii porównuje do magazynów i filmów pornograficznych, które prezentują niezgodny z rzeczywistością stosunek płciowy bądź niestosowane w życiu erotycznym przeciętnego człowieka pozycje seksualne (Nagashima 2020d). Większość scen przedstawianych w tego typu produkcjach jest daleka od realiów i podobnie dzieje się w świecie fotografii, co próbuje przekazać Nagashima.

Na kolejnej z fotografii, którą zawarła w albumie *Self Portraits*, artystka pozuje w wannie. Ponownie znajduje się w domowej przestrzeni i jest skierowana do widza w erotycznej pozycji. Na głowie ma czerwoną perukę, która kontrastuje z umieszczoną w tle niebieską płachtą. Na sobie ma tylko jasnoróżowy strój kąpielowy i dwie opaski na obu rękach. Jedną z nich ukrywa za plecami, a drugą trzyma na kroczu w niejako kusicielskiej pozie. Zdjęcie wydaje się komiczne. Podobne odczucie wywołują lekko rozwarte i pomalowane na różowo usta. W tej pracy Nagashima ponownie używa parodii, by w sarkastyczny sposób zilustrować świat japońskiej fotografii.

Postacie, jakie stwarza Nagashima, często spoglądają bezpośrednio na widza, niejako ujawniając jego naturę podglądacza. Na innej fotografii wykonanej w łazience artystka udaje dziewczynę podgladaną przez nieproszonego gościa. Młoda kobieta jest naga i wygląda, jakby brała prysznic. Nie ma na sobie żadnego stroju, przez co stwarza pozory przyłapanej na autentycznej czynności. Aparat fotograficzny, który skierowała na siebie, znajduje się poza łazienką. Przez lekko uchylone drzwi widz ma sposobność ujrzeć Nagashimę w pełnej okazałości. Jednak mimika twarzy kobiety zdradza uczucie niezadowolenia z zaistniałej sytuacji. Dodatkowy gest ręki, który sugeruje zamykanie drzwi, świadczy o niechęci wobec niepożądanego podglądacza. Fotografka zwraca się tutaj bezpośrednio do widza, stawiając go na pozycji podpatrywacza, zdaje jakby pytanie o naturę ludzką.

W albumie z 2020 roku Nagashima dokonała selekcji zdjęć, których pierwotnie było było sześćset (Nagashima 2020d). W publikacji zamie-

ściła ich sto czterdzieści, jednak wszystkie prace pokazała w stworzonym przez siebie trzydziestominutowym slajdzie na wystawie z 2017 roku zatytułowanej *And a Pinch of Irony with a Hint of Love* („Szczypta ironii z nutą miłości”).

Niektóre fotografie wywodzące się z okresu młodzieńczego buntu artystki można odnaleźć w pozostałych albumach, które Nagashima wydawała od początku swojej kariery. W swoim pierwszym albumie fotograficznym zatytułowanym jej imieniem i nazwiskiem, opublikowanym przez wydawnictwo Fuga Shobō w 1995 roku, nawiązuje do znanego w fotografii japońskiej motywu *kinbaku* („sztuka wiązania”)⁵. Artystka stworzyła kilka zdjęć, na których jest związana i stoi przed obiektywem w erotycznych pozach. Na jednym ukazuje się przed widzem na stojąco i w zasadzie nago. Ma na sobie tylko białe majtki i, podobnie jak na poprzednich pracach, perukę. Związana jest różowym sznurem, jednak dla widza może być zastanawiające, jakie miejsce wybrała na sesję. W tle widać powieszzone pranie, donicę z kwiatami i balustradę, co sugeruje, iż zdjęcie zostało wykonane na balkonie domu fotografki. Miejsce wydaje się kluczowe w interpretacji pracy. Zwłaszcza powieszzone pranie i motyw *kinbaku*, które ze sobą współgrają, jednocześnie znów mogą wzbudzić uśmiech na twarzy widza. Zaistniała sytuacja jest parodią wielu fotografii z tym motywem, na których kobieta staje się erotycznym obiektem. Nagashima stara się przekazać, iż przeciętna kobieta nie jest na co dzień zmysłową kusicielką, lecz musi spełniać swoje domowe obowiązki, takie jak robienie prania.

Motyw wiązania sznura przywodzi na myśl najbardziej popularnego fotografa, który wykorzystuje ten element artystyczny, czyli Arakiego Nobuyoshiego. Postać Arakiego nie jest obojętna dla twórczości Nagashimy. Po jej głośnym debiucie w świecie japońskiej fotografii rozbrzmiały głosy o czerpaniu inspiracji od kontrowersyjnego twórcy. Jednym z czołowych propagatorów takiej tezy był Iizawa Kōtarō, znany i wpływowy badacz fotografii japońskiej, który wywarł duży wpływ na postrzeganie twórczości Nagashimy oraz innych kobiet tworzących w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. W 1996 roku ten japoński krytyk fotograficzny wysunął wniosek, że kobiety, które rozpoczęły fotograficzną karierę w ostatnich latach, zawdzięczają swój sukces najnowszej technologii ułatwiającej im tworzenie (Nagashima 2020b). Tego rodzaju opinia stawiała rozpoczynające

⁵ *Kinbaku* — japońska sztuka wiązania wykorzystywana w różnorodnych działaniach artystycznych, której początek sięga okresu Edo (1603–1868). W tym czasie na terenie Japonii istniało ponad 150 szkół *hojōjutsu*, czyli sztuki walki polegającej na krępowaniu osoby za pomocą sznura, od której wywodzi się *kinbaku*.

wówczas karierę Japonki w negatywnym świetle. Nagashima przywołuje w swojej książce opinię Iizawy, który uważał, że początkujące fotografki nie mogłyby tworzyć, gdyby nie prosty w obsłudze i lekkiej wagi aparat kompaktowy (Nagashima 2020c, s. 4). Tym samym sprowadził te artystki do poziomu płytkich dziewczyn odkrywających swoje nagie ciała. Iizawa już w 1996 roku stworzył specjalne określenie prac młodych kobiet poruszających w latach dziewięćdziesiątych tematykę cielesności — *onna no ko shashin*, czyli „dziewczęca fotografia”. Istotny jest znak *ko* oznaczający dziecko, który ma sugerować infantylność młodych artystek. Nazwa zaproponowana przez uznanego krytyka zaczęła szybko się rozpowszechniać i przyjęła się w fotograficznej nomenklaturze, a Nagashima została uznana za inicjatorkę tego rodzaju fotografii.

Nagashima w swojej książce zaznaczyła również, iż sam Iizawa Kōtarō wskazał Arakiego jako pierwszego artystę w Japonii, który rozpowszechnił używanie aparatu kompaktowego w sztuce. Japoński mistrz *kinbaku*, który promował swoją filozofię „fotografii o sobie”, niekiedy używał małego aparatu kompaktowego podczas sesji poza studiem. Pierwszy wydany album, w którym posłużył się nim, opublikowano już w 1980 roku pod tytułem *Araki Nobuyoshi's Fake Diary* („Fałszywy dziennik Arakiego Nobuyoshiego”) (Nagashima 2020c, s. 131). Argument Iizawy został obalony przez Nagashimę, ponieważ na początku swojej kariery korzystała ona z lustrzanki jednoobiektywowej Nikon FE (Nagashima 2020a). Dopiero później, po zajściu w ciążę i po porodzie, gdy miała mniej czasu, częściej sięgała po wygodniejszy aparat kompaktowy (Nagashima 2020d).

Dodatkowy zarzut stawiany Nagashimie, a także reszcie młodych fotografek, który połączono z twórczością Arakiego, to promowanie wcześniej wspomnianego *hea nūdo*. Jak pisze Nagashima Yurie (2020c, s. 50), pojawiające się w czasopiśmie nagie autoportrety kobiet zaliczono właśnie do tej kategorii. Choć artystce od samego początku zależało, by walczyć z tym nurtem, to została uznana za jego przedstawicielkę, co wiązało się z mylnym przyrównywaniem jej prac do pornografii i z oskarżeniem o seksualizowanie ciał kobiet.

Nagashima nie zgadza się z Iizawą, który uważał, iż Araki miał istotny wpływ na jej twórczość. Mimo że Araki rozpoczął używanie aparatu kompaktowego w fotografii, to nie był mentorem artystki na wczesnym etapie jej twórczości. Podkreśla ona jednak, iż przyczynił się do zwrócenia na nią uwagi, ponieważ jako znany już fotograf w latach dziewięćdziesiątych był sędzią na wielu konkursach fotograficznych (Nagashima 2020c, s. 77). Jednym z nich był konkurs, który rozpoczął karierę Nagashimy w 1993 roku (Nagashima 2016).

Rozpoczętą narrację Iizawa kontynuował przez lata. W 2010 roku wydał książkę zatytułowaną „*Onna no ko shashin*” *no jidai* („Okres «dziewczęcej fotografii»”), w której przedstawił trzy najważniejsze cechy gatunku fotografii z lat dziewięćdziesiątych. Pierwsza cecha odnosiła się do odległości między modelką a aparatem fotograficznym: musi ona mieścić się w granicach do pięciu metrów. Następną cechą wyznaczoną przez Iizawę były nagie autoportrety. I ostatnia, najbardziej podkreślana od 1996 roku, to użycie aparatu kompaktowego (Nagashima 2020c, s. 3). Aspekt techniczny jest o tyle istotny dla historyka fotografii, że podzielił fotografię na żeńską i męską, przy czym ta pierwsza charakteryzuje się niedojrzałością techniczną i impulsywnością, w przeciwieństwie do fotografii męskiej, której głównymi domenami są umiejętności techniczne i intelekt (Nagashima 2020e). Stworzona nazwa szufladkuje do jednej kategorii wiele artystek, których twórczość jest różnorodna. Poza Nagashimą zaliczane do niej są między innymi Ninagawa Mika i Hiromix (Toshikawa Hiromi). Przynależność do jednej kategorii artystek o zróżnicowanej twórczości została podkreślona w 2001 roku, kiedy to trzy przedstawicielki otrzymały wspólnie nagrodę fotograficzną Kimura Ihei⁶.

Sprzeciwienie się wielkiemu autorytetowi, jakim w latach dziewięćdziesiątych był, i pozostaje również obecnie, Iizawa Kōtarō, dla początkujących artystek było trudnym zadaniem. W 1997 Hayashi Nakako, która była redaktorką magazynu „Hanatsubaki” wydawanego przez przedsiębiorstwo Shiseidō⁷, połączyła działalność fotografek z ruchem feministycznym (Nagashima 2020c, s. 190–191). Zaznajomiona z feminizmem trzeciej fali pisarka porównała praktykę Japonek z działalnością kulturową, która rozwijała się głównie w Ameryce i w Europie. Młode artystki wykorzystwały najnowsze technologie, by rozpocząć dialog na temat miejsca kobiet i ich

⁶ Kimura Ihei (1901–1974) — japoński fotograf, który w swojej twórczości skupiał się na codziennym życiu mieszkańców Japonii. Nazywany jest „mistrzem leicy”. Asahi Shimbun Company, wydawca „Asahi Shimbun” i „Asahi Camera”, na jego cześć co roku przyznaje młodym fotografom nagrodę Kimura Ihei.

⁷ Shiseidō to japońskie przedsiębiorstwo, które jako pierwsze w 1872 roku utworzyło na terenie Japonii aptekę w zachodnim stylu. Z czasem zaczęło produkować pierwsze kosmetyki na szeroką skalę. W 1917 roku stworzono pierwsze japońskie perfumy, które nazwano Hanatsubaki, „kwiat kamelii”. W 1924 roku firma rozpoczęła publikowanie miesięcznika, którego ostateczna nazwa odnosi się do znaku rozpoznawczego firmy, czyli Hanatsubaki. Początkowo magazyn zbierał informacje o najnowszym trendach kosmetycznych, jednak z czasem zaczął poszerzać podejmowaną tematykę, na przykład o zagadnienia mody. Magazyn jest wydawany do dziś, a firma kosmetyczna cieszy się dużą sławą w Japonii i na arenie międzynarodowej. Informacje o firmie Shiseidō pochodzą z jej oficjalnej strony internetowej (<https://corp.shiseido.com/en/company/history/> [dostęp: 01.05.2021]).

cielesności na świecie. Hayashi przyczyniła się do stworzenia opozycyjnej do wcześniej wykreowanej przez Iizawę nazwy, która miała zwrócić uwagę na feministyczny aspekt twórczości Nagashimy i pozostałych artystek (Nagashima 2020c, s. 134). Promowane przez nią hasła, takie jak *gāri karuchā*⁸ oraz *gāru pawā*⁹, poskutkowały powstaniem w ostateczności nazwy *gāri foto*, wywodzącej się od angielskiego *girly photo*. Słowa obcego pochodzenia stały się nowym i pozbawionym negatywnych konotacji określeniem na działalność Japonek. Początkowo nazwa nie przyjęła się w świecie fotografii japońskiej, jednak obecnie jest stosowana częściej.

Feminizm trzeciej fali charakteryzuje się otwartością na problemy wszystkich kobiet, niezależnie od pochodzenia. Jest to wyróżniająca cecha tej fali, ponieważ uwzględniono głos kobiet dotychczas pomijanych w dyskursie feministycznym, na przykład lesbijek czy Azjatek (Michna 2018, s. 56). Ponadto feministki przynależące do trzeciej fali zaczęły poruszać w debacie publicznej kwestie uznawane za tematy tabu (Strnad 2011, s. 26). Cecha ta pokrywa się z okresem drugiej fali i postacią Carol Hanish, która w latach sześćdziesiątych XX wieku stworzyła hasło „prywatne jest polityczne” — stało się ono znakiem rozpoznawczym feminizmu (Pietrzak 2007, s. 90). Kobiety zaczęły prowadzić publiczną dyskusję na tematy wcześniej uznawane za trywialne, takie jak podział obowiązków domowych czy przemoc seksualna wobec kobiet. Nagashima, której prace są osadzone w kontekście feministycznym, przyznaje się do promowania tego hasła (Nagashima 2017). Jednak podkreśla, że dla większości kobiet nie jest to łatwe do zrealizowania zadanie: „Nawet gdyby [kobieta] była geniuszem, nikt nie przyjdzie i nie zajmie się dla takiego geniusza wszystkimi pracami domowymi. Geniusz nadal musi być służącą tylko dlatego, że jest «kobietą»” (Nagashima 2020d).

Na podstawie pracy dyplomowej Nagashimy w 2020 roku ukazała się książka zatytułowana „*Bokura*” no „*onna no ko shashin*” *kara watashitachi no gāri foto e* [„Od «ich dziewczęcej fotografii» do naszej babskiej”]¹⁰, w której artystka przeanalizowała zrodzony w latach dziewięćdziesiątych nurt fotografii tworzonej przez kobiety wraz z twórczością najważniejszych przedstawicielek, takich jak Ninagawa i Hiromix.

⁸ *gāri karuchā* — nazwa pochodzi od angielskiego „girly culture”.

⁹ *gāru pawā* — nazwa pochodzi od angielskiego „girl power”.

¹⁰ Słowo *bokura* pojawiające się oryginalnie jest zaimkiem osobowym stosowanym przez mężczyzn, co wskazuje na dodatkowy aspekt, na który chciała zwrócić uwagę autorka. Dosłowne tłumaczenie tytułu to zatem „Od ich [męskiej] dziewczęcej fotografii do naszej babskiej”.

PODSUMOWANIE

Nagashima Yurie w swojej twórczości zwróciła uwagę na problem seksualizowania kobiecego ciała w japońskiej fotografii. Przy użyciu parodii rozpoczęła polemikę z twórcami wykorzystującymi w swoich pracach kobietę jako główny motyw. Artystka wykorzystała autoportret jako główne narzędzie do kontroli tego, co może zobaczyć widz. To właśnie autoportret, jej zdaniem, jest jednym ze sposobów emancypacji kobiet w twórczości fotograficznej. Wykonując go bowiem, kobieta może podjąć decyzję o tym, jak chce zostać przedstawiona. Co więcej, swoje prace Nagashima tworzyła zazwyczaj w przestrzeni prywatnej — począwszy od słynnej serii *Kazoku*, gdy udział w sesji wzięli również członkowie jej rodziny, po autoportrety, które solennie przez ponad dwadzieścia lat wykonywała między innymi we własnym mieszkaniu. Tym samym artystka narusza swoją przestrzeń, lecz nadal sama decyduje, co chce pokazać widzom. Jej fotografie niekiedy sprawiają wrażenie kiczowatych lub komicznych. Jednak być może taki właśnie był zamysł twórczyni — zerwać z etykietą „przeestetyzowanej lalki”, „śpiącego ciała” czy „ponętnej Japonki” w akcie.

Poprzez swoją aktywność Nagashima zainicjowała również publiczną debatę o kobietach wykorzystujących sztuki audiowizualne w swojej działalności. Nie przestała tworzyć, choć początkowo była lekceważona przez znanych przedstawicieli fotograficznego środowiska naukowego, takich jak Iizawa Kōtarō, i zaliczona została do pejoratywnie postrzeganej kategorii *onna no ko shashin*. Nazwa ta, wypromowana przez jednego z kluczowych przedstawicieli na gruncie badań japońskich, odwołuje się głównie do techniki, sugerując, że Japonki nie potrafią w odpowiedni sposób posługiwać się bardziej skomplikowaną technologią. Takie postrzeganie sprawia, że kobiety, które zostały zakwalifikowane do tego nurtu, nie mogą stać się pełnoprawnymi artystkami. Jednak sama Nagashima nadal uznaje sztukę za narzędzie podtrzymania rozmowy związanej z problemami społecznymi, gdyż — jak stwierdza — to właśnie artyści posiadają taką moc: „Myślę, że jesteś szczęściarzem, jeśli jesteś artystą, bo to może ci pomóc żyć w zgodzie ze sobą. Jednak będziesz mieć więcej szczęścia, jeśli zostaniesz uznanym artystą, ponieważ wtedy możesz pomóc innym” (Nagashima 2020a).

BIBLIOGRAFIA

- Alochno-Janias Anna, 2012, *Estetyczna transgresja. Akt w świetle teorii feministycznych*, w: Natalia Majchrzak, Natasza Starik, Andrzej Zduniak (red.), *Podmiotowość w edukacji wobec odmienności kulturowych oraz społecznych zróżnicowań*, t. 2, Wyższa Szkoła Bezpieczeństwa, Poznań.

- Berger John, 1997, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Rebis, Poznań.
- Chaudhuri Shohini, 2006, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Routledge, New York.
- Dickerman Kenneth, 2020, *Over Two Decades, This Photographer Created a 'Family Album' Documenting the Dissolution of His Family*, „The Washington Post” (<https://www.washingtonpost.com/photography/2020/01/10/over-two-decades-this-photographer-created-family-album-documenting-dissolution-his-family/> [dostęp: 27.04.2021]).
- Frédéric Louis, 1988, *Życie codzienne w Japonii u progu nowoczesności (1868–1912)*, tłum. Eligia Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Jakubowska Honorata, 2009, *Socjologia ciała*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kosuga Tomo 2019, *Father Figure: Masahisa Fukase Transformed the Ritual of the Family Portrait into a Source of Play and a Memento Mori*, „Aperture” [online] (<https://issues.aperture.org/article/2018/4/4/father-figure> [dostęp: 27.04.2021]).
- Laqueur Thomas, 1992, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge.
- Łuksza Agata, 2013, *Preparowanie „Kobiety”: Co łączy rozkładówkę i Wenus z Milo?*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, nr 3, s. 3–43.
- Mey Kerstin, 2007, *Art and Obscenity*, I.B.Tauris, London.
- Michna Natalia Anna, 2018, *Kobiety i kultura. O doświadczeniu w filozofii feministycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Modleski Tania, 2014, *Feminism without Women: Culture and Criticism in a Postfeminist Age*, Routledge, New York.
- Mulvey Laura, 1989, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington.
- Nagashima Yurie, 2016, *Yurie Nagashima: Where Now Are the Dreams of Youth?*, „Landscape Stories” (<https://landscapestories.net/en/interviews/2016/yurienagashimawherenowarethedreamsofyouth> [dostęp: 07.04.2021]).
- Nagashima Yurie, 2017, *Yurie Nagashima: And a Pinch of Irony with a Hint of Love*, „Tokyo Art Beat” (<https://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2017/11/yurie-nagashimas-and-a-pinch-of-irony-with-a-hint-of-love.html> [dostęp: 19.04.2021]).
- Nagashima Yurie, 2020a, *A Conversation with Yurie Nagashima*, „Conscientious Photography Magazine” (<https://cphmag.com/conv-yurie-nagashima/> [dostęp: 24.11.2020]).
- Nagashima Yurie, 2020b, *A Life with Pictures: Yurie Nagashima's Self-Portraits*, „Conscientious Photography Magazine” (<https://cphmag.com/a-life-with-pictures/> [dostęp: 12.04.2021]).
- Nagashima Yurie, 2020c, *Bokura no „onna no ko shashin” kara watashitachi no gārī foto e*, Daifuku shorin, Tokio.
- Nagashima Yurie, 2020d, *How Yurie Nagashima's Self-Portraits Interrogate the Male Gaze*, „MutualArt”, interview by Lesley A. Martin (<https://aperture.org/interviews/how-yurie-nagashimas-self-portraits-male-gaze> [dostęp: 12.04.2021]).
- Nagashima Yurie, 2020e, *Yurie Nagashima on Self-portraits, and Writing Her Own History*, „British Journal of Photography” (<https://www.bjponline.com/2020/07/yurie-nagashima> [dostęp: 02.11.2020]).
- Nead Lynda, 1998, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. Ewa Franus, Rebis, Poznań.
- Pietrzak Edyta, 2007, *O feminizmie, mediach, nowych technologiach i dyslokacji sfery publicznej*, „Civitas Hominibus. Rocznik Filozoficzno-Społeczny”, nr 2, s. 89–96.

- Potocka Maria Anna, 2010, *Fotografia*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Ruddy Sarah, 2009, „A Radiant Eye Yearns from Me”: *Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin*, „Feminist Studies”, t. 35(2), s. 347–380.
- Sontag Susan, 2017, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Karakter, Kraków.
- Strnad Grażyna 2011, *Feminizm amerykański trzeciej fali — zmiana i kontynuacja*, „Przegląd Politologiczny”, nr 2, s. 19–27.
- Załęska Agnieszka, 2016, *Akt — nowa odłona cielesności i kobiecości w nowoczesnym malarstwie japońskim*, w: Agnieszka Kozyra, Iwona Kordzińska-Nawrocka (red.), *Cielesność w kulturze Japonii*, t. 2: *Religia, historia i sztuka*, Japonica, Warszawa.

JAPANESE EMANCIPATORY PHOTOGRAPHY:
A BRIEF LOOK AT THE WORK OF NAGASHIMA YURIE

Emilia Wajs

(Nicolaus Copernicus University in Toruń)

Abstract

The article discusses the issue of depicting the female body in Japanese photography, based on the work of Nagashima Yurie. The artist began her career in the nineteen-nineties, creating nude self-portraits. In 1996, a well-known Japanese photography critic called her a promoter of the so-called “girl’s photography” (Jap. *onna no ko shashin*). However, the term had negative connotations, and was an expression showing disrespect for the female artists it was used to describe. Nagashima engaged in polemic not only with the academic community, but also with the accepted norms of depicting naked women in photographs. In her work, Nagashima drew attention to the problem of sexualization of the female body in Japanese photography. With the use of parody, she launched a discussion with the majority of artists who used women as the main motif in their works. Through such activity, she also initiated public debate on the role of women using the audiovisual arts in their activities.

key words: Nagashima Yurie, Japan, photography, self-portraits, nude, nudity, emancipation

słowa kluczowe: Nagashima Yurie, Japonia, fotografia, autoportret, akt, nagość, emancypacja