

WYDZIAŁ
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ
SZTUKĄ

**MARTA
SMOLIŃSKA**

**BEZ TONU
PEWNOŚCI:
SEJSMOGRAFIA
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ**

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ
W POZNANIU

WYDZIAŁ
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ
SZTUKĄ

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ
W POZNANIU

POZNAŃ 2021

**MARTA
SMOLIŃSKA**

**BEZ TONU
PEWNOŚCI:
SEJSMOGRAFIA
SZTUKI
WSPÓŁCZESNEJ**

I. WPROWADZENIE	6
II. PŁYNNE KONDYCJE OBRAZÓW	10
1. Efemeryczny. Odbity. Zmienny. Wideo-traktaty o kondycji obrazu w twórczości Sophii Pompéry	12
2. Zapasy z widzeniem: Andrzej Bereziański – artysta (nie)konsekwentny	20
3. Transmedialne alienacje: uwagi o cyklu <i>Zwiastuny dojrzałości</i> Kamila Strudzińskiego	28
4. Marek Włodarski – demonstrator obrazów	32
5. Obiektywizacja i fizjologia obrazu. O przewrotnej twórczości Bartosza Kokosińskiego	42
6. <i>Śliskie pępowiny świata: Homoimerie i Sporysz</i> Marcina Zawickiego	48
7. Strzał(ka) w dziesiątkę: diagramatyczne obrazy Andrzeja Bereziańskiego	54
8. <i>Tarantula deadly cargo</i> : hybrydy, <i>informe</i> i młodość, czyli o najnowszych obrazach Małgorzaty Wielek-Mandrel	62
9. Nie wolno godzić się na półśrodki? – nie do końca spójne uwagi o dialogu dwóch wyrazistych malarzy Macieja Andrzejczaka i Dawida Marszewskiego	68
10. A(ntro)pologia medium fotografii: <i>Scenery</i> (2015) Alicji Dobruckiej i <i>New World Chronicles of an Old World Colour</i> (2015) Ronny Sena	74
11. <i>Percepcyjne partytury</i> : fuzja tradycji op artu, potencjału nieczytelności oraz przedstawienia natury w wybranych rysunkach Wandy Gołkowskiej	82
12. Tkanka świata: malujące ciało Kingi Popieli	94
13. Cyklopowe spojrzenia obrazów: organiczne formy w twórczości Mieczysława Janikowskiego, które na nas patrzą	100
14. Impuls cyberkartograficzny a malarstwo: <i>Geometria ciemności</i> i <i>Nawigacja</i> Dawida Marszewskiego	110
15. Istoczenie się czerni, czyli uwagi o tym, jak Lidia Kot (za)nurza się w głębi nieprzeniknionej barwy	120
III. NAMIĘTNOŚCI, ISKRY, LĘKI, OBSESJE...	126
1. Czy warto marnować swoje najczystsze zapasy dla ciała przeraźliwie obcych? Uwagi o motywie lalki w twórczości Marka Piaseckiego	128
2. <i>Macho electrificatus</i> : elektryzujące przygody Józefa Robakowskiego w polu sztuki i energii	138

3. <i>Masochistyczny kontrakt</i> : reprezentacje choroby w strategiach artystycznych wybranych polskich twórców współczesnych	146
4. Wyprałam! O praniu stereotypów w (auto)ironicznej twórczości Bettiny Bereś	180
5. <i>Missing</i> : na tropach obcego	186
6. Medialne lustro i subwersywny narcyzm artystek polskiej neoawangardy: wyznania zazdrośnicy	192
7. Szewczyk(i) w kolekcji Simulart: czyli o namiętym kolekcjonowaniu twórczości artysty, który nienawidził słowa twórczość	200
8. <i>Mięsista gęstość świata</i> (w) fotografii: zimnokrwiste uwagi o kolekcji Cezarego Pieczyńskiego	212
9. Obsesja żeber: somatyczne formy Martyny Pajk	222
10. <i>Abakany. Z takich nitki jest upłątane ciało</i>	228
11. Perypetie formuł patosu, czyli o ruchach figur Magdaleny Abakanowicz w polu sztuki	244
12. (Do)tkliwa kondycja skóry	254
IV. HISTORIA I POLITYKA: WIDMA, MITY, PROJEKCJE	260
1. <i>Jest, czego nie ma</i> . Krystyny Piotrowskiej dialogi z widmami	262
2. Semantyka splotów – sploty semantyki: pikselowe obrazy duetu Anne Peschken i Marka Pisarsky'ego (Urban Art)	268
3. Nagły podmuch refleksji. Prace Serkana Özkaya w ramie wystawy <i>Nagłe podmuchy wszystkich krajów...</i>	278
4. Masa i władza, czyli medium jako judasz, przez który Celina Kanunnikava obserwuje reżim	288
5. <i>Patchwork</i> Sonii Rammer: granice empatyczności sztuki i zmagania z gościnnością	294
6. Niemy krzyk: o projekcie <i>Znikające punkty</i> Małgorzaty Markiewicz	300
7. Mit i sen Mithu Sen, czyli o transkulturowych pożytkach z polowania na mity, epistemicznej traumy i lingwistycznej anarchii	306
8. Zniekształcanie kodów i emancypacyjny ferment. O postfeminizmie w malarstwie i subwersywnych dialogach z ikonografią religijną	316
9. W gabinecie Jej Magnificencji Rektory Iwony Demko: znaczenia różowych gronostajów	330
Bibliografia	336

I

WPROWADZENIE

Gdy przeglądałam moje teksty, pisane w ciągu ostatnich około dziesięciu lat do katalogów wystaw i jako wystąpienia konferencyjne, by dokonać ich wyboru do niniejszej monografii, zwrócił moją uwagę fakt, jak wielką inspiracją były dla mnie w tym czasie publikacje Georges’a Didi-Hubermana. To w ślad za nimi intensywniej zadawałam sobie pytania o cele historii sztuki i moją tożsamość jako historyczki sztuki, nie tylko piszącej o sztuce, lecz także kuratorującej wystawy. Stąd w tytule niniejszej książki pojawia się sformułowany przez Didi-Hubermana postulat, by historię sztuki jako dyscyplinę naukową uprawiać bez tonu pewności, a czasem nawet czynić to z zamkniętymi oczami – widzenie jest bowiem wedle tego francuskiego teoretyka nieustannym procesem utraty; trzeba zamykać oczy, by widzieć.

Gdy jako historyczka sztuki zaczęłam zamykać oczy i tracić, by postrzegać na nowo, odkryłam siłę innych zmysłów niż tylko wzrok i – zarówno jako badaczka, jak i kuratorka i odbiorczyni sztuki – byłam w stanie opuścić bezpieczne, oswojone pole wyznaczone przez okularocentryzm. Nigdy jednak „nie obraziłam się” na wzrok jako zmysł powiązany z falokulologocentryzmem, lecz zaczęłam dotrzymywać jego potencjał w powiązaniu z pozostałymi zmysłami i działaniem całego ciała. Stąd konstrukcja tej książki została podzielona na trzy bloki: ten pierwszy analizujący z różnych perspektyw płynne kondycje obrazów; ten drugi, w którego centrum stają namiętności, iskry, lęki i obsesje; oraz ten trzeci, związany z widmami, mitami i projekcjami, jakie wiążą się z historią i polityką.

W części pierwszej nie patrzę jednak na obrazy jedynie oczami, lecz właśnie często je przysmykam lub wręcz zamykam, by poczuć aspekty somaestetyczne i cielesne. Wciąż interesuje mnie dyskurs modernistyczny oraz związana z nim kategoria medium, lecz wprowadzam tę kategorię w drgania, wynikające z nieignorowania obecności czującego i myślącego ciała. Owo ciało – aktywne zarówno w tworzeniu, jak i w percypowaniu sztuki – dochodzi najsilniej do głosu w części drugiej, gdzie spotykają się teksty, w których takie procesy jak dotykanie, oddychanie, czucie bólu czy przyjemności oraz lęki i obsesje są przeze mnie tematyzowane z gorącą namiętnością. Z kolei w części trzeciej przyglądam się politycznemu i społecznemu zaangażowaniu sztuki współczesnej, która dotyka aktualnych problemów związanych m.in. z gościnnością, potencjałem rewolucji, pozycją kobiety, transkulturowością, czy nieprzepracowanymi widmami historii. Analizuję

dzieła zarówno artystek i artystów znanych i uznanych, jak i tych młodych, których potencjał wyjątkowo silnie zainspirował mnie do refleksji. Koncentruję się przede wszystkim na współczesnej sztuce polskiej oraz na twórczości tych artystek i artystów z zagranicy (Niemcy, Turcja, Indie), którzy wystawiali w polskich instytucjach lub w Polsce rozwijali swoje projekty. Zdecydowanie ważniejsza jest zatem dla mnie konstrukcja merytoryczna i problemowa niż zagadnienie przynależności narodowej.

Moje pisanie o owych dziełach nazywam w tym kontekście *sejsmografią sztuki współczesnej*, a metaforą tą próbuję wyrazić moją kondycję jako badaczki, która stąpa po niepewnym gruncie oraz programowo i intuicyjnie wczuwa się przy tym we wszelkie „drgania”, widoczne i wyczuwalne zarówno przy otwartych, jak i przy zamkniętych oczach. Próbuję działać niczym sejsmograf o dużej czułości, a przy tym – zainspirowana Virginią Woolf¹ – dążyć do uczenia się przez uczucia i nie staram się przy tym zdusić własnych dziwactw, bo to kosztowałoby mnie zubożenie mojego smaku.

¹ V. Woolf, *Jak czytać książki?*, [w:] także, *Eseje wybrane*, tłum. M. Heydel, Kraków 2015, s. 44, „... uczymy się przez uczucia; nie możemy zdusić własnych dziwactw bez zubożenia swojego smaku”.

Dziękuję wszystkim artystkom i artystom za inspirującą sztukę, rozmowy i spotkania przy ich dziełach. Instytucjom sztuki i galeriom jestem wdzięczna za udzielenie zgody na przedrukowanie tekstów, publikowanych w wydawanych przez nie publikacjach. Prof. Uwr. dr hab. Dorocie Koczanowicz składam podziękowania za inspirującą recenzję. Reprodukcje dzieł sztuki, o których piszę w niniejszej książce, można łatwo znaleźć w Internecie.



II

PŁYNNE KONDYCJE OBRAZÓW

1. EFEMERYCZNY. ODBITY. ZMIENNY. WIDEO-TRAKTATY O KONDYCJI OBRAZU W TWÓRCZOŚCI SOPHII POMPÉRY

EFEMERYCZNY. ODBITY. ZMIENNY.

Fenomen sztuki Sophii Pompéry polega na tym, iż na bazie zainteresowania Artystki zjawiskami z obszaru fizyki i optyki, powstają projekcje wideo, które w niezwykle wieloaspektowy sposób wchodzą w dialog z malarstwem, jego kondycją i tradycją obrazowania. Cechują się one frapującą malarskością i subtelnie rozegraną stroną wizualną, ewokującą nastrój tajemniczości i oniryczności, wprowadzając widza w stan koncentracji, bliski medytacji czy wręcz hipnotycznemu zauroczeniu. Są wyrafinowane, skupione w sobie, wyciszone, skoncentrowane na wybranej kwestii i perfekcyjnie zaaranżowane – uderzają prostotą środków wizualnych, która w efekcie owocuje pojawianiem się wielowątkowych, rozbudowanych sensów, oscylujących między rzeczywistością fizyczną a artystyczną.

Projekcja *Milk* z 2009 roku ukazuje dzbanek, z którego nieustannie, cienkim strumieniem wylewa się biała ciecz, spływająca do ustawionej na stole miski. Struga mleka stanowi jedyny ruchomy element tej osobiwej, niezgodnej z prawami fizyki „martwej natury”. Sposób kadrowania oraz aranżacja poszczególnych form działają niczym świetnie skomponowany obraz, w którym uzyskano – wymarzone przez malarzy od wieków – wrażenie natury „jak żywej”. Dodatkowo oko widza, który w swoim muzeum wyobraźni przechowuje *Nalewającą mleko* Johannes Vermeera (ok. 1658-61), mimowolnie zestawia pracę Pompéry z fragmentem tego płótna. Mimo iż u holenderskiego mistrza dzbanek jest gliniany i widziany z innej perspektywy niż ów szklany i przezroczysty, pokazany w wideo, to w świadomości odbiorcy dochodzi między nimi do wzajemnego dialogu, w wyniku którego projekcja zyskuje znamiona wysublimowanej malarskości.



Malarstwo „jak żywe” powstaje także w realizacji *Plume* z 2010 roku, gdy sfilmowana zostaje czerwona farba, stopniowo wprowadzana do wody i rozpuszczająca się w niej niczym delikatne kłęby dymu. Kolor dynamicznie napływa i „rozwija się” od dołu ku górze, kreując motywy przypominające japońskie malarstwo tuszem lub – bliskie tradycji Dalekiego Wschodu – plamy z płócien amerykańskiego twórcy Sama Francisa. Żaden z widoków nie pozwala się zatrzymać, przemija bardzo szybko, uwodząc spojrzenie swoją efemerycznością i znikającym powabem. Powstający tą drogą obraz jest więc nieustannym procesem, dzianiem się, a na dodatek bazuje na zastosowaniu kontrolowanego przypadku, gdyż nigdy nie da się dokładnie przewidzieć, w jaki motyw „ułoży się” czerwień. Pompéry tworzy więc „malarstwo”, które przełamuje bezruch i niezmiennosc tradycyjnie pojętego obrazu, niejako poszerzając granice gatunku. Ponadto anglojęzyczny tytuł *Plume* przyczynia się do pogłębienia spectrum znaczeń, gdyż oprócz smugi dymu oznacza także pióro, które może być kojarzone z narzędziem malarza lub rysownika.

W roku 2008 w *kawala play* Pompéry podejmuje natomiast zagadnienie wizualizacji dźwięku, gdyż grając na jednym z najstarszych instrumentów z kręgu kultury arabskiej, jednocześnie nadmuchuje bańkę mydlaną, która powstaje na końcu fletu. Bańka stopniowo rośnie, a wraz z postępem tego procesu coraz bardziej czytelne stają się odbite w niej motywy. Efemeryczny obraz, odzwierciedlony w kulistej powierzchni, jest więc ściśle uzależniony od czasu trwania dźwięku i oddechu grającej Artystki. Powierzchnia ta jest ruchliwa, mieni się różnymi kolorami, lecz mimo to można w niej rozpoznać odbicie zdeformowanego wnętrza, którego ściany zakrzywiają się zgodnie z kształtem bańki i dzięki temu przypominają znane z malarstwa anamorfozy, bazujące między innymi na ukazywaniu obrazu rzeczywistości odbitego w zwierciadle wypukłym, a służące pokazaniu kunsztu artysty.

Dialog z malarstwem nawiązuje się również dzięki skojarzeniom z martwymi naturami lub widokami wnętrza autorstwa holenderskich mistrzów z XVII wieku, którzy popisali się swoimi umiejętnościami, zaskakując widza wyrafinowanymi odbiciami pomieszczeń w przejrzystych czaszkach kielichów czy kulistych elementach metalowych żyrandoli (np. jak w *Alegorii Malarstwa* Johanna Vermeera ok. 1662–65). Dzięki zabiegom tego rodzaju powstawał obraz w obrazie, pozwalający zobaczyć znacznie więcej niż sam przedstawiony w kadrze wycinek przestrzeni.

EFEMERYCZNY. ODBITY. ZMIENNY.

Analogicznie zjawisko to funkcjonuje w *kawala play*, gdzie motyw fletu wraz z ujmującymi go dłońmi i narastającą bańką mydlaną jest wzbogacony o rysujący się w odbiciu widok wnętrza, w którym sytuacja ma miejsce. Ponadto na skraju migotliwej powierzchni widoczna jest sama Artystka, zaciskająca dłonie na flecie – pojawia się więc Jej osobiwa „sygnatura” czy autoportret, który dzięki swojej specyfice i marginalnemu położeniu także może być postrzegany jako dialog z tego typu wizerunkami własnymi malarzy, znanymi już w średniowieczu i czasach nowożytnych, gdy twórcy celowali w ukazywaniu siebie gdzieś na obrzeżach głównej sceny.

Również sam motyw bańki mydlanej legitymizuje kojarzenie wideo autorstwa Pompéry z siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim, w którym występował on jako symbol ulotności i przemijalności życia doczesnego. *kawala play* obrazuje i uzmysławia tę efemeryczność poprzez krótki czas „życia” bańki, pojawiającej się wraz z pierwszymi tonami i pękającej wraz z ostatnim dźwiękiem fletu. Widz, jak zahipnotyzowany, wpatruje się w powierzchnię bańki i pulsujące na niej odbicia, by zatrzymać je wzrokiem na jak najdłużej i „utrwalić” obraz, który jednak i tak przyska.

Fascynujące zjawisko odbicia oraz motyw własnego wizerunku Artystki jest poddawany namysłowi także w pracy *miralamentira* z 2009 roku. Twarz Pompéry odbija się w lustrze wody, wypełniającej owalny metalowy półmisek. Barwy są stonowane, wyciszone, a kształt pola obrazowego przywodzi na myśl osiemnastowieczne miniatury portretowe. Artystka przez chwilę kontempluje swoje oblicze, by po chwili pochylić się ku niemu i stopniowo wypijać wodę z półmiska. W efekcie odzwierciedlenie fizjonomii zanika, „wycofuje się”, zostając po prostu wypite, wchłonięte do wnętrza tej, której portret był widoczny – dochodzi więc do osobliwego aktu „autokanibalizmu”, zapobiegającego zastygnięciu w zachwycie nad własnym odbiciem, jakie przytrafiło się mitycznemu Narcyzowi, umierającemu z niemożliwej do spełnienia miłości i tęsknoty do samego siebie.

W kontekście tej pracy autorstwa Pompéry nie sposób uniknąć skojarzeń z jednym z najśłynniejszych płócien, ukazujących Narcyza, a mianowicie z dziełem Caravaggia, powstałym prawdopodobnie około 1597–99. O ile obraz włoskiego malarza – z uwagi na



przypisane cechy i ograniczenia malarstwa – przedstawia jedną scenę z mitu, a mianowicie zapatrzonego we własne oblicze młodzieńca, o tyle wideo *miralamentira* ukazuje wizerunek kobiecy, a także pozwala śledzić rozwój pewnego ciągu wydarzeń: od pojawienia się odbicia do jego wypicia i całkowitego zniknięcia, gdy postać stoi *vis á vis* owalnego półmiska, lecz nie generuje odbicia i nie może już dłużej spoglądać sobie w oczy. Ratuje się tym samym od zafiksowania na sobie i nie dzieli tragicznego losu Narcyza – wypijając wodę, waży się na to, czego bohater *Metamorfoz* Owidiusza nie miał sił dokonać i w końcu umarł z pragnienia. Realizacja Pompéry, nawiązując liczne i wieloznaczne intertekstualne relacje, poddaje więc refleksji zarówno kondycję obrazu, jak i na nowo „redaguje” mit o Narcyzie. Okazuje się, że zniszczenie własnego wizerunku – paradoksalnie – oznacza ocalenie, a zachowanie go w nienaruszonym stanie może prowadzić do hipnotycznego zauroczenia i w końcu do śmierci.

Relacja między projekcją wideo a malarstwem, niejako automatycznie, inicjuje się w wyobraźni odbiorcy także w przypadku *Still water* z 2010 roku, w której Pompéry ponownie zajmuje się kwestią odbicia i powierzchni wody jako nośnika efemerycznego obrazu. Tytuł wywołuje natomiast asocjacje z martwą naturą – *still life* – i poprzez tę grę słów zwraca uwagę na aspekt cichej, spokojnej egzystencji przedmiotów, które układają się we frapującą konfigurację. Już sam kadr wideo, ukazujący ciemną płaszczyznę, fragment przezroczystego szklanego naczynia z wodą, kremową ścianę oraz regularny wzór tkaniny obiciowej na oparciu kanapy i część niebieskiego worka, tworzą niezwykle wyważoną i wysmakowaną kolorystycznie kompozycję. W tak zaaranżowanym otoczeniu pojawia się dłoń, która moczy pędzel i maluje wodą na płaskiej powierzchni. Dzięki odkształcającej perspektywie oka kamery powstająca figura wygląda jak prostokąt, mimo iż w rzeczywistości musiała być trapezem. Na powierzchni wody stopniowo wyłania się obraz – odwrócone przedstawienie okna z wiszącą w nim szklaną kolbą. Widok – z każdym pociągnięciem pędzla – staje się z coraz bardziej wyraźny, ostry i pełny; uwidaczniają się szczegóły takie jak odzwierciedlenie wewnętrznego dziedzińca w kulistym naczyniu zawieszonym w oknie. Tym razem Pompéry kreuje więc tak złożoną sytuację, w której powstaje nie tylko efekt obrazu w obrazie, lecz także odbicie w odbiciu. Dodatkowo wizerunek szklanej kolby natychmiast

EFEMERYCZNY, ODBITY, ZMIENNY.

nawiązuje relację wizualną ze słojem napełnionym wodą, w którym zanurzał się pędzel, dopełniając tym samym finezję tej wielowarstwowej konfiguracji obrazowej.

Skojarzenia z martwymi naturami holenderskich malarzy z XVII wieku są uprawnione w kontekście *Still water* nie tylko ze względu na motywy wnętrza odbitych w szklanych naczyniach, lecz również z powodu ewokowania nietrwałości, co staje się jednym z głównych wątków pracy. „Namalowany” wodą obraz, uzyskawszy swą optymalną ostrość i pełnię, powoli zaczyna wysychać, zanikać, kurczyć się, tracić na ostrości. I tak aż do całkowitego zniknięcia z powierzchni blatu – projekcja zatacza więc koło, powracając do widoku wnętrza, jaki ją zapoczątkowuje. W obrazach Holendrów symboliką przemijania nasyczone były konkretne przedmioty, zaś w wideo Pompéry znaczenia te konotuje procesualność „dojrzewającego” i zanikającego obrazu, ukazana dzięki specyfice i możliwościom filmu, lecz wciąż z tradycją malarstwa w tle.

Przez taki pryzmat mogą być postrzegane także takie realizacje Artystki jak *Blind* (2010) oraz *Vorhang* („Kurtyna”, 2011). Obie projekcje na dwa różne sposoby pokazują bowiem okno: w *Blind* na roletę, zasłaniającą powierzchnię rzeczywistego okna, wyświetlany jest widok płynących po błękitnym niebie obłoków, zaś w *Vorhang* – *Kurtynie* wizerunek okna, którego w rzeczywistości za zasłoną nie ma, jest rzucany na jej pofałdowaną powierzchnię. W obu wypadkach widz popada w konfuzję, nie mogąc odróżnić, co pochodzi z rzeczywistości, a co działa jedynie jako iluzja. Te dwie realizacje Pompéry uruchamiają więc skojarzenia z definicją obrazu jako *fenestra aperta*, ukutą w XV wieku i ugruntowującą topos postrzegania obrazu jako otwartego okna. W *Blind* okno jest zamknięte, a tytuł pracy przywodzi na myśl ślepotę i niemożność widzenia. Natomiast w *Vorhang* sugestywna obecność okna to jedynie iluzja. Odsłonięcie zasłony spowodowałoby jednak kolejną konfuzję – uzmysłowiłoby siłę iluzji w sposób analogiczny do zadziwienia Zeuksisa, gdy chciał on odsłonić kurtynę perfekcyjnie i zwodniczo namalowaną przez swojego rywala Parrazjosa.

Prace Sophii Pompéry – mimo swojej wizualnej prostoty i traktowania zjawiska fizycznego jako punktu wyjścia (a może właśnie dzięki tym cechom?) – jawią się jako wyjątkowo wieloznaczne i pobudzające wyobraźnię widza traktaty o kondycji obrazu, jego procesualności, iluzji, potencjale odbicia, odwiecznym



marzeniu malarstwa, by przedstawiać naturę „jak żywą”, a także o (nie)ostrości oraz nietrwałości i zmienności widoków. Wizualne wysublimowanie każdego kadru, czytelne zarówno w przemyślanej konfiguracji elementów i ich zgranej tonacji kolorystycznej, jak i w doborze kontrastowych materii (np. szkło, blat, folia i tkanina; skóra dłoni, flet i bańka mydlana), kreuje subtelny malarskość, czytelną już na poziomie pierwszego spojrzenia. Jeśli natomiast staje przed nimi erudycyjny odbiorca, w trakcie dalszych faz procesu percepcji, realizacje te wchodzi w interakcję z jego prywatnym muzeum wyobraźni, aktywizując wiedzę i (nie)świadomość, wiodąc skojarzenia ku tradycji malarstwa, wywołując w pamięci konkretne obrazy lub inicjując przemyślenia o toposach, narosłych wokół obrazu przez wieki. Owe łańcuchy asocjacji Pompéry dodatkowo intensyfikuje poprzez nadawanie pracom takich tytułów, które znacznie poszerzają pole gry znaczeń i kierują ku nowym perspektywom nawiązywania intertekstualnych relacji. Widz, stający oko w oko z tymi realizacjami, musi być czujny, skoncentrowany i otwarty na nieoczekiwane; mimo wyciszonej atmosfery projekcje te niosą w sobie bowiem także duży ładunek napięcia, który przenosi się na emocje odbiorcy, gdy chce on zatrzymać czy chociaż na chwilę ustabilizować znikający lub zmieniający się obraz lub jak najdłużej wpatrywać się w odbicie w bańce mydlanej, które może zaraz prysnąć. Pompéry lubuje się w badaniu niekonwencjonalnych nośników obrazów, takich jak woda, powierzchnia mydlanej bańki czy szklane naczynie. Widoki powstałe na tego rodzaju nośnikach mają jednak to do siebie, iż są efemeryczne, nietrwałe, zmienne i nie do końca uchwytnie. Tak, jak nieuchwytny i wymykający się spojrzeniu jest wizerunek samej Artystki, wpisany w te frapujące i niepokojące projekcje.

2.

ZAPASY Z WIDZENIEM: ANDRZEJ BEREZIAŃSKI – ARTYSTA (NIE)KONSEKWENTNY

ZAPASY Z WIDZENIEM

² Rozróżnienie na sztukę abstrakcyjną i konkretną za Maxem Billem: na przykładzie czerwonego punktu na białym tle – w zależności od intencji artysty – Bill wykazał różnicę między sztuką abstrakcyjną a konkretną, dostrzegając odpowiednio bądź zachód słońca we mgle, bądź punkt odniesiony do płaszczyzny i wyrażający rzeczywistość wyłącznie artystyczną.

Zob.: M. Bill, *Präzisierungen zur konkreten Gestaltung*, [w:] H. Frei, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekten*, Baden 1991.

³ Zob.: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965-75*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000.

Historia sztuki nie przepada za tzw. artystami niekonsekwentnymi – wszak niełatwo przypisać ich dorobek do jakiegoś kierunku, zaklasyfikować, przyszpilić naukową terminologią. Konsekwencję uważa się za wyraz wysoko rozwiniętej twórczej świadomości, pewności obranej drogi czy eksplorowania zespołu wybranych zagadnień, których waga nie maleje z biegiem czasu, co ma zaświadczać zarówno o celnej intuicji, jak i o dojrzałości twórcy. Artyści, w których oeuvre można dostrzec poszukiwania, prowadzone w rozmaitych obszarach lub odmiennych gatunkach sztuki, bywają określani jako nie dość wyraziści, wciąż nie znajdujący własnej koncepcji, nieokrzepnięci i chaotyczni. Wielu spośród historyków i krytyków sztuki popada w szczególną konfuzję wobec twórców, w których dorobkach sąsiadują ze sobą prace przedstawiające i nieprzedstawiające, zapytując o „autentyczność” takiego (nie)zdecydowania i nie mogąc pojąć wewnętrznej logiki ich rozwoju. W modernistycznym, teleologicznym ujęciu dziejów form artystycznych sztukę nieprzedstawiającą często uważa się bowiem za stojącą na „wyższym” stopniu ewolucji niż malarstwo przedstawiające, co owocuje zdziwieniem, jeśli jakiś twórca „cofa się” od obrazów abstrakcyjnych lub konkretnych² ku pracom ukazującym naturę w sposób mimetyczny.

Tak właśnie sprawy mają się z twórczością Andrzeja Bereziańskiego, który – często klasyfikowany jako konceptualista³ – malował również pejzaże, a były to, co gorsza!, pejzaże górskie. Jak wytłumaczyć tę osobliwą, wręcz irytującą niejednorodność eksplorowanych ścieżek? Dlaczego Bereziański nie pozostał przy obrazach z motywami strzałek czy serii tzw. pejzaży konceptualnych, których formalne „wyczyszczenie” współgra ze sobą w widoczny sposób, a równolegle sięgnął po przedstawianie himalajskich widoków? Być może, gdyby pozostał konsekwentny, historia sztuki lubiłaby go

bardziej jako twórcę zdeklarowanego, określonego, czy pewnego podjętych decyzji.

W obecnych czasach, gdy stopniowej dekonstrukcji podlegają kategorie liniowego teleologicznego rozwoju, postępu i ewolucji, powstają sprzyjające okoliczności, by na nowo spojrzeć na dorobek Bereziańskiego i zapytać o charakter jego malarstwa. Okazuje się wówczas, że zarówno obrazy określone jako bliskie konceptualizmowi, jak i pejzaże górskie, mają ze sobą wiele intrygujących punktów stykowych.

Strzałki

Bereziański sięga po formę strzałki – kształt gotowy, oswojony kulturowo i niewymagający wymyślania czegokolwiek na nowo. Jego anonimowość i znakowy charakter dają artyście impuls do dwutorowych poszukiwań: powstają zarówno serie obrazów z wieloma strzałkami, jak i prace na papierze z motywem strzałki pojedynczej, stanowiącej główny motyw.

W obrazach układy strzałek – biegnące po liniach prostych lub wygiętych trajektoriach – wchodzą w pełną napięć relację z indukującym się szkieletem strukturalnym pola obrazowego, dynamizując proces percepcji⁴. Zgodnie z uniwersalnymi, antropologicznie ugruntowanymi mechanizmami widzenia w środku każdego ograniczonego pola wizualnego silnie indukuje się jego centrum równoważące, a dzieje się tak nawet wówczas, gdy w owym newralgicznym punkcie nie pojawia się żaden motyw. (Nie)obecne centrum – niczym wewnętrzny dyspozytor – warunkuje sposoby postrzegania, wchodząc w relacje z ukazanymi formami. Analogicznie rzecz się ma z (nie)obecnością osi i przekątnych formatu, które oko widza „kreśli” w wyobraźni i odnosi do namalowanych elementów. W serii prac ze strzałkami na żółtym tle konfiguracje tych znaków budują linie, automatycznie nawiązujące pełen napięcia dialog z tą „podskórną” topografią pola obrazowego i jego wewnętrznym unerwieniem. Ich niepokrywanie się z owym indukującym się szkieletem strukturalnym prostokątnych obrazów generuje dynamikę, potęgowaną dodatkowo przez samą naturę strzałek, a mianowicie ich ukierunkowanie, wskazywane przez grot. Strzałki mogą zgodnie biec w jedną stronę lub rozmaicie się rozbiegać, „rozciągając” układ na boki i kwestionując efekt zamknięcia kompozycji w kadrze. Ich wizualna ruchliwość oraz

⁴Por.: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978 oraz tenże, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Neue Fassung, aus dem Amerikanischen von C. Spinner, 2. Auflage, Köln 2003.

tendencja oka ludzkiego do kontynuowania ich przebiegu poza płótno podają w wątpliwość ograniczenie pola obrazowego oraz jego zamknięty charakter. Gdy strzałki biegną w przeciwnych kierunkach powstaje niepokojące napięcie „rozrywania” spójności tak namalowanej konfiguracji, w niektórych obrazach dodatkowo wzmocnione niemożnością policzenia strzałek na pierwszy rzut oka i ich ekspresyjnym „rojeniem się” – tak jakby na monitorze komputera nagle pojawiło się zbyt wiele kursorów.

W pracach na papierze pojawia się motyw masywnej strzałki pojedynczej, posadowionej w środku kadru i zajmującej dużą jego powierzchnię. Znakowy, powtarzalny charakter formy jest tym razem uzupełniony o cieniowanie – aspekt pochodzący z obszaru odmiennych malarskich poetyk, „obcy” i zastanawiający. Dochodzi bowiem do swego rodzaju „indywidualizacji” zestandaryzowanych znaków, które swoimi grotami celują w jedną z granic formatu, optycznie go „rozsadzając” i burząc jego spójność.

W pracach Bereziańskiego strzałka – mimo swej znakowej i multiplikowalnej natury – zyskuje na ekspresyjności i zostaje „zatrudniona” jako element, dzięki któremu, jak w laboratorium, wykonuje się optyczne eksperymenty związane z badaniem percepcji wizualnej⁵. Eksploracjom tego rodzaju sprzyjał także sposób ekspozycji, widoczny choćby na zdjęciu z indywidualnej wystawy artysty, zatytułowanej *Labirynt* w 1971 roku w Galerii Krzysztofora w Krakowie. Prace wiszą w przestrzeni na różnych wysokościach, przesłaniając się wzajemnie i wskazując przeciwstawne kierunki. Wzrok biega więc niczym w labiryncie, naprzemian pochwytujący przez strzałki skierowane w dół i w górę, w prawo i w lewo. Podany w wątpliwość zostaje także związek obrazu ze ścianą, a malarstwo rozgrywa się, dzieje się w przestrzeni, jakby niezależnie od granic poszczególnych formatów.

Krajobrazy konceptualne

Pośród prac z motywem strzałki na fotografii z wystawy Bereziańskiego w Galerii Krzysztofora widoczne są również tzw. krajobrazy konceptualne, skoncentrowane na oszczędnej prezentacji horyzontu jako jakości fundamentalnej dla tego gatunku malarstwa. Artysta bierze na warsztat malarskie rudymenta: wygina linię styku nieba i ziemi to w górę, to w dół, buduje równoległe pasma, z których każde z osobna ma

⁵Tę tezę Andrzeja Kostołowskiego przytacza Paweł Polit. Zob.: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–75*, dz. cyt., s. 70.

własny „horyzont”, co w efekcie daje konfigurację równoległych i rytmicznych pasów, wypełniających kadr. Konfiguracje są tak wyczyszczone formalnie i wyabstrahowane, że nie sposób domyślić się ich źródła w naturze. Niezależnie jednak czy gną się niczym łuk tęczy, czy przypominają skraj jakiejś obłej formy (Ziemi?), swoim przebiegiem kwestionują zamknięty charakter pola obrazowego, prowokując oko widza do kontynuowania ich przebiegu także poza formatem. Ukierunkowanie owej kontynuacji nie musi być jednak tylko horyzontalne, gdyż na zdjęciu dokumentującym ekspozycję w krakowskich Krzysztoforach widać, iż Bereziański wieszał te prace również w układzie wertykalnym, stawiając „horyzont” w pionie, jakby na sztorc – wbrew nawykowi widzenia, drażniąc się z przyzwyczajeniami i stereotypami.

UP

Jak istotny był dla artysty problem ukierunkowania w obrazie świadczą zarówno prace ze strzałkami, jak i tzw. krajobrazy konceptualne. Swoistą syntezę obu wątków zawiera natomiast obraz *Up* z 1975 roku, wykonany olejem i pastelem na płótnie. Można domyślić się na nim zarysu okrytych chmurami górskich szczytów, których sylwety pną się dynamicznie w górę, wypełniając wertykalny, chciałoby się powiedzieć japonizujący, format. Ledwo czytelna linia horyzontu wije się w około 5/6 wysokości pola obrazowego, a ponad nią pojawia się zachmurzone, prawie białe niebo. Kolorystyka jest subtelna, rozbielona, rozegrana w zniuansowany sposób. Na pionowej osi kadru, tuż nad linią horyzontu widać czarną strzałkę, mierzącą w górę, a pod nią napis „UP”, dobitnie wskazujący, jak należy owo płótno zawiesić. Na frontowej płaszczyźnie obrazu Bereziański umieszcza więc rodzaj technicznej wskazówki dla przygotowujących ekspozycję – zwykle instrukcja tego rodzaju znajduje się na odwrocie blejtramu, by w tym wypadku przekroczyć swoją służebną rolę i stać się równoprawnym, immanentnym elementem przedstawienia. I to elementem o charakterze tautologicznym: strzałkę, skierowaną grotem w górę, która mówi sama za siebie, dopowiada jeszcze słowo „UP”. Obecność strzałki i napisu służy także „odczarowaniu” iluzyjności górskiego widoku, wydobywa przyrodzoną płaskość obrazu i wyraziście ogłasza: patrzysz na obraz, a nie na rzeczywisty widok. Aspekt ten zostaje dodatkowo wzmocniony przez zastosowanie malowanej czarnej ramy, która okala pejzaż

ZAPASY Z WIDZENIEM

i sygnuje jego konwencjonalność. Bereziański gra więc jednocześnie „na dwa fronty”: łudzi oko mimetycznym oddaniem wysokich szczytów, a zarazem sam owo przedstawienie dezawuuje jako konwencję, powstającą na płaszczyźnie.

Widz, wciągnięty w tę swego rodzaju zabawę, zastanawia się, czy rzeczywiście to zaczepne, wręcz manifestacyjne wskazanie jedynej właściwej orientacji obrazu było niezbędne – przecież to pejzaż, sztuka przedstawiająca, rozpoznawalna w kategoriach przedmiotowych, a więc na pierwszy rzut oka nie powinno być problemów z określeniem, w jaki sposób zorientować go na ścianie. Przechylenie głowy przed płótnem lub obracanie jego reprodukcji prowadzą jednak do zaskakującego odkrycia, że *Up* można by powiesić w każdej możliwej pozycji i – co jeszcze bardziej zadziwiające – w każdym z tych ustawień niezmiennie dostrzegać pejzaż górski osnuty chmurami. Bereziański bada więc naturę obrazu oraz proces widzenia, eksperymentuje z nawykami postrzegania i kreuje obrazowe sytuacje, które pozwalają zobaczyć „na świeżo”, przekraczając przyzwyczajenia.

„Himalaje”

Będąc kontestatorem totalnym – jak określają go Monika Czerobka i Wojciech Makowiecki⁶ – Bereziański działa w polu sztuki prowokacyjnie (nie)konsekwentnie, w 1975 roku tworząc serię pejzaży górskich, zatytułowaną *Himalaje – impresjonizm*. W centrum zainteresowania nie staje jednak wcale problematyka przedstawiania natury, lecz raczej sama natura obrazu i gra z impresjonistyczną konwencją. Sylwety poszczególnych gór znaczone są relatywnie dużymi śladami pociągnięć pędzla, rozchodzącymi się dynamicznie w różnych kierunkach, co sprawia wrażenie wewnętrznego rozedrgania masywów i podaje w wątpliwość ich kamienną stabilność. Oko w pierwszej chwili nie koncentruje się na rozpoznaniu zarysu szczytu, lecz wikła się w czysto malarski świat grubych krech, powstałych w wyniku pracy pędzla. Narzuca się malarstwo samo w sobie, a nie przedstawienie – jest nachalne i atakujące do tego stopnia, że staje się męczące, wręcz odstręczające, a efekt ten wzmagają duże rozmiary formatów, sprawiające wrażenie wchłaniania patrzącego w świat wewnątrzobrazowy. Odbiorca konfrontuje się z czymś nie do końca oswojalnym – niby rozpoznaje motyw górskiego pejzażu, lecz sposób namalowania stromych zboczy nie

⁶ M. Czerobka, W. Makowiecki, *Kontestator totalny*, [w:] Andrzej Bereziański 1939-1999, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2003, s. 5-10.

mieści się w żadnej ze znanych malarskich konwencji ukazowania gór. W wydaniu Bereziańskiego impresjonizm uruchamia jakąś dzikość, immanentnie zawartą w sposobie prowadzenia pędzla i ekspresji gestu, nakładającego farbę. Kolory i ich zestawy także nie dają wytchnienia. Obraz broni się przed kontemplowaniem go i doznawaniem tzw. estetycznej przyjemności. Swoją ambiwalencją – zawieszoną między przedstawieniem natury a naturą obrazu – aż kusi, by tytułować go *Himalaje*, podkreślając żywioł malarstwa.

Czego chcę obrazy Bereziańskiego?

Bereziański – jak stara się pokazać powyższy krótki wgląd w jego *oeuvre* – jest więc twórcą (nie)konsekwentnym: z jednej strony porzuca bowiem malarstwo konceptualne na rzecz przedstawiającego, lecz jednocześnie obie te drogi eksploruje pod kątem prowadzenia nieustannych analitycznych eksperymentów z widzeniem, a więc takich o niewątpliwym rodowodzie konceptualnym. Spójność jego dorobku jest fundowana „głębiej” niż w warstwie gatunkowej. Konstytuuje się na bazie studiowania uniwersalnych mechanizmów widzenia, które są podawane w wątpliwość na najrozmaitsze sposoby, dzięki czemu oko nigdy nie odpoczywa, a raczej jest nieustająco mobilizowane do podejmowania wyzwań i rewizji wyuczonych nawyków.

Parafrazując W.J.T. Mitchella⁷, można zapytać, czego chcę dziś od nas obrazy Bereziańskiego? Na pewno nie pozwalają się łatwo oswoić, chociaż niewątpliwie intrygują. Drażnią i prowokują na tyle, że nie dają się zepchnąć do lamusa i nie stają się li tylko reliktem analitycznych tendencji lat 70. Gdy odbiorca podejmie rzucane przez nie wyzwanie, musi być gotowy na przygody widzenia, które momentami go ziryтую, nie pozwalając ustabilizować oglądanego obrazu, „zamknąć” go w granicach formatu i wyciszyć nieustannie narzucających się napięć. Owo na pierwszy rzut oka „zgrzytliwe” połączenie w jednym dorobku malarstwa konceptualnego i pejzażowego, po dłuższym oglądzie okaże się konsekwentne w swojej niekonsekwencji, nakierowanej na zgłębianie natury widzenia oraz niesforne, programowe i kontestatorskie jej dezawuowanie.

⁷Por.: W.J.T. Mitchell, *Czego chcę obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

3. TRANSMEDIALNE ALIENACJE: UWAGI O CYKLU ZWIASTUNY DOJRZAŁOŚCI KAMILA STRUDZIŃSKIEGO

TRANSMEDIALNE ALIENACJE

⁸Olga Boznańska, *Dzieci na schodach*, 1898, olej na płótnie, 102x75 cm, własność Muzeum Narodowe w Poznaniu.

⁹Autorami pojęcia remediacji s. Jay David Bolter oraz Richard Grusin. Za: T. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, red. tenże, Łódź 2010, s. 13.

Gdy patrzę na zdjęcia z serii *Zwiastuny dojrzałości* Kamila Strudzińskiego, wywołują one w mojej (pod)świadomości rodzaj *déjà vu*. Podczas spoglądania na kadr, ukazujący dziewczynkę siedzącą na schodach, w moim muzeum wyobraźni odżywa obraz Olgi Boznańskiej *Dzieci na schodach*⁸ z 1898 roku. Pozostałe fotografie także odsyłają do tradycji polskiego malarstwa modernistycznego, a w szczególności do pastelów Stanisława Wyspiańskiego, który – obok Boznańskiej – z niesamowitym wyczuciem ukazywał nie tylko fenomen dziecięcości, lecz również rys pewnej dorosłości i powagi widocznej w oczach i pozach małych modeli. Bohaterowie portretów Boznańskiej i Wyspiańskiego mimo swojej niedojrzałości jawią się bowiem jako osoby, w których spojrzeniach czai się jakaś głęboka i niepojęta wiedza o życiu – jakby przeczuwali oni coś, czego sami z pewnością nie mogli jeszcze doświadczyć.

Analogiczna aura emanuje z fotografii Strudzińskiego, który wychwytuje takie sytuacje i momenty (a może intencjonalnie je aranżuje?), gdy upozowanie dzieci oraz ich otoczenie tworzą niepowtarzalną, jedyną w swoim rodzaju wizualną konfigurację, która – niczym filmowy kadr wyjęty z szerszego kontekstu – „opowiada” jakąś historię i eksponuje jej bohatera, a jednocześnie nieodparcie kojarzy się z malarstwem przełomu wieków XIX i XX. Strudziński dokonuje więc rodzaju remediacji⁹, która może być rozumiana jako reprezentowanie tradycyjnych strategii medialnych w nowym układzie i technologiach. Fotograficzność dochodzi do głosu przede wszystkim w specyficznym kadrowaniu oraz zróżnicowanych w obrębie serii *Zwiastuny dojrzałości* perspektyw spojrzenia na modeli: raz krótkich i trzymających się blisko, innym razem obserwujących z dystansu lub z góry. Malarskość nie ma natomiast nic wspólnego z piktorializmem

rozumianym jako operowanie nieostrością i miękkim konturem, lecz raczej ujawnia się w „podskórnym” podobieństwie sytuacji ukazanych dzieci do bohaterów dzieł polskiego malarstwa modernistycznego, harmonijnej grze kolorystycznej poszczególnych ujęć oraz w ich perfekcyjnym zakomponowaniu, sprawiającym wrażenie nieprzypadkowego.

Dziewczynka, ubrana w elegancką sukienkę i osobiwie pólśledząca czy półleżąca pod komodą w kącie pokoju, swoją pozę przypomina samotnego pierrota z obrazu Witolda Wojtkiewicza o takim właśnie tytule¹⁰. Oboje są jednakowo opuszczeni, wyalienowani, osieroceni, a otoczenie, w którym się znaleźli jeszcze owo osamotnienie potęguje. Dziewczynce dodatkowo „zagrożają” wielkie bukiety kwiatów, które niepokojąco – bliskie spadnięcia – balansują na krawędzi mebla jakby zaraz miały zasypać ciało dziecka i pogrzebać je żywcem. Nie wiadomo czy bohaterka fotografii upadła, czy może tylko odpoczywa po męczącej zabawie. Analogicznie ambiwalentna jest kondycja chłopca, który – odziany w białą koszulę – skrywa twarz pod dłońmi, odchylając się do tyłu na krześle. W jego pozie uderza coś niepokojącego, a zarazem frapującego. Jest sam. Z jednej strony jakby tarł powieki, senny i znużony długim dniem, lecz z drugiej strony jakby przez swoje zamknięte oczy widział więcej i głębiej niż dostrzegłby spoglądając bezpośrednio. Natomiast przed fotografią, przedstawiającą popiersie dziewczynki z zamkniętymi oczami i głową lekko pochyloną ku jej prawemu ramieniu, nieodparcie nasuwa się pytanie: śpi, pozostaje w jakimś letargu czy jednak nie żyje? Analogiczna wątpliwość powstaje w obliczu kadru z ujętym w perspektywicznym skrócie od głowy ciałem drobnej blondynki, niesionym przez dorosłego na tle czerwonej zasłony. Zasnęła w trakcie intensywnego, miłego wieczoru, czy przytrafił się jej jakiś dramatyczny wypadek? Jej ręka przecież tak bezwładnie zwisa, a głowa bezsilnie spoczywa na ramieniu dorosłego.

Alienacja i wyobcowanie wywierają także z sytuacji pozostałych dzieci sfotografowanych przez Strudzińskiego. Dziewczynka na schodach samotnie konsumuje ciasto, otoczona odzianymi w eleganckie spodnie i buty nogami mężczyzn. Znajduje się w świetle poniżej wysokości ich pasa, w sferze poza ich zainteresowaniem, jakby zamknięta w enklawie własnej przestrzeni wyznaczonej przez stopnie schodów. Także trzy małe strojnisi z kolejnego zdjęcia – mimo własnego towarzystwa – również zdają się być samotne. Siedzą osobno i nie dostrzegają się nawzajem, skupione na spoglądaniu przed siebie i pogrążone

¹⁰ Witold Wojtkiewicz, *Samotny pierrot*, 1907, tempera na płótnie, 65x80 cm, własność Muzeum Narodowe w Poznaniu.

¹¹ Por.: P. Duro, *Introduction*, [w:] *The Rethoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, red. tenże, Cambridge 1996, s. 7. Porównaj także: S. Bann, *The Framing of Material: Around Degas's Bureau de Coton*, [w:] *The Rethoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, dz. cyt., s. 136-152.

¹² Zob.: H. Zaloscer, „*Das Problem des Rahmens*” (*Versuch zu einer Phänomenologie*), „*Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*” 1/2 (24), 1971, s. 18.

¹³ G. Simmel, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, [w:] tenże, *Soziologische Ästhetik*, Darmstadt 1998, s. 114.

¹⁴ Por.: T. Załuski, dz. cyt., s. 9-18.

w rozmyślaniach. Być może szukają wzroku rodziców, którzy dumni z ich urody i delikatności uczynili z nich laleczki, spełniające rodzicielskie ambicje i marzenia. Natomiast chłopiec z następnej fotografii, siedzący na fotelu w „dorosłym” ubranku, kuli się w oczekiwaniu na coś, co dopiero przed nim. Jego sytuację można bowiem określić jako „poczekalnię” – po prawej stronie otwiera się przejście do jakiejś sali, w której może rozegrać się to wydarzenie, na jakie oczekuje bohater fotografii. Nie czeka jednak z radością, nie wychyla się ku przyszłości i ku przejściu, lecz wbija wzrok we własne kolana lub w podłogę przed sobą, nie wykazując ani zainteresowania ani ochoty na jakąkolwiek inicjację. Jego samotność jest dojmująca i wręcz nieznośna także dla patrzących na fotografię; budzi empatię i prowokuje do podjęcia działania.

Tyle tylko, że nie da się przejść na „drugą stronę lustra” i zainterweniować. Efekt dystansu między światem wewnątrz poszczególnych kadrów a światem widzów, pogłębiają bogate, profilowane ramy, w które fotografie zostały oprawione. Ich obecność służy także wzmaganiu wrażenia pokrewieństwa z malarstwem przełomu wieków XIX i XX, w którym rola ram polegała przede wszystkim na pieczętowaniu iluzjonizmu¹¹ oraz na oddzielaniu świata realnego od świata wewnątrzobrazowego¹². „Rama wyklucza całe otoczenie, a więc także i widza, pomagając przy tym w ustanowieniu dystansu, w którym dzieło samo jest estetycznie doznawane”¹³. Widzowie, stający twarzą w twarz z samotnością i niepokojącą kondycją dzieci widocznych na fotografiach Strudzińskiego, zostają obarczeni ich wyalienowaniem; muszą pozostać zdani na własną samotność przed progiem ramy oraz na *déjà vu*, uruchamiające asocjacje z obrazami Boznańskiej, Wyspiańskiego i Wojtkiewicza. Doznania te aktywują się w pętli transmedialności¹⁴ – w pełnej napięcia grze między fotografią a malarstwem, w której interakcja między tymi dwoma mediami zyskuje szczególną intensywność, pokazując, że różne rodzaje sztuki są nieprzetłumaczalne i nieredukowalne do siebie nawzajem, lecz ich dialektyka, „podwójna logika” czy adres na zewnątrz, który zawierają, nasycą je dodatkowymi znaczeniami.



4.

MAREK WŁODARSKI – DEMONSTRATOR OBRAZÓW

MAREK WŁODARSKI – DEMONSTRATOR OBRAZÓW

¹⁵ P. Słodkowski, *Patrząc z daleka i z bliska. Trzy spojrzenia na międzywojenną twórczość Henryka Strenga*, [w:] Marek Włodarski, red. M. Piłakowska, Sopot 2013.

¹⁶ Jako romantyka i konstruktora określa Włodarskiego Ignacy Witz: I. Witz, *Marek Włodarski*, [w:] tenże, *Obszary malarskiej wyobraźni*, Kraków 1967, s. 54–67. Przedruk [w:] *Czarownik przy zielonej skale. Marek Włodarski Henryk Streng*, red. J. Chrobak, J. Michalik, M. Wilk, Galeria Piekary, Poznań 2009, s. 18.

¹⁷ D. Monkiewicz, *Marek Włodarski (Henryk Streng), 1903–1960*, [w:] Marek Włodarski (Henryk Streng). *Prace z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Galeria Akademii Sztuk Pięknych 3A, Warszawa 1993, s. nlb.

¹⁸ I. Witz, dz. cyt., s. 13.

¹⁹ Por. np.: V. I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel–Jańczuk, Gdańsk 2011.

Niewątpliwie ma rację Piotr Słodkowski, gdy zauważa, że twórczość Marka Włodarskiego wciąż stanowi wyzwanie, które należy podjąć z obecnej perspektywy historyczno-artystycznej. I bez wątpienia sam to efektywnie czyni, na nowo sytuując artystę w krajobrazie sztuki polskiej, odwołując się – za Piotrem Piotrowskim i Andrzejem Turowskim – do potencjału horyzontalnej historii sztuki oraz topografii rozproszenia¹⁵. Studiując obfity dorobek malarski i rysunkowy Włodarskiego, zastanawiałam się gdzie znaleźć własny punkt widzenia na tego twórcę działającego pomiędzy centrum a peryferiami, określanego jako romantyk i konstruktor, który jednocześnie odrealniał i urealniał¹⁶, a na dodatek jawił się – wedle słów Doroty Monkiewicz – jako artysta „podwójnego debiutu”¹⁷, uwarunkowanego cezurą drugiej wojny światowej. Ignacy Witz sugerował nawet, że powstające w latach 50. prace byłego członka grupy Artes są już jakby nie jego, gdyż zanikają w nich zarówno liryzm i poetyckie natężenia, jak i osobiste piętno¹⁸.

Po konfrontacji wniosków wyciągniętych w trakcie własnego oglądu prac Włodarskiego z dotychczas napisanymi o nich tekstami, zaintrygowała mnie koncepcja przyjrzenia się jego twórczości z perspektywy jej marginesów, a mianowicie przez pryzmat tzw. obrazów i szkiców autorefleksyjnych, cechujących się szczególnie wyraźnie zarysowaną refleksją metamalarską¹⁹, rozumianą jako podejmowanie namysłu nad naturą i kondycją sztuki. W dorobku artysty nie ma ich wiele, ale mimo to (a może właśnie dlatego?) wydają się frapująco – jakby z peryferii – komentować najbardziej reprezentatywne cykle, powtarzające się motywy i charakterystyczne dla Włodarskiego tematy. W związku z tym proponuję także inne niż do tej pory spojrzenie na obie wersje *Demonstracji obrazów*, tę z roku 1933 oraz tę datowaną na ok. 1948 rok. Otóż



sugeruję, by w dziełach tych dostrzec aspekty metamalarskie i komentujące status obrazu, a nie jedynie kontekst polityczny, związany z manifestacjami, pochodami i strajkami lwowskich robotników²⁰. Jak zauważa Halina Piprek, „pierwsza wersja (...) realizująca założenia ‘faktorealizm’, przekształca się z czasem w kompozycję nieomal abstrakcyjną”²¹. Mamy więc do czynienia z motywem, który – jak wiele innych w oeuvre Włodarskiego – powraca po cezurze wojny, lecz w zdecydowanie odmiennej wersji, wskutek czego pierwotny czytelny na pierwszy rzut oka wydzwięk polityczny rozprasza się i zanika, pozostając „wyczuwalny” jedynie w zestawieniu z pierwszym, przedwojennym wariantem.

Demonstracja obrazów z roku 1933 przedstawia trzech mężczyzn, spośród których jeden trzyma tubę nagłaśniającą, prawdopodobnie skandując jakieś hasła, dwóch pozostałych zaś eksponuje obrazy, podnosząc je wysoko do góry na wyprostowanych rękach. Pierwszy z trzymany obrazów ukazuje leżącą postać robotnika, ofiary strajków, natomiast na drugim widnieją sylwetki maszerujących osób, ujętych od tyłu, przypuszczalnie niosących bęben, na którym wybija się rytm kroków. O ile wizerunek martwego mężczyzny jest czytelny na pierwszy rzut oka, o tyle wyrazność drugiego przedstawienia zaciera się pod wpływem działania ciemnych smug farby naniesionych na jego płaszczyznę i „pochlaniających” rozgrywającą się scenę. Rozpatrywanie *Demonstracji obrazów* przez pryzmat kontekstu historyczno-politycznego, a więc ówczesnych strajków robotniczych, jakie miały miejsce we Lwowie w latach 30., oraz w związku z lewicowym światopoglądem Włodarskiego sytuuje to dzieło jako swego rodzaju zaangażowane świadectwo artysty sympatyzującego z protestującymi. Jednak obecność obrazów w obrazie – a więc typowy aspekt związany z metamalarstwem²² – sugeruje, by zapytać o znaczenie tego dzieła także z perspektywy kondycji obrazu i zastanowić się, jakiego rodzaju (auto)refleksję uruchamia jego kompozycja w powiązaniu z zastanawiającym tytułem. Jak zauważa Bogusław Bakula, obrazy w obrazach, mise en abyme, to najbardziej „publicystyczna część” sztuki, a zarazem wyraz orientacji na jawny dyskurs artystyczny²³. Teza ta wydaje się szczególnie nośna w kontekście *Demonstracji obrazów*, gdzie niesione przedstawienia można określić zarazem jako „publicystyczne”, jak i inicjujące aspekty metamalarskie.

Ukazani mężczyźni demonstrują w nieokreślonej przestrzeni, a zbliżony kadr koncentruje uwagę tylko i wyłącznie na ich

sylwetkach oraz niesionych przez nich obrazach, nie pozwalając dostrzec, czy pochod napotyka na jakiś opór. Schematyzacja ubiorów manifestujących postaci oraz uproszczenie formy obrazów w obrazie uniwersalizują sytuację, osadzając ją jednocześnie wszędzie i nigdzie. Dzięki temu zabiegowi płótno Włodarskiego przekracza kontekst lwowski i staje się dziełem-manifestem, uogólniającym kwestię robotniczych wystąpień oraz znaczenie ich ofiar. Świadectwem utraty życia dla sprawy stają się niesione obrazy, a nie bezpośrednio ukazane sceny tłumienia strajków i strzelania do protestujących robotników. Włodarski daje świadectwo swoim obrazem, a jednocześnie zaświadcza obrazami w obrazie, które ukazują patrolujący idącym. Ponad własnymi głowami entuzjastycznie niosą oni wizerunek męczennika idei, w którego ślady są prawdopodobnie gotowi pójść. Obrazy w obrazie, czyli demonstrowane przez manifestujących przedstawienia, mają więc siłę zaświadczenia o tym, co się wydarzyło, a ponadto urastają do rangi symboli, nadających sens dalszej walce. Dzięki tubie, przystawionej do ust jednego z mężczyzn, *Demonstracja obrazów* jawi się jako „głośny” obraz, a ów wirtualny głos dodatkowo potęguje siłę obrazów w obrazie. Całość dopowiada również tytuł dzieła, który wyraźnie stawia akcent na obrazy, nie zaś na manifestujących robotników. Przedstawienia stają się więc głównymi bohaterami, a ich moc polega na tym, że trwają nawet wówczas, gdy któryś z robotników poniesie śmierć. One o tej śmierci zaświadczały i ją sakralizują niczym obrazy przeznaczone do dewocji i ikony, noszone w czasie procesji. Mogą także pełnić funkcję przypominania, podburzać do walki i utwierdzać w słuszności dokonanych wyborów. Ich potencjał do przekraczania porządku rzeczywistości ujawnia się również w ucięciu ich krawędzi górną i boczną granicą obrazu, w którym się znajdują, dzięki czemu dochodzi do swego rodzaju „stopienia” płaszczyzn przedstawionych z płaszczyzną *Demonstracji obrazów*, wskutek czego obraz jest demonstrowany nie tylko jako przedstawienie o treści politycznej, lecz również jako obraz wraz z jego przyrodzonymi właściwościami.

W jaki jednak sposób interpretować w tym kontekście obecność ciemnych smug farby na powierzchni jednego z niesionych obrazów, które kwestionują jego czytelność i „kryją” to, co ukazane? W szkicu do *Demonstracji obrazów* widoczni są jedynie mężczyźni trzymający obrazy, lecz nie niosą oni gotowych przedstawień, a raczej monochromy: z lewej na białym tle rysuje się dodatkowo

²⁰ Andrzej Turowski opisuje „Demonstrację obrazów” oraz grupę kompozycji, powstałych w latach 1933–34, jako wyraźnie tendencyjne, charakteryzujące się szkicową, nieco pospieszną ekspresją. Zob.: A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 306.

²¹ H. Piprek, *Wstęp*, [w:] Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903–1960, red. B. Askanaś, Muzeum Narodowe w Warszawie, wystawa monograficzna grudzień 1981 – styczeń 1982, Warszawa 1981, s. 6.

²² Por.: V. I. Stoichita, dz. cyt., s. 187–203, D. Beaujean, *Bilder in Bildern. Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001 oraz B. Bakula, *Obrazy w obrazach. O pewnym metatekstowym zjawisku kultury*, „Artium Quaestiones” IV, Poznań 1990, s. 57–73.

²³ B. Bakula, dz. cyt., s. 57–58.

ciemny pionowy pas przeprowadzony wzdłuż osi pionowej formatu, natomiast obraz po prawej stronie w całości pokrywa zieleni. W tej przygotowawczej wersji eksponowane są obrazy jako takie, niczym ikony siebie samych, tautologiczne wobec swojej natury, a mimo to – choć paradoksalnie może właśnie dlatego? – występują w roli swego rodzaju „oręża” i kwintesencji siły strajkujących. Natomiast ciemne pasma koloru w ukończonym wariacie dzieła budują napięcie pomiędzy płaskością obrazu a jego zdolnością przedstawiania rzeczywistości, sugerując, że to, co odniesione do płaszczyzny przekracza porządek realności, urastając do rangi „ikony” oraz sytuując się poza czasem. Mogą one również konotować działanie pamięci, w której, jakby pod kolejnymi warstwami, zacierają się dawne wydarzenia, lepiej zapamiętywane i utrwalane przez obrazy niż zachowywane we wspomnieniach. Włodarski, jako autor faktorealistycznej *Demonstracji obrazów*, deklaruje więc niejako swoją wiarę w moc obrazów i ich potencjał na polu sztuki zaangażowanej.

A może jednak, wbrew wszelkim intuicjom i tropom interpretacyjnym wskazanym powyżej, ciemne smugi farby na obrazie w obrazie świadczą o cieniu zwątpienia w te możliwości? Może są już zapowiedzią tego, co uwidoczni się w drugiej, nieomal abstrakcyjnej wersji „*Demonstracji obrazów*”, powstałej około roku 1948, a więc w czasie, gdy Włodarski jako klasyk brał udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie? W tym o piętnaście lat późniejszym wariacie po prawej stronie pozostaje jedynie bardzo schematyczny zarys ludzkiej sylwetki trzymającej w górze ręce z obrazem, po lewej pojawia się zaś już tylko sam obraz. Nie ma śladu po mężczyźnie z tubą – tym razem demonstracja obrazów dokonuje się w ciszy. Między szkicem, wykonanym ołówkiem i akwarelą na papierze, a finalnym dziełem, namalowanym olejem na płótnie, nie ma tak znaczących różnic, jakie miały miejsce w roku 1933. Jedyna rozpoznawalna w kompozycji figura ludzka jest „ażurowa”, widać jej „wnętrza” i „szkielet”, które nie mają nic wspólnego z anatomią, a sytuują się bliżej jakiejś osobliwej maszynierii, czy rodzaju pajęczyny z kołem pośrodku. Na obrazie, trzymanym w górze przez tę dziwną postać, rysują się natomiast zwielokrotnione ramy, a może także i przedmiot wywołujący skojarzenia z trumną. Ktoś, kto ma wewnątrz siebie abstrakcyjny układ form, nie ujawnia ich więc na obrazie, który eksponuje, lecz pozostając osobą bez twarzy – nikim

MAREK WŁODARSKI – DEMONSTRATOR OBRAZÓW

²⁴ Cytat za: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, wyd. II, Poznań 2011, s. 10.

²⁵ Zob.: Tamże, s. 27–32.

²⁶ Rysunek ten jest reprodukcją [w:] Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903–1960, dz. cyt., s. 60.

²⁷ Cytat za: P. Piotrowski, dz. cyt., s. 31.

i każdym zarazem – demonstruje strukturę wywołującą funeralne konotacje. Obraz staje się „grobowcem”, upamiętnieniem, a formy sztuki przedstawiającej po traumatycznym doświadczeniu drugiej wojny światowej nie są już w stanie ukazać kondycji świata po katastrofie. Tadeusz Kantor o roku 1947 pisał: „Decyzje stają się radykalne. Zniknął wizerunek człowieka uznany dotychczas za jedynie wiarygodny. (...) Na nowo, od nowa rozpocząłem cykl stwarzania. (...) To nie w kategoriach estetyki dokonywał się ten akt deformacji klasycznego piękna. To czas wojny i ‘panów świata’ sprawił, że straciłem, jak wielu, zaufanie do owego dawnego wizerunku i wspaniale uformowanych kształtach, gatunku wyrosłego ponad wszystkie inne, niższe jakby gatunki”²⁴. Prawdopodobnie wśród owych wielu był także Włodarski, który – porównywalnie do Kantorowskiego tzw. malarstwa metaforycznego oraz serii *Ponad-ruchy* z końca lat 40. i początku lat 50. – ukazywał sylwetkę ludzką jako kompletnie zdeintegrowaną, wykonującą bezsensowne ruchy w dziwnie ukazanej przestrzeni najczęściej pozbawionej horyzontu²⁵. Włodarski musiał znać te prace Kantora, gdyż jedną z postaci z *Ponad-ruchów* przerysował piórkiem, akcentując bezzasadność jej poruszeń i sytuując ją w nieokreślonym otoczeniu²⁶. Faktorealizm się zdewaluował, a powojenna *Demonstracja obrazów* dotyczy zagadnienia utraty zaufania do wizerunku człowieka, choć jednak wciąż nie do obrazu samego.

Drugi obraz w obrazie to układ form tworzący rodzaj osiowej figury, ukształtowanej z nadbudowywanych nad sobą kolorowych elementów, posiadającej coś w rodzaju odwłoka i bocznych odnóży. Ponadto wertykalny, silnie wydłużony prostokąt formatu zdaje się mieć własne nogi i „stać” na dolnej krawędzi kompozycji, wewnątrz której go przedstawiono. Zarówno ukazanie abstrakcyjnych układów form jako „wnętrza” postaci trzymającej obraz, jak i wizualna konfiguracja z osiową figurą zdają się dokonywać stopienia jakichś organizmów z powierzchnią płótna, co z kolei koreluje z następującą wypowiedzią Kantora: „Czułem, że czas, w którym żyję, wymaga czegoś więcej, jakiegoś stopienia się powierzchni płótna z moim organizmem”²⁷. Włodarski także idzie w tym właśnie kierunku, poszukując nowych możliwości procesu demonstracji obrazów i wyzwala ich mocy. Obraz po traumie wojny podejmuje zadanie ukazania zdeintegrowanej ludzkiej podmiotowości, demonstrując się samodzielnie



lub w uniesionych rękach osobiwej postaci. Być może zresztą jej ramiona, trzymające w górze obraz, „pozostały” w kompozycji tylko po to, by – poza analogicznym tytułem – funkcjonować jako jedyny łącznik, przerzucający most ponad wojną do pierwszej wersji dzieła z 1933 roku. Piotr Piotrowski, analizując tzw. metaforyczne malarstwo Kantora i bazując na psychoanalizie, wskazuje na kwestię surrealityzmu traumatycznej pamięci i pogląd autora *Ponad-ruchów*, wedle którego wyobraźnia jest zdolna stwarzać i pokazywać realność²⁸. Podobnym torem zdaje się podążać Włodarski, który maluje dwie tak różne wersje *Demonstracji obrazów*, po wojnie zarzucając realizm i kierując się ku abstrakcji. Debiutuje na nowo, poszukując wizualnego języka, który byłby w stanie sprostać przeżytej traumie, ale wciąż nie wątpi w obraz, pozostając malarzem i wyznawcą potencjału obrazu.

Zastanawiająca wydaje się jednak kwestia, jakie obrazy i szkice autorefleksyjne Włodarski maluje w czasie wojny, w tym okresie wskazywanym jako tak istotna cezura na jego artystycznej drodze, warunkująca „podwójny debiut” i budująca przepaść między obydwoma wariantami *Demonstracji obrazów*, między tą malowaną jeszcze przez Henryka Strenga a tą malowaną już przez Marka Włodarskiego.

W konsekwencji takiego zakreszenia perspektywy badawczej, wśród rysunków, datowanych na lata 1940–1945, szczególną uwagę zwracają *Malarz w ogrodzie* oraz *Malarz i modelka w ogrodzie*, kolorowane akwarelą, lub dodatkowo gwaszem i kredką, na szkicach ołówkiem, nakreślonych na papierach. Temat twórcy przy pracy, określane zwykle jako wymowna egzemplifikacja artystycznej autorefleksji²⁹, w ujęciu Włodarskiego, progresywnego awangardowego eksperymentatora, zaskakuje wyraźnym nawrotem do swego rodzaju „klasyki”. Jeden z malarzy w swym dziele przedstawia ogród, w którym się znajduje, a ów powstający pejzaż podziwiają zza jego pleców dwie eleganckie damy w długich sukniach, drugi zaś prawdopodobnie maluje akt kobiecy, spoglądając na pozującą modelkę z draperią, ustawioną na tle natury. Stroje malarzy – mimo że przedstawione dość schematycznie – wywołują asocjacje z rokokiem lub romantyzmem, a tym samym w czasach wojny, gdy Włodarski spędził dwa długie lata ukryty za szafą³⁰ u swojej przyszłej żony Janiny Brosch nie mając dostępu do zewnętrznej rzeczywistości i natury, zdają się pełnić funkcję mitologizacji malarstwa jako sielankowej enklawy,

która trwa poza czasem i przestrzenią niczym *hortus conclusus*. Ukazani w ogrodach artyści tworzą pejzaż i akt, a więc motywy – w tak tradycyjnym ujęciu – relatywnie rzadkie w dorobku samego autora *Demonstracji obrazów*, a jednak to właśnie one zdominowały jego wyobraźnię w okresie wojennym. Ogród staje się nieledwie rajska sceneria, w której celebrowane jest malarstwo, coś w rodzaju twórczego rytuału, który chroni przed utratą wiary w sztukę. Włodarski „chowa się” więc w sferę swojej fantazji i odnajduje w niej bezpieczny świat „klasyki”, cofając się w czasie i idealizując samą czynność malowania. Nastawienie to uwidacznia się również w serii rysunkowych portretów, ukazujących Janinę Brosch przy malowaniu, kiedy – patrząc przez pryzmat porządku płaszczyznowego – jej głowa lub cała górna część ciała wizualnie integrują się z właśnie malowanym przez nią obrazem lub z obrazami wiszącymi za jej sylwetką na ścianie. Malarka i obrazy jawią się jako jedność, a malarstwo jest enklawą, w której można się skryć malując pejzaże, martwe natury, akty i wierząc, że obraz dysponuje siłą zaklęcia rzeczywistości, choćby tylko tej najbliższej. Także na namalowanych przez Włodarskiego kartach do gry, walet kier to malarz przy sztaludze, na której powstaje krajobraz. Usytuowany poza czasem, z wdziękiem trzyma paletę, podnosi dłoń z pędzlem, a na głowie ma specyficzny beret, znamienny dla artystów od czasów renesansu, stając się osobiwym alter ego autora *Demonstracji obrazów*. Około roku 1943, a więc w okresie, gdy Włodarski przebywał w całkowitej izolacji od świata zewnętrznego, szkicuje także martwe natury we wnętrzu, koncentrując się na własnych narzędziach malarskich, pędzlach poustawianych w dzbankach, butelkach, bibelotach, opartych o ścianę pustych ramach i wiszących na ścianach reprodukcjach obrazów. *Fragment wnętrza z kilimem, ramami i paletą*, narysowany kredkami na papierze, prawdopodobnie ukazuje pomieszczenie, w którym Włodarski spędził tak długi okres bez dostępu do świata zewnętrznego, skupiając się na własnym malarskim mikroświecie. Obraz był wówczas dla niego gwarancją przetrwania, dlatego cała konfiguracja przedmiotów – począwszy od pustych ram na podłodze po quasi renesansowy portret na ścianie – wyglądają niczym ołtarz, na którym czci się malarstwo w ogólności, oczekując aż odwieszona paleta i puste ramy znów staną się użyteczne. Te niepozorne szkice z lat wojny, pozwalając „inventaryzować” najbliższe otoczenie, jakby potwierdzając jego istnienie, stawały się jednocześnie autorefleksją o statusie

²⁸ Tamże, s. 27 i 30.

²⁹ Zob.: H. U. Asemisen, G. Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.

³⁰ Włodarski ukrywał się w kompletnym zamknięciu w latach 1942–1944. Zob.: Henryk Streng / Marek Włodarski, *Kalendarium*, oprac. J. Chrobak, [w:] *Czarownik przy zielonej skale. Marek Włodarski Henryk Streng*, dz. cyt., s. 114.

sztuki, która pozwala na otwarcie bogactwa własnego świata wewnętrznego mimo totalnej izolacji. Jako niezwykle przejmujący komentarz do tej sytuacji można postrzegać pracę *Człowiek ciągnie do okna*, powstałą już około roku 1947, gdzie po lewej stronie widać zdeintegrowaną postać o absurdalnej anatomii, która zielonymi poziomymi pasami łączy się z oknem, schematycznie ukazanym po stronie prawej. Owe pasy „symbolizują” w tym kontekście przyciąganie świata zewnętrznego, jakiego progiem jest okno, za którym rozciąga się realność i tzw. prawdziwe życie. Włodarski, jako artysta zaangażowany, musiał przecież za tym prawdziwym życiem dojmująco tęsknić. W ujęciu metamalarskim okno to także kwintesencja definicji obrazu Leone Battisty Albertiego postrzeganego jako fenestra aperta³¹ – w okresie wojny dla Włodarskiego stało się ono odległe i zamknięte, a często własna twarz pozostawała jedyną, którą można było malować, studiując ją w lustrze. Stąd rysunkowy autoportret wykonany ołówkiem na papierze, z którego artysta spogląda na widza, znajdującego się w miejscu zwierciadła³² i przyjmującego na siebie natężoną intensywność (nie)obecnego wzroku twórcy.

Uderzający jest fakt, że w czasie okupacji Włodarski, wcześniej progresywny uczeń Fernanda Légera i zwolennik poetyckiej metafory o surrealistycznym charakterze, hołduje malarstwu relatywnie tradycyjnemu, natomiast po wojnie tworzy zdeintegrowane ludzkie sylwetki takie jak ta w *Człowiek ciągnie do okna* oraz te w drugiej wersji *Demonstracji obrazów*. Artysta, przebywając w powojennej Warszawie, wciąż pełen wiary w obraz, daje natomiast świadectwo utraty wiary w malarstwo figuralne i „faktorealizm”, które nie są w stanie sprostać dopiero co doświadczonej głębokiej traumie. Nic dziwnego więc, że Ignacy Witz diagnozuje w twórczości Włodarskiego zanik liryzmu i poetyckiego natężenia, lecz na pewno nie można się z nim zgodzić, gdy stwierdza on również utratę osobistego piętna. Obrazy powstające po wojnie są tak samo jego – Marka Włodarskiego – jak te przedwojenne były Henryka Strenga. Emil Cioran sugerował, że po każdym istotnym doświadczeniu życiowym powinniśmy zmieniać imię, bo nie jesteśmy już tym samym człowiekiem, co przedtem. Na Strengu / Włodarskim taki ruch wymusiła Historia, lecz artysta ten, niezależnie od nazwiska, pozostał wierny malarstwu jako autentycznie zaangażowany demonstrator obrazów i ich potencjału, co w szczególny sposób uwidacznia się

³¹ Por.: S. Rasche, *Das Bild als Fenestra Aperta – eine Modelldiskussion*, [w:] tenże, *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*, Münster, Hamburg und London 2003, s. 13–30.

³² Zob.: Ł. Kiepuszewski, *Praktyka autoportretu – zagadnienie czasowości*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, red. Maria Poprzeczka, Materiały Seminarium Metodologicznego SHS Nieborów październik 2002, Warszawa 2003, s. 55–69.

dzięki analizie marginalnych w jego dorobku dzieł o wyraźnym charakterze autorefleksyjnym. Sądzę, że postawa tego rodzaju nie tylko stanowiła gwarant nieustannie ciekawych poszukiwań malarskich, lecz również skutecznie uchroniła Włodarskiego od przyjęcia doktryny socrealizmu.



5. OBIEKTYWIZACJA I FIZJOLOGIA OBRAZU. O PRZEWROTNEJ TWÓRCZOŚCI BARTOSZA KOKOSIŃSKIEGO

OBIEKTYWIZACJA I FIZJOLOGIA OBRAZU.

Jak przenikliwie zauważył kiedyś Mieczysław Porębski: „Można malować bez modelu i bez płótna, nie można malować bez powodu”. Moim zdaniem, gdy Bartosz Kokosiński zabiera się do tworzenia, nigdy nie pracuje z modelem i nie zawsze dysponuje płótnem, lecz – co najważniejsze – zawsze ma powód i dlatego jego twórczość stopniowo staje się jedną z najciekawszych propozycji na polskiej scenie artystycznej. Autor słynnej już serii obrazów pożerających rzeczywistość oscyluje pomiędzy malarstwem a instalacją, tworząc obrazy – powiedziałabym – z-obiekt-ywizowane. Obiektywizację rozumiem w tym kontekście wielotorowo: zarówno w sensie transformacji obrazu w obiekt dzięki zastosowaniu trójwymiarowych przedmiotów i akcentowaniu materialności dzieła, jak również jako podkreślanie obiektywnej, fizycznej obecności dzieła w realnej przestrzeni otoczenia. Kokosiński wypracował bowiem dwie stosowane równolegle strategie: brikolazową, gdy tworzy obraz poprzez dodawanie kolejnych elementów i zaginanie blejtramu, oraz chirurgiczną, gdy zagląda obrazom pod płaszczyznę, bada ich wnętrzności i uwidacznia skomplikowaną fizjologię.

Paradoksalnie właśnie w sferze malarstwa Kokosiński rozwija swoje zainteresowanie realnym przedmiotem, a także jednocześnie zastanawia się nad kondycją współczesnego człowieka i hybrydalnością otaczającej nas rzeczywistości. Jego artystyczna postawa może być postrzegana w powiązaniu z pojęciem nadprodukcji i nadmiaru: artysta skupia się bowiem na niepotrzebnych, wyrzuconych i bezużytecznych już przedmiotach, gwarantując im nowe życie i nową egzystencję w ramach sztuki. Mamy więc do czynienia ze swoistym rodzajem artystycznego recydingu, gdy rzeczy niepotrzebne, stare, użyte

i nieprzydatne – jak chociażby w *Obrazie pożerającym narzędzia rekreacji* eksponowanym na stałe od czerwca 2015 roku w Visual Parku nad Jeziorem Strzeszyńskim w Poznaniu – nieoczekiwanie zmieniają swój status, przenosząc się w mikrosferę sztuki.

W strategii Kokosińskiego szczególnie ciekawe wydaje mi się sprzęgnięcie tradycji obiektu znalezionej, *objet trouvé*, znanej od surrealizmu, i ready made, przedmiotu gotowego, wprowadzonego przez Marcela Duchampa i dadaistów, z klasycznym malarstwem sztalugowym. Użycie masowo produkowanych przedmiotów dodatkowo osadza te realizacje w kontekście kultury masowej i popularnej oraz na zatartej już dawno granicy kultury niskiej i wysokiej.

Pozostałe obrazy z serii pożerają wybrane motywy: religijny, wanitatywny, militarny czy pejzażowy. „napychając swoje brzuchy” realnymi przedmiotami. W *Obrazie pożerającym scenę batalistyczną* ze zwierających się „szczęk” okazałych rozmiarów blejtramu wyłaniają się mundury, hełmy, wojskowe dystynkcje, karabiny, granaty, łuski naboju, szable, menażki, a nawet fragmenty szkieletu... Obraz zdaje się „trawić” te elementy, ewokując dawne malarstwo batalistyczne, bitewny zgiełk i piętno Historii, zaklętej w przedmiotach należących dawniej do konkretnych ludzi. Kokosiński przez długi czas zdobywał owe militaria, by złożyć z nich konglomerat, „pożerany” przez obraz – połykany i zasysany trójwymiarowy motyw.

A może wbrew tytułom dzieł w tej serii, w których mowa o pożeraniu rzeczywistości przez malarstwo, można spojrzeć na nie także subwersywnie wobec artystycznej intencji i dojrzeć w nich „wypluwanie” motywów ze świata sztuki z powrotem do świata natury? Być może ów motyw jednak wyswobodził się z obrazu i właśnie z trudem przedziera się do rzeczywistości? Tak czy inaczej, mamy do czynienia ze stanem granicznym oraz intrygującą sytuacją obnażenia swego rodzaju fizjologii obrazu, pożerania bądź wypluwania tematyki często w historii malarstwa przez wieki przedstawianej.

Kokosiński należy więc do rzadkiego obecnie grona artystów, którzy nie tylko pieczołowicie działają na płaszczyźnie, lecz także – równie skwapliwie niczym chirurdzy – zaglądają obrazowi pod skórę, czy kreują i akcentują jego trójwymiarowe, z-obiekt-ywizowane wnętrza. Frapujące wydaje się również kumulowanie

energii w poszczególnych dziełach, które – złożone z przedmiotów, posiadających swoją autentyczną historię – ewokują aurę pamięci o minionym dotyku, wydarzeniach, czy zapachach ciał, jakie były kiedyś blisko nich. Kokosiński uruchamia więc osobliwy wewnątrzobrazowy krwiobieg, który intryguje odbiorców i uzmysławia procesualność obrazu w sposób odmienny niż tradycyjna narracja, znana z konwencji iluzjonistycznej.

Artysta w twórczy sposób odwołuje się zatem do tradycji (także m.in. techniki kolażu, czy tzw. kumulacji pokrewnych nurtowi Nowego Realizmu), a jednocześnie powołuje do życia dzieła znamienne dla jego własnego języka wizualnego. Jego prace są na pierwszy rzut oka rozpoznawalne, a stworzenie indywidualnego stylu w obecnej epoce wydaje się jednym z najtrudniejszych wyzwań. Bardzo świadomie operuje również przestrzenią jako środkiem wyrazu – swego rodzaju horror vacui nagromadzonych przedmiotów wchodzi w dialog zarówno z galeryjną ścianą, jak i jej wnętrzem galerii, kreując nowe jakości. Kokosiński przekracza zatem malarstwo także w kierunku instalacji, poszukując nowych możliwości dla tego gatunku i wpisując się w światowy nurt tzw. expanded painting. Ostatnie wystawy (np. *Opary* w ABC Gallery w Poznaniu) mogą być postrzegane jako totalne całości site specific, które dają wgląd nie tylko w kondycję obrazów, lecz również w metaforycznym sensie wpuszczają nas do pracowni artysty i ujawniają jego pasję kolekcjonowania przedmiotów, jakie z kolei z czasem znajdują miejsce w malarstwie.

Ponadto określiłabym Kokosińskiego również jako wprawnego malarskiego dermatologa. Już od antyku greckiego malarstwo było wszak utożsamiane ze szminkowaniem powierzchni, a więc podłoże traktowano analogicznie do skóry, na którą nakłada się kosmetyki. Skóra była także bezpośrednio porównywana z płaszczyzną obrazu, gdyż w literaturze o sztuce często pojawiała się jako metafora nośnika obrazu, na którą nakłada się warstwy farby i laserunków. Zdarzają się jednak artyści, którzy nie tylko pieczołowicie działają na płaszczyźnie dzieła, lecz także – równie skwapliwie – zaglądają obrazowi pod skórę. Do takich niewątpliwie należy Kokosiński.

Witkacy mawiał, że dzieło powinno pochodzić z najgłębszych bebechów danego indywiduum, by w efekcie końcowym być od tej bebechowości wolne. W wypadku prac Kokosińskiego

chodzi raczej o bebechy obrazu, wewnętrzne czy podskórne życie blejtramu, który niespodziewanie zaczyna przetwarzać poszczególne motywy niczym żywy organizm, eksponując przy tym naturę swoich wewnętrznych tkanek. Z kolei z bebechów autora tych prac pochodzi głębokie zainteresowanie kondycją obrazu, by w efekcie finalnym bebechowość tę „przesunąć” w sferę dzieła samego.

W części swoich realizacji Kokosiński wnika także w skórę i pod skórę obrazu, każąc płótnu rozrywać się na blejtramie, pękać, bezwładnie zwisać, marszczyć się, połyskiwać, fałdować i rozwarstwiać. Oglądając te prace miałam wrażenie, że artysta wpisuje się w koncepcję postrzegania skóry (obrazu) jako przestrzenno-czasowego kontinuum, które – jak diagnozuje Villém Flusser – pulsuje równolegle z czasem, rozciąga się i zbiega w trzecim wymiarze, nie tracąc przy tym swojego charakteru powierzchni, a ponadto działa niczym „moja pamięć”, zapisując skaleczenia w formie blizn. Kaleczone i poranione są również płótna Kokosińskiego, który chirurgicznie nacina skórę obrazu i penetruje jej zaskakującą strukturę, prezentując ją odbiorcom. Nie ma tam śladu po tradycyjnej iluzji, w jej miejsce zaś pojawiają się dotykalne, realne materie, które od zawsze – choć przeważnie w ukryciu – były nośnikami warstw malatury, kreującej iluzjonistyczne efekty.

W innej serii prac owa malatura pęka niczym przesuszona ziemia na pustyni, uwidaczniając przestrzenność skóry obrazu i eksponując jej grubość. Użycie przez Kokosińskiego czystych pigmentów sprawia, że płaszczyzna wysycha niezwykle gwałtownie, powodując przy tym deformację blejtramów. Obraz ponownie przeżywa więc niejako fizjologiczny proces, przypominający starzenie się. Powierzchnia kurczy się i napina do granic możliwości, pociągając za sobą cały szkielet dzieła. Artysta inicjuje zatem swego rodzaju wewnętrzne życie obrazu i czujnie śledzi efekty, które do pewnego stopnia nie pozwalają się przewidzieć. Malarstwo bowiem działa samodzielnie i – niczym żywy organizm – przechodzi rozmaite transformacje.

Kolejne spośród realizacji Kokosińskiego sugerują, że pod suchą, gładką skórą obrazu może tkwić także coś w rodzaju haptycznej, organicznej substancji, wylewającej się na zewnątrz jak farba z tuby po jej naciśnięciu lub – by przywołać bardziej abiektalne porównanie – jak wnętrzości z jakiegoś stworzenia po naruszeniu ciągłości jego powłok skórnych. Z prac artysty

wycieka i natychmiast zastyga różowa lub niebieska substancja, która w sposób wyraźnie nieokiełznany konwencją, rozprzestrzenia się ostentacyjnie łamiąc tradycyjną płaskość płótna i eksponując bebechy obrazu. Jednocześnie fascynuje i odstręcza, naruszając stereotypy postrzegania malarstwa. Dodatkowo, w wypadku zastosowania różu, staje się niepokojąco cielesna, niczym tkanka, która jakimś dziwnym trafem wydostała się spod skóry i naruszyła oswojony, bezpieczny podział na wewnątrz i zewnątrz, co przecież zawsze nas niepokoi.

Kokosiński w swojej twórczości idzie więc znacznie dalej i w nieco odmiennym kierunku niż większość malarzy, którzy w centrum uwagi stawiają samoświadomość i kondycję obrazu oraz metaartystyczny kontekst malowania o malowaniu. Autor dzieł o wyjątkowo wyeksponowanej i procesualnej fizjologii – ach, jak kusi mnie, by to wreszcie powiedzieć wprost! – jawi w moich oczach jako figlarny sadysta, który nacina, rozrywa, rozkrawa, zgniata, przesusza i rani powierzchnię dzieł, z lubością i dociekliwością wyzwalając bebechowość obrazu. Trzeba przyznać, że nie narusza przy tym estetycznej granicy, nie epatuje obrzydliwościami, lecz czasem jedynie balansuje na krawędzi abiektalności, bawiąc się artystyczną tradycją i organiczną podmiotowością własnych dzieł. Pokazuje tym samym, że pod skórą z-obiekt-ywizowanego malarstwa nieustannie wiele się dzieje – trzeba tylko wsłuchać się w puls obrazu lub zajrzeć mu do brzucha. Szczególnie cenię sobie zatem ową przewrotność dzieł Kokosińskiego, która, moim zdaniem, polega na bardzo rzadko spotykanej fuzji metamalarstwa, czyli malowania o malowaniu, z cielesnością i organicznymi bebechami obrazu. Pierwiastek obiektywny łączy się z subiektywnym, a modernistyczna tradycja malarska i formalna samoświadomość obrazu przenikają się z desublimacją i Bataille’owskim *informe*.

6. ŚLISKIE PĘPOWINY ŚWIATA: HOMOIMERIE I SPORYSZ MARCINA ZAWICKIEGO

ŚLISKIE PĘPOWINY ŚWIATA

³³ I. Wünsche, *Lebendige Formen und bewegte Linien: Organische Abstraktionen in der Kunst der klassischen Moderne*, [w:] *Abstract Art Now. Floating Form*, red. U. Lehmann, Bielefeld 2006, s. 18.

³⁴ A. von Asten, *In der großen Werkstatt der Natur. Biomorphe Formen im Werk von Hans Arp / In the Great Studio of Nature*, [w:] *Biomorph! Hans Arp im Dialog mit aktuellen Künstlerpositionen*, red. O. Kornhoff, Köln 2011, s. 13.

³⁵ Pojęcie *naturakultura* za: D. Haraway, *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge 2000, s. 105.

³⁶ M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 60.

Twórczość Marcina Zawickiego postrzegam jako subwersywny i szalenie aktualny głos w kontekście sztuki operującej formami organicznymi oraz odwołującej się do idei *natura naturans* Barucha Spinozy. Organiczność to zjawisko, które eksponuje przede wszystkim procesy zachodzące w naturze³³. Już Johann Wolfgang Goethe uważał, że postrzegając formy organiczne nie znajdziemy w nich niczego spokojnego i statycznego, lecz przeciwnie – dostrzeżemy nieustanny ruch³⁴. Podobnie rzecz się ma z obrazami Zawickiego: pulsuje w nich życie, a z zarodków wykuwa się nowy mikro- i makrokosmos. Mimo statyki medium, w którym artysta pracuje, przedstawienia te optycznie tętnią zmianą, emanują procesualnością i „prężą się” przed oczami odbiorców. Ich subwersywność w relacji do tradycji artystycznej polega jednak na tym, że nie ma już dziś czystej natury, a więc widoczne na płótnach hybrydalne stwory, rośliny czy organizmy są produktami *naturykultury*³⁵ – „należy wreszcie oswoić się z tym, że nie ma ‘powrotu do natury’”³⁶. Na niektórych obrazach Zawickiego kłacza rozsadzają glebę, mieszają się z odpadkami cywilizacji, wyrzuconymi zabawkami i pędami grzybni, rozrastając się w blasku dziwnego światła o nieokreślonym źródle. Z dzisiejszej perspektywy fenomen *natura naturans* uwzględni zatem proces mieszania i przenikania się natury i kultury – artysta uwidacznia ten aspekt także w „katalogującym” i porządkującym sposobie przedstawiania „zmiksowanych” ze sobą elementów (roślinne pędy obok plastikowych odnóży smoków czy dinozaurów), prezentowanych na „półkach”, w „gablotach” lub jakby kolekcjonowanych na kartach tajemniczego zielnika. Ów nieustanny ruch, wskazany już przez Goethego, wymaga przecież zdystansowanego i obiektywizującego spojrzenia, by – chociaż pozornie – owe procesy spod znaku *natura kulturans* czy *kultura naturans* zrozumieć.

W Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu Zawicki prezentuje dwa najnowsze cykle malarskie *Homoimerie* oraz *Sporysz*. Obrazom towarzyszą instalacje i obiekty, które artysta tworzy, by na ich podstawie budować wizualny, bardzo osobliwy świat swoich płócien. Jak pisze w tekście komentującym te prace: „*Homoimerie*, termin wprowadzony przez pierwszych filozofów badających naturę rzeczywistości, najprawdopodobniej przez Anaksagorasa, oznacza *zarodki wszystkich rzeczy*; podstawowy budulec wszechświata”. Zawicki maluje zatem owe *zarodki*, koncentrując się na procesach zachodzących w naturze, kłóczeniu i dynamicznym rozprzestrzenianiu się roślin oraz innych organizmów. W mikrokosmosie jego twórczości wyrastają grzybnie, jakieś tkanki, rozgwiazdy, pęcherzyki, muszelki, mitochondria, koralowce, odnóża (także ludzkie), zwoje mózgowe lub pędy – nie możemy mieć pewności, czy oglądamy ów fenomen organiczności pod mikroskopem czy w jego naturalnej skali. Zawicki – podobnie jak Olga Tokarczuk opisująca wieś Prawiek – jest wyczulony na obecność biomorficznego świata: „Grzybnia rośnie pod całym lasem, a może nawet pod całym Prawiekiem. Tworzy w ziemi, pod miękkim poszyciem, pod trawą i kamieniami, płataninę cienkich niteczek, sznurków i kłębków, którymi omotuje wszystko”³⁷. Malarz operuje pojęciem *zarodków*, pisarka zaś w taki sposób dalej charakteryzuje grzybnię: „podobna jest pleśń – biała, delikatna, zimna – książycowa podziemna koronka, wilgotne mreżki plechy, śliskie pępowiny świata”³⁸.

W niektórych obrazach Zawicki inwentaryzuje biomorficzne formy niczym w gabinecie osobliwości, „ustawiając” je na namalowanych półkach i kreując tym bardziej wymowne napięcie między naturą a kulturą. Kompozycje z serii *Homoimerie* i *Sporysz* zachowują przy tym swoją niezwykłość, tajemniczość i nieprzystępność, a jednocześnie stanowią próbę „katalogowania” ekspansji hybrydalnych form, które rozradzają się wokół nas w lasach, na śmietniskach, we wszystkich miejscach, w których dochodzi do fuzji śladów ludzkiej obecności i potencjału przyrody.

Artysta – oprócz celnego wyboru motywów – ma także świadomość malarskiego medium: materialność farby potrafi bowiem doskonale przełożyć na mięsistość biologiczności i/lub iluzjonizm w stylu *trompe-l'œil*. Śliskie zdają się same ślady pociągnięć pędzla, który był prowadzony z nieomylną pewnością, by przekonująco zamienić farbę na organiczne, heterogeniczne formy, pysznie rozradzające się na płaszczyznach. Jest w tym

³⁷ O. Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, Kraków 2005, s. 188.

³⁸ Tamże.

malarstwie wytworne wyrafinowanie, duszne i wilgotne piękno mchów, w których wiją się jakieś węzowe kształty, gąsienice, jelita czy mózgowe zwoje. Dekoracyjność wydaje się wręcz perwersyjna, a wrażenie to koreluje z erotyzmem i fallicznością poszczególnych form, rozsiewających swoje nasienie. Obserwujemy liczne wytryski i wycieki, dysponujące mocą zapładniania (wyobraźni).

Czasami pachnie także pleśnią, a – gdy dobrze natężyć – słuch – można wysłyszeć pęknięcie nasion i prężenie się zarodków, które właśnie rozsadzają chroniące je powłoki. Śliskie pępowiny świata ocierają się o siebie, wysuwając na powierzchnię swoje „czułki” i parzydełka niczym biomorficzne peryskopy. Parafrazując słowa Michaela Podro³⁹, dotyczące martwych natur Chardina, powiedziałabym, że połysk dżdżownic, pierścieniowatych odwłoków i falujących form przypominających jamochłony zdaje się wylaniać z materialności pigmentów. Malarstwo iluzyjnie oddaje ową wilgotność tego świata, jego zadłużenie w wodzie, nieustanne przelewanie się w nim różnorodnych płynów – jest wizualną esencją śliskości i śluzowatości. Materia farb zostaje zatrudniona, by celebrować ów przepych biomorficznych form, a biała płaszczyzna płótna staje się niekiedy tłem do ich inwentaryzacji. Można je wówczas oglądać szczegół po szczególe, studiując ich kształty i – często bezskutecznie – próbować rozwikłać splot *natury kultury*. Z kolei niektóre z nich – zarówno na obrazach, jak i w trójwymiarowych obiektach – przypominają stroiki i dekoracje stołów, kupowane w kwaciarniach. Dopiero uważne zobaczenie ich z bliska odsuwa to skojarzenie, ujawniając ich nieprzystawalność do oswojonych kategorii. Przewrotnie nazwałabym autora *Homoimerii* oraz *Sporyszu* Arcimboldem epoki *natury kultury* – o ile bowiem w dziełach słynnego manierysty pojawiają się same formy znane ze świata natury, o tyle w obrazy Zawickiego wkraczają elementy hybrydalne, a wśród nich plastikowe wytwory przemysłu, które wrastają w przyrodę, bo nigdy nie ulegną biodegradacji.

Ponadto Zawicki eskaluje ową parną atmosferę poprzez użycie niesamowitego światła. Niesamowitego w sensie Freudowskiego pojęcia *Unheimlich*: wywołuje ono bowiem uczucia niepokoju i strachu przy jednoczesnym epatowaniu obcością oraz cechami zjawiska dobrze znanego. Autor serii *Homoimerie* oraz *Sporysz* sporo nauczył się bowiem od Caravaggia, by wykreować zupełnie nową – *organiczną* – odmianę tenebryzmu. Światło ślizga się po wybranych elementach kompozycji, wydobywając

³⁹ M. Podro, *Vom Erkennen in der Malerei*, aus dem Englischen von H. Jatho, München 2002, s. 160.

ich biomorficzny rys i dodając im tajemniczości. Gra światłocienia bywa ostra, a w wielu zakątkach czai się głęboki mrok, którego obecność dodatkowo pobudza imaginację: to z niego wychylają się hybrydalne organizmy, to w nim zawiązują się i pączkują zarodki wszystkich rzeczy. To właśnie je – tym razem oświetlone równo jak w laboratorium – możemy zobaczyć także na kartach *zielnika* lub w gablotach jakiegoś gabinetu osobliwości, do którego wprowadza nas Zawicki nie tylko w swoich obrazach, lecz także w przestrzeni Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu. Dodałabym, że tytułowy sporysz to jednak nie tylko przetrwalnik pasożytniczego grzyba, lecz również źródło substancji halucynogennych...

Twórczość artysty – zbieracza i kreatora naturokulturowych hybryd – bierze się jednak nie tylko z obserwacji rzeczywistości i jego imaginacji, lecz również, nieistotnie intencjonalnie czy nieintencjonalnie, z obszaru kultury. Zarówno, *Homoimerie*, jak i *Sporysz*, porównałabym bowiem z ilustracjami w publikacji Ernsta Haeckela: „W dziedzinie sztuki olbrzymią rolę odegrała jego publikacja z 1904 roku *Kunstformen der Natur*. Zebrał w niej 100 plansz litograficznych nad którymi pracował od 1899 roku. Tworzyły one wzornik motywów i źródło inspiracji ciesząc się olbrzymim powodzeniem w kręgach artystycznych. Litografie barwne pełne dekoracyjnego wyrazu i symetrycznej elegancji przedstawiały formy skorupiaków, rozgwiazd, koralowców, dziwnych owadów, wodnego planktonu i powiększonych mikro-organizmów. Był to fragment (...) usystematyzowanych (...) na ponad tysiącu kartonach opisów i obrazów żywych organizmów przede wszystkim fluoroscencyjnych promienic, wielokomórkowych gąbek, galaretowatych meduz i polipowatych rurkopławów. Ich tajemniczość bądź malowniczość tworzyła pierwszy nowoczesny słownik form biomorficznych”⁴⁰. Najbliższe litografiom z publikacji Haeckela są te obrazy Zawickiego, w których zachowuje on symetryczną elegancję, układając odseparowane od siebie obiekty na białym tle – jakby przygotowane do naukowego opisu i inwentaryzacji. W pozostałych płótnach autor *Homoimerii* oraz *Sporyszu* porzuca jednak ową elegancję na rzecz rozbuchanej biomorficzności, nierozwiązywalnych czy akrobatycznych wręcz splotów organicznych kształtów, wypustek, śliskich pępówin świata i ekspansywnych pędów, wijących się także niekiedy wokół odpadów cywilizacyjnych. W sferze malarstwa odbywa się zatem nieledwie alchemiczny spektakl wyłaniania się materii i bytu.

⁴⁰ A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Gdańsk 2019.

7. STRZAŁ(KA) W DZIESIĄTKĘ: DIAGRAMATYCZNE OBRAZY ANDRZEJA BEREZIAŃSKIEGO

STRZAŁ(KA) W DZIESIĄTKĘ:

⁴¹ Por.: Monika Czerobaska,
Wojciech Makowiecki,
dz. cyt., s. 5-10.

⁴² Zob.: Tamże, s. 6.
Fotografia u góry strony.

⁴³ S. Bogen, F. Thurlemann,
*Jenseits der Opposition
von Text und Bild. Überle-
gungen zu einer Theorie
des Diagramms und
des Diagrammatischen*,
[w:] *Die Bildwelt der
Diagramme Joachims
von Fiore. Zur Media-
lität religiös politischer
Programme in Mittelalter*,
red. A. Patschovsky,
Ostfildern 2003, s. 4,
za: T. Thiel, *Charts. Artistic
diagrams in the medium of
the exhibition*, [w:] *Schau-
bilder*, red. tenże, Berlin
2013, s. 92. Inspirację tym
pojęciem zawdzięczam
p. mgr Mai Demskiej,
za co Jej niniejszym
bardzo dziękuję.

⁴⁴ Termin *diagramma-
tology* promuje Astrit
Schmidt-Burkhardt,
która zaczerpnęła go
z kolei z tytułu eseju
W. J. T. Mitchella, *Diagram-
matology*, „Critical Inquiry” 3
(7), Spring 1981, s. 622-633.

AKT I

JEST GĘSTO WSZĘDZIE
PŁYNĘ WYSOKO
JASNO – KOLOROWO – CIEPŁO
W DOLE..... NIC

Czy w dzisiejszych czasach Andrzej Bereziański nadal widziałby w dole NIC? Jak z kolei postrzegaliby twórczość PŁYNĄCEGO WYSOKO młodzi artyści, którzy działają obecnie? Być może bowiem JEST GĘŚCIEJ WSZĘDZIE niż było wówczas, gdy ów *kontestator totalny*⁴¹ pisał swój komentarz⁴² podzielony na trzy akty, z których II i III pozostały puste. Puste, a więc pozostawiające przestrzeń do rozegrania się w każdym miejscu i czasie, może właśnie teraz. Puste, a zatem zapraszające do wypełnienia owej pustki własną wyobraźnią.

Moja imaginacja wciąż podąża za strzałkami w obrazach i rysunkach Bereziańskiego. Są to motywy, które ze współczesnej perspektywy intrygują tym bardziej, ponieważ – moim zdaniem – antycypują tak powszechne dziś zjawisko jak wszechobecna wizualizacja danych oraz tzw. zwrot diagramatyczny⁴³. Termin ten opisuje aktualny wzrost zainteresowania diagramem wśród artystów. Z kolei pojęcie diagramatologia⁴⁴ (diagrammatology) opisuje wyłonienie się diagramatycznego dyskursu badawczego, intensywnie uprawianego w ostatnich latach przez teoretyków kultury i sztuki. W tym tekście – interpretując wybrane aspekty *œuvre* Bereziańskiego – zostanie więc diagramatolożką.

Diagram to uproszczona reprezentacja graficzna pewnych pomysłów, idei, konstrukcji, zależności, danych statystycznych,

bądź struktur anatomicznych, wykorzystywana we wszystkich dziedzinach życia do obrazowej reprezentacji wiedzy. Jak pisze Maja Demska: „Jest to więc zbiorczy termin obejmujący całą grupę narzędzi służących do symbolicznej reprezentacji danych (takich jak grafy, mapy, wykresy, osie, schematy, rysunki techniczne, itp.). Wykonywane ręcznie lub za pomocą narzędzi cyfrowych, mogą przyjmować zarówno formę prostego, intuicyjnego szkicu, jak i skomplikowanej wizualizacji, której interpretacja wymaga specjalistycznych kompetencji. Diagramy przyjmują liczne, często stylistycznie odległe od siebie formy, ale zbudowane są z tych samych elementów składowych stosowanych w różnych proporcjach: danych ilościowych i jakościowych, słów, liczb i/lub pojedynczych liter, oraz elementów graficznych (punkty, linie, kształty, znaki, symbole, obszary zróżnicowanego koloru lub waloru) zaaranżowanych na płaszczyźnie”⁴⁵. Bereziański wybiera strzałki, by wizualizować dane dotyczące (kraj)obrazu.

AKT II

W DOLE ... zwrot diagramatyczny

„Wizualizowane wyjaśnienia kompleksowych przebiegów i zależności zabierają coraz więcej miejsca w naukowych dysputach, przez co zmienia się status komunikacji wizualnej. Wizualność nie jest już tylko ilustrowanym dodatkiem do wiedzy. Zasoby wiedzy w różnym stopniu powiązane zmysłowo-intelektualno-refleksyjnie, wytwarzane i rozpowszechniane są wizualnie. Można to zilustrować na dwóch przykładach: info-grafik i diagramów.”⁴⁶ Bereziański, łamiąc i podając w wątpliwość wszelkie konwencje obrazowania oraz artystyczne tradycje, sięgnął po narzędzia i środki wizualne bardziej znamienne dla projektowania graficznego niż dla malarstwa. Paradoksalnie – z jednej strony kontestując pejzaż, z drugiej zaś gatunek ten uprawiając i kultywując – autor serii *Strzałki* (z lat 1969–1970) stosuje tego rodzaju znaki, by nakreślić najistotniejsze i najbardziej newralgiczne punkty w każdym z (kraj) obrazów. To właśnie owe strzałki znaczą rozchwiane horyzonty, czy pędzą w różnych kierunkach niczym dosłowna wizualizacja, opisywanych przez Rudolfa Arnheima⁴⁷, wektorów napięć kierunkowych. Pokusiłabym się zatem o tezę, że Bereziański zdiagramatyzował pejzaż, sprowadzając go do prostej relacji pomiędzy strzałkami – często „lęcącymi” niczym klucze dzikiego ptactwa na niebie – a horyzontami. Oczywiście w relacji do całości pola obrazowego. Patrząc zarówno na majestatyczne, autonomiczne i wręcz ikoniczne czarne strzałki pojedyncze, które

⁴⁵ M. Demska, *Miękkie dane. Diagram jako narzędzie artystyczne*, praca magisterska napisana na Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu pod kierunkiem dr hab. Marty Smolińskiej, prof. UAP, maszynopis w Bibliotece UAP, Poznań 2016, s. 2.

⁴⁶ B. Schnettler, *W stronę socjologii wiedzy wizualnej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” T. IV, Nr 3, Listopad 2008, s. 125.

⁴⁷ Por.: R. Arnhem, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, dz. cyt.

są jedynymi elementami w obrazie, jak i na ciągi strzałek widoczne na pozostałych płótnach z tego cyklu, tracimy pewność, w jaki w zasadzie sposób należałoby na nie patrzeć: na wprost czy z góry? Na diagram spoglądamy bowiem czasem z góry, gdy jest on zreprodukowany w jakiejś publikacji, lub na wprost, gdy staje się on częścią danej prezentacji, którą oglądamy na ekranie.

„Diagramy, wykresy (...) uchodzą za ‘tools of worldmaking’, którym przypisywana jest ‘własna logika’, zmieniająca zasadniczo nie tylko organizację wiedzy, ale także argumentacyjne struktury komunikacji. Diagramy należą do standardowego inwentarza abstrakcyjnej wiedzy i często unaocniają abstrakcyjne zależności funkcjonalnych zasad i reguł. Pomagają one ‘uczynić widzialnym to, co niewidzialne’. Globisch & Ernst (2007) argumentują, że diagramy tworzą niezależną klasę znaków, której siła leży w zdolności do redukcji uchwyczonych pojęciowo spraw do poziomu ich podstawowych relacji i przedstawiania ich wizualnie”⁴⁸. Bereziański w procesie diagramatyzacji pejzażu chwytą rudymenarne zależności związane z napięciem pomiędzy tym, co zwyczajowo znajduje się powyżej i poniżej linii horyzontu. W wielu dziełach unaocnianie abstrakcyjnych zależności funkcjonalnych zasad idzie tak daleko, że znika nawet horyzont – to strzałki anektują wówczas dla siebie pole obrazowe i aranżują dystrybucję kierunków w jego granicach. Status owych granic pozostaje zresztą dość niepewny, ponieważ ostre groty zdają się dysponować siłą ich przekroczenia, a liniowe układy strzałek domagają się wizualnej kontynuacji także poza kadrem. Jeśli wciąż poruszamy się w kręgu abstrakcji i pejzażu, sugerowałabym zatem, że Bereziański prawdopodobnie wizualizuje następujące dane: siłę i kierunek wiatru, dynamikę nurtu rzeki, układ i prędkość chmur pędzących po nieboskłonach, falowanie traw na łące, wygięty układ tęczy, trasy przelotów ptaków, drogi migracji zwierząt lub ludzi... A może także popularną kiedyś grę w podchody? To, co JASNE – KOLOROWE – CIEPŁE i zaczerpnięte źródłowo z natury, staje się powiązaną zmysłowo-intelektualno-refleksyjnie diagramatyczną, często sfragmentaryzowaną, wizualizacją jakichś (nie)określonych danych, których możemy się jedynie domyslać. Bez wątplenia kluczowe są ruch i jego ukierunkowana energia.

⁴⁸ B. Schnettler, dz. cyt., s. 126.

⁴⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon – The Logic of Sensation*, tłum. na angielski D. W. Smith, Londyn 2003, s. 102. Tłum. na polski M. Demska.

Jak podkreśla Gilles Deleuze: „Diagram to, w rzeczy samej, chaos i katastrofa, ale jest to również załączek porządku i rytmu”⁴⁹. Bereziański na owym napięciu pomiędzy chaosem a rytmem rozgrywa swoje pełne strzałek (kraj)obrazy: kielzna je w geometryczne szeregi lub pozwala się im „organicznie” roić. Tak



diagramatyzuje przy tym pejzaż, że z jednej strony zatrzymuje spojrzenie odbiorcy w kadrze, z drugiej zaś odsyła je poza jego granice, wizualnie „rozsadzane” i kwestionowane przez wyrazisty kierunek natarcia grotów. Cały czas nie możemy być pewni, czy strzałki wskazują same na siebie, czy na coś poza sobą. Bereziański zatrudnia bowiem wieloaspektową naturę diagramu, totalnie spajając formę z treścią i treść z formą: „Definiuję go [tzn. diagram – uzup. M. S.] jego nieformalne funkcje i treść, w kwestii formy nie stawia różnicy między treścią i jej wyrazem, tworem dyskursywnym i niedyskursywnym”⁵⁰.

W kontekście zdiagramatyzowanych pejzaży Bereziańskiego szkopuł tkwi jednak także w tym, że nie posiadają one elementu dyskursywnego, który mógłby wyjaśniać, jakie dokładnie dane są wizualizowane. Artysta konfrontuje nas z diagramami bez „legendy”, zapraszając odbiorców do uruchomienia wyobraźni i indywidualnej konceptualizacji przekazu. Prace nie noszą tytułu, który mógłby cokolwiek podpowiedzieć: *Bez tytułu (Strzałki)*. Jeśli więc w ogóle otrzymujemy jakieś wyjaśnienie, to jest ono tautologiczne wobec tego, co na płótnach i papierach Bereziańskiego już na pierwszy rzut oka dostrzegamy.

W ujęciu Gillesa Deleuze’a, diagram to „możliwość faktu”⁵¹, proces, który „[...] przeprowadza nas z jednej formy do drugiej”⁵² – od doznania wzrokowego (stanowiącego impuls do stworzenia obrazu) do finalnej formy dzieła (faktu malarskiego). „Zasadniczy sens diagramu tkwi w tym, że coś z niego wynika, a jeśli nic z niego nie wynika, nie spełnia on swojej roli”⁵³. Co wynika z diagramatycznych pejzaży Bereziańskiego? Dla Deleuze’a z diagramu ma wyniknąć malarski obraz, bazujący na logice wrażenia. Chodzi o zjawisko „przechodzenia przez diagram”, który wedle Mai Demskiej „jest procesem tworzenia kompozycji poprzez wykreślanie planów, przestrzenne nawarstwianie farby, nakładanie kolorów gestem, który później zostaje mniej lub bardziej zatarty, pozostając istotnym, wyraźnie zarysowanym szkieletem obrazu”⁵⁴. Jak zatem Bereziański przechodzi przez diagram w cyklu prac z motywem strzałek? Powiedziałabym, że z pewnością dochodzi do malarskiego obrazu, lecz wciela w niego fazę diagramatyczną, która sama staje się jego głównym tematem. Diagram nie jest zatem szkicem, lecz fundamentem i szkieletem malarstwa. Jak zauważa Demska: „w ujęciu Deleuze’a ogólne cechy i funkcje diagramu, zarówno jako techniki wizualizacji danych, jak i szkieletu gramatyki języka malarskiego, pozostają takie same. Diagram jest narzędziem intelektualnej kontroli nad przestrzenią⁵⁵, skutecznym przekazywaniem

(informacji, obrazu), opierającym się na nienarracyjnej relacji elementów składowych, umożliwiających subiektywne odczytanie, wywołujących wrażenie i/lub niosących wiedzę”⁵⁶. Bereziański zatrzymuje się na jednym z etapów przechodzenia przez diagram i – abstrahując od pejzażu – unaocznia gramatykę malarskiego języka. W serii prac na papierze z motywami pojedynczych strzałek artysta cieniuje ich korpusy, przechodząc przez diagram w taki sposób, jakby nieustannie zależało mu na sugerowaniu bliskości obrazu malarskiego, wychodzącego od logiki wrażenia.

Z kolei dziełem, w którym artysta zatrudnia strzałki i inne symbole diagramatyczne jako narzędzia intelektualnej kontroli nad przestrzenią, jest kompozycja bez tytułu datowana na ok. 1974 rok, wykonana emulsją na papierze o wymiarach 375x293 cm. Na ślady dynamicznych pociągnięć pędzla, przypominających mgławice lub widoki odległych galaktyk, nałożone zostały łuki, okręgi z klarownie zaznaczonymi środkami, wygięte strzałki, czy nieregularnie rozmieszczone białe kwadraciki. Przechodzenie przez diagram zatrzymuje się tutaj na etapie, który kojarzy mi się z kreśleniem konstelacji gwiazd. Nie dostrzegamy połączeń między nimi, zanim ich nie narysujemy. Wykresy i narysy zjawiają się na powierzchni, porządkując i czyniąc bardziej zrozumiałą „głębię”, która rozciąga się pod nimi. Bereziański ponownie nie wizualizuje jednak konkretnych informacji, lecz fenomen diagramatyzacji służy mu do eksponowania konceptualnych i w zasadzie rudymenarnych aspektów malarstwa: napięcia przestrzeni – płaszczyzna, forma organiczna – forma geometryczna, plama barwna – linia, ekspresyjny, spontaniczny gest – kontrola nad każdym rysowanym elementem, koncept – wizualizacja. Michel Foucault, dla którego diagram ma wydźwięk przede wszystkim polityczny, uwikłany w układ władza – wiedza, zapytuje i odpowiada: „Czym jest diagram? Ekspozycją stosunków między siłami, które stanowią władzę”⁵⁷. O jakie siły i o jaką władzę chodzi w twórczości Bereziańskiego, operującej motywem strzałek? Odpowiedziałabym, że rzecz dotyczy sił wizualnych, które decydują o konceptualnej władzy obrazu.

AKT III

Materialność i przestrzenność diagramu

Jak podkreśla Demska, definicja diagramu w ujęciu Deleuze’a kładzie nacisk również na zupełnie nowe aspekty, nieobecne zwykle w definicji diagramu – materialność i przestrzenność⁵⁸.

⁵⁰ Tenże, Foucault, tłum. M. Gusin, Wrocław 2004, s. 34.

⁵¹ G. Deleuze, *Francis Bacon*, s. 110.

⁵² Tamże, s. 156.

⁵³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, s. 159.

⁵⁴ M. Demska, dz. cyt., s. 21.

⁵⁵ Prudence Peiffer w podcaście *All A Are Not B* by Susanne Leeb with David Joselit, Prudence Peiffer & Amy Silman, [online:] <https://www.canopycanopycanopy.com/contents/all-a-are-not-b> [dostęp: 30.08.2021].

⁵⁶ M. Demska, dz. cyt., s. 21-22.

⁵⁷ G. Deleuze, *Foucault*, s. 36.

Patrząc na twórczość Bereziańskiego z perspektywy diagramatologicznej, nie sposób nie dostrzec w niej właśnie tych dwóch kwestii. W latach 70. XX wieku artysta tworzy prostopadłościennne obiekty z drewna, pianki i szkła (o wymiarach 36x36x? cm). Organiczne i różowe formacje z pianki znajdują się albo w centrum, albo po bokach zaszkłonych „gablotek”. W relacji do nich pozostają zaś czarne płaskie strzałki, które – z jednym wyjątkiem – na nie wskazują, ustalając i porządkując ukierunkowanie optycznej ekspansji falistych struktur. Jak zwykle u Bereziańskiego nie można dociec, jakiego rodzaju dane zostały zwizualizowane: czy mamy do czynienia z krawędziami topniejących lodowców? a może z nieregularnymi brzegami wysp, podmywanych przez morskie fale? W oczu rzuca się przestrzenność i materialność diagramatycznych (kraj)obrazów, które opuściły płaszczyznę i dzieją się w trójwymiarze. Przechodzenie przez diagram prowadzi zatem do obrazu, który – mimo iż jest obiektem – nadal działa malarskimi wartościami i analizuje gramatykę malarskiego języka. Strzałki jawią się zaś jako narzędzia intelektualnej kontroli nad przestrzenią.

Jako przestrzenny i materialny diagram można postrzegać również aranżację wystawy Labirynt, którą Bereziański zaprezentował w 1971 roku w krakowskich Krzysztoforach. Prace na papierach z motywem pojedynczych strzałek oraz horyzontów zostały zawieszone we wnętrzu w taki sposób, by odbiorca mógł pomiędzy nimi przechodzić. Groty kierunkowały przestrzeń we wszystkie strony, komplikując możliwość „logicznego” poruszania się – prowadziły na boki, w górę i w dół, wprowadzając patrzących w stan totalnej dezorientacji. Jako diagramatolożka powiedziałabym zatem, że cała galeria stała się diagramem, który „grał z nami w podchody”, nieustannie chwiejąc horyzontami i myląc tropy. Przechodzenie przez diagram stało się zatem w tym wypadku udziałem odbiorców, a nie definicją procesu tworzenia obrazu. Było GĘSTO WSZĘDZIE – jakby ująłby to sam Bereziański.

Diagramatyczne (kraj)obrazy Bereziańskiego są zatem tak skonstruowane, że nawet jeśli pozornie nic z nich nie wynika, to jednak i tak spełniają one swoją rolę: analizują gramatykę malarskiego języka oraz procesu percepcji. Ponadto antycypują zwrot diagramatyczny, w ramach którego diagram jest postrzegany jako filozoficzna metafora, związana z abstrakcyjnymi, niematerialnymi sposobami porządkowania rzeczywistości.

⁵⁸ M. Demska, dz. cyt., s. 22.

8.

TARANTULA DEADLY CARGO: HYBRYDY, INFORME I MDŁOŚCI, CZYLI O NAJNOWSZYCH OBRAZACH MAŁGORZATY WIELEK-MANDRELI

TARANTULA DEADLY CARGO

Malarstwo Małgorzaty Wielek-Mandreli kłosa naszą tożsamość, która chciałaby pozostać spójna i bezpiecznie zamknięta we własnych granicach. Dziwaczne tarantule, oderwane lub zwielokrotnione członki, wijąca się roślinność, hybrydalne stwory, „żywioły” umiejscowione w nosach, monstrialne grzybnie rosnące na dłoniach, samodzielna nibynóżka, włosy zakrywające twarze, a na dodatek leśne błoto, kisiel, niebieskie zalewy, wycieki i bagna, to wizualny repertuar kreowanego przez artystkę osobliwego, oryginalnego świata. Czuć w tym wszystkim nieokiełznane rozplenianie się, pulsowanie, kłócenie, połączone z wrażeniem organicznej oślizgłości, (l)imitowanej wyrażnymi śladami pociągnięć pędzla. Wszystko pęcznieje, tętni, rośnie, wychodzi z chmury waty, wykluwa się, kiełkując przebija zarówno powierzchnię ziemi, jak i ludzką lub zwierzęcą skórę. Gdy patrzymy na to abiektalne malarstwo, infiltrujemy własną, pozornie czystą cielesność i uzmysławiamy sobie – ściśle powiązane ze śmiertelnością – wyparte aspekty naszego ja, co w efekcie ukazuje kruchość i złudność tak mozolnie wywalczonej tożsamości.

Wielek-Mandrela maluje procesy, a nie stany. Ujęcie świata przyrody jako tworu, który sam aktywizuje się do działania, wiąże się z koncepcją XVII-wiecznego filozofa Barucha Spinozy⁵⁹. Do określenia tej prawidłowości używa on terminu *natura naturans* – przyrody, która sama siebie stymuluje do działania. Wedle myśliciela, natura dokonuje autokreacji. Wydaje się, że w malarskim mikrokosmosie Wielek-Mandreli ów proces autokreacji został puszczony w ruch i poddany obserwacji. Z najgłębszych zakątków wyobraźni wypełzły organizmy i byty nietypowe, zazwyczaj skazane na wykluczenie ze sfery wizualności. Czy grzybnia na dłoni, leśne błoto na głowie i burza

⁵⁹ The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/spinoza/> (dostęp 30.08.2021).

w nosie to symptomy jakichś chorób, które opanowują ludzkie ciało niczym *obcy* i stopniowo je pochłaniają? Pokrewne wrażenia może wzbudzać fragmentaryzacja ciała i odbywające się poza naszą kontrolą rozrastanie się jego tkanek, sięgające poza spójne granice organizmu.

Artystka tworzy całą menażerię i plejadę hybryd. Są wśród nich nie tylko wariacje na temat postaci człowieka, lecz również roślinozwierze czy psy splątane w jedną wielką bryłę. Koncepcja ta doskonale koreluje z definicją współczesnej działalności artystycznej, sformułowaną przez Nicolasa Bourriauda, który określił obecną sztukę jako sferę hybrydyzacji⁶⁰. Wielek-Mandrela hybrydyzuje na potęgę: łączy głowy z nibynóżkami, torsy przekształca w plątanie gałęzi lub buduje je z robalowatych form, multiplikuje oczy i odnóża. W wizualnym laboratorium tej artystki wszystko może się zdarzyć, niezależnie od aktualnego poziomu zaawansowania genetyki i badań naukowych.

Na dodatek te obrazy zdają się roztaczać zapachy i zagadywać nasz zmysł węchu. Bagna, kisiel, kłębiąca się roślinność ewokują konkretne zmysłowe odczucia. Z dużym prawdopodobieństwem Roquentin, bohater Sartre'owskich *Mdłości*, opisałby swoje doświadczenia wobec tych płócien w następujący sposób: wszystko przelewa się „w zapach zmoczonej ziemi, ciepłego i wilgotnego drzewa, czarny zapach rozciągnięty jak lakier na (...) żyłastym drzewie, smak żutego i słodkiego włókna”⁶¹. Może zacząć nas mdlić. Wielek-Mandrela myli nas słodyczą koloru, uwodzi – nie stroni wszak od różu i niebieskiego – ale w gruncie rzeczy jedynie usypia w ten sposób naszą czujność. Świat jej obrazów jest bowiem oniryczny, surrealistyczny i groźny – kontakt z nim służy autopercepcji, w ramach której szczelna tożsamość zaczyna „przeciekać” i wciągać nas w bagno własnej cielesności, zazwyczaj bezpiecznie drzemącej pod powierzchnią skóry. Podobnie jak Roquentin, jednocześnie fascynujemy się naturą i zaczynamy się jej bać, wyobrażając sobie, że „[r]oślinność czołga się długimi kilometrami w stronę miast. Oczekuje. Kiedy miasto umrze, Roślinność ośwładnie [miastem], będzie się wspinać po kamieniach, oplecie je, przeniknie, rozsądzi swoimi długimi czarnymi szczypcami; pozastania otwory i zawiesi wszędzie zielone łapy”⁶². Na obrazach Wielek-Mandrela roślinność rozsada głębię, wnika w ludzkie ciała, rozrastając się w blasku dziwnego światła o nieokreślonym źródle i tworząc mdłą kipieli⁶³. Jak ujął to

⁶⁰ N. Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*, Translated by J. Herman, New York 2002 oraz N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 141.

⁶¹ J.-P. Sartre, *Mdłości* (*La Nausée*, Paris 1938), tłum. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 184-185.

⁶² Tamże, s. 215.

⁶³ Pojęcie „kipieli” czerpie z tekstów Rogera Cailliois'a.

już XVIII-wieczny antropolog Karl Rosenkranz, doznajemy uczucia wstrętu wobec nadmiernie żywego wicia się i rojenia, które wykazuje podobieństwa także z procesami gnilnymi.⁶⁴ Wrażenie owego wicia się malarka dodatkowo potęguje świadomym operowaniem śladami pociągnień pędzla, które wizualnie dynamizują *natura naturans*. Wszystko zdaje się śluzowato tętnić życiem, choć często utkanym ze śmierci: pełzają tam bowiem oderwane odnóża, splatają się pędy-jelita, nagle i nie wiadomo skąd pojawiają się bezpańskie nogi, para z impetem bucha z nosów, a niepokojące narośla pokrywają twarze gwiazdnych dziewczynek i pań z językiem.

Sartre'owski Roquentin wyobrażał sobie „jak z ran będzie się wolno, łagodnie sączyć sperma, sperma pomieszana z krwią, szkląca się i ciepła, z małymi pęcherzykami”⁶⁵, czuł własne ciało, „cielesne ciało, które żyje, ciało, które porusza się i przetacza płyny, ciało przetacza, przetacza, przetacza słodką i słodzoną wodę”⁶⁶. Jakby już coś w nim pękło, uzmysławiając mu jego własną mięsą kondycję, która podchodziła mu mdląco do gardła. Malarstwo Wielek-Mandrela jest pokrewne wyobraźni protagonisty *Mdłości* – jawi się jako wizualizacja jego lęków przed samonapędowymi bytami, które są utrapieniem szczególnym, bo ich peregrynacje obnażają kruchość, przygodność i umowność wytyczonego ładu. Procesy wylewania i rozrastania się następują poza kontrolą, ciało po prostu pękło i zaczęło się rozlewać, pęcznieć, porastać, zrastać z roślinami, przypominając nam o kruchości naszego organizmu i złudnej jedynie szczelności jego powłok. Postać z obrazu – jak tytułowy *Samożer* – może też pożerać sama siebie: a wygląda to tym bardziej przerażająco i perwersyjnie, że ma ona twarz anioła i kołnierzyk grzecznej uczennicy...

Malarstwo Wielek-Mandrela funduje nam również wizualny przepych bezforemności, w Bataillowskim znaczeniu tego terminu: *informe* „sprowadza się do twierdzenia, że świat jest jak pająk albo kawałek plwociny (*crachat*)”⁶⁷. Poplątane psy, chmura waty czy lejące się błoto są kwintesencją bezformia, ikonoklastycznie wprowadzonego w świat estetyki przez surrealistów. Jak podkreśla Andrzej Turowski, „Bataille twierdził, że to słowo nie kieruje nas w żadną stronę, lecz wtłacza się wszędzie jak pająk lub glista”⁶⁸. Podobnie w naszą wyobraźnię wtłacza się lepkie malarstwo Wielek-Mandrela. Nie dość, że operuje ono glistowatymi formami, to również do widzialności przywodzi postać pająka

⁶⁴ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 26.

⁶⁵ J.-P. Sartre, dz. cyt., s. 219.

⁶⁶ Tamże, s. 150.

⁶⁷ Cytat za: R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 69.

⁶⁸ Z surrealizującej atmosfery wiele pozostało... Z Andrzejem Turowskim rozmawia Krzysztof Gutfrąński, 18.03.2010, http://www.intertekst.com/200_artykul.html (dostęp: 07.09.2016).

– tarantulę deadly cargo, która na jednym z obrazów wygina się prowokacyjnie. *Tarantula deadly cargo* – niczym Chrystus z ikonografii religijnej – błogosławi nas roślinno-bezforemnymi palcami i ściska kulę ziemską. Pokazuje nam przy tym język, drwiąc z naszych przyzwyczajęń i oczekiwań. Jest hybrydą, boginią-patronką, kwintesencją świata, wykreowanego w malarstwie Wielek-Mandreli.

Wyłączenie z chmury waty i ekstatyczne płynięcie po górach wiąże się z ponoszeniem pewnych kosztów: doznajemy mdłości, lecz zdaniem Sartre’a, co wciąż pozostaje aktualne, mdłości służą autopercepcji obserwatora oraz autentycznemu doświadczaniu egzystencji⁶⁹. U francuskiego egzystencjalisty, podobnie jak u Nietzschego, doznanie to wyróżnia wybrańców poznania, a błysk wstrętu figuruje jako wydarzenie, które ma zdolność objawiania⁷⁰. Mdłości kryją więc ogromny potencjał krytyczny: można je opanować, czy też posiąść, przyswajając jako formę poznania⁷¹. Obrazy Wielek-Mandreli wciągają nas niczym bagno, wysuwając w naszą stronę swoje nibynóżki i druzgocząc spójność naszej tożsamości. Wciągnięci w rytm tatańca, wnikamy w samych siebie i analizujemy własną, ludzką kondycję.

⁶⁹ W. Menninghaus, dz. cyt., s. 15, 430.

⁷⁰ Tamże, s. 430.

⁷¹ Tamże, s. 475.

9. NIE WOLNO GODZIĆ SIĘ NA PÓŁŚRODKI? – NIE DO KOŃCA SPÓJNE UWAGI O DIALOGU DWÓCH WYRAZISTYCH MALARZY MACIEJA ANDRZEJCZAKA I DAWIDA MARSZEWSKIEGO

NIE WOLNO GODZIĆ SIĘ NA PÓŁŚRODKI?

Czasem tytuły wystaw rodzą się w trakcie swobodnej dyskusji z artystami w ich pracowni. Tak było i tym razem – odwiedziłam Macieja Andrzejczaka i Dawida Marszewskiego⁷² w Piekariacie (przy ulicy Piekary w Poznaniu), który dzieli z Anną Różą Kołacką i Kingą Popielą. Jako kuratorka i historyczka sztuki lubię odwiedzać pracownie, przypatrywać się na gorąco powstającym tam nowym realizacjom i rozmawiać o nich nieakademicko, brudząc się przy tym czasem nie do końca wyschniętą farbą.

W dolnej sali Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu wyobraziłam sobie dialog obrazów Andrzejczaka i Marszewskiego – dziejący się poza atmosferą i przestrzenią Piekariatu. Zaprosiłam więc tych dwóch młodych malarzy do podjęcia dialogu. A jeśli dialog i wspólna wystawa, to trzeba ją uzasadnić jakimś wspólnym podejmowanym zagadnieniem artystycznym. Dyskutowaliśmy, szukaliśmy. Chciało się nam czegoś nieoczywistego – bo to, że obaj polemizują z kondycją obrazu w epoce postmedialnej wydało nam się zbyt oczywiste i ograne. Atmosfera Piekariatu, gdzie czasem w rozmowy włączały się Ania Kołacka i Kinga Popiele, nas rozluźniała, a odległy termin wystawy nieco rozleniwiał nasze umysły. I nagle padło w dyskusji hasło „półśrodki”. Wychwyciłam je natychmiast i podjęłam trop, zadając pytanie: Czym mogą być półśrodki w sztuce? Czym w malarstwie?

Bo przecież Maciej Andrzejczak i Dawid Marszewski są twórcami, którzy intensywnie kręcą się wokół malarstwa. W Piekariacie i poza nim poruszają się w orbicie epoki postmedialnej, postkonceptualnej i postinternetowej oraz w aurze nowego materializmu. Kiedy hasło padło i entuzjastycznie wspólnie je zatwierdziliśmy jako tytuł wystawy w Wozowni, nie było już odwrotu. A z czasem trzeba było z niego wybrnąć, co wcale nie okazało się takie łatwe.

⁷² Dawid Marszewski
1990–2020 [*]



Każdy z twórców *de facto* dalej robił swoje, a termin „półśrodki” pozostawał mglisty i niedookreślony w relacji do poszczególnych prac malowanych specjalnie na toruńską wystawę. Ja w międzyczasie poszukiwałam literatury teoretycznej i metodologicznej, która mogłaby mnie wesprzeć, lecz nie odnalazłam niczego inspirującego. No, może poza pewnym cytatem. Maria Peszek w jednym z wywiadów z 2014 roku podkreślała: „Półśrodki nie są dla mnie ciekawe. Jestem dość wyrazistą osobą i używam wyrazistych środków”. Mimo że kocham Peszek, to tym razem jej nie uwierzyłam. Półśrodki też mogą być wyraziste – nawet jeśli do końca jasno nie można ich w relacji do malarstwa zdefiniować.

Świat sztuki bywa wszak przewrotny. Paradoksalnie okazuje się czasem, że nie środki, a półśrodki prowadzą do bardziej inspirujących rozwiązań. Zatrzymanie się w pół kroku, pozostanie przy wstępnym modelu, zdanie się na szablon, inspirowanie się obrazami wirtualnymi o niskiej rozdzielczości, korzystanie z czegoś, co już gotowe lub półgotowe – to tylko kilka strategii wdrażania półśrodków, stosowane przez Andrzejczaka i Marszewskiego. Coś, co tymczasowe, niedopełnione, prowizoryczne, niedorobione, zrobione z półproduktu..., może być kompletne w takim właśnie stanie.

Marszewski, w serii bazującej na szablonach oraz operującej krążącymi we współczesnym języku polskim stwierdzeniami i utartymi zwrotami, czerpie z półśrodków podwójnie. Po pierwsze działa szablonowo – w sensie dosłownym i w przenośni – nie siląc się przy tym specjalnie na oryginalny, zindywidualizowany gest. Po drugie, sięga również po gotowe sformułowania, językowe matryce, które odcisnęły się w potocznej rzeczywistości i bywają powtarzane niczym mantry. Gra półśrodkami, uzyskując narrację wyrazistą zarówno na poziomie formalno-wizualnym, jak i treściowym.

Ponadto inspirowane obrazami wirtualnymi, z cherlawą rozdzielczością, pozwalającymi na siebie długo czekać w trakcie powolnego ładowania się stron internetowych. W Piekariacie Internet nie śmiga – na pojawienie się obrazu na monitorze często oczekuje się dłużej niż na nowy obraz któregoś z czwórki Piekariuszy czy Piekariuszek. Marszewski sobie te niedoskonałości i ślimaczące się wizualne przekazy refleksyjnie obserwuje, by skorzystać z tych osobliwych półśrodków i przenieść je na płótna. Podobnie jak w serii szablonowej, także w *Loading* sporo opowiada, narratyvizując rzeczywistość poprzez porządkowanie jej wokół haseł, które

NIE WOLNO GODZIĆ SIĘ NA PÓŁŚRODKI?

uprzednio wstukuje w wyszukiwarkę. Powoli, stopniowo ładują się zatem obrazy z wojny w Syrii, masakry na wyspie Utoya, wszelkiej maści katastrof, zamachów oraz politycznej ikonosfery współczesności. Marszewski nie tworzy własnych wyobrażeń o tych wydarzeniach, lecz przygląda się wirtualnym gotowcom, które spływają z ociąganiem się na monitor laptopa i wprowadzają do enklawy Piekariatu atmosferę zewnętrżności. Są – być może – swego rodzaju półśrodkami zarówno w kontekście malarstwa, jak i postrzegania świata, który dociera do odbiorców przepuszczony przez specyficzne filtry wyszukiwarki, decyzji wyszukiwającego czy spowolnienia związanego ze słabą prędkością połączenia internetowego. Niewyraźnym obrazom towarzyszą przecież również napisy – często ucięte, nie do końca czytelne, zawieszone jakby w połowie procesu powoływania sensów.

Również i dla Andrzejczaka półśrodkiem w procesie twórczym są wirtualne, mechanicznie powstające obrazy – w tym wypadku generowane przez skalę kolorów na monitorach. Model przestrzeni barw, opisywanych współrzędnymi RGB, a więc czerwony, zielony i niebieski, generuje biel – stąd *Biały ekran*. Na innych płótnach, podejmujących status tej trójcy kolorystycznej, wygląda ona spod czerni lub kobaltu, naniesionych zamaszystymi pociągnięciami pędzla. Andrzejczak jako malarz postmedialny i postinternetowy nie napina się na poszukiwanie nowych środków malarskich, lecz ze swobodą czerpie z tych, które – niczym półśrodki – unoszą się w powietrzu współczesności oraz w przebogatych zasobach artystycznej tradycji. Łączy je jednak z materialnością obrazu o często mocno pogrubionym, jakby „skrzynkowo” budowanym blejtramie, zwykle rzucającym wyrazisty cień na ścianę. Interesuje go ekranowy wymiar obrazu sztalugowego, jak również echo jego obiektowości, tak wyraźne w procesie tworzenia cieni. Artysta zderza także iluzję z ostentacyjnie rozmalowanymi śladami malarskiego gestu czy motywem ociekającej farby. Ponadto gra środkami z zakresu rzemiosła introligatorskiego, kreując wrażenie materialności swoich prac nie tylko na bazie ich uderzającej trójwymiarowości, lecz również w relacji do dialogów z pieczętówicami pokrytymi płótnem okładek oprawionych ksiąg i dokumentów. Konfrontuje tym samym wirtualne z rzemieślniczym, internetowe z realnie dotykającym, żadnemu z biegunów nie pozwalając stać się dominującym środkiem wyrazu samym w sobie, a raczej

aranżując napięcia między starannie dobranymi i wzajemnie wobec siebie wyważonymi półśrodkami.

Z kolei dzięki filmowi *Półśrodki*, nakręconemu przez Andrzejczaka i Marszewskiego w Piekariacie, w pewnym sensie wracamy do pytania o znaczenie tytułowej metafory. Krótko przed finalizacją wystawy obaj artyści „podglądają się” wzajemnie w przestrzeni wspólnej pracowni i wciąż nie są pewni, jak rozumieć kłopotliwą metaforę. Poszukują, komentują, żartują, ironizują. Dają odpowiedź jako półśrodek: formę nieco rozmemłanej dyskusji czy niezobowiązujących rozmów w trakcie przygotowywania się do dialogu w Wozowni. Jako odbiorcy jesteśmy tam z nimi. Podpatrujemy na przykład proces gruntowania płótna – czy gotowy grunt to półśrodek? Przyglądamy się atmosferze panującej w pracowni i wsłuchujemy w charakter przyjacielskiej, swobodnej relacji między obydwoma artystami. Ten film to półśrodek do pokazania, czym jest wspólne przebywanie i tworzenie w Piekariacie.

A może moja interpretacja malarstwa Andrzejczaka i Marszewskiego to jedynie usilna próba uzasadnienia wybranego przez nas troje tytułu oraz uchwycenia metafory w relacji do konkretnych dzieł wystawionych w Wozowni? Może słowa to tylko półśrodki teoretyczne, którym same obrazy nieustannie się uchylają, manifestując swoją wizualność przerastającą próbę schwywania ich w siatkę pojęć? Czyżby cały ten tekst był półśrodkiem sam w sobie... Pisząc go, korzystam z półśrodków – wyszukuję cytaty. I – obok Peszek – mam oto kolejny. Tym razem Haruki Murakami z powieści *Po zmierzchu*: „Nie wolno się godzić na półśrodki. Są na świecie rzeczy, które można robić tylko samemu i inne, które da się zrobić tylko we dwójkę. Ważne jest, żeby je właściwie połączyć.” Może nie będzie lepszej puenty dla tej wystawy, którą Andrzejczak i Marszewski mogli zrobić tylko we dwójkę? Chociaż może jednak aforyzm publicysty Andrzeja Niewinnego Dobrowolskiego będzie jeszcze bardziej na miejscu: „Brak celu uświęca półśrodki”?

10.

A(NTRO)POLOGIA MEDIUM FOTOGRAFII: SCENERY (2015) ALICJI DOBRUCKIEJ ORAZ NEW WORLD CHRONICLES OF AN OLD WORLD COLOUR (2015) RONNY SENA

A(NTRO)POLOGIA MEDIUM FOTOGRAFII

Fotografia jest bez wątpienia medium międzykulturowej komunikacji. Fotograf może działać jako antropolog i etnograf⁷³, wnikliwie przyglądając się *innym* kulturom i podejmując próbę ich zrozumienia. Celem niniejszego tekstu jest porównanie dwóch strategii artystycznych: polskiej artystki Alicji Dobruckiej, której cykl *Scenery* powstał w Indiach, oraz indyjskiego artysty Ronny Sena, który dwadzieścia pięć fotografii z cyklu *New World Chronicles of an Old World Colour* zrobił w Polsce. W roku 2015 Dobrucka fotografowała w Mumbaju, Sen zaś w Gdańsku. Powiedziałabym, że oboje poszli tropem nieoczywistości: Dobrucka skupiła się na fotograficznych tłach, Sen z kolei z ulotnych impresji stworzył spójną wizualną opowieść, nieoperującą sztandarowymi widokami miasta. Twórcy nie sięgali zatem po to, co *centralne*, lecz poruszali się tropem *marginów*, uruchamiając fotografię jako narzędzie subwersywnej dokumentacji innych światów. W pewnym sensie zatrudnili w swoich fotografiach poetykę i estetykę *braku*, co w efekcie zaowocowało wyjątkowo intensywną aktywizacją wyobraźni odbiorców. Jak postaram się udowodnić, oboje mówią w swoich cyklach jednak zdecydowanie więcej o transmedialnej naturze fotografii niż o specyfice Indii czy Polski.

Alicja Dobrucka, zafascynowana odchodzącymi już do lamusa tłami, jakie w zakładach fotograficznych rozpina się w Indiach za pozującymi postaciami, nabyła w Mumbaju całą ich kolekcję. Następnie całkowicie sfokusowała na nich uwagę, czyniąc z nich główny temat i motyw własnych prac: subwersywnie odwróciła zatem hierarchię, z czegoś marginalnego czyniąc element centralny i przesuwając parergon na pozycję właściwego ergonu. Gdy na fotografiach *brakuje* pozujących postaci, spojrzenie odbiorców siłą rzeczy skupia się na tym, co w konwencjonalnym

⁷³ Por.: H. Foster, *Artysta jako entograf*, [w:] tenże, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.



ujęciu, uwzględniającym modeli, uchylałoby się spojrzeniu jako coś marginalnego, dodatkowego – jako tło, które jest niezwykle ważne, lecz samo w sobie „chowa się”, zapada się w siebie, działając na rzecz eksponowania pierwszoplanowych bohaterów. Rolą tła jest ramowanie i uwypuklanie sylwetek stojących przed nim, czy kreowanie odpowiedniego nastroju. W kolekcji teł, zgromadzonych przez Dobrucką, są girlandy kwiatowe, jakieś niby pejzaże, a każde z nich jest odmienne. Łączy je z kolei rodzaj wizualnej absurdalności, związanej z pustką w środku, oczekującą na pojawienie się pozujących – wiadomo jednak, że ci domniemani mieszkańcy Mumbaju nie przyjdą i nie zajmą centralnego miejsca, bo migawka aparatu Dobruckiej już spadła.

W tradycyjnym zarówno malarstwie, jak i fotografii, mamy zazwyczaj do czynienia z klasycznym, zrozumiałym podziałem na figurę i tło, a hierarchia tych elementów jest jasno określona. Tło sytuuje się na pozycji podrzędnej – jawi się jako służebne, pozostaje w roli parergonu niczym *passee-partout* wobec właściwego dzieła. Ponadto wzajemna, hierarchiczna relacja figur(y) i tła buduje rodzaj całości; samo tło może być zatem – w konsekwencji kulturowych nawyków – postrzegane jako wybrakowany fragment, który woła o dopełnienie. W tym wypadku takim dopełnieniem byłaby obecność pozującej młodej pary (gdy uzmysławiam sobie, że Dobrucka nabyła te tła w Indiach, klisze pamięci podsuwają mi klimaty hollywoodzko-bollywo-dzkie, w konsekwencji czego wyobrażam sobie monsunowe wesele) lub licznej hinduskiej rodziny, odzianej w odświętne szaty i zgromadzonej z okazji jakiejś uroczystości (tu moja fantazja – skażona postkolonialnymi stereotypami – nieco egzotyzuje i etnografizuje potencjalnych bohaterów zdjęcia). Ich jednak *de facto* nie ma. Wyobrażam też sobie wnętrza zakładów fotograficznych, w których owe tła przez lata były używane: klient wybierał to jedno, które w danym momencie stanowiło najlepszą oprawę dla jego najbliższych, przeglądając zwisające z sufitu imponujące płachty z malowanymi pejzażami. Te tła to wszak rodzaj malarstwa: malarstwa w służbie fotografii. Powiedziałabym zatem, że cykl Dobruckiej jest transmedialny, ponieważ artystka fotografuje malarstwo, stworzone na usługi fotografii.

Patrząc na dzieła Dobruckiej, paralele pomiędzy procesami zachodzącymi w malarstwie a fotografią można wskazać także w kontekście emancypacji ramy i *passee-partout*, jaka nastąpiła w drugiej połowie XX wieku. Rama i *passee-partout* przez wieki pełniły jedynie funkcję służebną i marginalną, podporządkowaną

obrazowi, który obejmowały i eksponowały. Ich forma była tak zaplanowana, by kierować uwagę na dzieło, a same zniknąć w jego cieniu, być niejako niewidoczne i – jak wszystkie kształty otwarte w środku – jawić się jako nieledwie nieuchwytnie w trakcie bezpośredniego patrzenia⁷⁴. O ile „pusta rama staje się *instrumentem postrzegania*”⁷⁵, o tyle puste fotograficzne tło jest takim instrumentem do potęgi: konfrontujemy się bowiem nie tylko z brakiem postaci, lecz również z ostentacyjną obecnością samego tła, które nieoczekiwanie dochodzi do głosu i stymuluje naszą percepcję.

W obliczu ramy bez obrazu i fotograficznego tła bez modeli, odbiorca znajduje się w stanie szczególnej mobilizacji, wynikającej z braku gotowego, całościowego dzieła: „Puste ramy prowokują wyobraźnię patrzącego, który próbuje ożywić pustą ścianę [i tło – uzup. M. S.] jako podłoże”⁷⁶. W procesie percepcji widz jest więc zobligowany do wirtualnego wypełnienia pustki po obrazie czy po pozujących, a stan jego/jej aktywizacji osiąga apogeum. Nie ma już danego optycznego centrum obrazu, które stanowiłoby pewny i określony punkt odniesienia dla postrzegania, lecz przesuwają się ono na widza. W konsekwencji obraz przenosi się w sferę wirtualną, wyobraźniową, otwierając się na otoczenie i przebywającego w nim odbiorcę, a – co za tym idzie – cechami go fundującymi są niestałość, zmienność i nieuchwytność. Obramowany obszar staje się „ekranem”, na którym mogą wyświetlać się (nie) zaprogramowane przez twórcę jakości: „Nieobecne z góry zakłada obecne. Estetyka braku opisuje coś obecnego, co uwidacznia się (...) dzięki nieobecnemu, zniszczonemu lub niewidocznemu obrazowi. Estetyka braku tematyzuje to, co nieobecne treściowo i formalnie (...)”⁷⁷. Procesualny obraz, generujący się na bazie fantazji patrzącej osoby, nie jest jakimś dekretem intencji autora, obiektywnym czy możliwym do precyzyjnego określenia faktem, lecz zależy od indywidualności widza, który na sobie właściwy sposób uruchamia interakcję *między* obecnym a nieobecnym. Dochodzi do skrajnego zanegowania oczekiwań odbiorcy, który jest nastawiony na zobaczenie obrazu lub upozowanych postaci, a tymczasem zostaje skonfrontowany z sytuacją wymagającą od niego totalnej kreatywności i aktywności, wiodącą w efekcie ku współtworzeniu powstającego w jego ciele dzieła.

Tak właśnie działają „puste” tła Dobruckiej. Są wehikułami dla imaginacji, zabierającymi odbiorców nie tylko w podróż do Indii, lecz przede wszystkim w krainę metadyskursu o artystycznej tradycji i mechanizmach rządzących percepcją, związanych z nawykami

ANTROPOLOGIA MEDIUM FOTOGRAFII

⁷⁴ P. Schjeldahl, *Through the Frame (The Frame is Through)*, [w:] Ralph Humphrey, *Frame Paintings: 1964 to 1965*, Mary Boone Gallery, New York 1990, s. nlb.

⁷⁵ B. Kerber, *Rahmen ohne Bilder – Eine Zitat-Montage*, [w:] *Kunst und Ästhetik. Erkundungen in Geschichte und Gegenwart*, red. W. Scheel, K. Bering, Berlin 1997, s. 118, 132.

⁷⁶ Tamże, s. 133.

⁷⁷ U. Lehmann, *Ästhetik der Absenz – Ihre Rituale des Vergebens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung*, [w:] *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, red. taże, P. Weibel, München und Berlin 1994, s. 58.

widzenia zawsze najpierw centralnego motywu, a potem dopiero marginesów. Fotograficzny cykl Dobruckiej de(kon)struuje nasze przyzwyczajenia i dlatego wprowadza nas w konfuzję: zaprasza do interakcji, nie oferując „gotowego” czy „pełnego” obrazu, jakiego byśmy oczekiwali. Przemieszcza parergon na pozycję ergonu, kpiąc z ustalonych hierarchii i podważając dominację figury nad tłem. Jak pisze Jacques Derrida: „w klasycznej opozycji filozoficznej nie mamy do czynienia z pokojowym współistnieniem jakiegoś *vis-à-vis*, ale z mającą charakter przemocy hierarchią”⁷⁸. W wypadku obrazu za uprzywilejowane uchodziło jego wnętrze i motyw centralny czyli tzw. figura, a rama, *passe-partout* i tło pełniły rolę służebną, polegającą na oddzielaniu i chronieniu interioru dzieła od tego, co wobec niego zewnętrzne, oraz na eksponowaniu motywu, znajdującego się w centrum. Dobrucka upodmiatawia tło, czyniąc z niego *figurę*. Dodałabym, że *figurę* nie tylko wizualną, lecz także metadyskursywną, a na pewno inicjującą ów dyskurs o rudymentach fotografii, sztuki w ogóle oraz podstawach postrzegania. W tradycyjnym ujęciu tło pracuje na centrum, samo pozostając w jego cieniu. Jednak to jego obecność stwarza warunki do zaistnienia centrum i tym bardziej ostentacyjnego prezentowania się pozujących postaci – uzmysłowienie sobie tej wzajemnej zależności podaje w wątpliwość powszechnie akceptowaną hierarchię, kwestionuje jej oczywistość, skłaniając do postawienia pytania o kondycję tła zupełnie od początku jak czyni to Dobrucka. Jej fotografie określiłabym zatem jako *ikonoklastyczne*, w tym sensie, że świadomie rezygnują one z wizerunków na rzecz eksponowania i dowartościowywania tła, które działają niczym abstrakcyjne obrazy, dające wyobraźni odbiorców wielorakie impulsy do interakcji.

Sytuując prace Dobruckiej w obszarze transmedialnym, nie mogę oprzeć się pokusie przytoczenia słów Jana Berdyszaka, dotyczących jego własnego malarstwa: „Doświadczana obserwacja prowadziła do wielu wniosków, np. że mocne utrzymuje słabe, że intensywne, w swoim kontekście, powoduje poczucie pustego, albo pozornie pustego. Z tego powodu długo w moich pracach widziano to co malowane, pomijając wskazane otoczenie. Podobnie, jak w starochińskiej opowieści o człowieku, który pokazywał zebrany księżyc, a oni patrzyli na jego palec. Pouczająca jest ta odwrotność z moim mocnym, wskazującym słabe, a do tej pory spostrzegany jako tło”⁷⁹. Także Dobrucka wskazała słabe, dezorganizując opartą na przemocy relację figura – tło. Działanie to może wydawać się takie proste, takie podstawowe, a jednak jego konsekwencje

⁷⁸ J. Derrida, *Pozycje: Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jaen-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, wyd. II, Katowice 2007, s. 41. Zob. także: R. Marriner, *Derrida and the Parergon*, [w:] *A Companion to Art Theory*, red. P. Smith, C. Wilde, Oxford 2002, s. 353.

⁷⁹ J. Berdyszak, *O obrazie*, Olsztyn 1999, s. 37.

⁸⁰ K. Kertess, *Frames of Mind*, [w:] *Ralph Humphrey*, Danese Gallery, New York 1997.

⁸¹ W. Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, 2. Auflage, Berlin 2003, s. 7. Zob. także: www.unschaerfe.info

⁸² Podobną strategię Sen zastosował w roku 2012 w cyklu „Khmer Din”: „In November 2012, Ronny Sen (India, 1986) went to the Cambodian city of Siem Reap, hired a bike for two dollars a day and rode around at night taking photographs. Without a preconceived plan, he photographed faces, animals and bodies, in an attempt to capture decisive moments as well as those in a state of suspended animation. He was attracted to people of the fringes of society who manage to survive and thus escape the predictable final destinations such as prison, the mental institution or Heath. The city's dark side not only fascinated Ronny Sen, but it displayed strong similarities with the disillusioned feeling he had at the time.” Zob.: *Data Rush. Noorderlicht International Photofestival. Pulse. Making Oneself*, curator Wim Melis, Groningen 2015, s. 53.

⁸³ Por.: I. Becker, *Fotographische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*, München 2010.

są dla percepcji niebagatelne. „Akt patrzenia podlega negacji w brakującym widoku”⁸⁰, a wzrok błądzi po peryferiach i wreszcie po całym tle, nie znajdując oparcia w strefie centralnej i nie natrafiając na tzw. *figurę*, która przykułaby uwagę w pierwszej kolejności.

Z kolei w fotografiach Ronny Sena także w pewnym sensie czegoś *brakuje*. Zimą 2015 roku artysta przebywał trzy tygodnie w Gdańsku – spodziewalibyśmy się zatem na jego fotografiach ujrzeć miejsca typowe dla tego portowego miasta nad Bałtykiem, na podstawie których natychmiast rozpoznalibyśmy to miejsce jako kolebkę Solidarności. Nie dostajemy jednak tych stereotypowych widoków, lecz impresje – często nieostre, chwytnie jakby mimochodem ujęcia, ukazujące przygodnych przechodniów i spacerowiczów, fragmenty budynków, ruch uliczny... Wolfgang Ullrich w *Die Geschichte der Unschärfe (Historia nieostrości)* stwierdza, iż z każdego odbiorcy nieostre zdjęcia czynią detektywa, który liczy, że odkryje tajemnicę⁸¹. Sen wciąga nas zatem w grę, judzi tajemnicą. Pobudza klisze zakodowane w naszej pamięci. Podsyca – poprzez potencjał nieostrości – asocjacyjny charakter fotografii, tak silnie budzący wspomnienia.

Wszystkie motywy sprawiają wrażenie uchwyconych w trakcie pozbawionego programu snucia się po mieście, flanowania po ulicach bez jakiegoś konkretnego celu⁸² czy wyznaczonej trasy, którą zazwyczaj chadzą turyści. Dominują ujęcia postaci od tyłu, więc artyście wcale nie chodzi o twarze owych Innnych, wobec których miałby stanąć sam i w efekcie postawić odbiorców swoich fotografii. Widać głównie plecy, ramiona, odwrócone sylwetki. Jeśli pojawia się twarz, to jest nieostra lub zasnuta dymem. Gdańsk Sena jest zamglony, nieokreślony, widmowy – może być każdym miastem na świecie. Może jedynie napis po polsku „Boga bez wierzących nie ma”, wydrapany na jakiejś rozbitej szybie sugeruje, że jesteśmy w Polsce. Poza tym żadnych wskazówek. Akcent pada zdecydowanie na chwytnie halucynacyjnej atmosfery⁸³, eterycznej aury, napięcia pomiędzy zatrzymaniem konkretnej, jakże ulotnej chwili a wszechogarniającą beczasowością. Fotografie wydają się jakby nierzeczywiste i oniryczne – samo nazwisko Sen oznacza po polsku sen, więc owa oniryczność jawi się poniekąd jako osadzona w samej osobie fotografującego. Ponadto widoki są sfragmentaryzowane i kadrowane na najróżniejsze sposoby: z góry, z dołu, zza muru, zza słupa, przez szybę, ze schodów, z zewnątrz do wnętrza, w świetle latarni czy za dnia... Sen jest jak duch; pozostaje *na powierzchni* miasta, nie starając się zgłębić jego specyfiki czy zbliżyć do jego mieszkańców. Pozostaje obcym

i na siłę nie stara się przekroczyć tej roli. Pewność daje mu jedynie potencjał fotografii, w ramach którego tak zwinnie się porusza.

Deklaruje, że przebywając w Gdańsku wielokrotnie porównywał historię tego miasta do komunistycznej przeszłości Kalkuty: „While there, I often thought of how it shared with my home city and state the many burdens of a communist past. This serendipitous connection became the locus of my attempts to connect to a place I was otherwise a stranger to. (...) I had my own baggage because I came from Calcutta where the communists had ruled for the past three decades.” Okazuje się jednak, że miasta są inne, mimo podobieństw mają odmienne historie. Sen, odkrywając ten fakt, ulega pewnej deziluzji i dezorientacji: „Soon disillusioned, I wasn't sure what I was looking for anymore. I sought out every glimpse of the accidental flare of hues, looking in and out, unnoticed and unseen. Capturing colours, seeking them out and arranging them in order would reveal meaning. I had thought. But what I ended up photographing were mundane things, seemingly regular, even banal, which only furthered the obscurity I had meant to resolve in the very beginning. In the strange and melancholic Polish winter, I grappled anew with the fading of the left and of red – the colour which had been its most enduring symbol in the past. Desolate, I looked thus for its chance traces and eventually moved to other things, left behind unnoticed in crevices, there in the streets where Solidarity had once emerged.” Artysta tropił obecność koloru czerwonego jako symbolu komunizmu. Jak pisze Anurag Banerjee: „Sen went around Gdańsk seeking out traces of red – the colour of the communist movement – in an attempt to draw connections to Kolkata's past. Unfortunately, he admits, this was a disappointment”⁸⁴.

Artysta, rozminąwszy się zatem zarówno z tym, co spodziewał się w Gdańsku zastać, jak i z własną zaplanowaną strategią, sięga po poetykę filmów polskiego reżysera Krzysztofa Kieślowskiego. *Three Colours Trilogy* już wcześniej inspirowały jego wyobraźnię: „I wanted to photograph Poland and the city of Gdańsk through single shades”⁸⁵. Sen – podobnie jak Dobrucka – porusza się zatem w sferze transmedialności. O ile polska fotografka łączy fotografię z malarstwem, o tyle on filtruje swoje fotografie przez pryzmat polskiego kina. Świadomie dąży do tworzenia zdjęć nastrojowych i melancholijnych, a także narracyjnych, jakby wyrwanych z jakiejś większej filmowej opowieści – w wyobraźni możemy však rekonstruować przed i po każdej uchwyconej sceny. „I wanted to make poetic work. I wanted to make romantic images”⁸⁶.

⁸⁴ A. Banerjee, *Red is the Warmest Colour*, <http://www.thehindu.com/news/cities/mumbai/Red-is-the-warmest-colour/article14472593.ece> (dostęp: 18.07.2017).

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże.

– komentuje Sen. Formaty poszczególnych fotografii są niewielkie, co służy podejściu bliżej i bardziej intymnemu z nimi kontaktowi, świadomie zaplanowanemu przez artystę. W pewnym sensie wyjaśnia się więc owo poruszanie się po *marginiesach* miasta, które jest uwarunkowane filmową inspiracją trylogią Kieślowskiego. Sen – zafascynowany językiem wizualnym polskiego reżysera – sięga po impresyjność i poetycki wyraz kolejnych kadrów. Ich rozmytą dynamiką zaś, konotowaną przez nieostrość, nawiązuje do niespiesznej dynamiki filmowych ujęć, tak znamienych dla autora *Three Colours*.

Ponadto podkreśla, że fotografował w rytmie polskiego jazzu: „I was listening to Tomasz Stańko's album *Dark Eyes*, and whenever I would think of Poland, [this music] was in my mind. The language [of the photos] comes from Polish Jazz”⁸⁷. Paradoks polega jednak na tym, że w recenzjach tego albumu czytamy: „Motywem przewodnim płyty są 'ciemne oczy' tajemniczej Marthy Hirsch z obrazu Oskara Kokoschki. Są tu również inspiracje Nowym Jorkiem, bo przecież Stańko kocha jego rytm, puls, barwność, życie i bogactwo sztuki”. Zacierają się zatem wszelkie kategorie związane z tzw. polskością. Fotograf dodaje również: „I wanted to make images like the ones you would see in Russian short stores as kids”⁸⁸. Sen – w rytmie jazzu, z filmami Kieślowskiego oraz radzieckimi animacjami dla dzieci pod powiekami – snuje się z aparatem po Gdańsku i – jako Inny, podobnie jak Dobrucka – porusza się bardziej w transmedialnej sferze fotografii niż pytań o polskość czy indyjskość, które zawsze pozostają jedynie konstruktami.

Jeśli zatem – jak sugerowałam we wstępie – Dobrucka i Sen mówią w swoich cyklach więcej o transmedialnej naturze fotografii niż o specyfice Indii czy Polski, nazwałabym ich antropologami i apologetami **medium** fotografii. Bezpiecznym przyczółkiem czy przestrzenią wolności ich obojga jest bowiem fotografia sama, a nie jakieś konkretne miejsce na świecie, które się na fotografiach pojawia. Oboje artyści sięgają po estetykę nieoczywistości, a każde z nich na swój własny i przekonujący sposób czyni figurę z tła. Strategie te pod wieloma względami odwracają uwagę od tego, gdzie dane fotografie zostały zrobione, na rzecz kierowania uwagi na uniwersalizującą kondycję fotografii jako środka międzykulturowej komunikacji, czerpiącego z transmedialności.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże.

11.

PERCEPCYJNE PARTYTURY: FUZJA TRADYCJI OP ARTU, POTENCJAŁU NIECZYTELNOŚCI ORAZ PRZEDSTAWIENIA NATURY W WYBRANYCH RYSUNKACH WANDY GOŁKOWSKIEJ

PERCEPCYJNE PARTYTURY

⁸⁹ Zob.: A. Wicencjusz-
-Patyna, Wanda Gołkowska,
Wrocław 2015; Sztuka
jest nieustającą polemiką.
Wokół refleksji teoretycznej
i praktyki artystycznej
Wandy Gołkowskiej, red.
A. Wicencjusz-Patyna,
Wrocław 2018.

Wanda Gołkowska jako artystka miała wiele twarzy – dogłębnie opisanych ostatnio w monografii autorstwa Anity Wicencjusz-Patyny, czy w materiałach pokonferencyjnych pod redakcją tejże badaczki⁸⁹. Jakiego oblicza artystki dotychczas nie dostrzeżono? Jakie pozostało do odkrycia dla mnie? Otóż interesować mnie będzie niezwykle fuzja dwóch strategii widoczna w dorobku Gołkowskiej: nieskrępowane korzystanie ze środków wyrazu znamienych dla op artu oraz świadome uruchamianie potencjału nieczytelności w relacji do matrycy pisma czytelnego. Moim zdaniem bowiem – w końcu lat 70. XX wieku, gdy artystka powraca do malowania i rysowania po okresie konceptualizmu i podawaniu w wątpliwość realizacji jako epigońskiej w relacji do koncepcji – niezwykle ciekawe w jej działaniach na płaszczyźnie staje się budowanie napięcia pomiędzy efektami abstrakcyjnymi zakorzenionymi w op-artowskich wibracjach a znakami przypominającymi nieczytelne litery. Pomost pomiędzy obydwooma fenomenami rozpina nawiązanie do pejzażu, szczególnie listopadowego, oraz technika rysowania pisakiem na papierze. Przyjrzyć się zatem wybranym, oszczędnym formalnie rysunkom Gołkowskiej z trzech dekad, głównie z lat 80. i 90. oraz powstałym już po roku 2000, by zapytać o rodzaj projektowanej przez nie percepcji. Są tam tylko kreski i osobliwe znaczki – jakby pismo artystki, które rozsadza schemat czytelności. Koloru zbyt wiele też w nich nie uświadczymy: ciemne, czarne linie optycznie piętrzą się i drgają na białych lub kremowych tłach. Tak sumarycznie rysować można jedynie po doświadczeniu konceptualizmu i op artu, a także po uzmysłowieniu sobie jak silnie przywiązani jesteśmy do liter, które niosą sens w procesie czytania. I to właśnie ta twarz Gołkowskiej, to jakże ciekawie skonstruowane przez nią napięcie między tradycją op artu a fenomenem nieczytelności,



pozostały dotąd poza badawczymi zainteresowaniami badaczek i badaczy. Na taką właśnie ścieżkę interpretacyjną naprowadziły mnie głównie trzy prace obecne na wystawie w Galerii Piekary, które wyznaczają newralgiczne zagadnienia: *Etiuda 5-12-1987* (1987, pisak, papier, 70x101 cm), *List horyzontalny, 19 III 1996* (1996, pisak, papier, 50x70 cm) oraz *Listopad* (2003, pisak, papier, 32x35 cm). *Listopad* – na bazie odwołania do pejzażu – łączy doświadczenia op artu z nieczytelnymi znakami nawiązującymi do jakiegoś tajemniczego alfabetu.

Tradycja op artu

Badacze tego nurtu podkreślają, że ustalając genealogię tzw. malarstwa optycznego można wskazać nawet na tak wczesne zjawiska jak twórczość romantyków, impresjonistów i neoimpresjonistów wraz z ich pointylistyczną techniką. Pierwsze dekady XX wieku, wraz z dynamicznym rozwojem nurtów awangardowych, przynoszą cały wachlarz postaw, z których tzw. malarstwo optyczne, rozwijające się w drugiej połowie tego stulecia, będzie obficie czerpać. Orfizm, symultanizm, suprematyzm, rajonizm, neoplastycyzm, futurizm, a także wybrane prace Marcela Duchampa, Wassily'ego Kandinsky'ego oraz Johanna Ittena i Josefa Albersa generują najistotniejsze impulsy dla przyszłych twórców *op*. Awangardziści mają świadomość kinetycznych właściwości kolorów. Niektórzy z nich świadomie operują także rytmami powtarzalnych form i techniką powielania identycznych elementów, co pokrytą nimi powierzchnię wprowadza w optyczną wibrację. W centrum uwagi staje więc ekspansywność kształtów i barw, które zyskują szczególną dynamikę w kontakcie z odbiorcą. Badaniu podlega również proces percepcji, dzięki czemu szczególne zainteresowanie kieruje się na odbiorcę – oba te aspekty zostaną odziedziczone i intensywnie rozwinięte przez *op art*.

W analizowanych przeze mnie rysunkach Gołkowskiej nie ma jednak kombinacji barwnych pól, lecz zderzenie czerni i bieli. Przed nią to m.in. Josef Albers analizował działania tych barw oraz ich potencjał do uzyskiwania iluzyjnych przestrzeni, sprawiających wrażenie falowania i oscylowania pomiędzy powierzchnią a głębią. Ten klasyk awangardy cały czas podkreślał, że sztuka powstaje tylko wtedy, gdy mamy do czynienia z przeciwieństwem pomiędzy fizycznym stanem rzeczy a psychologicznym działaniem. Dzieło sztuki ma bowiem działać niczym objawienie i wywoływać wizję. Oko musi więc otrzymywać z obrazu impulsy niewidzialnej energii, która sprowokuje odbiorcę do przeżyć i doznań, jakich kontakt

z rzeczywistością nie jest w stanie mu nigdy zapewnić. Może się też zdarzyć, że wyjątkowość tych doświadczeń będzie generowana nie poprzez harmonię i rytm formalno-barwny, lecz przez irytowanie oka, na przykład ostrym, drażniącym efektem niestabilności kompozycji. U Gołkowskiej w *Etiudzie 5-12-1987* ażurowe, jakby strunowe formy, zbudowane z krzyżujących się kresek, zdają się drgać w prostokącie kompozycji niczym zapis jakiegoś dźwięku, który może wprowadzać ciała patrzących w rezonans. Jak w klasycznym *op arcie*, chodzi bowiem o jak najbardziej intensywne opanowywanie fizycznej i psychicznej przestrzeni zmysłów widza, który nie tylko patrzy, lecz także porusza się przed obrazem, odczuwając obecność własnego ciała.

Umberto Eco, poproszony o napisanie tekstu do katalogu wystawy artystów włoskich, wiązanych z *op artem*, odnosił ich prace do własnej kategorii teoretycznej, a mianowicie dzieła otwartego⁹⁰. Obraz optyczny nie jest jego zdaniem statycznym obiektem, lecz procesualną, zmienną przygodą, otwartą na rozmaite interpretacje. Gołkowska używała w swojej twórczości tytułu *Układy otwarte* – co prawda nie w relacji do rysunków z lat 80. i 90., choć znając teoretyczne kategorie Eco nie wahałabym się także i owych prac na papierze postrzegać jako dzieł otwartych. Symultanicznie koegzystują w nich różnorodne formy, które w relacji do tła zapraszają odbiorcę do percepcyjnej gimnastyki. Eco porównuje sytuację widza wobec tego typu dzieła do doznań kierowcy w bardzo szybkim aucie, który jednocześnie postrzega wiele elementów w ruchu. Także Gołkowska tak zagęszczała swoje kreski, że wszystko wydaje się w tych pracach drgać, wibrować, pędzić w kilku kierunkach jednocześnie, jakby wdzierać i wwierać się w głąb płaszczyzny, a także destabilizować naszą statyczną zwykle pozycję przed obrazem.

Percepcja staje tu na nowo w centrum uwagi jako bardzo złożony, skomplikowany proces, w którym udział bierze również ciało odbiorcy oraz chociażby zmysł równowagi. Podejście tego rodzaju przesuwając zainteresowanie z obrazu na widza oraz na to, co zachodzi *pomiędzy* nimi. Właśnie w owym *pomiędzy* rozgrywa się wizualna akcja, a obraz staje się przeżyciem, doznaniem i doświadczeniem, a nie tylko martwym przedmiotem. Realizowane są więc postulaty Albersa i innych późniejszych klasyków *op artu*, a Gołkowska energetyzuje płaszczyznę obrazu, która wchodzi z kolei w intensywną interakcję z widzem dzięki swojej optycznej radiacji. Jak wiemy już z poprzednich dekad jej twórczości, interakcja z odbiorcą bardzo ją interesowała,

⁹⁰ Zob.: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, Warszawa 2006.

co skutkowało cyklami prac, w które można było ingerować, zmieniając ich konfiguracje (*Układy otwarte*, pokazane w 1968 roku w Galerii pod Moną Lizą we Wrocławiu). Wraz z *op artem* pojawiła się wszak potrzeba wykreowania tzw. nowego odbiorcy, który aktywnie zaangażuje się w proces percepcji: i to nie tylko okiem, lecz również umysłem i całym ciałem, które przemieszcza się wzdłuż płaszczyzny obrazu, śledząc zmieniające się efekty wizualne. Gołkowska nie mogła się temu oprzeć, gdyż koncepcja ta szalenie pasowała do jej własnych postulatów artystycznych. Myślenie tego typu wpisało się w ówczesnego ducha czasu i zbiegło się także z koncepcją śmierci autora, opublikowaną przez Rolanda Barthesa w roku 1968.⁹¹ W miejsce autora narodził się aktywny czytelnik i aktywny odbiorca sztuki.

William C. Seitz w katalogu kanonicznej wystawy op artu *The Responsive Eye* z 1965 roku wyjaśniał podłoże teoretyczne nurtu. Sam tytuł wystawy zwracał uwagę na oko, lecz nie oko bierne, kontemplujące sztukę w sposób pasywny. Chodziło o oko aktywne, wrażliwe i żywo reagujące na kierowane w jego stronę bodźce. Kurator wystawy w swoim eseju podkreślał, że prace artystek i artystów, pokazane w ramach wystawy *The Responsive Eye* bardzo często były określane jako „optyczne” lub „siatkówkowe”, co zdecydowanie zawęża sposób ich oddziaływania. Seitz postulował więc szersze pojmowanie mechanizmów procesu percepcji, w którym bardzo trudno jest odróżnić widzenie od myślenia, odczuwania i działania pamięci. Na związki intelektu, emocji i wspomnień wskazują niewątpliwie czarno-białe kompozycje z kresek, które Gołkowska skrupulatnie i w zdyscyplinowany sposób wykreśliła na papierze pisakami od lat 80. XX do początku XXI wieku. Powiedziałabym, że to rodzaj post-op-artu, op art wyczyszczony, sterylne laboratorium form.

W jednej z dalszych części esejów do katalogu wystawy *The Responsive Eye* Seitz skoncentrował się na pracach rozegranych jedynie w bieli i czerni. Zauważył tam, że prawie wszystko, co dotychczas napisał o malarstwie optycznym w kolorze, można odnieść także do obrazów czarno-białych, i na odwrót. Okazuje się, że barwa nie jest niezbędna, by wykreować percepcyjną ambiwalencję, różnorodność i wrażenie ruchu. By aktywować wizję wystarczy rudymen tarne zestawienie czerni i bieli, które swoim kontrastem zainicjują wielopoziomowy i wieloaspektowy proces odbioru. Prace tego typu są czymś zdecydowanie bardziej skomplikowanym niż szkice z zajęć z designu czy grafiki, a także czymś więcej niż diagramy psychologiczne. Pełną tego świadomość

⁹¹ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1/2, 1999.

miała Gołkowska, dla której wiązki kresek stawały się wehikułami do pobudzania percepcji i wprowadzania jej w drgania.

W związku z dziełami, ograniczonymi do tych dwóch barw, Seitz omawia także tzw. efekt *moiré*, zwany prążkami mory. Powstaje on, gdy nakładają się na siebie co najmniej dwie siatki linii, obrócone o pewien kąt lub poddane względem siebie deformacji. Potencjał prążków mory jest tak duży, że na jego bazie można tworzyć najbardziej dramatyczne demonstracje dynamiki, zdawałoby się, jakże prostych czarno-białych struktur liniowych. Można powiedzieć, że w *Etiudzie 5-12-1987* Gołkowska modelowo uruchamia pracy efekt prążków mory. Wiazki kresek-strun przebiegają zarówno przez całą wysokość formatu, jak i formują kluczowe zagęszczenie wzdłuż jego osi horyzontalnej, wzdłuż której wibrują osiągając rozmaite amplitudy niczym jakiś wykres. Może jest to zapis dźwięku? Próba przełożenia poszczególnych tonów tytułowej etiudy na formę wizualną? Efekt mory sprzyja pobudzaniu wyobraźni i kierowaniu skojarzeń ku drgającym strunom, które generują muzykę. Układ formalny sugeruje również tony niższe i wyższe, które „nurkują” poniżej osi poziomej pola obrazowego lub „wyskakują” wyżej ponad nią. W tym kontekście jako tło głównego motywu – zarówno wizualnego, jak i muzycznego – mogą być postrzegane pionowe wiazki linii, spinające dolną z górną krawędzią formatu. Tu rytm jest bardziej przewidywalny, powtarzalny – to na jego tle mogą odbywać się dzikie, dysonansowe „skoki” poszczególnych wiązek kresek, prowadzone od lewej do prawej na jednym z kluczowych elementów szkieletu strukturalnego formatu, czyli na jego horyzontalnej osi. Różne odległości pomiędzy poszczególnymi, precyzyjnie wykreślonymi „strunami” mogą konotować przyspieszone lub zwolnione tempo. Newralgiczne punkty kompozycji, w których ruch wydaje się szczególnie dynamiczny, działają jak fragmenty utworu muzycznego grane *forte*. Odnosząc się do pism Arnolda Schönberga, Rudolf Arnheim zauważył: „teorii muzycznej nie interesuje przyjemny dla ucha dobór dźwięków, ale problem, jak ująć zamierzoną treść w trafny kształt. (...) Warto wspomnieć, że skala muzyczna może być dla kompozytora ‘paletą’ właśnie dlatego, że jej tony nie zawsze zgodnie współbrzmiały, ale mogą też tworzyć najrozmaitsze dysonanse”⁹². Etiuda – z utworu początkowo przeznaczonego do celów dydaktycznych – dzięki m.in. Fryderykowi Chopinowi rozwinęła się w popisowy utwór koncertowy, cechujący się dużym technicznym skomplikowaniem oraz wymagający od grającego nie tylko wirtuozerii, lecz również brawury. Rysunek

⁹² R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, s. 350-351.



Gołkowskiej to więc partytura percepcyjna⁹³, oparta na cechach etiudy. W wypadku tej pracy czarno-biały zapis „strunowej” notacji, a nie nutowej, pozwala wybrzmieć i rozegrać się skomplikowanemu procesowi percepcji, dyrygowanemu przez wizualną kompozycję zbudowaną z ekspresyjnych, skośnych linii. Odbiorca wchodzi zaś w rezonans i tańczy z formami w zależności od indywidualnego rytmu własnej osobowości.

Układ wizualny, zaproponowany przez Gołkowską, zdaje się wibrować, pląsać, drgać, falować i drażnić oko, nie dając mu wytchnienia ani na chwilę. Używając fachowego języka badaczy op artu, powiedziałabym, że mamy do czynienia z powtarzalną strukturą periodyczną z zamierzonymi zaburzeniami systemu. Wszystko pozostaje w optycznym ruchu, a miejsca szczególnego zagęszczenia kresek nie pozwalają na ustabilizowanie obrazu. Praktycznie każde kolejne spojrzenie natrafia na „nowy” widok, co nadaje rysunkom tego typu szczególnej atrakcyjności. Widz, zmieniając kąty widzenia i przemieszczając się wzdłuż dzieła, doznaje wciąż świeżych wrażeń. Wzrok, śledzący bieg poszczególnych trajektorii, pulsuje wraz z nimi, poddając się ich rytmowi. Istotną rolę w procesie percepcji grają również powidoki, które w trakcie mrugania odbiorca ogląda pod własnymi powiekami, „wchłaniając” w ten sposób obraz do wnętrza własnego ciała i „słyszcząc” w swojej wyobraźni *Etiudę 5-12-1987*.

Potencjał nieczytelności

List horyzontalny, 19-III-1996 Gołkowskiej jest nieczytelny. Nie ma co do tego wątpliwości. Z pewnej odległości ludzi odbiorców, że jego sens uda się odczytać – zbliżenie się jednak do niego, natychmiast owych złudzeń pozbawia. Forma wizualna świetnie markuje wygląd starannie sformułowanego listu, łącznie z datą, nagłówkiem, każdą kolejną napisaną linią czy wciętym akapitem. Po prawej na dole wagę przekazu dodatkowo podkreśla lakowa pieczęć. List jest otwarty, ostentacyjnie wystawiony do czytania i zarazem demonstracyjnie nieczytelny. Jak rodzaj wyzwania wobec odbiorcy, który pieczołowicie prześledzi wzrokiem każdy wers, by doszukać się sensu. Zamiast słów, zbudowanych z konkretnych liter, Gołkowska wykreowała jednak osobiwe znaczki, długie „skaczące” kreski, łuki, zygzaki... W tym osobliwym stanie, kiedy tak pożądaný sens beczelnie i bezpowrotnie nam umyka, odkrywamy percepcję innego rodzaju, ponieważ pismo staje się materialnym zjawiskiem samym w sobie, frapującym ornamentem

⁹³ Termin ten stosuję za Maxem Imdahlem, niemieckim historykiem sztuki, który zaproponował to pojęcie odnośnie do dzieł Victora Vasarely'ego. Zob.: M. Holzhey, *Victor Vasarely (1906-1997). Das reine Sehen*, Köln 2005.

lub kodem bez informacji. Mamy więc do czynienia z zapisami, które są widzialne, lecz pozostają nieczytelne.

Jak podkreślają współcześni filozofowie, nieczytelność w sferze literatury, a także sztuk wizualnych, może się stać świadomie wybraną strategią⁹⁴ stosowaną wobec odbiorców, by pokazać, że nieczytelne nie musi być i nie jest przeciwieństwem czytelnego, lecz może prowadzić do alternatywnych form dostępu do tekstów: „Nieczytelność nie jest punktem końcowym, ponieważ także to, co jest prezentowane jako nieczytelne, może w swojej nieczytelności pozostać nieczytelne, by właśnie w ten sposób motywować nowe rodzaje lektury”⁹⁵. Wiedzieli o tym już rosyjscy i włoscy futuryści – jak choćby Wielimir Chlebnikow i Filippo Tommaso Marinetti – którzy na początku XX wieku postulowali uwolnienie i wyzwolenie słów od balastu znaczeń. W obszarze filozofii i teorii literatury na potencjał nieczytelności uwagę zwrócił m.in. Jacques Derrida. Francuski filozof wskazuje, że w znaku pisanym tego, co idealne nie da się oddzielić od tego, co materialne, cielesne i zmysłowe⁹⁶. Gołkowska w marcu 1996 roku, pisząc *List horyzontalny*, była już, co w tym kontekście niebagatelne, po doświadczeniach op artu. Interesowały ją zatem alternatywne rodzaje percepcji oraz próby aktywizacji odbiorców. Strategia nieczytelności doskonale się do tego nadaje.

Jakby powiedział Derrida, nieczytelne pismo konfrontuje odbiorców listu Gołkowskiej z „nierozstrzygalnikiem”. Doznajemy wówczas „epistemicznej traumy”⁹⁷, gdyż nie możemy zrozumieć znaczenia i uchwycić sensu. Nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, które ze znaczeń, jakie przychodzą nam do głowy, jest tym jedynym właściwym. Usiłujemy dopasować znane słowa do bazgrołów, lecz żaden sens i tak się nie wyłania. Jeśli nie ma konkretnego adresata i nadawcy, można zakładać, że korespondencja kierowana jest do każdego odbiorcy, a komunikat wysyła artystka. Wobec *Listu horyzontalnego* Gołkowskiej nie powinniśmy jednak rozkładać rąk w poczuciu bezradności, ponieważ w ocenie Derridy zderzenie się z „nierozstrzygalnikiem”, jakim w tym przypadku jest nieczytelne pismo, stanowi impuls do uruchomienia innego rodzaju percepcji i zobaczenia samego „pisma jako pisma”. Pisma związanego z naszą zarówno umysłowością, jak i cielesnością. Pisma, które swoją nieczytelnością nie tylko nas irytuje, lecz także stymuluje naszą wyobraźnię, uchylając się wygodnej lekturze. Jakby dodał Derrida, nieczytelność jest miejscem, w którym wydarza się błąd, jaki z kolei może być sygnałem najbardziej intensywnego inicjowania i dziania się nowych znaczeń.

⁹⁴ M. Wieland, *about blank: Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé*, [w:] red. A. Gilbert, *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Bücher in Büchern*, Bielefeld 2012, s. 195.

⁹⁵ E. Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt/M 2000, s. 333.

⁹⁶ Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 536.

⁹⁷ Pojęcie „epistemicznej traumy” za: T. Vargish, E. Delo, *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, Yale 1999. Autorzy stosują to pojęcie, by opisać doznania czytelników konfrontowanych z bardzo trudnym do zrozumienia dziełem literackim.



Nieczytelność ma zatem ogromny krytyczny potencjał, ponieważ skłania nas do przemyślenia procesów produkcji wiedzy i celów, którym owa wiedza służy. Pokazuje, że nie istnieje coś takiego jak komunikacyjna transparencja⁹⁸. Gdy trafimy na nieczytelne pismo, podajemy w wątpliwość jego podstawową funkcję zapisu i przekazywania wiedzy. Jest ono niedostępne i urzeczowione, mimo że Gołkowska manifestacyjnie pisze do nas list, po którym spodziewamy się przekazania konkretnych informacji. Powiedziałabym, że treść tego listu dotyczy alternatywnych sposobów percepcji, w ramach których nie dostajemy niczego, co jest „gotowe” – sens odbiorcy muszą kreować samodzielnie, a ponadto w czytanie nieczytelnego angażowane są ich ciała. Do *Listu horyzontalnego* trzeba podejść blisko, by móc skanować wzrokiem każdą jego linijkę. Niezwykle istotny jest przy tym fakt, że w naszych umysłach wciąż konfrontujemy to, co nieczytelne z matrycą pisma, którą mamy „wdrukowaną” w pamięci. Nieczytelność nabiera sensu tylko w relacji do czytelności. Negowanie czytelności jest czytelne jedynie w kontekście systemów pisma, które doskonale znamy i umiemy przeczytać ze zrozumieniem.

Gołkowska uruchamia wszystkie te aspekty adresując do nas *List horyzontalny*, w którym – gdzieś w tle – wyczuwalna jest obecność jej piszącego ciała. Faliste formy stanowią zapis gestów artystki i kumulują w sobie energię ruchu jej dłoni. Czy w procesie pisania dominował kontrolowany przypadek oraz zdawanie się na podświadomość, zainspirowane ideą pisma automatycznego, propagowanego przez surrealistów już w latach 30. XX wieku? Gołkowska prowadzi pisak po papierze ze skupioną precyzją, zawierając w poszczególnych liniach i kreskach zarówno energię tego ruchu i dynamikę jego amplitud, jak i żelazną dyscyplinę równiutkich wersów.

Krajobraz

Korzystanie z założeń *op artu* oraz łączenie go z potencjałem nieczytelności uwidaczniają się z kolei modelowo w rysunku *Listopad* z roku 2003. Dwie artystyczne konwencje Gołkowska łączy zatem poprzez odwołanie do wyobrażenia natury – krajobrazu, w którym równorzędnie istotne są pytania o przedstawienie pejzażu oraz o naturę obrazu samego.

Kompozycja jest horyzontalna i pasowa. Strefa pierwszoplanowa sięga mniej więcej dwóch trzecich wysokości formatu. Może to

⁹⁸ F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz und Wien 1986, s. 27.

łąka, może tafla wody z odbiciami i roślinnością, może bagnisko. „Kłębią się” w niej niezliczone znaczki, kreski, gryzmołki, kropki, coś à la znaki interpunkcyjne, bazgroły, przypominające te z *Listu horyzontalnego*. W liście ułożone, ustawione w szeregi linijek, tutaj wyzwala się z rygoru i swoim optycznym rozedrganiem naśladując falującą łąkową roślinność czy powierzchnię wodnego zbiornika. Znaczki, imitujące wcześniej w twórczości Gołkowskiej litery, stają się elementami natury, a nieczytelność – odrywając się od kontekstu pisma – zyskuje na metaforycznym wymiarze. Artystka po mistrzowsku „porusza” płaską powierzchnię kartki, otwierając ją na iluzijną głębię i tworząc na niej wieloaspektową wirtualną przestrzeń.

Z kolei drugi pas kompozycji jest relatywnie wąski, prawie pusty, świecący bielą papieru. Pisak, trzymany przez Gołkowską, zostawił na nim nieliczne kreski, kropki, czy osobliwe formy przypominające przecinki, średniki lub wielokropki. Powyżej wznosi się formacja pionowych kresek różnej wysokości, lecz rozmieszczonych w rytmie analogicznych odstępów. Jak w *Etiudzie 5-12-1987* przypominają wykres o rozmaitych, „skokowo” ujętych amplitudach. Może to las na horyzoncie? Może góry, nad którymi unosi się jeszcze niebo przedstawione poprzez nieprzedstawienie czyli pozostawienie w tym miejscu białej, nietkniętej pisakiem kartki? W tym pasie najbardziej uwidacznia się opartowski rytm, kreskowanie powierzchni w taki sposób, by optycznie drgała. Efekt ten jest potęgowany przez zderzenie organicznej falistej linii, „rysującej” grzbiety pagórków czy horyzont z rygorystycznym wertykalizmem poszczególnych śladów pociągnięć pisaka po papierze, prowadzonego w równych odległościach od siebie. To późna jesień, listopad. Może zatem na pierwszym planie to wirujące w powietrzu, opadające liście, niesione wiatrem? Na niewielkim formacie Gołkowska posiada niesamowitą umiejętność czynienia pejzażu pełnym powietrza, atmosferycznym i przestrzennym. Poszczególne drobne formy zdają się tworzyć coś w rodzaju wizualnej „chmury” przed płaszczyzną obrazu, od której wirtualnie się odrywają, przenikając w kierunku odbiorcy. Jak z kolei podkreśla Rudolf Arnheim: „Nawet chmura nie jest w naszych oczach zdarzeniem, lecz przedmiotem ulegającym transformacji (...)”⁹⁹. Po doświadczeniu *op artu* autorka *Listopada* kreuje więc wrażenie, że powierzchnia papieru żyje, oddycha i tętni na każdym jej centymetrze kwadratowym. Kompozycję spowija osobliwa „chmura”, jakby unosząca się przed nim. „Ale co możemy

⁹⁹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, s. 374.



wiedzieć o chmurze, skoro tylko z g a d u j e m y, czym jest, nigdy zaś nie możemy jej uchwycić?”¹⁰⁰.

Gołkowska spina zatem w tym kraj**obrazie** naturę ze strategiami op artu i nieczytelności. Technika rysunku czarnym pisakiem na białym papierze wydobywa tę fascynującą fuzję rozmaitych konwencji w laboratoryjny wręcz sposób. Odbiorca może balansować pomiędzy całościowym efektem kompozycji, by ujrzeć pejzaż, a poszczególnymi detalami, które bez odniesienia do owej całości są kreskami i znaczkami, przypominającymi nieczytelne pismo.

Aktywizacja percepcji

Płaszczyzna w rysunkach Gołkowskiej zdaje się falować, wyginać, zaginać, płynąć i drgać, niestrudzenie prowokując odbiorcę do przeżywania intensywniej wizualnej przygody. Artystka potrafi wirtualnie poruszyć płaszczyznę i wykreować sytuacje, które pobudzają inne procesy percepcyjne niż te doświadczane na co dzień. Sztuka ta nie polega na optycznych trikach i iluzji, co często zarzucano op artowi, lecz uruchamia zupełnie niecodzienne sposoby percepcji, inicjowane dzięki operowaniu wybraną energią wizualną oraz napięciem między tradycją malarstwa optycznego, potencjałem nieczytelności a pejzażem. Dodałabym, że każdy z tych rysunków – nawet jeśli nie ma w jego tytule bezpośredniego odwołania do konkretnej formy muzycznej jak ma to miejsce w *Etiudzie 5-12-1987* – można określić mianem percepcyjnej partytury. Prace Gołkowskiej dyrygują naszą percepcją, grają na niej niczym na muzycznym instrumencie, aktywizując te jej sfery, które na co dzień pozostają raczej pasywne.

Ponadto wszystkie opisane powyżej aspekty wiążą się z kolei z tym, że w rysunkach artystki mamy do czynienia z wyczuwalną obecnością czasu. Jego upływ ujawnia się w trakcie procesu percepcji, stymulowany zmiennością i procesualnością oglądu tego rodzaju kompozycji, które nie pozwalają się optycznie ustabilizować. Odbiorca patrzy na wizualne układy pod różnymi kątami, co wymaga zaangażowania w czasie. Ustawiczne próby uspokojenia optycznego ruchu, którym tętni struktura wizualna, automatycznie wyzwalają temporalne doznania. Każdy ruch trwa bowiem w konkretnym okresie czasowym – tak jak uprzednio w czasie trwały poszczególne gesty artystki kreślącej kreski czy piszącej *List horyzontalny*. Także wahadłowy przebieg procesu percepcji – od skojarzeń z naturą po abstrahowanie od niej – rozciąga się z momentu w trwanie. Dzieł Gołkowskiej nie da się

¹⁰⁰ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 8.

więc oglądać w mgnieniu oka, ponieważ aktywizują one odbiorcę i zanurzają go w czasie. Dwuwymiarowy obraz nie tylko emanuje więc trójwymiarową optyczną przestrzenią, lecz również implikuje wymiar czwarty: czas.

Widzenie, jak ujął to Arnheim, jest czynnością świadomą i odkrywczą zarazem. Gołkowska dokonuje nie tylko mariażu czerni i bieli oraz kształtów, lecz również spaja wspólnie przez nie budowaną formę wizualną z treścią. Jej rysunki nie opowiadają anegdot, nie są narracyjne. W ich wypadku ową treść stanowią przekaz nastroju i pobudzanie oka odbiorcy do twórczej percepcji, odmiennej od tej znanej z konfrontacji z rzeczywistością. Oko musi być twórcze – szczególnie wobec (nie)czytelnych percepcyjnych partytur. Obraz powstaje bowiem dopiero na siatkówce oka widza i w interakcji z odbiorcą; bez niego pozostaje martwy. Ma więc wymiar psychologiczny. Dzieło sztuki materialne jest statyczne, dzieło sztuki psychiczne z kolei dynamiczne. Dlatego też forma i treść są ze sobą nierozdzielnie związane: to forma stanowi środek przekazywania ekspresji i stanów symbolizujących ludzkie doświadczenia. Gołkowska, stawiając na układy otwarte, konsekwentnie unikała stabilności dzieła, dając odbiorcy możliwość włączania się w proces współkreowania jego sensów.



12.

TKANKA ŚWIATA: MALUJĄCE CIAŁO KINGI POPIELI

TKANKA ŚWIATA: MALUJĄCE CIAŁO KINGI POPIELI

¹⁰¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 22.

¹⁰² Tamże, s. 20–21.

¹⁰³ J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjonalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2015, s. 23.

Malarstwo Kingi Popieli powstaje ze śladów, jakie na papierach i płótnach pozostawiają narzędzia malarskie pewnie prowadzone jej gestami. Artystka używa tworzonych przez siebie utensyliów, których kształty i wielkości w dużej mierze warunkują szerokość, „gęstość” i charakter powstających na płaszczyźnie form. Maluje właściwie całym ciałem, które (pod)świadomie wprawia w ruch, by z kolei uruchomić potencjał swoich pędzli i gąbek nasiąkniętych farbą. Parafrazując słowa francuskiego fenomenologa Maurice’a Merleau-Ponty’ego powiedziałabym, że operatywne ciało Kingi Popieli jest splotem widzenia i ruchu. Jak pisał francuski fenomenolog: „Widzialne i ruchome, ciało moje zalicza się do rzeczy, jest jedną z nich; tkwi w tkance świata i jego spójność jest spójnością rzeczy. Jednakowoż, skoro widzi oraz się porusza, w krąg ustawia rzeczy wokół siebie, one zaś są jakąś jego dobudówką bądź też przedłużeniem, są inkrustowane w jego cielesności, stanowią część jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo ciała”¹⁰¹. Prace Kingi Popieli są inkrustowane w jej cielesności i podobnie jak jej malujące ciało tkwią w tkance świata, z którą są spójne. Parafrazując dalej słowa Merleau-Ponty’ego dodałabym, że rozprzestrzeniający się ruch ciała artystki w trakcie procesu tworzenia jest naturalnym następstwem, dojrzewaniem widzenia¹⁰², prowadzącym w efekcie finalnym do rytmicznego zapisywania gestów na płótnach i papierach. Malarka w procesie twórczym ucieleśnia także słowa Juhani Pallasmy: „Ręka ujmuje fizyczność i materialność myśli i przekształca ją w konkretny obraz. W żmudnym procesie projektowania dłoń często przejmuje inicjatywę w poszukiwaniu wizji, mgliste przeczucie przekuwa ostatecznie w szkic, materializację idei”¹⁰³.

Ta materializacja idei, którą komentuje fiński teoretyk sztuki, to w wypadku malarstwa Kingi Popieli rytmiczne kompozycje na długich zwojach-tapetach, w których mechaniczność gestów zawsze nieznacznie wymyka się kontroli i pozwala na „odchylenia” od powtarzanego modułu. To również kształty organiczne, biomorficzne, które zdają się unosić na neutralnych tłach niczym zadziwiające motyle, podwodne żyjątka z wachlarzami nibynózek, ameby, algi czy osobliwe kwiaty. Niektóre z nich „poruszają się” na pustych, jasnych tłach, jakby lewitując w nieokreślonej przestrzeni ni to pełnej powietrza, ni to zalanej wodą. Inne z kolei szczelnie wypełniają pola obrazowe i formaty płócien, sugerując, że także i poza ich granicami mogłyby się dalej rozwijać niczym wzory oparte o dążenie do wszechobecności i nieskończoności. To przestrzenne i jakby elastyczne struktury, zbudowane z płynnie falujących modułów. Zdają się one tworzyć biologiczne tkanki i żyć własnym życiem, za którym kryje się instynkt ekspansji na jak największe terytorium. Moim zdaniem to właśnie owa tkanka świata, o której wspominał Merleau-Ponty. Jest w tych obrazach gąbczastość, wilgotność, błoniastość i ruchliwość. Są ambiwalentne, bo często lekko transparentne, mgliste i nie do końca uchwytne, a jednak również intensywnie obecne, jakby skondensowane i zagęszczone, dotykalne. Mają w sobie prostotę jednokomórkowców i siłę kolonii analogicznie zbudowanych organizmów, którą emanują dzięki strategii ich multiplikowania. Ich istota w dużym stopniu zależy od siły, z jaką Kinga Popiela docisnęła gąbkę lub pędzel, czy od decyzji, jaką podjęła, dobierając gęstość farby.

Formy rodzą się dzięki ścisłej współpracy operatywnego ciała, używanego narzędzia oraz ich styku z płaszczyzną. Pędzel i gąbka muszą całkowicie zgrać się z ciałem, by dotrzeć do końca planowanego pociągnięcia. Kinga Popiela – paradoksalnie – jednocześnie uzmysławia zatem widzom prostotę gestu, którego efektem są namalowane formy, oraz jego niezwyklej potencjał, wynikający z trudności utrzymania rytmu i zapanowania nad prowadzonym narzędziem. Ciało z czasem zyskuje i rozwija coś w rodzaju własnego stylu i pamięci mięśniowej, dzięki której może działać samodzielnie i automatycznie. „*Pamięć mięśniowa*” to termin powszechnie używany w codziennym dyskursie na określenie swoistego rodzaju nieświadomej, ucieleśnionej pamięci, umożliwiającej nam, w nieuzmysłowiony sposób, wykonywanie pewnych czynności ruchowych, które opanowaliśmy wskutek przyzwyczajenia lub celowego ćwiczenia albo, po prostu, w wyniku nieformalnego, nieintencjonalnego lub wręcz nieświadomego

TKANKA ŚWIATA: MALUJĄCE CIAŁO KINGI POPIELI

¹⁰⁴ R. Shusterman,
*Myślenie ciała. Eseje
z zakresu somaestetyki*,
tłum. P. Poniatowska,
Warszawa 2016, s. 121.

uczenia się z wcześniejszych doświadczeń¹⁰⁴. Patrząc na te obrazy, malujemy je w wyobraźni własnym ciałem; odzywają się echa naszej własnej mięśniowej pamięci. Ucieleśniamy je w nas samych, przesuwając miękko wzrokiem po każdej kolejnej formie i napinając mięśnie, które pracowały(by) przy ich rzeczywistym malowaniu. To formy, które sprawiają na mnie wrażenie samoprojektujących się, podążających za gestami operatywnego ciała Kingi Popieli, która prowadzi narzędzia malarskie w taki sposób, by widzenie i ruch spłótły się w jedno. W efekcie powstają struktury, które poniekąd same się kreują we współpracy z myślącą dłonią, przejmując inicjatywę i prowadząc dalej w procesie samokreacji. To ślady ciała, które – zyskując własną somatyczną i wizualną mądrość – rozprzestrzeniają się zachłannie i pozyskują coraz większą płaszczyznę, by móc się plastycznie wyłonić. Metoda pracy Kingi Popieli uruchamia bowiem zjawisko, które nazwałabym samokreowaniem się formy, jej „pączkowaniem”, w ramach którego podejmowane są wątki, ujawniające się w trakcie procesu tworzenia. Materializacja idei następuje zatem nie tylko wskutek przejścia inicjatywy przez dłoń – jak podkreślał Juhani Pallasmaa – lecz również w relacji do aktywności samej formy, którą to dynamikę artystka instynktownie i bez zawahania włącza w spłót widzenia i ruchu.

Na taki rezultat i stan trzeba jednak bardzo długo pracować – choć, gdy patrzę na obrazy artystki, jestem przekonana, że łatwo ulec wrażeniu ich pozornej lekkości i łatwości. To jednak jedynie złudzenie, bowiem osiągnięcie tego stanu formy, w którym niby się ona rozbiewa i sama dalej płynie, lecz jednak wciąż pozostaje pod kontrolą, wymaga ogromnej liczby ćwiczeń i cierpliwości. By tak kielznać organiczne kształty, jak czyni to Kinga Popiela, trzeba latami zgrywać się z malarskimi narzędziami i poznawać własne operatywne ciało, wprowadzać je w ruch i prowadzić gest bez zawahania. Nie można ignorować przy tym oddechu, który – gdy tylko będzie zbyt płytki lub zbyt głęboki – zaburzy rytm pociągnięcia pędzla lub gąbki. To proces, który w tych obrazach czuć, a dodatkowo ujawnia go towarzyszące malarstwu wideo, dokumentujące wybrane gesty i ich symbiozę z zostawiającymi ślady utensyliami. Tu nie można się zawahać. Dłoń musi rozumieć istotę materii, by móc wyobrazić sobie potencjalne kształty tworzone przez nią na płaszczyźnie.

Taka postawa zbliża Kingę Popielę do dalekowschodniej tradycji malarskiej, o wielowiekowym dorobku związanym z koncentracją na geście i akcentowaniu roli malującego ciała. To bliski medytacji



proces kielznięcia emocji i zaprzęgnięcia ich do ścisłej współpracy w kreowaniu pożądanych form. Artystka „przyznaje się” do fascynacji sztuką Dalekiego Wschodu również wówczas, gdy sięga po formę zwoju, na której kreuje kolejne rzędy kształtów i biomorficzne struktury, płynące wraz z „falą” dziesięciometrowych papierów. Obraz na zwoju może być częściowo niewidoczny, lecz i tak jest wyczuwalny – Kinga Popiela nadaje wszak formom taką wewnętrzną ekspansywność, która w korelacji z formatem dzieła, zdaje się emanować ucieleśnioną energią w kierunku odbiorców i inspirować ich ciekawość do stawiania pytań o dalszy rozwój zmaterializowanej gestem struktury.

W powstającym od roku 2018 cyklu *Hylemorfizm* artystka wizualnie rozważa relacje materii i formy. To jakby elastyczne płaszczyzny, przypominające siatki, animowane podmuchami wiatru lub stymulowane „podwodnymi” prądami. Tytułowe pojęcie, którego definicję można odnaleźć już w filozofii Arystotelesa, oznacza, że każdy byt powstaje dzięki korelacji materii pierwszej i formy substancjalnej. Kinga Popiela hylemorficznie postrzega i konstruuje tkankę świata, która zdaje się pozostawać w nieustannym stanie przemiany: faluje, przeradza się z jednej substancji w drugą, zmagą się sama ze sobą, napina, zagęszcza i rozluźnia, wzbiera ruchem, by za chwilę zastygnąć w bezruchu. Nie można być pewnym, czy to mikro- czy makroskala.

Obrazy z cyklu *Hylemorfizm* pulsują jednak nie tylko „wybrzuszącymi się” powierzchniami, przypominającymi plastry miodu, strzępki, fałdy, ścianki gniazd jakichś tajemniczych owadów czy wyściółkę wewnętrznych narządów, lecz oddziałują również nasyconą kolorystyką. To pewna nowość w malarstwie Kingi Popieli, która zafascynowana dalekowschodnim malarstwem tuszem, posługiwała się dotychczas głównie zestawieniem czerni i bieli lub grała monochromatycznymi zgaszonymi barwnie kompozycjami. To było wszak najbardziej „sterylne” laboratorium dla operatywnego ciała, lecz z czasem – jako naturalne następstwo procesu tworzenia – zaczęło w nim dojrzewać także widzenie pełne koloru. Biologiczna esencja świata zabarwiła się różowo, niebiesko, zielono... Aspekt ten poszedł jeszcze dalej w obrazach Fortuna z roku 2020, na których rurkowate formy żółte sąsiadują z różowymi, fioletowymi, zielonymi i niebieskimi, niczym osobliwe korale na podmorskim dnie. To nieco inna struktura niż w *Hylemorfizmie* – substancja przerodziła się tutaj w okrągławe elementy, które egzystują obok siebie i pozostają częściowo przezroczyste, „porastając” całe płaszczyzny obrazów. Wyglądają jakby przez wzajemne sąsiedztwo symbiotycznie

dopasowywały się do siebie, by stworzyć nowe środowisko, w którym nawet pojedyncza żółta wypustka, „zagubiona” między różowymi, nie będzie czuła się osaczona.

Tworzywo ciała staje się zatem na obrazach Kingi Popieli tworzywem świata. Malujące ciało artystki przekazuje nam swoje widzenie tkanki świata, w której tkwi. Tkanka ta ma w sobie biologiczność i organiczność, która poprzez inkrustowanie jej w ciele malarki, jest nie tylko spójna ze światem, lecz zdaje się stanowić jego istotę.

13. CYKLOPOWE SPOJRZENIA OBRAZÓW: ORGANICZNE FORMY W TWÓRCZOŚCI MIECZYSŁAWA JANIKOWSKIEGO, KTÓRE NA NAS PATRZĄ

CYKLOPOWE SPOJRZENIA OBRAZÓW

To, co widzimy, spogląda także na nas – stwierdził Georges Didi-Huberman, dogłębnie zajmując się antropologią formy i metapsychologią obrazu¹⁰⁵. Tezę tę podzielał także Wojciech Fangor, który w wywiadzie prowadzonym przeze mnie w roku 2009 analizował z tej perspektywy m.in. serię własnych rysunków zatytułowaną „Jak cyklop, obraz patrzy na mnie”¹⁰⁶. Fenomen ten wydaje się szczególnie intensywny, gdy dane dzieło przedstawia oko i wgapia się w nas jednoocznie, odwzajemniając nasze zainteresowanie.

Takim właśnie cyklopicznym spojrzeniem obdarzyła mnie *Kompozycja* Mieczysława Janikowskiego o wymiarach 60x92 cm, malowana olejno na płótnie. Obraz o poziomym formacie przedstawia migdałowato obrysowaną gałkę oczną z osobiwie i nieregularnie ukształtowaną tęczówką. Spotkałam się z tym motywem wzrokiem; zatrzymał mnie najbardziej spośród pozostałych dzieł artysty i zainspirował do zastanowienia się zarówno nad jej jednostkowością, jak i miejscem w kontekście całego dorobku polskiego abstrakcjonisty.

To z pewnością intrygująca twórczość, którą wpisywano już wielokrotnie w nurty malarstwa nieprzedstawiającego XX wieku, a przede wszystkim w konwencje związane z geometrią i konstruktywizmem. Porównywano Janikowskiego z Władysławem Strzemińskim, Henrykiem Stażewskim, Marią Jaremką, Victorem Vasarelym, Stefanem Gierowskim czy Janem Berdyszakiem, a także z innymi malarzami poszukującymi w swoich strategiach artystycznych duchowości, metafizyki, kontemplacji i transcendencji. Dość powierzchownie i pośpiesznie przyglądano się jego powiązaniom ze współczesnymi mu scenami artystycznymi Londynu, Edynburga i Paryża, zwracając uwagę na środowiska,

¹⁰⁵ G. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, aus dem Französischen von M. Sedlaczek, München 1999.

¹⁰⁶ *Jak cyklop obraz patrzy na mnie. Z Wojciechem Fangorem rozmawia Marta Smolińska-Byczuk*, „Artluk” 2 (12), 2009, s. 38-42.



w których się obracał, poznając różne nurty abstrakcji. Dorobek Janikowskiego wciąż nie doczekał się więc przekonującej, wnikliwej analizy.

Kompozycja, ukazująca oko, jest na tyle frapująca, że skłania do postawienia pytań o jej status jakby zupełnie od nowa, „na świeżo” – to spojrzenie jest jednak odwzajemniane tu i teraz, wobec mojego spojrzenia, które nie może się już uchylić i podejmuje grę. Ta gra jest prowadzona w moim muzeum wyobraźni, w którym Janikowski spotka np. Hansa Arpa, a także ponownie Strzemińskiego, lecz nie jako konstruktywistę, a raczej jako twórcę form biomorficznych i autora *Teorii widzenia*.

Organiczne kształty pojawiają się u Janikowskiego rzadziej niż geometryczne, lecz oko, które na mnie intensywnie spogląda, ma tęczę właśnie o takim obrysie. Nie mogę tego zatem zignorować, a poza tym wychodzę z założenia, że często te aspekty, które w dorobku danego artysty wydają się marginalne, mówią o nim więcej niż te stojące w centrum i nieustannie omawiane. Moja postawa koreluje zatem z programowym tropieniem opozycji, uchwytnych w tożsamości każdego zjawiska artystycznego, co w ramach modernizmu przekonująco pokazała Rosalind E. Krauss.¹⁰⁷ Dlatego nie będę – jak większość piszących o tym twórcy – koncentrować się na świetle, geometrycznych formach oraz ich matematycznych i metafizycznych kontekstach. Na bazie analizy roli i statusu form organicznych w twórczości Janikowskiego zapytam natomiast o ucieleśnioną percepcję malarstwa abstrakcyjnego, które zazwyczaj postrzegane jest z perspektywy kartezyjańskiego oka rozumu lub przez pryzmat duchowości i metafizyki. Wbrew tym toposom obejrzę obrazy moim okiem cielesnym i fizjologicznym, przy czym nie zignoruję tego, że i one patrzą na mnie.

Oko w oko

Tło *Kompozycji* jest ceglaste, ciemne, by tym silniej wyeksponować jasne „otwarcie” czy „prześwit”, który pojawia się w optycznym i jednocześnie geometrycznym centrum pola obrazowego, bardziej markując niż naturalistycznie przedstawiając kształt gałki ocznej. Gałka ta swobodnie mieści się w kadrze: od góry i od dołu, a także z obydwu boków nie styka się z granicami formatu, lecz może wewnątrz niego „oddychać”. Najbardziej osobliwa wydaje się

tęczówka: jednolicie różowa, niedokładnie wpasowana w jasne migdałowe pole i zamknięta w nieregularnym obrysie, a na dodatek pozbawiona źrenicy. Jej kształt jest symetryczny, lecz osie symetrii ustawione są skośnie, co dodatkowo potęguje wrażenie niecałkowitego dopasowania do wykroju gałki ocznej. Owa forma kojarzy się z czymś organicznym: może przekrojonym jabłkiem? Ma bowiem swoje wklęsłości i wypukłości, co nie tylko nie przypomina typowej okrągłej tęczówki, lecz ponadto wydaje się optycznie poruszać, dążyć do zmiany położenia i pulsować wewnętrznym życiem. To kształt organiczny i biomorficzny, a więc emanujący dynamiką. Samodzielną energią wydaje się być różowa tęczówka, która w dwóch miejscach dotyka konturu całej gałki ocznej jakby próbowała przetestować jego elastyczność i zmienić własne położenie. Ta forma się wierci, nie jest w stanie usiedzieć na miejscu i grzecznie wpasować się w przypisane jej w oku miejsce.

Jest niby ślepa, bo źrenicy niewątpliwie nie ma, lecz jednak mimo tego braku cyklopicznie mnie obserwuje, patrzy, spogląda, a może nawet się gapi i przewierca mnie na wskroś. Niepokoi. Niby otwiera się na moje spojrzenie i na nie przyzwala, niby pozwala się sobie przyjrzeć, lecz jednocześnie pozostaje niezgłębiona i nieprzenikniona, wszędzie identycznie płaska i różowa, trochę amebowata, optycznie falująca i niepozwalająca się przyszpilić w jednym miejscu. Jeśli bielmo może być różowe, to mamy do czynienia z taką właśnie sytuacją.

Ponadto ów róż jest cielisty, najczęściej stosowany do przedstawiania karnacji, a więc czegoś co na zewnątrz ciała: skóry. Skóra w oku, w miejscu tęczówki? Kolejna konfuzja, a spojrzenie *Kompozycji* staje się tym intensywniejsze i tym bardziej tajemnicze. Nie wiadomo, gdzie jest granica między wnętrzem a zewnątrz, a ta niepewność konfunduje. Wszak skóra jako fenomen graniczny sytuuje się *po między* wnętrzem a zewnątrz, podając w wątpliwość ów klarowny dualistyczny podział.

Co zatem zrobić z tym spojrzeniem, które tak wyraziście i bezpardonowo odwzajemnia moje własne? Jak je ośwoić i zrozumieć? Może poprzez ogląd innych form organicznych w twórczości Janikowskiego?

¹⁰⁷ Por.: R. E. Krauss, *Optyczna podświadomość*, tłum. M. Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 357–434.

Owal

Janikowski kochał bowiem nie tylko trójkąty, prostokąty, romby i kwadraty, o prostych konturach, lecz również opływowe owale. Afekt ten wyznał najnamiętniej w *Kompozycji z szafirowym owalem*, w której skupił się na adorowaniu tej formy unoszącej się bezpretensjonalnie na ciemnogrnatowym tle. Kształt ten powtarza się również w cyklu *Miniatury*, co potwierdza, że artysta malował jego zmysłowy obraz z wielką przyjemnością, wycuciem i zaangażowaniem.

Ta namiętność do owalu łączy go z Hansem Arpem, dla którego kształt ten był jednym z najbardziej ulubionych. Arp, wychodząc od obserwacji natury, dążył do wynalezienia takiego sposobu postrzegania, który uwolni ją od asocjacji przedmiotowych, ukazując raczej procesy i rozgrywający się w tle kosmiczny porządek.¹⁰⁸ Po raz pierwszy ów przedstawiciel dadaizmu i surrealizmu wskazał na potencjał formy owalnej w tekście o Alberto Magnellim z 1947 roku, sugerując w nim, że wynalazł ją dla siebie już w roku 1916¹⁰⁹. Następnie dodawał: „Coraz bardziej odsuwałem się od estetyki. Chciałem znaleźć inny porządek, inną wartość człowieka w naturze. Człowiek nie był już miarą wszystkich rzeczy, nie redukowałem wszystkiego według swojej własnej miary. Chciałem kreować nowe wyglądy, wydobyć nowe formy z człowieka. Ta tendencja przybrała swój kształt w 1917 roku w moich 'obiektach'”¹¹⁰. Arp widział w owalu doskonałość – najprostszą formę, która jest wspólna wszystkim elementom natury, a ponadto symbolizuje wieczną, organiczną przemianę¹¹¹.

Janikowski podziela to nastawienie i z wdziękiem „zawiesza” doskonały szafirowy owal w centrum swojego obrazu, dodatkowo podkreślając jego optyczną dynamikę ciemnym, głębokim jak woda tłem i usytuowaniem jego „bryły” na opadającej osi pola obrazowego. Owalny kształt sprawia wrażenie zsuwania się ku prawemu dolnemu narożnikowi formatu, lecz jest perfekcyjnie „przyszpilony” zarówno przez przebieg owej przekątnej, jak i przede wszystkim przez usytuowanie w geometrycznym centrum płótna. Mechanizm ludzkiego widzenia – według stwierdzeń gestaltystów – jest tak zaprogramowany, że zawsze najpierw postrzega się centrum, a dopiero potem peryferie danego pola wizualnego. Takie rozgrywki formalne budzą określone reakcje psychofizjologiczne i – podobnie jak w dziełach – Arpa ukazują owal jako wizualny

¹⁰⁸ S. Buhles, *Hans Arps Interpretation der Natur*, [w:] *Von Altdorfer bis Serra*, red. I. Besch, R. Floetmeyer, S. Michaeli, St. Ingbert 1993, s. 177–178, 183.

¹⁰⁹ R. Suter, *Hans Arp. Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*, Bern 2007, s. 283–284. Por. także: H. Watts, *Hans Arp: Worte auf Papier*, [w:] *Hans Arp, ich bin in der natur geboren. Ausgewählte Gedichte*, red. H. Bolliger, G. Magnaguagno, H. Watts, Zürich und Hamburg 1986, s. 119.

¹¹⁰ H. Arp, *I become more and more removed from aesthetics*, [w:] *tenze, On my way. Poetry and essays 1912...1947, The Documents of Modern Art*, Director R. Motherwell, New York 1948, s. 47.

¹¹¹ R. Suter, dz. cyt., s. 282.

fenomen, który tętni wewnętrzną energią i z gracją napina się tak, jakby do czegoś dążył.

Powstałe w roku 1962 stosunkowo dużych rozmiarów dwie kompozycje, *Astra* i *Essa*, także operują owalami. Ta druga była interpretowana dotychczas przede wszystkim jako wyraz przeciwstawienia sobie światła i mroku, a więc *de facto* akcentowano głównie jej wymiar symboliczny i była ona postrzegana zarówno z perspektywy sztuki abstrakcyjnej, jak i konkretnej. Max Bill na przykładzie czerwonego punktu na białym tle – w zależności od intencji – wykazał różnicę między sztuką abstrakcyjną a konkretną, dostrzegając odpowiednio bądź zachód słońca we mgłę, bądź punkt odniesiony do płaszczyzny i wyrażający rzeczywistość wyłącznie artystyczną¹¹². Czym zatem są owe owale, które tak intensywnie oddają spojrzenie tym, którzy na nie patrzą? Janikowski abstrahował te formy z natury czy rodziły się w jego umyśle? To pytanie obnaża zresztą niejasność kryteriów podziału proponowanych przez Billa.

Powiedziałabym, że obie kompozycje Janikowskiego są nie tylko metafizyczne i symboliczne, lecz również fizyczne, a mianowicie waginalne, a więc mogą być interpretowane również jako abstrakcyjne. Szczególnie zaś *Astra* w ognistych kolorach gra z tradycją obrazowania organicznych, waginalnych kształtów. Emanuje wysoką temperaturą i wręcz pała namiętnością tym silniejszą, bo zamkniętą w perfekcyjnym obrysie; przy czym niewątpliwie nas widzi, przyzywając do siebie i zapraszając do stanięcia oko w oko z tajemnicą.

Janikowski nie datował swoich obrazów, a także nie pisał autokomentarzy i nie robił notatek. Do intencji artysty nie mam więc żadnej drogi dostępu, wskutek czego nie umiem jednoznacznie stwierdzić, czy to obraz abstrakcyjny czy konkretny. Dodałabym jednak – idąc dalej w kierunku wpisywania obu obrazów w nurt abstrakcyjny – że owal w kompozycji „Astra” koreluje także z długą tradycją przedstawień stygmatów św. Franciszka oraz ran Chrystusa, przejmując ukazywanych w krucyfikсах rzeźbiarskich i malarskich oraz w typie ikonograficznym *Ecce Homo*. Motyw ran Chrystusa, który stał się samodzielnym tematem od wieku XII, miał służyć kontemplacji cierpienia Ukrzyżowanego i wzbudzaniu żalu za grzechy¹¹³. Już w średniowieczu kojarzono ów schematyczny owalny kształt

¹¹² M. Bill, dz. cyt.

¹¹³ S. Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der Spätmittelalterlichen Buchmalerei*, [w:] *Bild und Körper im Mittelalter*, red. K. Marek, R. Presinger, M. Rimmele, K. Kärcher, München 2006, s. 85–114.

także z waginą i okiem, co miało swoje głębokie teologiczne uzasadnienie i miało pobudzać percepcję ucieleśnioną, rozumiejącą cielesność ludzkiej kondycji¹¹⁴. Głęboko musiał ten wymiar kondycji egzystencjalnej człowieka rozumieć także sam Janikowski, który w roku 1944 został ciężko ranny w bitwie o Alphen. Ponadto był wszechstronnie odczytany: „Znajoma wspominała, że Janikowskiego interesowało wszystko: książki o sztuce i gastronomii, powieści kryminalne i religioznawstwo, a także encyklopedia z dziedziny seksualnej”¹¹⁵.

Będąc malarzem efektem owego głębokiego zrozumienia cielesności i wieloaspektowości życia, minimalistyczne owale Janikowskiego mają moc odwzajemniania mojego spojrzenia – czuję się przez nie widziana. Czy to ja kontempluję ich płasko pokryte kolorem powierzchnie, czy to one cyklopowo kontemplują i kontruują moją cielesną obecność przed obrazem? Analogicznie również do owali Arpowskich, dążą do wydobywania nowych form z człowieka i pozwalają mi dobitnie odczuć, że nie jestem już miarą wszystkich rzeczy, a raczej jedną z wielu form natury.

Fizjologia widzenia

Janikowski był zafascynowany twórczością Władysława Strzemińskiego, choć – zdaniem Juliusza Starzyńskiego¹¹⁶ – odżegnywał się od tradycji konstruktywizmu. Przypuszczam jednak, że *Kompozycje architektoniczne* czy *Pejzaże morskie* były autorowi obrazów *Astra* i *Essa* bardzo bliskie. Zakładam również, że znał *Teorię widzenia* i postrzegam patrzącą na mnie cyklopowo *Kompozycję* jako swego rodzaju malarzkie rozważania na temat fizjologii percepcji, zainspirowane koncepcją twórcy unizmu.

Dla Strzemińskiego patrzenie to proces fizjologiczny, ruchomy, a nie statyczny, w ramach którego oko koncentruje się na tzw. podmiotach wzrokowych, by w końcu – przy pomocy intelektu – zbudować całościowy obraz świata: „Nasze widzenie świata składa się ze spojrzeń ruchomych. Patrzymy kolejno na rozmaite przedmioty, rzucamy spojrzenia w różnych kierunkach, i dopiero z podsumowania ich przez uświadamiającą myśl powstaje jednolity obraz widzianej rzeczywistości. Obraz widzianego świata powstaje więc nie w jednym nieruchomym spojrzeniu, lecz w całkującej czynności myśli”¹¹⁷.

Ta tęczęwka, która nieustannie i uporczywie patrzy na mnie z centrum *Kompozycji*, wydaje się rzucać spojrzenia w różnych kierunkach, by w finalnym efekcie wygenerować całościową wizję rzeczywistości. Janikowski pokazuje i uzmysławia osadzenie procesu widzenia w ciele – w ciele, które nie pozostaje nieruchome, lecz jest dynamicznym wehikułem dla percypującego oka. *Kompozycja* mogłaby się znaleźć na okładce Teorii widzenia, ponieważ „ilustruje” przekonania Strzemińskiego o przechodzeniu percepcji ze sfery biologicznej w poznawczą pracę intelektu i świadomości. W centrum uwagi stawia to osobliwe różowe i amebowate „ciałko”, które tętni optycznym ruchem i jest pokazane w procesie poszukiwania coraz to nowych podmiotów wzrokowych. Kiedy stoję przed *Kompozycją*, ja również jestem dla niego taką wzrokową podmiotą, którą ono natychmiast dostrzega.

Owa tęczęwka jest tak organiczna jak biomorficzne są formy w *Pejzażach morskich* Strzemińskiego, lecz jej idealnie symetryczny kształt nie wydaje się pochodzić z natury – czy Janikowski wskazuje w ten sposób na świadomość wzrokową i korekty dokonywane przez intelekt patrzącej osoby? Ta symetria jawi się jako próba okiełznania pulsującej fizjologiczności widzenia przez mózg, który dokonuje uporządkowania tego, co zebrano ruchome i ruchliwe oko, patrzące w różnych kierunkach.

Może w *Kompozycji* zawarta jest także historia oka samego Janikowskiego, który zaczynał od malowania pejzaży i inspiracji naturą, by dojść do minimalistycznej wersji malarstwa abstrakcyjnego, a przede wszystkim skupić się na nurcie geometrycznym i stać się – jak go nie bez kozery nazywano – władcą trójkątów? Józef Czapski podkpiwał, że Janikowski „nieustannie przesuwa trójkąty”¹¹⁸ i postrzegał go przy tym jednocześnie jako przyjaciela i przeciwnika. Ponoć ów władca trójkątów nie ulegał modom, nie wczuł się w zgiełk Londynu i Paryża, by zawsze podążać własną ścieżką, ale tę formułę powtarza się o tak wielu artystach, że nie brzmi ona przekonująco – w zasadzie nie mówi wiele o samym artyście i jego twórczości.

Janikowski uchodzi zatem głównie za klasyka abstrakcji geometrycznej¹¹⁹, za perfekcjonistę i ascetę formy o ostrych konturach, przekonująco operującego chromatycznymi zestawieniami oraz konotującą metafizykę i mistycyzm świetlistością. Jak pisał Starzyński: „geometria form, której

¹¹⁸ Za: S. Gieżyński, dz. cyt.

¹¹⁹ A. Baranowa, *Abstrakcyjne sny Janikowskiego*, [w:] *Mieczysław Janikowski. Malarstwo 1948-1953*, katalog wystawy, Galeria Dyląg, Kraków 2014, s. 3.

¹¹⁴ Tamże, s. 99-105.

¹¹⁵ Za: S. Gieżyński, *Władca trójkątów – Mieczysław Janikowski*, „Weranda”, <https://www.weranda.pl/sztuka-zycia/artysty/mieczyslaw-janikowski> (dostęp: 04.05.2021).

¹¹⁶ „Próbowałem niekiedy w rozmowach z Janikowskim zapytywać o jego artystyczny rodowód. Nie czuł się bynajmniej kontynuatorem polskiego konstruktywizmu spod znaku Strzemińskiego (...). J. Starzyński, fragment wstępu do katalogu wystawy Mieczysława Janikowskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi w roku 1974. Zob.: <https://msl.org.pl/mieczyslaw-janikowski/> (dostęp: 04.05.2021).

¹¹⁷ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006, s. 154.

zawierzył, pokrywała w istocie liryczno-mistyczny podkład jego osobowości malarskiej¹²⁰.

Pokuszę się o stwierdzenie, że ów podkład był jednak dużo bardziej wielowarstwowy niż oszacował to autor wstępu do katalogu indywidualnej wystawy Janikowskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1974 roku: w oku tego artysty wciąż pozostaje bowiem także organiczny rytm natury. Maluje też wszak takie motywy jak obwiedziona falistą, biomorficzną linią tęczę oraz owale; prowadzi kreskę miękko i kreuje opływowe formy, pozbawione ostrych kątów. Ponadto zaskakuje gwaszami, które – jak ujęła to Anna Baranowa – „[p]okazują innego Janikowskiego – frywolnego, bawiącego się kolorem i formą”¹²¹. Badaczka podkreśla zmysłowość, rozsmakowanie w efektach formalnych, przyzwolenie na działanie przypadku oraz swobodne rozlewanie się plam barwnych¹²². Oko z *Kompozycji* zapisało w swojej wizualnej pamięci tę fazę twórczości, która pulsuje pod perfekcyjną geometrią znamionną dla Janikowskiego, solidnego i precyzyjnego władcy trójkątów.

Mimo że malarz stopniowo „czyści” swoje układy formalno-barwne i odcina wszystko, co mogłoby przypominać naturę, to nie odcina jednak całkowicie samej natury widzenia, którą pokazuje właśnie na owym płótnie. Potrzebuje do tego form organicznych, które na nas patrzą. Być może akcentuje to, co jest pod spodem widzenia, a więc jego fizjologię i pierwotną biologiczność, zanim zostanie ona poddana porządkującej pracy intelektu, który ponownie nakaze nieustannie przesuwac trójkąty.

¹²⁰ J. Starzyński, wstęp, [w:] *Mieczysław Janikowski*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1974, s. nlb.

¹²¹ A. Baranowa, dz. cyt., s. 4.

¹²² Tamże, s. 6.

14.

IMPULS CYBER- KARTOGRAFICZNY A MALARSTWO: GEOMETRIA CIEMNOŚCI I NAWIGACJA DAWIDA MARSZEWSKIEGO

IMPULS CYBERKARTOGRAFICZNY A MALARSTWO

¹²³ V. I. Stoichita, dz. cyt., s. 210.

¹²⁴ C. Reder, *Vorwort. Kartographisches Denken...*, [w:] *Kartographisches Denken*, red. C. Reder, Wien – New York 2012, s. 11.

¹²⁵ Zob.: F. Jameson, *Cognitive Mapping*, [w:] *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. C. Nelson, L. Grossberg, Chicago 1990.

¹²⁶ V. I. Stoichita, dz. cyt., s. 208.

¹²⁷ J. Schalansky, *Atlas wysp odległych. Pięćdziesiąt wysp, na których nigdy nie byłam i nigdy nie będę*, tłum. T. Ososiński, Warszawa 2013, s. 10.

¹²⁸ H. Wagner, *Der Performanz der digitalen Karte*, [w:] *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*, red. S. Günzel, L. Nowak, Wiesbaden 2012, s. 464.

¹²⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 14.

¹³⁰ J. Schalansky, dz. cyt., s. 7–8.

¹³¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 142.

Na początku XVII wieku wyobraźnię malarzy holenderskich owładnął kartograficzny impuls – pioniersko wprowadzili oni przedstawienia map do swoich obrazów¹²³, wytyczając tym samym ścieżki inspirujące twórców po czasy obecne. Rozpoczęli mapowanie i kartograficzne myślenie, w które w XX stuleciu wpisał się między innymi Michel Foucault, postrzegający sam siebie jako kartografa¹²⁴. Mapowanie to zatem również aktywność mentalna i kognitywna¹²⁵. Mapa jako znak i obiekt estetyczny, który – jak podkreślał Victor I. Stoichita – ma jednocześnie coś z wyobrażenia, jak i z tekstu¹²⁶. „Dwuwymiarowa mapa świata jest kompromisem, w jej ramach kartograf próbuje stworzyć coś pomiędzy przesadnie upraszczającą abstrakcją a plastycznym odwzorowaniem Ziemi”¹²⁷. Wedle semiotycznych kategorii Charlesa Pierce’a mapa jest jednocześnie obrazem, indeksem i symbolem – w trakcie lektury ignorujemy wszelkie różnice między tymi kategoriami znaków, a więc całkowicie zapominamy o jej znakowym charakterze. Dokonujemy tzw. kartograficznej konwersji, w trakcie której dochodzi do wymiany znaku i opisywanego¹²⁸. Mapa – dzięki swojemu otwartemu charakterowi – w kontakcie z rzeczywistością jest całkowicie zwrócona w stronę eksperymentowania: „Można ją narysować na ścianie, uznać za dzieło sztuki, skonstruować jako działanie polityczne albo jako medytację”¹²⁹. Poetycki klimat i podróżowanie jako stan umysłu spotykają się zatem z topografią bezwzględnie i beztrasko kreowaną przez władców i polityków – na papierze tak łatwo przesuwają się przecież limesy, a pilnie strzeżona granica wygląda jak „biały, błyszczący, nieprzebyty pasek papieru”¹³⁰. Elżbieta Rybicka podnosi z kolei, że mapa jest „pojęciem wędrownym, które cyrkuluje pomiędzy dyscyplinami naukowymi (kartografią geograficzną, historią, historią sztuki, psychologią i socjologią) i praktykami artystycznymi”¹³¹.



Przy całej różnorodności zagadnień związanych z impulsem kartograficznym i fenomenem mapy w niniejszym tekście skupię się na tych aspektach, które wiążą się z problematyzacją statusu reprezentacji. „Pejzaż stanowi odwrotność mapy”¹³² – pisze Victor I. Stoichita, interpretując dzieła malarzy z Haarlemu i wskazując dzieło *Widok Toledo wraz z jego planem* (1610–1614) El Greco jako obraz paradygmaticzny o charakterze metamalarskim. Czy na pewno zasada ta dotyczy także sztuki współczesnej? Powiedziałabym, że mapowanie wyobraźni często kreuje pejzaże na bazie map, a mapę samą w sobie czyni pejzażem, akcentując wyobrażenie bardziej niż znak. Z biegiem czasu nasila się obrazowy charakter map¹³³. Dzieła sztuki, operujące motywami kartograficznymi, zabierają nas w wirtualną podróż w nieznane. Odnoszą się zarówno do pamięci kulturowej, jak i indywidualnej, nierzadko odsłaniając przy tym drażliwe konteksty społeczno-polityczne.

Jaka sytuacja zarysuje się zatem, gdy zapytam o kwestię statusu reprezentacji i paradygmaticzny obraz kartograficzny w relacji do epoki postmedialnej oraz potencjału tzw. mediów lokacyjnych i Google maps? El Greco zestawiał w jednym dziele mapę danego miasta z wedutą je przedstawiającą, a więc dwuwymiarowość mapy nakładała się na płaszczyznę obrazu, zwracając uwagę na kondycję obrazu jako płaskiej powierzchni i pytając o status przedstawienia. Co dzieje się dzisiaj, gdy Dawid Marszewski w swoim cyklu *Geometria ciemności* (2014) konfrontuje ze sobą tradycyjny obraz sztalugowy ukazujący narysy wybranych obozów zagłady z ich widokami pobranymi z Google maps? Jak sytuacja się ma, gdy maluje widok z Google maps z żółtą sylwetką tzw. nawigatora na terenie byłego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau i tytułuje ów obraz *Nawigacja* (2014)?

W epoce globalnych geodanych mapa nie jest już jednak tą samą mapą, którą była przed epoką satelitów „oglądających” Ziemię z orbity. Wraz z cyberkartografią rozwija się nowe obrazowanie towarzyszące mediom lokalizacji¹³⁴. Rozwój kartografii jest coraz bardziej związany z rozwojem mediów technicznych, a mapa satelitarna z narysowanymi granicami jawi się jako hybryda mapy i obrazu. Mapa satelitarna nie ma bowiem indeksalnej funkcji mapy tradycyjnej, a ponadto może być postrzegana jako narzędzie *geosurveillance*, co według Jeremy’ego Cramptona służy potęgowaniu polityki strachu¹³⁵. Ponownie zatem wyraziście rysuje się splot problematyzacji statusu

¹³² V. I. Stoichita, dz. cyt., s. 210.

¹³³ M. Schramm, *Karten-wissen und digitale Kartographie. Technischer Wandel und Transformation des Wissens im 20. Jahrhundert*, [w:] *Karten-Wissen...*, s. 457.

¹³⁴ A. Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016, s. 11.

¹³⁵ H. Wagner, dz. cyt., s. 461–462.

reprezentacji oraz kwestii związanych z politycznym wymiarem (cyber)kartografii. Weryfikacji podlega spojrzenie z lotu ptaka i nowe formy geowizualizacji, a informacja geoprzestrzenna ma wpływ niemal na każdy aspekt naszej egzystencji. Ponadto – jak pisze Anna Nacher – „[b]ezpośrednim *locus* wyłaniania się obrazów w mediach lokacyjnych jest łączność bezprzewodowa. [...] Decyduje [ona –] o rozproszeniu fundamentu ontologicznego medium, określając postmedialną charakterystykę opisywanych fenomenów i umożliwia jednocześnie zagnieżdżanie obrazów w rzeczywistości”¹³⁶.

Mapa sytuuje się pomiędzy obrazem, diagramem a modelem, aspirując do rangi medium epistemicznego zapośredniczenia przestrzeni¹³⁷. Jest „jedną z kluczowych metafor epistemologicznych i ontologicznych w dyskursie filozoficznym, postkolonialnym, historycznym, literaturoznawczym”¹³⁸. Zatem jaki jest charakter mapy: epistemiczny czy epistemologiczny? Jak na to i inne powyżej postawione pytania w epoce postmedialnej odpowie sztuka współczesna, a konkretnie *Geometria ciemności* i *Nawigacja* Marszewskiego?

Artysta zastanawia się nad miejscami pamięci, a dokładnie nazistowskimi obozami koncentracyjnymi zlokalizowanymi na terenie Polski¹³⁹. Przygląda się zmianom, jakie zachodzą w nich z biegiem lat. Ponieważ, realizując projekt, nie był w stanie fizycznie odwiedzić ich wszystkich, posiłkuje się Google maps i odbywa wirtualne spacerowanie m.in. po Auschwitz-Birkenau. Okazuje się, że – gdy ustawimy tzw. nawigatora – program natychmiast przenosi nas do opcji *street view*, która umożliwia znalezienie się na terenie byłego obozu i oglądanie jego obecnego stanu. Karen O’Rourke, która analizuje widoczną w polu sztuki współczesnej fuzję strategii spacerowania i mapowania, wskazuje, że artyści-kartografowie dotyczą zarówno performatywnych i medialnych aspektów mapy, jak i kwestii politycznych¹⁴⁰. Z kolei performatywność mapy zależy od jej czytelności¹⁴¹, a – jak wiadomo – Google maps są pod tym względem coraz doskonalsze. Marszewski może zatem przechadzać się po terenach byłych obozów koncentracyjnych i być w nich, wcale fizycznie w nich nie będąc, a jedynie sterując swoim awatarem – nawigatorem. Jak zaznacza Hedwig Wagner, metageografia Internetu przeobraża status map, ponieważ terytorium staje się hybrydą przestrzeni realnej i wirtualnej¹⁴².

¹³⁶ A. Nacher, dz. cyt., s. 14.

¹³⁷ S. Günzel, L. Nowak, *Das Medium Karte zwischen Bild und Diagramm. Zur Einführung*, [w:] *Karten-Wissen...*, s. 1.

¹³⁸ E. Rybicka, dz. cyt., s. 142.

¹³⁹ Lista obozów [w:]
1. Auschwitz I, 2. Auschwitz II-Birkenau, 3. Kulmhof, 4. Treblinka, 5. Sobibór, 6. Stutthof, 7. Bełżec, 8. Majdanek, 9. Płaszów, 10. Groß-Rosen

¹⁴⁰ Zob.: K. O’Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, Massachusetts-London 2013.

¹⁴¹ H. Wagner, dz. cyt., s. 464.

¹⁴² Tamże, s. 471.



W taką hybrydę zanurza się Marszewski, by – paradoksalnie – wyjść z niej po owym flanowaniu wciąż jako malarz – klasyczny malarz sztalugowy. Niewątpliwie działania artystyczne związane ze spacerowaniem mają swoje korzenie w spacerze jako praktyce artystycznej, uprawianym tak chętnie przez twórców kręgu *land art* oraz sytuacionistów proponujących tzw. dryf¹⁴³. Spacerowali oni jednak „analogowo”, Marszewski „wchodzi” zaś w niemiejsca o podwójnie problematycznym statusie: po pierwsze – odnosząc się do teorii semiotyka Louisa Marina¹⁴⁴ – można powiedzieć, że mapa sama w sobie to niemiejsce i utopia, po drugie powiedziałabym, że staje się ona niemiejscem do potęgi, ponieważ jest nieustanną transmisją danych, a nie ustalonym obrazem. Zjawisko kartograficznej konwersji podlega odmiennej problematyzacji niż w kontekście map tradycyjnych: z jednej strony bowiem dokonuje się coś w rodzaju immersji, z drugiej zaś Google maps to nieustanny proces i efekt zagęszczenia cyrkulujących danych, co nie pozwala już tak łatwo postawić znaku równości między opisywanym a jego znakiem. Stan tego rodzaju skomentowałabym słowami Nacher, która pisze: „W tych warunkach [...] mapa to coś więcej niż koncept, a mapowanie staje się nie tylko sposobem nadawania sensu, ale także praktyką znaczenia bardziej zaawansowanej transwersalności, przekraczającej podział ustanawiający radykalnie odmienne porządki ontologiczne: fizyczności i cyfrowości”¹⁴⁵. Marszewski porusza się pomiędzy obydwoma porządkami i zaciera klarowny podział między nimi, nieustannie pytając o status reprezentacji i kondycję medium.

Ponadto nieustannie mam na uwadze fakt, że – mimo całej swojej dokładności i stojących za nimi nowoczesnych technologii – nawet nowe mapy wirtualne są subiektywne¹⁴⁶. „Mapa kłamie tak samo jako wszystkie inne media. Relacja między reprodukcją a realnością, mapą a krajem, medium i realnością jest naznaczona różnicą”¹⁴⁷ – celnie konstatuje Peter Weibel. Jasno podkreślał ów fakt już polsko-amerykański naukowiec Alfred Korzybski, który w 1931 roku pisał: „Mapa nie jest terytorium” („The map is not the territory”)¹⁴⁸. Wskazał on tym samym na semantyczną i strukturalną lukę pomiędzy opisem krajobrazu i wyobrażeniem terenu a ich reprezentacją, co pozostaje aktualne nie tylko w relacji do map tradycyjnych, lecz również tych wirtualnych. Co przynosi więc Marszewskiemu spacerowanie po owych niemiejskach, naznaczonych różnicą wobec realności? I dlaczego doświadczenia

¹⁴³ Zob.: A. Nacher, dz. cyt., s. 117–148 (rozdział IV: *Spacer jako praktyka artystyczna – kryzys reprezentacjonizmu, sieciowy obiekt sztuki i dryf zapisany w danych*).

¹⁴⁴ Zob.: S. Leeb, *Der Unort von Karten und das Nirgendwo der Kunst. Drei Weisen der Entortung*, [w:] *KartenWissen...*, s. 316.

¹⁴⁵ k A. Nacher, dz. cyt., s. 150.

¹⁴⁶ P. Barber, *Zur Subjektivität von Karten*, [w:] *Weltvermesser. Das goldene Zeitalter der Kartographie*, red. M. Bischoff, V. Lüpkes, R. Schönlaue, Dresden 2015, s. 25.

¹⁴⁷ P. Weibel, *Media, Mapping and Painting*, [w:] *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*, red. U. Gehring, P. Weibel, Karlsruhe 2014, s. 454.

¹⁴⁸ A. Korzybski, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lakeville 1958, s. 750 i nn.

te trafiają w końcu na płaszczyznę obrazu sztalugowego jako „utrwalone” farbą na płótnie?

Podążając za nawigatorem i obrazami street view, artysta udaje się w drogę, a – jak podkreśla Michel Houellebecq – mapa jest bardziej interesująca od terytorium. Píše on, że na mapie całość sprawia „wrażenie spokoju, równowagi, niemal abstrakcji”. Może więc Marszewski w taki właśnie sposób zyskuje możliwość mniej bolesnego „oswojenia” terenów po byłych nazistowskich obozach? Może owe wrażenia spokoju, równowagi i niemal abstrakcji – mimo fotograficznej dokładności widoków *street view* – charakteryzują nie tylko mapy tradycyjne, lecz również te wirtualne, powstające w efekcie przekazywania i krążenia danych wewnątrz systemu tzw. mediów lokacyjnych? „Kartografia powinna w końcu zostać uznana za rodzaj literatury, a sam atlas za gatunek poetycki [...]”¹⁴⁹ – sugeruje Judith Schalansky. Marszewski wnika więc w obóz przez „literacko-poetycki filtr”, który pozwala mu zarazem tam być, jak i zachować cielesny dystans, wysłać –awatara – nawigatora, który przejmie na siebie to, co w rzeczywistości stałoby się doświadczeniem bardziej osobistym i ucieleśnionym.

Jak podkreślają autorzy inspirującej monografii *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*¹⁵⁰, mapowanie porządku przestrzennego i gry z topografią zawsze (bez) pośrednio odnoszą się również do tworzenia mapy własnego ciała i rozumienia siebie. „Prace oparte na estetyce chodzenia są za każdym razem praktyką ucieleśnioną – istotny jest zatem także aspekt mediacji krajobrazu za pomocą ciała artysty”¹⁵¹. W procesie pracy nad *Geometrią ciemności* i *Nawigacją ciała* pozostaje jednak przed monitorem komputera, a wędrujący podmiot spaceruje mentalnie, a nie fizycznie. Jest to więc rodzaj wędrówki psychogeograficznej lub taki typ praktyk mobilności, które nie wiążą się z realnym przemieszczaniem. Artysta działa w sferze wirtualnej, pozostawiając „cyfrowy ślad” oraz „cyfrowy cień”. Jak definiuje te terminy Nacher: „»Cyfrowy cień« to oczywiście wszelkie pobrane dane, które przedstawiają i przechowują codzienne zachowania, natomiast »cyfrowe ślady« to obraz umiejscowionych, zlokalizowanych za pomocą odbiorników GPS i narzędzi służących do adnotacji i lokalizacji zdarzeń zachodzących w świecie – obie formy są [...] mediowane przez oprogramowanie i zachodzą w środowisku komunikacji w spektrum elektromagnetycznym [...]”¹⁵². Marszewski staje się personą cyfrową (*digital*

¹⁴⁹ J. Schalansky, dz. cyt., s. 22.

¹⁵⁰ Zob.: *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*, red. A. Jastrzębska, Kraków 2014.

¹⁵¹ A. Nacher, dz. cyt., s. 123.

¹⁵² Tamże, s. 135.

¹⁵³ Pojęcia te zaproponowali Roger Clarke oraz David Lyon, za: A. Nacher, dz. cyt., s. 136.



persona) i posiada swojego cyfrowego sobowtóra (*data double*)¹⁵³, który mapuje za niego zarówno tereny odwiedzanych obozów, jak i jego własne ciało w relacji do zdobywanych doświadczeń. W „naturze” mediów lokacyjnych, postrzeganych w szerszym kontekście, leżą zatem także „składniki **cielesne** [pogrubienie moje], technologiczne i kulturowe, łącząc[e] praktyki kulturowe i ucieleśnione doświadczenie użytkownika z różnymi »mediami« oraz wrażliwymi na lokalizację technologiami w rodzaju GPS”¹⁵⁴. Paradoksalnie zatem składnik cielesny i afektywny wciąż pozostaje, pozwalając mówić o „odczuwaniu” oraz zapisywać w sobie to, co przekazuje mapa.

Ta z kolei nieczule, lecz precyzyjnie, zapisuje wszelkiego typu zmiany, stając się często seismografem Historii. Nie chodzi jednak tylko o utratę zaufania do map politycznych, o czym pisze Schalansky: „Straciłam [...] zaufanie do map politycznych, na których państwa przypominają kolorowe ręczniki rozłożone na niebieskim oceanie. Takie mapy szybko się dezaktualizują i można się z nich dowiedzieć jedynie, kto w danej chwili zarządza tą czy inną kolorową plamą”¹⁵⁵. Chodzi także o rejestrowanie zmian zachodzących na terenach byłych obozów koncentracyjnych przez kolejne fotografie składające się na obrazy w typie street view. Google maps nieczule, lecz precyzyjnie gromadzi dane, które uzmysławiają nam muzealizację miejsc pamięci lub ich zacieranie się w pochłaniającej je naturze. I znowu w tym kontekście – niezwykle skądinąd ciekawa – obserwacja Schalansky wymaga uzupełnienia: „Dużo więcej [niż na mapach politycznych] widać na mapach, na których natura jest jeszcze nieupaństwowiona, wszędzie podobna niezależnie od wyznaczonych przez człowieka granic. Na mapach fizycznych lądy rozbłyskują różnymi kolorami, od ciemnej, nizinnej zieleni po wysokogórską czerwień lub polarną biel lodowców, morza zaś wszystkimi odcieniami błękitu – nie dbając o wydarzenia historyczne”¹⁵⁶. Mapy fizyczne – a szczególnie takie jak Google maps w widoku satelitarnym – dbają jednak w jakimś sensie o historyczne wydarzenia: wyraźnie widać na nich obozowe baraki, pomiędzy którymi spaceruje nawigator. Owszem, nie ma granic charakterystycznych dla map politycznych, lecz procesy historyczne oraz ślady polityk(i) pamięci stają się czytelne także na mapach fizycznych w wydaniu wirtualnym, gdzie – poruszając suwakiem regulującym skalę widoku – możemy przyjrzeć się bardzo dokładnie wielu wybranym detalom.

¹⁵⁴ D. Hemment, *Locative Media*, „Leonardo Electronic Almanac” 2006, VI, 14, 13–14, za: A. Nacher, dz. cyt., s. 116.

¹⁵⁵ J. Schalansky, dz. cyt., s. 8.

¹⁵⁶ Tamże.

Jeśli z kolei teraz przyznam rację Schalansky, która twierdzi, że: „Mapy są abstrakcyjne i zarazem konkretne – przy całym swoim obiektywizmie wcale nie oferują odbicia rzeczywistości, lecz jedynie jej śmiałą interpretację”¹⁵⁷, to muszę również dodać, że Marszewski, opanowany cyberkartograficznym impulsem, kreuje interpretację owej interpretacji. Wiktor Marzec i Agata Zysiak postrzegają media geolokalizacyjne jako surogat mapowania poznawczego¹⁵⁸. Czy w wypadku strategii artystycznej autora *Geometrii ciemności* i *Nawigacji* ich rola ogranicza się jedynie do bycia surogatem?

Mapowanie poznawcze dotyczy wszak w tym wypadku zarówno kondycji medium, jak i konkretnych miejsc pamięci. W ramach cyberkartografii mapa przestaje być jedynie obiektem, lecz staje się fenomenem procesualnym, modyfikowanym pod wpływem napływania strumieni wciąż nowych danych. Jak zatem poruszać się w dwóch „płynnych przestrzeniach”: na spacerze z Google maps oraz w relacji do pamięci, która zawsze wymaga medializacji i „ciała-nośnika”, by móc przetrwać? Mamy do czynienia – mówiąc za Lambrossem Malafourisem i Colinem Renfrew – z „koalicją ontologiczną”, którą Nacher definiuje jako „wzajemne przenikanie domeny fizycznej, rzeczowej ze zjawiskami mentalnymi i wyobrażeniowymi”¹⁵⁹. Owa koalicja sama w sobie funkcjonuje jako procesualna, a medium zjawiania się obrazów, powstających w ramach cyberkartografii, cechuje się niejednolitym ontologicznie fundamentem.

Marszewski, odbywszy wirtualne spacerunki za pomocą Google maps, dokonuje transferu na płótna napoptykanych tam zmiennych obrazów. W *Geometrii ciemności* są to jedynie proste, schematyczne narysy terenów, na których znajdowały się obozy. Formy nakreślone białą linią na czarnym tle – zestawione obok siebie na wielkoformatowym obrazie – nie pozwoliłyby się odczytać, gdyby nie zestawienie ich z fotografiami z Google maps, które ma miejsce w książce towarzyszącej dziełu malarskiemu. Na poszczególnych rozkładówkach każdy kształt zostaje „osadzony” w konkretnym miejscu i przypisany do konkretnego obozu. Czarne tło na obrazie jest grube i nieprzeniknione, co stanowi wynik nałożenia na siebie w trakcie procesu malowania wielu czarnych swastyk. Powiedziałabym zatem, że *Geometria ciemności* w pewien sposób „stabilizuje” i ponownie „ujednolica” fundament ontologiczny medium, by mapowanie nie było jedynie

¹⁵⁷ Tamże, s. 9.

¹⁵⁸ W. Marzec, A. Zysiak, *Powiedz mi, gdzie jestem. Media geolokalizacyjne jako surogat mapowania poznawczego*, „Kultura Popularna” 2010, 3–4 (29–30).

¹⁵⁹ A. Nacher, dz. cyt., s. 63–64.



surogatem procesu poznawczego, lecz nasyconą znaczeniami medializacją pamięci.

Podobnie rzecz się ma z *Nawigacją*. Artysta przemalowuje bowiem zrzut z monitora z widokiem z Google maps, żółtą sylwetką nawigatora, ikonami, paskiem narzędzi i suwakiem do skalowania. Z lotu ptaka patrzymy, gdzie wobec miasta Oświęcim sytuuje się obecnie teren byłego obozu zagłady. Procesualny obraz wirtualny, efekt działania cyberkartografii, zostaje „zamrożony” i zatrzymany na płaszczyźnie pokrytej farbami według określonego porządku. W efekcie procesu mediacji, medium (od)zyskuje jednolitość ontologicznego fundamentu: „Nie oznacza to, że »mediacja« przesłania dzieło, ale raczej, że tożsamość i znaczenie dzieła nie może być bez niej w pełni osiągnięte”¹⁶⁰. Marszewski z obszaru cyberkartografii, która według Lwa Manovicha rządzi się tą samą logiką, co nowe media, „powraca” w sferę medium analogowego, lecz uruchamia przy tym jego dyferencyjną specyfikę¹⁶¹, wskazującą na dialog z mediami geolokalizacyjnymi. Ponowne wyjście ku tradycyjnemu malarstwu uzmysławia dobitnie, że mapy – szczególnie te powstające w ramach cyberkartografii – mają epistemologiczny, a nie epistemiczny charakter. Poziom epistemiczny traktuje bowiem tekst jednoznacznie, to znaczy przyjmuje określoną *episteme* za pewnik. Wedle ujęcia epistemologicznego zaś koncentrujemy się przede wszystkim na relacjach pomiędzy sensem a znaczeniem tekstu¹⁶². Dodatkowo Marszewski ów tekst „przepisuje” w innym, ontologicznie bardziej spójnym języku, nieustająco pytając o status reprezentacji. Może zatem twórca *Geometrii ciemności* i *Nawigacji* pokazuje nam, że – jak pisał Stoichita – również i w epoce postmedialnej pejzaż stanowi odwrotność mapy? Przy czym trzeba mieć świadomość, że pejzaż jest przemalowanym zrzutem z ekranu z opcji widoku satelitarnego Google maps, mapa zaś jest procesualnym efektem cyberkartografii. Natomiast impulsem do utrzymania stanu owej odwrotności są miejsca pamięci, czyli tereny byłych obozów koncentracyjnych, których mapowanie w geście Marszewskiego podlega medializacji w bardziej „skrystalizowanej” i bardziej sprzyjającej pamiętaniu formie niż w Google maps: na malarskiej płaszczyźnie.

¹⁶⁰ P. Kaiser, M. Kwon, *Ends of the Earth – Land Art to 1974*, New York-Munich-London 2012, s. 27, [za:] A. Nacher, dz. cyt., s. 125.

¹⁶¹ R. E. Krauss, „A Voyage on the North Sea.” *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000, s. 53.

¹⁶² Zob.: M. J. Siemek, *Filozofia, dialektyka, rzeczywistość*, Warszawa 1982.

15. ISTOCZENIE SIĘ CZERNI, CZYLI UWAGI O TYM, JAK LIDIA KOT (ZA)NURZA SIĘ W GŁĘBI NIEPRZENIKNIONEJ BARWY

Wystawa Lidii Kot *Trzy czwarte oblicza czerni* w dolnej Sali Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu uzmysławia wielość odcieni czerni oraz nieobliczalność tej barwy. Co ważne, uzmysławia, a nie pokazuje, ponieważ głębię czerni, jej (nie)przedstawialność, gęstość czy nieprzewidywalność czujemy całym ciałem. „Czerń jest wszechobecna. Była pierwszym pigmentem malarzy jaskiniowych, podkreślała urodę egipskich władców, zamieniała chińskie i japońskie pismo w obraz, a dziś cierpliwie znosi ciepło gorących wydruków laserowych” – pisze w autokomentarzu artystka. Lidia Kot jest czernią zafascynowana; czerń pochłania Jej twórcze myśli i swoją lepką, smolistą i niezbywalną obecnością stymuluje eksperymentalne działania artystyczne, zarówno na płaszczyźnie, jak i w trójwymiarze. Artystka (za)nurza się z zapamiętaniem i pasją we wszelakich przejawach obecności tego koloru, pijąc przy tym czarną kawę i zagryzając czarnym chlebem, które nie dają jej sytości w konfrontacji z tym fenomenem.

Wystawa *Trzy czwarte oblicza czerni* daje nam wgląd jedynie w wycinek tych wieloletnich zmagania, zanurzeń, smakowań i obwąchiwań tej barwy, które mają doprowadzić do znalezienia odpowiedzi na pozornie proste i oczywiste pytania: Jaka jest natura czerni? Czy czerń to synonim ciemności, czy zjawisko znacznie bardziej wielorakie? Jak przedstawić czerń? Jak czernią stymulować percepcję, by w czerni widzieć lub – przeciwnie – jak oślepić czernią? Jak działać czernią nie tylko na wzrok, słuch, dotyk, węch i smak, lecz również na zmysły równowagi i kinestetyczny? Jak wreszcie uzmysłowić jej materialność, rozpiętą pomiędzy smolistością sadzy, płynnością smoły lub farby, niewyobrażalną przestrzeń czarnej dziury i nieprzeniknionym mrokiem panującym na dnie Rowu Mariańskiego? Czy optyka

aparatu fotograficznego widzi czern odmiennie niż ludzkie oko? Czy ciało postrzega czern całą skórą? Jak znajduje w niej punkty orientacyjne? Ile warstw ma czern? Czy klasyfikowanie jej jako barwy achromatycznej na pewno jest uzasadnione? Jakie inne barwy chromatyczne czają się w jej gęstwie?

Powstają niezliczone obrazy, fotografie, obiekty, a każdy z nich jest próbą uchwycenia niepowtarzalnego, jednostkowego stanu istnienia czerni, która i tak wymyka się obserwacji. Prace Lidii Kot portretują czern jako fenomen nieuchwytny, zmienny, pulsujący wysoką wewnętrzną temperaturą, która – nieoczekiwanie – przechodzi w inne barwy jak czerwien, żółty, pomarańczowy, srebrny czy niebieski. Artystka zмага się z przewrotnością czerni, która raz jawi się jako połyskliwa, głęboka i płynna, innym razem zaś jako głucha, ciemna i zastygła w bezruchu. Czern zarówno pożera światło, jak i wypływa je pod postaciami innych kolorów, których pojawienia się nie można wcześniej przewidzieć – mimo „programowania” warunków powstawania obrazu. Lidia Kot jest stale na czatach, czai się, by przydybać czern na gorącym uczynku, gdy ustanawia się ona w obraz lub **istoczy** w formę.

Kluczowy w tym kontekście wydaje mi się właśnie ów czasownik „istoczyć się”¹⁶³, który pochodzi ze słownika Martina Heideggera i wedle Krzysztofa Michalskiego, interpretatora i tłumacza dorobku niemieckiego filozofa, oznacza bycie jako proces, jako działanie się, w ramach którego dochodzi do formowania, tworzenia, kształtowania się i dawania istoty – w tym wypadku dawania istoty czerni. W pracach Lidii Kot obecność tej barwy – mimo że zatrzymana na fotografiach i w obrazach – nigdy nie zapomina o własnej procesualności i zmienności, nieustannie pozostając w stanie owego istoczenia się w Heideggerowskim sensie tego „dynamicznego” terminu.

Lidia Kot rejestruje przy tym tyle z oblicza tego zjawiska, ile ono samo pozwoli. A pozwala co najwyżej na trzy czwarte, choć artystka obsesyjnie i wytrwale próbuje podejść czern zarówno ze strony tradycji artystycznej, jak i psychofizjologii widzenia czy fizyki kwantowej. Pierwsze obrazy artystki, związane z tą barwą, wynikały z czujnego przyglądania ikonom, a dokładnie sylwecie Czarnej Madonny, która – już w interpretacji Lidii Kot – wyglądała niczym wypełniona spójną czernią dziurka od klucza. Czarna kobieta, pokazująca trzy czwarte oblicza – tajemnicza i intrygująca istota, w której istoczy się czern jako źródło wszystkiego. Sylweta, która nie daje pewności, że ktoś w jej konturach jest obecny,

¹⁶³ K. Michalski, *Słownik terminologiczny*, [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977, s. 342.

obficie szafując ambiwalencją pomiędzy wręcz namacalną i jakby zagęszczoną cielesnością a... czarną dziurą, brakiem, wycięciem, w które wlała się czern, perfekcyjnie wpasowując się w ów kształt. To w taki właśnie sposób czern znęciła Lidię Kot, objawiając się jej jako coś pierwotnego, głuchego, milczącego i wymownego zarazem. Artystka nie oparła się pokusie zajrzenia przez ową dziurkę od klucza i do dziś pieczołowicie usiłuje przychwycić w niej istnienie się czerni w całej jej zmienności.

Maria Rzepińska, analizując późne obrazy Francisco Goi, śledziła różnorodność używanej przez hiszpańskiego twórcę czerni: „czern nie jest tą aksamitną, majestatyczną, ciepłą czernią, jakiej używał Goya w dawniejszych swych obrazach. Skala tej czerni wydaje się rozległa, gdy użyta jest w sposób bardzo zróżnicowany, czasem ledwo przetarta, czasem zmieszana z ugiem, czasem położona wielką, prawie jednolitą, ale niedbałą plamą (...). Jest to czern nieurodzawa, głucha, ponura i będąca ostentacyjnie farbą traktowaną materialnie i gesturalnie, nie imitującą ciemności, wyrażającą własną substancję, a nie substancję desygnatu”¹⁶⁴. Patrząc na prace Lidii Kot spod powiek pociągniętych czarną linią eyelinera, z którym się nie rozstaje, mam wrażenie, że w pracach tej artystki czern zawsze jest urodziwa i zawsze ostentacyjnie prezentuje swoją własną substancję, niezależnie, czy desygnuje rzeczywistość czy nie.

Z kolei w malarstwie XX wieku czern, pozbawiona już aspiracji iluzjonistycznych, stała się sztandarową barwą abstrakcjonistów. Niektórzy z nich – jak chociażby Ad Reinhardt – chcieli „zatrudnić” ją do namalowania tzw. ostatnich obrazów i pokazania stanu zero malarstwa. Dziś, patrząc na potyczki Lidii Kot z tą barwą, powiedziałabym, że owi malarze nie docenili potencjału jej istoczenia się; brali ją w posiadanie swoimi pędzlami niczym macho, w dużym stopniu ślepi na niuanse i jej podskórną aktywność. Niczego nie wyzerowali, a już na pewno nie doprowadzili do końca malarstwa; czern pozostała wyzwaniem, zawierającym w sobie jednocześnie zarówno początek, jak i koniec.

Paradoksalność czerni podkreśla również odmienne jej wartościowanie, zależne od kultur: w tradycji chrześcijańskiej jest nacechowana negatywnie i wiązana z ciemnością piekielnych czeluści, natomiast „w kulturze chińskiej to kolor małych chłopców i szczęścia, w kulturze starożytnego Egiptu oraz Indian – kolor życia, kojarzony z życiodajnym mułem Nilu, ziemią i jej błogosławieństwem dla człowieka. W kulturze japońskiej kolor czarny jest symbolem

¹⁶⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 475.



szlachetności, wieku i doświadczenia, w przeciwieństwie do koloru białego oznaczającego młodość i naiwność¹⁶⁵. Także naukowcy nie do końca wiedzą, w jaki sposób ludzki mózg odbiera barwę czarną, dlatego rozróżnia się wrażenie czerni, jej doznanie oraz percepcję czerni. Do badania tych zjawisk najbardziej przyczynili się Hermann von Helmholtz i Ewald Hering. Pierwszy z nich uważał, że doświadczenie wrażenia tego koloru ma być powodowane brakiem stymulacji świetlnej. Natomiast Hering twierdził, że widoczna dla ludzkiego oka czern zawiera w sobie światło, ale jej percepcja jest wynikiem kontrastu.

Moim zdaniem Lidia Kot dostrzega w czerni światło i nieustrudzenie go w niej poszukuje. Podobnie jak francuski malarz Pierre Soulages, który relacjonował: „Któregoś dnia malowałem, czern opanowała całą powierzchnię płótna, bez form, bez kontrastów, bez przezroczystości. W tej skrajności dostrzegłem swego rodzaju negację czerni. Różnice faktury odbijały mocniej lub słabiej blask światła i z mroku emanowała jasność, światło malarskie (...) Moim narzędziem nie była już czern, ale to pochodzące z niej tajemnicze światło”¹⁶⁶.

Na tropach owego światła Lidię Kot wstrząsają dreszcze czerni – to czarna gorączka, nieustający upadek w czern i (za)nurzenie się w niej, by wystoczyć się kolejny jej obraz, kolejne jej oblicze – nawet, jeśli znowu niepełne, znowu jedynie – czy może aż? – w trzech czwartych; to jednak więcej niż nic, nawet więcej niż połowa. Artystkę opanowała czarna zadyszka, czarna obsesja, mierzona jej własnym tętnem. To gra z własnymi ograniczeniami, by uruchomić widoczność czerni na tyle, na ile to możliwe: na ile pozwala ludzka percepcja, (nie)wiedza, (nie)widzenia oraz najnowsze technologie reprodukcyjne i soczewki teleskopów czy podmorskich sond.

To zachłystywanie się czernią, a także wytrwałe, powtarzalne i uparte w swojej niepowtarzalności skradanie się ku jej nieobliczalnej naturze. Czern i tak nie daje się jednak oswoić, wierzga, wycieka i wyslizguje się jednoznacznym kategoryzacjom. Lidia Kot – mimo obserwacji i rejestracji procesów jej istnienia się w ramach tworzenia poszczególnych obrazów i obiektów – nie jest w stanie stworzyć dwóch identycznych wizerunków tej barwy. Czern sobie pokpiwa z wysiłków artystki i nagle – nieoczekiwanie – wypływa z siebie żółć, czerwień lub przypominający gazowy płomień błękit, inaczej ustawiając odcienie i własne nasycenie. Inaczej objawia się na fotografii, odmiennie na obiekcie, a jeszcze inaczej na płótnie lub ekranie. Kokietuje, zwodzi i uwodzi, wabi

¹⁶⁵ K. Jurek, *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura – Media – Teologia”, 6, 2011, s. 76.

¹⁶⁶ A. Mollard-Desfour, *Préface*, [w:] *Le noir. Dictionnaire des mots et expression de couleurs XXe-XXIe siècles*, Paris 2005, tłum. i cyt. za: A. Kluczeńska, *Blask czerni*, „Artluc”, 1, 2010, s. 11.

godowym polyskiem; jednocześnie się odsłania i zasłania, podając artystce czarną polewkę. Prezentuje się, lecz zarazem uchyla się stereotypom przypisanym jej przez tradycję artystyczną jako synonimowi ciemności, zła i zagrożenia. Wystrzela feerię zaskakujących niuansów, jest aktantem – czynną aktorką procesu tworzenia i jego współuczestniczką, mimo że czasem cichaczem udaje jedynie bierną materię. Wrze jak smoła, doprowadzając ciekawość Lidii Kot do podobnego wrzenia – jestem zatem pewna, że owo (za)nurzenie się w czerni nie skończy się na wystawie w Galerii Sztuki Wozownia...

Tegeltorp, 25-26.07.2021



II

**NAMIĘTNOŚCI,
ISKRY, LĘKI,
OBSESJE...**

1. CZY WARTO MARNOWAĆ SWOJE NAJCZYSTSZE ZAPALY DLA CIAŁ PRZERAŻLIWIE OBCYCH? UWAGI O MOTYWIE LALKI W TWÓRCZOŚCI MARKA PIASECKIEGO

CZY WARTO MARNOWAĆ SWOJE NAJCZYSTSZE ZAPALY DLA CIAŁ PRZERAŻLIWIE OBCYCH?

Cykl czarno-białych fotografii autorstwa Marka Piaseckiego, zatytułowany *Lalka* z lat 50. i 60. XX wieku, oraz obiekty tego artysty z motywem lalki, powstałe w tych samych dekadach, nauczyły mnie nie dowierzać Rainerowi Marii Rilke. W 1913 roku austriacki poeta napisał bowiem w swoim słynnym eseju *Lalki. O lalkach woskowych Lotty Pritzel (Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel)*, że nie mają one duszy i fantazji, w hierarchii stoją zaś – w przeciwieństwie do marionetek – poniżej rzeczy¹⁶⁷. Cechują się również ciałem przeraźliwie obcym, „dla którego zmarnowaliśmy nasze najczystsze zapalę; jako nieudolnie pomalowany topielec, który pozwalał się unosić i podtrzymywać powodziami naszych czułości do momentu, w którym na powrót wysychaliśmy i zostawialiśmy go gdzieś w zaroślach”¹⁶⁸. Ponadto – co (od)ważne – polski twórca sięgał po motyw lalki po Hansie Bellmerze, a to przecież wyzwanie nie lada. Piasecki znalazł swoje lalki prawdopodobnie na strychach i pchlich targach. Nie tylko owe *objet trouves* (s)fotografował, lecz również w zaciszu swoich kolejnych pracowni (z)montował z nich obiekty, które w ramach kolejnego etapu twórczego procesu utrwalił na czarno-białych kliszach. Co zatem wydobyl z lalki w swoich inscenizowanych analogowych fotografiach, obiektach i sfotografowanych obiektach innego niż dostrzegli w niej Rilke i Bellmer?

Pokusiałabym się o tezę, że Piasecki *na stałe* nadał tym ciałom przeraźliwie obcym duszę i fantazję, stawiając je tym samym powyżej rzeczy. Spowodował, że patrząc na nas tak wyrażacie, iż na nowo widzimy siebie samych, zatrzymanych ich przesywającym wzrokiem przyszpilającym nas przed fotografiami. Czujemy się nieswojo jakby ogarniało nas Freudowskie *das Unheimliche* – pojęcie to, wywodzące się z psychoanalizy, oznacza syntezę

¹⁶⁷ R. M. Rilke, *Lalki. O lalkach woskowych Lotty Pritzel*, [w:] Tenże, *Druka strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, w przekładzie i z komentarzem T. Ososińskiego, Warszawa 2010, s. 154.

¹⁶⁸ Tamże, s. 152.



tajemniczości czy strachu wobec zjawiska znanego, które nagle jawi się jako obce, zagadkowe i intrygujące. W kadrach i obiektach Piaseckiego lalka bowiem zatrważa i absorbuje uwagę; jest jednocześnie zwyczajna i znana, jak i zaskakująca. Wpisuje się w tradycję surrealizmu i neodadaizmu, lecz jednocześnie oba te konteksty swoim semantycznym nasyceniem mocno przerasta.

Jak w relacji do obcych obrazów o bardzo dużej ostrości zauważył Hans Bellmer: „Ta wynaturzona wyrazistość mogła być bez wątpienia urzekająca”¹⁶⁹. Lalki w dziełach Piaseckiego niewątpliwie są urzekające i osobliwie wynaturzone, a może – powiedziałabym – wykulturzone. Ich natura wykreowana w sferze kultury jawi się wszak na czarno-białych fotografiach i w obiektach wielce osobliwie. Z pewnością nie są to niewinne dziecięce zabawki, które dziewczynki wożą w wózkach wśród miękkich poduszek obszytych koronką. Najczęściej pozostają nagie i sfragmentaryzowane; zamieszkują ciasne, jakby Witkacowskie kadry. Niepokoją, a nie koją. Mają i duszę, i fantazję. Jak dalej podkreśla – tym razem celnie – Rilke: „nie możemy zrobić z niej [lalki – uzupełnia M. S.] ani rzeczy, ani człowieka, i w takich chwilach staje się dla nas czymś nieznanym”¹⁷⁰. Funkcjonuje zatem pomiędzy, a jej status jest nierozstrzygalny, co skutkuje ontologiczną i epistemologiczną nieokreślonością.

Jak przenikliwie pisze z kolei Bellmer, ów dogłębny znawca i namiętny wielbiciel lalkowatości, lalka żyje tylko dzięki wkładanym w nią wyobrażeniom¹⁷¹. Piasecki wypełnił swoje lalki wyobrażeniami po brzegi – stąd ich przeszywające działanie na naszą imaginację, w której ożywają najrozmaitsze klisze pamięciowe. Artysta przebierał je, ustawiał, upozowywał, oświetlał, fotografował, pozbawiając przy tym – jak ujął to kiedyś Janusz Bogucki – infantylnej beztroski. Jest w tych lalkach „mimo bezgranicznej uległości (...) dystans doprowadzający do rozpacz”¹⁷². Jak z kolei w serii poematów prozą zatytułowanej *Gry lalki* pisze Paul Éluard, lalka „[s]traszy zwierzęta i dzieci... wewnątrz prześcieradeł służy jej za lustro”¹⁷³. Wobec realizacji Piaseckiego to my sami jako odbiorcy służymy jej za owo zwierciadło i – nie da się ukryć – jest w tym wzajemnym mierzeniu się coś niesamowitego. Ciało sztuczne i ciało żywe napotykają swoje spojrzenia, zapytując się wzajemnie o własną kondycję. Piasecki tak kadruje swoje fotografie, że przeważnie lalka jest: „Skurczona, gdyż wszystko, co można o niej powiedzieć, redukuje

CZY WARTO MARNOWAĆ SVOJE NAUCZYSZSZE ZAPALY DLA CIAŁ PRZERAŻLIWIE OBCYCH?

ją, ogranicza. W najmniejszej przestrzeni największego pola widzenia szukamy – kalkulując, spierając się – miejsca, gdzie ma serce, szacujemy wiarę w dzieciństwo”¹⁷⁴.

Chciałoby się powiedzieć, że lalki Piaseckiego nie mają twarzy, a raczej symboliczną i dyskursywną po-twarz. Jak pisze Anna Szykowska-Piotrowska, autorka monografii *Po-twarz. Przekraczanie wizualności w sztuce i fotografii*, w naturę tego słowa „wpisane jest pęknięcie, które naraz stanowi spojenie, odnosi się ono do twarzy jako ‘przestrzeni pomiędzy’, zawierającej liczne dychotomie, ale też scalającej w sobie rozmaite opozycje kultury. W słowie ‘po-twarz’ można zobaczyć (...) nasze przekraczanie twarzy w jej wizualności ku kolejnemu studium symbolu lub też wymykanie się nam twarzy”¹⁷⁵. Fizjonomie lalek Piaseckiego są jednocześnie standardowe, lalkowate, powtarzalne, jak i jednostkowe i jedyne w swoim rodzaju. Artysta doskonale rozgrywa i animuje twarz jako przestrzeń pomiędzy seryjnością i stereotypem a rysem indywidualnym. Światło w relacji do ciemnego, otchłannego często tła oraz sposób kadrowania czy budowania sąsiedztwa z drugą po-twarzą powodują, że nasze spotkanie z tymi konkretnymi lalkami jest tak pełne napięcia. W ich oczy nie patrzy się bezkarnie, a od ich spojrzenia nie można się uchylić.

Odwolując się do Giorgio Agambena, który z kolei zainspirował się pojęciem z repertuaru Waltera Benjamina, powiedziałabym, że fizjonomie lalek Piaseckiego mają *wartość ekspozycyjną* – są nieruchome jak malarskie płótno¹⁷⁶. Operują w przestrzeni pomiędzy po-twarzą a maską, umożliwiając nam nieustanne szacowanie naszej wiary w dzieciństwo. Na fotografiach owa *wartość ekspozycyjna* wydaje się jakby podwajać: zawiera się ona bowiem już w samych zastygłych obliczach lalek, jak i w ich pozowaniu artyście do zdjęć, co z kolei zdaje się stygmatyzować samo fotograficzne medium. Powstaje efekt swego rodzaju *podwójnej ekspozycji*, lecz nie chodzi w tym wypadku o tradycyjne rozumienie tego pojęcia w zakresie technik fotograficznych, a raczej o metaforę pytającą o wizualny fenomen intensywnej obecności pełnych fantazji lalek Piaseckiego. Fotografia potęguje tę *wartość ekspozycyjną* twarzy, nakładając na nie medialny filtr i przenosząc je w sferę gęstego ikonicznego obrazu.

¹⁶⁹ H. Bellmer, *Lalka*, tłum. J. St. Buras, [w:] K. A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 2013, s. 43.

¹⁷⁰ V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, tłum. A. Kowalczyk-Pawlik, Kraków 2009, s. 78.

¹⁷¹ H. Bellmer, dz. cyt., s. 50-52.

¹⁷² Tamże, s. 52.

¹⁷³ Cytat za: K. A. Jeleński, dz. cyt., s. 11.

¹⁷⁴ P. Éluard, *Mgliste gry lalki*, tłum. G. Szymczyk-Kluszczyńska, [w:] H. Bellmer, *Gry Lalki*, Gdańsk 1998.

¹⁷⁵ A. Szykowska-Piotrowska, *Po-twarz. Przekraczanie wizualności w sztuce i fotografii*, Gdańsk – Warszawa 2015, s. 6.

¹⁷⁶ Por.: Tamże, s. 166.



Wśród owych lalek spotykamy jednak także i takie, które zamknęły oczy – jakby wywróciły je nagle na drugą stronę i patrzyły gdzieś w głąb siebie. Paradoksalnie można mieć wówczas wrażenie, że nas również przenikliwie obserwują niewidzącymi oczyma. Może śpią i śnią, a może są nieodwracalnie martwe. Ich fizjonomie jeszcze dobitniej jawią się jako po-twarze czy *przestrzenie pomiędzy*, a ich *wartość ekspozycyjna* zostaje nawiedzona i silnie przeniknięta przez *das Unheimliche*. Jeśli z kolei, jak chce Georges Didi-Huberman zainspirowany fragmentami *Uliksa* Jamesa Joyce’a, widzenie jest nieustannym procesem utraty, trzeba zamykać oczy, by widzieć¹⁷⁷. Mamy do czynienia z widmami, które widzimy i które widzą nas. Piasecki często porzuca wszak ostrość i wyrazistość na rzecz nieostrości i rozmycia konturów – może lalki poruszyły się gwałtownie w trakcie pozowania, co czujnie zarejestrował aparat fotograficzny? Wokół ich, czasem podwojonych sylwetek, generuje się jakaś aura, a smugi, znaczące kierunek ich domniemanego ruchu, nadają całości kompozycji elektryzującej dynamiki. Jest w tym upiorność i demoniczność, a efekty te Piasecki osiąga uruchamiając bogaty wachlarz możliwości fotograficznych technik.

Aby wejść w dialog z owymi lalkami – widmami należy nauczyć się rozmawiać z tym, co znajduje się zawsze w niezdecydowaniu pomiędzy ‘być albo nie być’¹⁷⁸. Ponadto nie napotkamy nigdy pojedynczego widma¹⁷⁹. Tak dzieje się właśnie na niektórych fotografiach Piaseckiego, gdzie lalki są tak eteryczne jakby właśnie się materializowały lub dematerializowały, przyciągając nasz wzrok swoją przejrzystością, przez którą miejscami prześwitują elementy tła – jak chociażby świetliste okno z konkretną kratką czarnych ram. By dialogować z widmami we własnej twórczości, trzeba zaproponować zupełnie specjalny arsenał plastycznych środków. Piasecki kreuje dla owych lalek – widm scenę, na której mogą się pojawiać i przejmująco na nas patrzeć. Jak czujnie zauważają filozofowie: „Widmo jest nieczyste, niedookreślone i pojmowane jedynie mgliście, niewyraźnie, nie może więc rościć sobie prawa do pojęciowej, całkowicie dostępnej reprezentacji”¹⁸⁰. Podobnie rzecz się ma w sztukach wizualnych. Widmo nie może wszak zyskać pełnej, nasyconej, przekonującej obecności. Ma się jedynie – i aż – zmanifestować, nieustannie pozostając na granicy zniknięcia. Wsunąć bezgłową sylwetkę w nasz świat, w tym wypadku do pokoju z oknem, by dać nam o sobie znać,

¹⁷⁷ G. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, s. 30–31.

¹⁷⁸ A. Marzec, *Widmologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 206–207.

¹⁷⁹ Tamże, s. 212.

¹⁸⁰ Tamże, s. 133.

po czym rozpuścić się w powietrzu, zostawiając nas zmienionymi i nawiedzonymi.

Lalka, zjawisko samo w sobie o jakże niepewnym statusie, zyskuje więc w dziełach Piaseckiego dodatkowy ambiwalentny status: *wciela się* w widmo. Jej tożsamość wydaje się tym bardziej niepewna i płynna. Nie osłabia to jednak wyrazistości niesionego przez nie przesłania: wyłoniły się one z naszej własnej pamięci, by dobitnie powiedzieć nam, że nasze życie jest *byciem ku śmierci*, rozgrywającym się dodatkowo w wypadku Piaseckiego w czasach po Katastrofie.

Jedna z lalek ma niepokojąco rozłożoną, rozmontowaną głowę, jakby rozbity i sfragmentaryzowaną. Jej oczodoły są puste, a *ciało* zostało wyeksponowane na tle kartki z regularną kratką – jakby postać była poddawana procesowi jakiegoś tajemniczego mierzenia czy skalowania. Lalka ostentacyjnie manifestuje swoją wewnętrzną pustkę, a mimo to wciąż ma duszę. Podobnie rzecz się ma z obiektem zbudowanym na bazie zestawienia tylnej części głowy jakiejś nieokreślonej lalki, jakby całkowicie wydrążonej, z białym plastikowym królikiem. Pojawia się on na tle owej pustej „skorupy” niczym na scenie i sygnalizuje, że w środku – mimo braku ciała – zawsze coś jest. Georges Didi-Huberman, pytając o widzenie jako utratę i znikanie rzeczy, koncentruje się na wolumenie z pustą przestrzenią w środku: Jaki to wolumen, który może pokazywać utratę ciała? Jaki to wolumen, który nosi w sobie pustkę i może ją pokazać?¹⁸¹ Mimo że francuski historyk i teoretyk sztuki snuje swoje rozważania wokół obiektów powstałych w ramach nurtu minimal art, jego intuicje przesuwam w kontekst fotografii i obiektów Piaseckiego – to one bowiem również jakże czujnie podejmują zadanie postawienia pytania o akt pokazania pustki. Ponadto, zgodnie z dalszym tokiem myślenia Didi-Hubermana, od razu pyta, jak robi się z takiego aktu formę, i to taką formę, która na nas patrzy i nas dostrzega¹⁸². To wydrążenie i wewnętrzna pustka mogą bowiem dotyczyć każdego ciała, także mojego, a do głosu dochodzi nieuniknione poczucie utraty zawarte w dziele. W relacji do człekokształtnej lalki efekt ten wydaje się jeszcze silniejszy niż w odniesieniu do kubicznych form znamienych dla minimal artu jak na przykład *Black Box* Tony Smitha, który jest przedmiotem analitycznej uwagi Didi-Hubermana. Puste, wydrążone oczodoły dostrzegają nas – może czynią to nawet silniej niż gdyby wypełniały je oczy.

¹⁸¹ G. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, s. 31.

¹⁸² Tamże.



Spogląda na nas wszak sama pustka, którą Piasecki nasycił *ciało* lalki, bezbronnie i bliskie naszemu. Cała ta fotografia jest *formą intensywną*, którą można definiować jako powrót wypartego w sferę wizualną i estetyczną¹⁸³.

Niezwykle niepokojącym charakterem legitymują się również włosy. Piasecki jedną ze swoich lalek obdarza zatem bujną fryzurą. Może nawet nadmiernie bujną, co powoduje, że możemy zadawać sobie pytanie, czy to rzeczywiście włosy tej postaci czy jedynie jakieś morze włosów obcych, w którym ją zatopiono. Włosy o tak ambiwalentnym statusie i niepewnym związku z osobą stają się zjawiskiem nieoswajalnym, dziwacznym. Jako typowy *object* jednocześnie przyciągają, jak i odrzucają; ich obecność wydaje się wręcz nie-do-zniesienia, bo budzi lęk przed śmiercią. Odcięte włosy jawią się jako haptyczne, uwodzą i kuszą dotyk, lecz zarazem dłoń cofa się przed kontaktem z nimi. Są nawiedzone i widmowe. Pamięć wzrokowa przywołuje bowiem tony włosów w Auschwitz. Ożywa wiedza o przemyśle, który włosy ofiar Holokaustu wykorzystywał jako surowiec. Świadomość ta nakłada się na rodzaj atawizmu, tkwiącego w człowieku, którego efektem jest zupełnie specjalny stosunek do (odciętych) włosów, przejawiający się jako fuzja fascynacji i wstrętu. Obcięcie włosów powoduje, że stają się one – jakby ujął to Johann Gottfried Herder – *odłogą*, a więc czymś, co budzi odragę¹⁸⁴. Dlatego to coś przeraża. Ciasny, duszny kadr, zamknięte oczy lalki oraz jej rozchylone usta dodatkowo intensyfikują nieswoją atmosferę. Sama płaska przecież fotografia wydaje się być kosmata, kudłata i zmierzwiona jak widoczne na niej monstrialne wręcz włosy. Chciałoby się powiedzieć za Éluardem, że lalka ta: „Jest ciężka, nieprzejrzysta, toporna. Jednym słowem, jest sama. Sama w swym zimnym i błotnistym kadrze, sama i bez swych oczu, nieubłagane sama”¹⁸⁵. Tyle tylko, że my jesteśmy dokładnie naprzeciwko niej, co uzmysławia nam naszą kondycję. Wykulturzona i intensywnie obecna nie pozwala się zignorować, gdyż w hierarchii stoi powyżej rzeczy, a jakże blisko nas. „Kiedy Freud szukał wyjaśnienia skłonności do przypisywania życia przedmiotom nieożywionym (...), zacytował następujący fragment z trzeciej części *Naturalnej historii religii* Hume’a: ‘Ludzi znamionuje powszechnie tendencja, ażeby wszystko, co istnieje, ujmować na własne podobieństwo i nadawać każdej rzeczy takie cechy, z jakimi są obcy i doskonale obeznani’”¹⁸⁶.

CZY WARTO MARNOWAĆ SWOJE NAJCZYSTSZE ZAPĄŁY DLA CIAŁ PRZERAŻLIWIE OBCYCH?

Piasecki wiedział, że dla lalek warto zaangażować swoje najczystsze zapąły – wówczas powiedzą one wszak to, co trafia w nasze najczulsze punkty i dotyka najbardziej newralgicznych aspektów ludzkiej kondycji, najczęściej tych wypieranych. Fragmentaryzacja ciał nie służy, jak u Bellmera, erotyzacji czy fetysyzacji, lecz uzmysławia ich bezbronną kruchość i śmiertelność. Niektóre z nich są zdruzgotane, konwulsyjne, relacje poszczególnych członków zaś nie mają nic wspólnego z anatomią niczym na obrazach z cyklu *Rozstrzelania* Andrzeja Wróblewskiego. Układ rąk i nóg jednej z lalek przypomina biegacza – być może widzimy ją w trakcie jakiejś dramatycznej ucieczki; z kolei inna sprawia wrażenie zastygłej bez ruchu i martwej. W obiektach-asamblażach fragmenty ciał pojawiają się pod szklanymi kloszami, w gablotkach czasem przypominających trumny, w rodzaju czerwonej „rakiety”, dopowiadając wizualną narrację o pokawałkowaniu widoczną na czarno-białych fotografiach. Jak w wierszu *Dom lalek* z 2005 roku pisze Tadeusz Różewicz: „(...) w nocy w domu lalek / słysząc płacz krzyk / zgrzytanie zębów (...)”. W jednym z obiektów-asamblaży przeraźliwie straszy samotna ręka, której dłoń kieruje się ku głowie, także oderwanej od reszty *ciała*. Części te chaotycznie mieszają się metalowymi elementami, tiulem, sznurkiem, guzikami, drutami... Głowa i ręka mają zatem taki sam status jak przedmioty je otaczające – ciało zostaje uprzedmiotowione i zdeintegrowane, nosi ślady przemocy. Z kolei w innym obiekcie oddzielony od całości sylwetki pojawia się nagi odwrócony korpus, któremu towarzyszą czerwona kula i fragmenty jakiejś materii. Dodatkowo w gablotce jest ciasno i opresyjnie. Fakt, że Piasecki z założenia obdarza lalki duszą i fantazją powoduje, iż owo pokawałkowanie działa tym dotkliwiej. Postawienie zaś lalek w hierarchii ponad przedmiotami i nagłe zrównanie z nimi części ich ciał, do którego w owych dwóch obiektach-asamblażach dochodzi, działa tym intensywniej i tym bardziej upiornie.

Tła fotografii i obiektów-asamblaży często bywają ciemne, oniryczne, niedookreślone. Piasecki eksperymentuje z technikami fotograficznymi i sytuje swoje lalki jakby na miejscu styku ciemności z naszym światem, potęgując ich widmowy charakter oraz *wartość ekspozycyjną* przykuwających uwagę fizjonomii o zazwyczaj przerysowanych, groteskowych rysach. Z kolei gry światłocieniem bywają tak wyraziste jak u Caravaggia i tenebrystów. Zabieg ten tym silniej wydobywa te oblicza wobec

¹⁸³ Tamże, s. 222.

¹⁸⁴ Odwołania do Herdera za: W. Menninghaus, dz. cyt., s. 70.

¹⁸⁵ Cytat za: K. A. Jeleński, dz. cyt., s. 11.

¹⁸⁶ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 193.



nas jako partnerów do dyskusji, w ramach której głosy mogą niespodziewanie więznąć w gardle.

Rozmowy z lalkami – widmami nie są zatem ani łatwe, ani przyjemne. Pozwalają jednak wejrzeć w istotę własnej egzystencji, a także zwracają uwagę na to, że teraźniejszość nie jest spójna i zwarta. Nie znika widmo wojny i Zagłady. W nieoczywisty sposób powraca ono także w zestawie kompozycji przestrzennych, w których na prostopadłościennych, walcowatych lub wielobocznych postumentach wyeksponowane zostały rozmaite formy m.in. kule. Skojarzyłabym je z miniaturowymi antypomnikami. Swoją nieprzeniknioną czernią oraz tajemniczą, abstrakcyjną formą upamiętniają one dramatyczne losy lalek, których ciała uległy pokawałkowaniu w trybach bezwzględnej Historii, uzmysławiając nam naszą własną śmiertelność.

Walter Benjamin, cytując tekst Paula Lindaua z 1896 roku, zauważa, że „[w] pewnym momencie motyw lalki nabiera charakteru krytyki społecznej”¹⁸⁷. Oprócz wszelakich wątków egzystencjalnych i metapsychologicznych może również i taki charakter *prześwituje* przez dzieła Piaseckiego z motywem lalek? Może to świat, czyli polska powojenna i komunistyczna rzeczywistość lat 50. i 60. XX wieku, wokół artysty był tak przeraźliwie obcy, że trzeba było na stałe nadać owym lalkom duszę i fantazję, stawiając je powyżej rzeczy, by przetrwać i dać świadectwo złożoności ludzkiej kondycji?

¹⁸⁷ W. Benjamin, *Lalka, automat*, [w:] Tenże, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 743.

2. **MACHO ELECTRIFICATUS: ELEKTRYZUJĄCE PRZYGODY JÓZEFA ROBAKOWSKIEGO W POLU SZTUKI I ENERGII**

MACHO ELECTRIFICATUS

¹⁸⁸ F. Steinle, *Wissen, Technik, Macht. Elektrizität im 18. Jahrhundert*, [w:] *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, red. R. van Dülmen, S. Rauschenbach, Köln – Weimar – Wien 2004, s. 515.

¹⁸⁹ J. Steen, *Die „fée électricité“ trifft Prometheus – Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891 und die „Neue Zeit“*, [w:] *Unbedingt modern sein. Elektrizität und Zeitgeist um 1900*, red. R. Spilker, Osnabrück 2001, s. 34.

¹⁹⁰ C. Asendorf, *Im Zeichen der Zirkulation – Verkehrsströme, Kraftflüsse und die Bilder der Elektrizität*, [w:] *Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, red. S. Beneke, O. H. Ottomeyer, Berlin 2002, s. 94.

*Żadna inna siła natury
nie odcisnęła się tak fundamentalnie
na naszym nowoczesnym
społeczeństwie wiedzy
jak elektryczność.*

Friedrich Steinle¹⁸⁸

Bez elektryczności nie można wyobrazić sobie nowoczesnego społeczeństwa – jest ona nośnikiem energii, medium przekazywania, gromadzenia i obrabiania informacji. Już Karol Marks podkreślał, że w miejsce pary – jako jeszcze bardziej znaczący czynnik rewolucjonizujący życie – wejdzie iskra elektryczna, którą wykorzystywano wówczas w telegrafii. W końcu XIX wieku sądzono idealistycznie i utopijnie, że – o ile para nie dawała się dzielić sprawiedliwie – o tyle elektryczność jest bardziej demokratyczna i każdy będzie mógł dostać jej tyle, ile potrzebuje¹⁸⁹. Rozwój sieci telegraficznej był postrzegany jako unerwienie ziemi, które wiązało się z nieustająco rozwijającym się procesem cyrkulacji¹⁹⁰. W roku 1859 Charles Baudelaire pisał, że *flaneur* obserwuje sieć cyrkulacji, która staje się tak istotna, że nie może już być przeoczona. Jeśli zaś ów *flaneur* jest artystą musi sięgać po nią jako po materiał swojej sztuki. W trakcie Międzynarodowej Wystawy Elektryczności w Monachium w Pałacu Szklanym w 1882 roku odbyła się pierwsza demonstracja przesyłania prądu na odległość; siedem lat później w trakcie Wystawy Światowej w Paryżu czubek Wieży Eiffla został oświetlony elektrycznie, a w roku 1900 na Wystawie Światowej w Paryżu poświęcono elektryczności już cały pałac. Z kolei w roku 1937 w Palais de l'Electricité wykonanie dekoracji, przedstawiającej monumentalny obraz o historii elektryczności, przypadło Raoulowi Dufy. Artysta ukazał ponad sto postaci związanych

z historią elektryczności: od starożytności (Archimedes, Tales, Arystoteles) do współczesności, a kobieca pulchra personifikacja elektryczności z nagimi piersiami dziarsko prowadziła wszystkich ku postępowi¹⁹¹. Futuryści pojawili się zaś na początku XX wieku jako pierwsza awangarda wyraziście i programowo odnosząca się do owego technicznego postępu. W *Manifeście technicznym* wyznawcy futuryzmu ogłosili, że nie ma już przestrzeni, a to, co pozostało to współoddziaływanie różnych energii.¹⁹² Patrząc dziś na pochod postaci namalowany przez Raoula Dufy, domalowałabym tam także postać Józefa Robakowskiego – albo jak wylania się dynamicznie z wody, ogłaszając, że sztuka jest energią (*Manifest energetyczny*), albo gdy przeprowadza performance, w trakcie którego „konsumuje” elektryczność (*Jestem elektryczny*).

Efektowność elektryczności jako zjawiska rozpoznano już w czasach baroku i rokoka, kiedy eksperymenty związane z jej działaniem inicjowano na wsiach i na jarmarkach. W 1767 roku Joseph Priestley zauważył, że elektryczność ma tę przewagę nad innymi dziedzinami nauk przyrodniczych, że może stanowić zarówno materiał do namysłu dla naukowca, jak i dać uciechę każdemu bez różnicy wykształcenia¹⁹³. W II połowie XVIII stulecia pełnymi pasji „elektryzatorami” byli lekarze, prawnicy, uczeni, aptekarze i nauczyciele; z epoki pochodzą ilustracje ukazujące tzw. „salony elektryczne” oraz „elektryczne pocałunki”, uzmysławiające nam z jaką dezynwolturą przedstawiciele wyższych sfer bawili się elektrycznością. Nie mam wątpliwości, że Robakowski też doskonale czułby się na takowych salonach! Może zresztą artystę przeniknęła energia tzw. *homo electrificatus*, czyli ośmio- lub dziewięcioletniego chłopca z sierocińca, który w kwietniu 1730 roku został naelektryzowany przez Stephena Greya¹⁹⁴. Angielski badacz odczuwał dziecięcą radość, gdy przeprowadzał ten eksperyment, i w związku z tym do końca życia (1736) niestrudzenie wymyślał jego nowe warianty. Działanie to wywierało na widzach niesamowite wrażenie, wskutek czego wszędzie skupiano uwagę na elektrycznym chłopcu niczym na małym celebrycie. Czyż Robakowski nie jest współczesnym wcieleniem *homo electrificatus*, na dodatek bardzo męskim?

Elektryczność od swego zarania wywoływała wszak mocne asocjacje z męskością, ponieważ kojarzono ją z siłą, energią, dynamiką, postępem, oświeceniem, nowoczesnością oraz zawładnięciem siłami natury i dobrobytem¹⁹⁵. Poza tym na myśl od razu przychodził Prometeusz, który wykradł ogień bogom i przyczynił się do rozwoju ludzkości. Paradoks polega jednak na tym, że jako personifikacje elektryczności preferowano kobiety

– przedstawiane oczywiście z męskocentrycznej perspektywy jako energiczne wróżki o nagich piersiach¹⁹⁶. Robakowski z kolei – sam grając rolę *homo electrificatus* – łamie ów stereotyp i elektryzuje odbiorców swoją męską, umięśnioną i owłosioną klatką piersiową! Pręży ją w *Autoportrecie przestrzennym* czy wylania ów nagi tors energicznie z wody (*Manifest energetyczny*), koncentrując naszą uwagę na ciele wypełnionym, wręcz tryskającym energią. Z przymrużeniem oka powiedziałabym zatem, że Robakowski kreuje się na elektrycznego macho: *macho electrificatus*. Karmi się prądem, przepuszcza go przez swoje ciało, inicjując świecenie trzymanej w rękach żarówki połączonej układem kabli z jego organizmem (*Jestem elektryczny*). Zaprasza publiczność performance’u do interakcji, przekręcania gałki i sylenia go kolejną porcją Voltów. Przy pomocy własnoręcznie zbudowanego przyrządu artysta pracuje w zakresie od 0 do 220 V. Trzeba przyznać, że jako odważne dziecko polskiej powszechnej elektryfikacji z czasów komunistycznych, macho Robakowski „dokarmia” energią własne ciało, a nie – jak eksperymentatorzy epoki baroku i rokoka – eksperymentuje na chłopcu z sierocińca. Pochłaniając kolejne porcje prądu zmiennego, budzi respekt i zaciekawienie. Wzbudza napięcie i pożądanie „elektrycznego pocałunku”. Sugeruje dobitnie, że natchnienie artysty nie pochodzi ze sfery transcendentnej i nie jest efektem konszachtów z Muzami, lecz że twórca musi po prostu ładować akumulatory. Jeśli bowiem sztuka jest energią – jak skanduje Robakowski w *Manifeście energetycznym* – to energię musi mieć również sam artysta. Energia musi bowiem krążyć w polu sztuki, a owa sieć cyrkulacji – jak sugerował już Charles Baudelaire – powinna być dostrzeżona przez artystów jako materiał twórczych działań. Autor *Autoportretu przestrzennego* doskonale o tym wie i ową wymianę energii inicjuje, sam stając się jej głównym ogniwem.

Robakowski eksploruje również przy tym wnikliwie relacje pomiędzy ciałem a energią oraz rzeczywistością a zagęszczeniami owej energii. Pierwszy z tych wątków podejmuje chociażby w trzech autoportretowych fotografiach z cyklu *Kąty energetyczne*, na których, patrząc prosto na odbiorców, ustawia swoje przedramiona kolejno pod kątami: 70°, 110° i 90°. Demonstruje nam pomiary dokonywane za pomocą ciała, wartości obiektywizowane zarówno przez obiektyw aparatu fotograficznego, jak i dorysowane na poszczególnych zdjęciach narysy tytułowych kątów energetycznych oraz ich wartości. Robakowski staje się w tym wypadku – może nie miarą wszechrzeczy czy człowiekiem witruińskim – lecz

¹⁹¹ Die Fee Elektrizität. Betrachtungen zu Raoul Dufy's Werk, red. E. Reineke, München 1995.

¹⁹² J. Steen, dz. cyt., s. 96.

¹⁹³ F. Fraunberger, Elektrische Spielereien im Barock und Rokoko, München 1967, s. 10.

¹⁹⁴ Tenze, Elektrizität im Barock, Köln 1964, s. 55–57.

¹⁹⁵ M. Osietzki, Die allegorischen Geschlechter der Energie, [w:] Unbedingt modern sein. Elektrizität und Zeitgeist um 1900, red. R. Spilker, Osnabrück 2001, s. 12–25.

¹⁹⁶ Tamże.

z pewnością miarą energii skupionej w owych kątach. Artysta jest pełen napięcia; pokazuje odbiorcom jak silne mogą być powiązania człowieka ze sferą, w której, najczęściej w niewidzialny dla nas sposób, cyrkuluje i kumuluje się energia. Głosiciel *Manifestu energetycznego* tę energię „chwytą” i wizualizuje niczym *macho electrificatus*, który jak najczulszy sejsmograf „usidla” w swoich dziełach sztukę krążącą w powietrzu.

Z kolei drugi z aspektów, czyli relacje pomiędzy otaczającą nas rzeczywistością a zagęszczeniami energii, Robakowski podejmuje w innych realizacjach z cyklu *Kąty energetyczne*. Widać na nich m.in. ujęcia z żabiej perspektywy, ukazujące pnące się ku górze zmonumentalizowane ściany kamienic oraz kąty dwu- lub wieloramienne, rysujące się ostro na tle nieba. Artysta koncentruje się na tych właśnie miejscach szczególnej kondensacji energii i transponuje energię tych zagęszczeń na przedstawienia *Kątów energetycznych*. Działa przy tym w rozmaitych technikach: od rysunku ołówkiem na kartonie po skomplikowane działania „mieszane” jak akryl, fotografia, płótno, metal. Metalowe podłoże – oprócz walorów wizualnych – daje również efekt „techniczny” i kojarzy się z przewodzeniem energii, która tak dynamicznie kreuje zagięcia i rozgięcia poszczególnych kątów. Ich optyczna ekspansywność jest tak duża, że prostokątne formaty zdają się ledwie wytrzymywać ich wewnętrzny napór. Formy napierają na siebie wzajemnie, stając się tym, co Rudolf Arnheim nazwałby wektorami napięć kierunkowych. Rywalizują o przestrzeń, rozpychają się, prą ku sobie wzajemnie. Niektóre z kolei „rozdzierają” tło swoją ostrością i „pędzą” ku jednej z krawędzi formatu, jakby zaraz miały ją przekroczyć. Niektóre spośród form i linii „przebijają” granice pola obrazowego, prowokując tym samym odbiorców do wyobrażania sobie trajektorii ich dalszego przebiegu poza płaszczyznę, na której poddały się procesowi reprezentacji wizualnej. Oczywiście poddały się jedynie fragmentarycznie – ich energia pulsuje bowiem wszędzie, a nie tylko w obrębie granic poszczególnych dzieł z cyklu *Kąty energetyczne*. Realizacje Robakowskiego są niczym „pułapki na energię”, które sprytnie i pomysłowo zastawia *macho electrificatus*. Natomiast na jednej z kart podręcznika geometrii artysta dokonuje interwencji i wkleja fragment czarno-białej fotografii ukazującej niebo z płynącymi po nim chmurami. Rzeczywistość nakłada się na edukacyjny schemat, uświadamiając patrzącym na to hybrydalne połączenie, że energia zawarta w poszczególnych kątach, nie jest abstrakcją, lecz fenomenem, w którym – często bezwiednie – jesteśmy zanurzeni.

MACHO ELECTRIFICATUS

¹⁹⁷ M. Holzhey, *Phänomene der Elektrizität*, [w:] *Tažé, Im Labor des Zeichners. Joseph Beuys und Naturwissenschaften*, Berlin 2009, s. 88.

¹⁹⁸ Tamże, s. 96-97.

¹⁹⁹ Tamże, s. 98, 110.

Macho electrificatus uzmysławia nam więc, że żyjemy w polu ścierania się energii, która dynamicznie cyrkuluje pomiędzy życiem a sztuką czy rzeczywistością powszednią a artystyczną. Robakowski karmi się energią, dzięki czemu – nasycony nią – tym wnikliwiej pojmuje jej naturę. Tresuje energię, kielzna ją, chwytą, przekonująco wizualizując w swoich pracach niewidzialne napięcia, które nieustannie wokół nas powstają. W jego męskim ciele wyczuwa się analogiczną energię jaka krąży wokół niego w powietrzu lub pod wodą, spod której artysta wyłania się rytmicznie, by zapoznać nas z ideami *Manifestu energetycznego*. Elektryczność staje się materiałem jego twórczości: i to zarówno jeśli chodzi o ogólną ideę sztuki jako energii, jak również w odniesieniu do traktowania samego siebie jako medium przekazującego tę energię odbiorcom. Warto dodać także, że owo przekazywanie nie polega tylko na wizualizowaniu kątów energetycznych, lecz też na dokarmianiu własnego ciała prądem zmiennym. Robakowski – jak na wyrafinowanego i doświadczonego tresera energii przystało – panuje nad procesem „ładowania akumulatora” jego organizmu, by nie doszło do porażenia i przedawkowania. Odważnie balansuje na granicy bezpieczeństwa, wywołując wśród publiczności, obserwującej performance *Jestem elektryczny*, uczucia niepokoju, podekscytowania i napięcia.

Pokrewną fascynację elektrycznością już od połowy lat 50. XX wieku wykazywał Joseph Beuys. Od tego czasu w dorobku niemieckiego artysty pojawia się mnóstwo motywów związanych z naukami przyrodniczymi i fizyką (promieniowanie, prześwietlanie, wypełnianie przestrzeni falami, magnetyzm, klatka Faradaya, przeskok iskry...) ¹⁹⁷. Beuys, studiując związki między wewnętrznymi siłami natury a ludzką świadomością oraz powiązania między fenomenami naturalnymi i technicznymi, wizualizował potencjał światła, sił magnetycznych i elektrycznych wyładowań. Fascynowały go baterie i zjawisko łuku światła. Teoretycy i krytycy, analizując te aspekty jego bogatej działalności artystycznej, określili je jako jego własną i niepowtarzalną „naukę o elektryczności” (*Elektrizitätslehre*) ¹⁹⁸. Beuys wykreował ją na bazie fascynacji odkryciem Heinricha Hertza, który w późnych latach 80. XIX wieku opisał fale elektromagnetyczne umożliwiające bezprzewodową transmisję, oraz w relacji do tekstów naukowca i antropozofa Rudolfa Hauschki ¹⁹⁹. Hauschka przypisywał elektryczności kluczową rolę w zakotwiczeniu i zagęszczaniu kosmicznej istoty w materii. Niemiecki artysta, oscylując pomiędzy fizyką a antropozofią, stworzył ikonografię energii, w ramach której pokazywał

elektryczność jako element procesów zachodzących nie tylko w rzeczywistości zewnętrznej, lecz również – jeśli nie przede wszystkim – wewnątrz człowieka. Poza Hauschką intrygowały go tezy Rudolfa Steinera, a szczególnie pojęcie promieniującej materii oraz proces ustanawiania relacji między elektrycznością a materią²⁰⁰. Beuys, za Steinerem, wnikliwie tropił analogie między procesami naturalnymi a tymi mającymi miejsce we wnętrzu człowieka. Zafascynowany eksperymentami Franza Antona Mesmera i Nikoli Tesli oraz ich próbami leczenia elektrycznością w czasie kilku akcji sam także posługiwał się elektryzowaniem²⁰¹. Artysta podejmował próby przekładania zjawisk fizycznych na problematykę związaną z człowiekiem i społeczeństwem, a jego „elektryczna ikonografia” miała również polityczny wymiar. Z Beuyssem Robakowski najbardziej łączy natomiast zainteresowanie osobistym magnetyzmem oraz wiara w to, że przestrzeń się przesycone energią. Robakowski, wielbiciel sztuki na prąd zmienny, to zatem „elektryczny brat” Beuysa oraz tych wszystkich artystów, reprezentujących pierwszą falę awangardy, których fascynowała elektryczność.

Ponadto niemiecki twórca – nomen omen też często określany jako „macho” – uważał, że ciepło powinno być postrzegane jako zasada plastyki²⁰². Robakowski zdaje się dzielić to nastawienie, czemu daje wyraz w serii *Obrazów gorących* z lat 1989–2000, wykonywanych w technice termogramu. Widać na nich pojedyncze narzędzia lub ich kumulacje: kombinerki, różnego rodzaju klucze, śruby, nakładki, łożyska, tarcze, kątowniki... Podręczny zestaw, którym dysponuje *macho electrificatus*. Za powstanie termogramów odpowiada ciepło, a więc również rodzaj energii, którą wielce sprawnie żongluje Robakowski. *Obraz gorący nr 4* można z kolei postrzegać jako dialog z Marceliem Duchampem i jego zespołem prac zatytułowanych *Rotoreliefy* z 1935 roku. Zwoje, wykonane prawdopodobnie z cienkich blach lub drutu, zdają się optycznie wirować i wprawiać w ruch całość kompozycji, która intensywnie emituje energię. Energetyczny przekaz termogramów jest bardzo dynamiczny i skondensowany jakby Robakowskiemu ponownie udało się „schwytać” energię w pułapkę sztuki i wizualnie skondensować jej ładunek w taki sposób, by przekazać ją odbiorcom. Artysta i sztuka to zatem media-przekazniki, które pośredniczą pomiędzy niezauważalnym na co dzień światem energii a widzami. „Energetyczna” sztuka Robakowskiego to bowiem nie tylko przedstawienia motywów związanych z tą tematyką, lecz również fundamentalne pytanie

MACHO ELECTRIFICATUS

o potencjał medium sztuki do stawania się medium energii. *Machoelectrificatus* uprawia więc autorefleksję na poziomie meta, zadając pytanie, czym jest proces twórczy w epoce elektryczności, gdy podstawą funkcjonowania rzeczywistości jest sieć cyrkulacji, która – już według sugestii Baudelaire’a z 1859 roku – powinna być materiałem artystycznych działań.

Robakowski – idąc za awangardową tradycją – zaciera różnice między sztuką a życiem, pokazując, że oba te obszary są przenikane przez rozmaitego rodzaju energie. Niczym elektryczny węgorz (falliczne skojarzenie w relacji do narracji machowskiej jak najbardziej niewykluczone!) wytwarza prąd w tych momentach, gdy pojawiają się ku temu szczególne okoliczności. Jego palce także są pełne energii (*O palcach*) i każdy z nich ma swoją osobną, a nawet bardzo osobistą historię. To właśnie te palce układały narzędzia i tworzyły ich Obrazy gorące; to one skonstruowały urządzenie, dzięki któremu artysta zainicjował przepływ prądu zmiennego i proces dokarmiania nim własnego ciała (*Jestem elektryczny*); to one aranżowały napięcia w *Kątach energetycznych*. Nie chodzi – jak u Zbigniewa Warpechowskiego – jedynie o *Krótkie love story z elektrycznością* (1979). Robakowski jest „naładowany” nieustannie, by niezmiennie mocno emanować energią w polu sztuki. Elektryzuje odbiorców swoim potencjałem, generując tylko wysokie napięcia. Dialoguje przy tym swobodnie z tradycją barokowych i rokokowych eksperymentów, dziedzictwem tzw. Wielkiej Awangardy – głównie futurystów i konstruktywistów, *Rotoreliefami* Marcela Duchampa oraz nauką o elektryczności Josepha Beuysa. Przeskakuje z kontekstu w kontekst niczym elektryczna iskra, która transmituje porażający własny przekaz o nakładaniu się sfer sztuki i energii. A wszystko to rozgrywa na tle *Nieba czasu domyślnego*, sięgając po fuzję fotografii oraz techniki obrazu termo-cyfrowego. Wyłania się swoista (meta)fizyka energii artystycznej, w której kluczowym ogniwem i elementem zamykającym obwód jest sam *machoelectrificatus*.

²⁰⁰ Tamże, s. 110.

²⁰¹ Tamże, s. 120.

²⁰² Tamże, s. 146.



3. **MASOCHISTYCZNY KONTRAKT: REPREZENTACJE CHOROBY W STRATEGIACH ARTYSTYCZNYCH WYBRANYCH POLSKICH TWÓRCÓW WSPÓŁCZESNYCH**

MASOCHISTYCZNY KONTRAKT

²⁰³ E. Zierkiewicz, *Patografia jako zjawisko kulturowe i jako narzędzie nadawania znaczeń chorobie przez współczesnych pacjentów*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 1 (57), 2012, s. 50.

²⁰⁴ G. Wagner, W. J. Müller, *Dermatologie in der Kunst*, Biberach an der Riss 1970, s. 9.

²⁰⁵ H. Vogt, *Das Bild des Kranken. Die Darstellung äusserer Veränderungen durch innere Leiden und ihrer Heilmassnahmen von der Renaissance bis in unsere Zeit*, München 1969, s. 14.

²⁰⁶ Tamże, s. 16.

*Choroba zaburza nasze funkcjonowanie,
wytrąca nas z rytmu życia, grozi
potencjalnym chaosem, a z pewnością
zmusza do wprowadzenia zmian
w codziennej rutynie. Niektóre z ról,
które pełniemy, ulegają wówczas zawieszeniu.
Dominująca staje się [...] rola chorego.*

Edyta Zierkiewicz²⁰³

Choroba jako metafora – jednak

Choroba zalicza się do pierwotnych przeżyć człowieka, które fascynowały artystów wszystkich epok, dając im impuls do jej przedstawiania, w czym niebagatelną rolę odgrywała ludzka potrzeba zrozumienia przyczyn dolegliwości²⁰⁴. Zawsze jednak pojawiały się pytania, jak chorobę wizualizować i do jakiego stopnia może być ona odzwierciedlona bez konsultacji artysty z lekarzem?²⁰⁵ Jak pisał badacz ikonografii chorych, Helmut Vogt, obawiano się emocjonalnej deformacji rzeczywistości²⁰⁶, niestrudzenie poszukując obiektywnego sposobu obrazowania chorobowych symptomów. Co zaskakujące, podobne obawy wyczuwam u Susan Sontag, zawarte w jej obsesyjnej wręcz chęci odmetaforyzowania i odmitologizowania choroby: od gruźlicy, poprzez raka po AIDS. Moim zdaniem amerykańska filozofka sama jednak także tworzy metafory, które weszły nam mocno pod skórę: „Choroba jest nocną stroną życia, naszym bardziej uciążliwym obywatelstwem. Od dnia narodzin każdy z nas posiada bowiem jakby dwa paszporty – przynależny zarówno do świata zdrowych, jak i do świata chorych. I choć wszyscy wolimy przyznawać się tylko do lepszego z tych światów,

prędzej czy później, chociażby na krótko, musimy uznać również nasz związek i z tym drugim²⁰⁷. Ten słynny, żeby nie powiedzieć nadużywany, cytat pojawia się wszak w każdym tekście o chorobie, przywoływany – paradoksalnie – ze względu na trafność zastosowanej metaforyki. „W rzeczywistości widzieć coś poza metaforą można jedynie posługując się inną metaforą”²⁰⁸.

Celem, jaki stawiam sobie w niniejszym tekście, jest wykazanie, że w sztukach wizualnych choroba może być metaforą, która na różne sposoby poddaje się reprezentacji, często pozostając w dialogu nie tylko z ilustracjami medycznymi²⁰⁹, lecz również z pamięcią indywidualną i konwencjami artystycznymi. Nie chodzi oczywiście o takie metafory, których siła – jak pisze Sontag – polega na kreowaniu „obraz[ui] choroby otoczonej tajemnicą, przesyconej zmyśleniami i nieodzownym fatalizmem”²¹⁰, lecz o takie, które umożliwiają empatyczne wczucie się w cudzy ból oraz zrozumienie, że wyobrażenia chorób mają związek z ideologią i kategoriami reprezentacji przez tę ideologię akceptowanymi²¹¹.

Na przykładzie wybranych prac z twórczości Marty Antoniaka, Małgorzaty Dawidek, Magdy Hueckel, Emilii Kachnicz, Lidii Kot, Katarzyny Koziry, Violi Kuś, Artura Malewskiego, Andrzeja Okinčzyca, Joanny Rajkowskiej i Aleksandry Ska²¹² będę pytać o (nie)możliwość reprezentacji choroby i przekazania odbiorcom doświadczanego cierpienia oraz o nierozdzielny splot medium i choroby – o medium chorujące, które nie chce wyzdrowieć. Parafrazując zdanie Paula Klee, zastanowię się, jak sztuka czyni chorobę widzialną. Obrazy choroby potraktuję tutaj zatem jako *obrazy mimo wszystko*²¹³, sugerując, że choroba – analogicznie jak Zagłada – może przekraczać mit o jej nieprzedstawialności. W moich rozważaniach będę się zatem przemieszczać po trajektoriach odmiennych od tych proponowanych przez kuratorkę wystawy „Choroba jako źródło sztuki”, dr Agnieszkę Skalską, która we wstępnym scenariuszu pisała: „Choroba prawie nigdy nie jest ewidentnym tematem obrazów malowanych przez chorych artystów (tworzą oni w c h o r o b i e, lecz nie o c h o r o b i e). Bywa zaś językiem wyrażania czegoś innego niż ona sama, służy w dziele innym celom niż opowieści o cierpieniu”. Mnie interesują te artystki i artyści, którzy owe wizualne opowieści o chorobie i bólu snują, sami będąc w roli chorej/chorego (*role of the sick*)²¹⁴ lub w roli osoby dotkniętej chorobą kogoś bliskiego²¹⁵ czy chorobą jako fenomenem w ogólności, nie dającym się oddzielić od ludzkiego doświadczenia. Chociaż choroba sama w sobie nie prowadzi do autobiografii, to – jak pisze Edyta Zierkiewicz – „Doświadczenie

choroby jest [...] podatne na autobiografizowanie”²¹⁶. Koncentruję się zarówno na intymnym autobiografizowaniu choroby, jak i na wyjściu z tym procesem w przestrzeń publiczną (Joanna Rajkowska) czy zadawaniu pytań o zagrożenie pandemią (Aleksandra Ska) lub globalną epidemią przegrzania neuronów przedstawicieli współczesnej cywilizacji (Viola Kuś). Pytam zatem również o społeczne i polityczne konstrukcje kategorii choroby²¹⁷ oraz – za Byronem J. Goodem – o semantyczną sieć choroby (*semantic illness network*), według której choroba nie jest tylko faktem naturalnym, ale społecznym i kulturowym stanem o charakterze psycho-socjo-etycznym: „Dlatego rozumienie i przeżywanie swojej choroby przez ludzi uwarunkowane jest słowami, sytuacjami, emocjami oraz sposobami kategoryzowania symptomów określonej dolegliwości charakterystycznymi dla danego kręgu kulturowego”²¹⁸.

Polemizowałabym również z Sontag w kwestii jej stanowczego protestu wobec romantycznych w swej genezie przekonań o chorobie jako stanie swego rodzaju wyjątkowym i pogłębiającym świadomość²¹⁹. Filozofka znalazła źródło krytykowanej przez siebie idei: „[...] koncepcja głosząca, że choroby są czymś interesującym, została najśmielej, a przy tym najbardziej ambiwalentnie sformułowana w *Woli mocy* Nietzschego i innych jego pismach [...]”²²⁰. Nietzsche był pod wrażeniem ludzi, którzy mimo choroby fizycznej i cierpienia duchowych, w pogłębionym sensie pozostawali zdrowi²²¹. Choroba – jak w nietzscheańskim ujęciu pisze Hans Suter interpretujący późną twórczość Paula Klee cierpiącego na sklerodermię – może być szansą, wyzwającą kreatywne możliwości, a nie jedynie kryzysem. Szczególnie u osobowości artystycznych zaś dolegliwości mają najczęściej właściwości stymulujące i przyczyniają się do nadludzkich wyczynów.²²² Jestem przekonana, że choroba zmienia ludzką percepcję²²³ – i to nie tylko własna. Jochen Boberg, badacz twórczości Francisca Goi, twierdzi z kolei, że choroba wyostreza u tego twórcy krytyczne spojrzenie²²⁴. Dodałabym, że rola chorego, schwytanego w semantyczną sieć choroby, wyjątkowo wyostreza owo krytyczne spojrzenie – szczególnie na kontekst i okoliczności, w jakich się choruje, co wykażę w analizach dzieł poszczególnych twórców.

Zafascynowany kreatywnością Nietzschego i Chopina Stanisław Przybyszewski uważał, że kreatywne moce tkwią we wszelkich chorobach i patologiach, a postępowanie fizjologiczne degeneracja wybitnej jednostki oraz chorobotwórcze procesy zachodzące w obrębie komórek jej ciała²²⁵. Nie dzielę tego skrajnego

²¹⁶ E. Zierkiewicz, dz. cyt., s. 55.

²¹⁷ S. L. Gilman, dz. cyt., s. 4.

²¹⁸ E. Zierkiewicz, dz. cyt., s. 57. Por. także: D. Pękala-Gawęcka, *Antropologiczne spojrzenie na chorobę jako zjawisko kulturowe*, „Medycyna Nowożytna. Studia nad Historią Medycyny” 1994, t. 1, z. 2, s. 5–16.

²¹⁹ S. Sontag, dz. cyt., s. 37.

²²⁰ Tamże, s. 32.

²²¹ Zob.: H. Suter, *Paul Klee und Seine Krankheit. Vom Schicksal geschlagen, vom Leiden gezeichnet – und dennoch!*, Bern 2007, s. 225. Suter pisze o „wyższym, głębszym zdrowiu stojącym za chorobą” (*höhere, grossere Gesundheit hinter der Krankheit*).

²²² Tamże, s. 223–225.

²²³ Zdanie to podziela: R. Berger, *Deadline*, [w:] *Krankheit und Kranksein in der Gegenwartskunst*, red. A. Geus, Marburg 1985, s. 9.

²²⁴ J. Boberg, *Die Lust am Sehen und Erkennen*, [w:] *Schmerzhaft genial. Künstler und ihre Krankheitsbilder*, red. U. Damm, Berlin 2008, s. 10.

²²⁵ P. Dybel, *Choroba jako postępowanie, czyli dekadencja historiozofia Przybyszewskiego*, [w:] tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2004, s. 115–116.

poglądu o wyróżnionej pozycji wszelkich patologii w procesie kulturowym oraz budowania mitologii choroby podnoszącej ją do rangi podstawowej zasady rozwoju historycznego, które to tezy są fundamentami dekadentycznej filozofii autora *Confiteor*. Nie kontynuuję również modernistycznej wiary w chorobę psychiczną jako mającą potencjał artystycznego hipostazowania tego, co duchowe²²⁶. Choroba artysty nie jest dla mnie ani paradygmatem, ani kulturowym ideałem, który szalonego geniusza wynosi na piedestał.

W myśleniu Przybyszewskiego przekonuje mnie natomiast aspekt – który z pewnością zanegowałaby Sontag – opisywany następująco przez Pawła Dybla: „(...) jeśli choroba spustoszyła rozległe przestrzenie organizmu, to zarazem w jego odosobnionych ‘miejscach’ nastąpiło niezwykle skupienie życiowej energii, jego kreatywnych mocy. (...) Tylko bowiem choroba, stanowiąc wyłom w wyjaławiającej rutynie życia, może spotęgować drzemające w martwych tkankach ludzkiego organizmu możliwości ‘energetyczne’”²²⁷. Podobnie sądził rumuński przedstawiciel „literatury subiektywnej autentyczności” i „literatury cierpienia” Max Blecher (1909–1938), dla którego „całe doświadczenie życiowe, związane z chorobą, było podstawowym materiałem, podstawowym budulcem literatury”²²⁸. Pisarz „miał kiedyś powiedzieć, że w ciągu roku chory jest w stanie wykrzesać z siebie tyle energii, ile trzeba, by podbić imperium”²²⁹. Artystki i artyści, dręczeni schorzeniami własnymi i swoich najbliższych oraz dostrzegający zagrożenie epidemiami, a nawet pandemią, przekraczają barierę nieprzedstawialności choroby, czyniąc z jej fizjologicznej konkretności wyraziste metafory. Chodzi jednak o metafory, które – wbrew tym zwalczanym przez Sontag – nie będą otoczone tajemnicą, przesycone zmyśleniami i nieodczynnym fatalizmem, lecz owe niepożądane i stygmatyzujące aspekty poddadzą de(kon)strukcji. I ten właśnie przejaw teorii Przybyszewskiego, dla którego choroba stanowi „naruszenie schematyczności dotychczasowego porządku i otwiera nowe perspektywy rozwojowe w procesie życia”²³⁰, będąc „czymś w rodzaju figury retorycznej, metafory, za której pomocą daje się uchwycić podstawowy aspekt procesu życia”²³¹, wydaje mi się inspirujący. Choroba to wszak stan wyjątkowy, w trakcie którego dochodzi do odczucia „nieciągłości tożsamości”, co z kolei budzi pragnienie zabrania głosu i budowania narracji²³² – w tym wypadku wizualnych i nasyconych ikonizną gęstością.

²²⁶ Zob.: B. Gockel, *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*, Berlin 2010, s. 22–23 oraz *Kunst und Krankheit. Studien zur Pathographie*, red. M. Bormuth, K. Podoll, C. Spitzer, Göttingen 2007.

²²⁷ P. Dybel, dz. cyt., s. 118 i 124.

²²⁸ R. Chojnacki, *Przedmowa*, [w:] *Max Blecher, Zabliżnione serca*, tłum. T. Klimkowski, Warszawa 2014, s. 10–11.

²²⁹ Tamże, s. 14.

²³⁰ P. Dybel, dz. cyt., s. 123.

²³¹ Tamże.

²³² Zob.: E. Zierkiewicz, dz. cyt., s. 54.

²³³ Zob.: G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt.

²³⁴ M. Tokarz, *Podstawowe założenia teorii metafory Lakoffa i Johnsona*, „Nowa Krytyka” 2000, nr 11, s. 253.

²³⁵ G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 266.

²³⁶ Por.: R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000; R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970 oraz D. Plat, *Barthes – łowca mitów*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 19, s. 175–179.

²³⁷ S. L. Gilman, dz. cyt., s. 4.

²³⁸ G. Didi-Huberman, *Of Images and Ills*, tłum. C. Shread, „Critical Inquiry” 2016, vol. 42, nr 3, s. 441. Pytanie w cytacie: G. Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, tłum. A. Hartz, Cambridge and Massachussetes 2003, s. 117.

²³⁹ C. Nichols, *Den Schrei malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der zeitgenössischen Kunst*, [w:] *Schmerz. Kunst + Wissenschaft*, red. E. Blume, A. Hürlimann, T. Schnalke, D. Tyradellis, Berlin 2007, s. 225.

²⁴⁰ Tamże, s. 218.

²⁴¹ Zob.: G. Deleuze, *Le Froid et le Cruel*, Paris 1967. Wersja angielska: G. Deleuze, *Masochism: Coldness and Cruelty & Venus in Furs*, tłum. z j. francuskiego J. McNeil, A. Willm, New York 1991. W relacji do recepcji sztuki związanej z chorobą pojęcie masochistycznego kontraktu stosuje Catharine Nichols. Por.: C. Nichols, dz. cyt., s. 220.

Chorobę, jako figurę retoryczną i metaforę, rozumiem zatem – za George’em Lakoffem i Markiem Johnsonem²³³ – jako próbę „zrozumienia i przedstawienia pewnych złożonych aspektów otaczającego nas świata w kategoriach pierwotnego, fizycznego doświadczenia. Tak rozumiana metafora nie jest więc sprawą języka, lecz naszego sposobu pojmowania świata”²³⁴. W tym wypadku pojmowania świata w chorobie i wobec choroby, a więc w stanie wyjątkowo mocnego pierwotnego, fizycznego doświadczenia. Badacze piszą dalej: „Wygląda na to, że zdolność pojmowania doświadczeń za pośrednictwem metafory jest kolejnym zmysłem, jak wzrok, dotyk czy słuch, a metafora dostarcza jedynego sposobu postrzegania i doświadczania znacznej części świata rzeczywistego. Metafora jest takim samym i równie cennym elementem naszego funkcjonowania co zmysł dotyku”²³⁵. Wybrane przeze mnie artystki i artyści takim właśnie zmysłem metafory się posługują, dążąc do wizualnej reprezentacji choroby i odwołując się do empatycznego odbiorcy. Pojmują doświadczenie choroby za pomocą metafor, które – paradoksalnie – przyczyniają się do demitologizacji i demetaforyzacji tego stanu w sensie, jakiego domagała się Sontag czy oczekiwałby Roland Barthes²³⁶. Metafory pozwalają na zrozumienie i komunikację, co jest kluczowym aspektem w momencie, gdy dąży się do tego, by doszło do akceptacji choroby jako rzeczywistości dotyczącej nas samych oraz internalizacji sposobów jej obrazowania²³⁷.

Chodzi więc o to, by – mimo bycia zdrowym – nie patrzeć na chorego jak na Innego. Znamienna jest w tym kontekście wypowiedź Georges’a Didi-Hubermana: „Jedynym zdaniem z mojej pierwszej książki, które wciąż przywołuję i które otworzyło pytanie, jakie do dziś mnie zajmuje i kłopotuje, jest: «Jak może wyglądać relacja z bólem w naszym podejściu do prac i obrazów? Jak działa ból, jaka może być jego forma, jaka jest czasowość jego pojawiania się lub jego powrót? Jak to się dzieje przed – i wewnątrz – nas i naszego spojrzenia?»”²³⁸. Wizualizowany ból jest wszak tak nieuchwytny, tak trudny do zobiektywizowania, że może wywołać u odbiorców różnorakie reakcje: od wstrętu, przez zdystansowanie, po empatię; paradoksalnie nie ma jednak mocy wywołania samego bólu – współodczuwanie u widza w takiej sytuacji uchyla się w odruchu samoobrony²³⁹. Jak owo uchylanie się w sztuce i poprzez sztukę pokonać? Jak uruchomić kategorię czującego widzenia (*führendes Sehen*)²⁴⁰, zmysł metafory i „sygnować” – parafrazuując pojęcie Gilles’a Deleuze’a²⁴¹ – masochistyczny kontrakt, polegający na specjalnej relacji pomiędzy

dziełem i odbiorcą, w ramach którego mamy do czynienia nie tylko z widzeniem czującym, ale i współczującym? Każda z wybranych przeze mnie artystek i każdy z artystów mają na to swoje strategie, które próbuję poniżej wstępnie kategorizować ze świadomością, że nie można postrzegać relacji sublimacja – symptom, a mówiąc innymi słowami: sztuki i choroby, jako surowej, prostej relacji jeden do jednego, ponieważ chodzi raczej o kwestię dialektyki²⁴².

Patografki – wizualne narracje w pierwszej osobie (Katarzyna Kozyra, Magda Hueckel, Małgorzata Dawidek)

„Ponieważ śmierć stała się dla nas faktem upokarzającym bezsensownym, choroba powszechnie utożsamiana ze śmiercią odbierana jest jako coś, co należy ukrywać. (...) widzi się w niej coś obscenicznego – w pierwotnym znaczeniu tego słowa: coś złowrogiego, ohydneho, porażającego zmysły”²⁴³. Katarzyna Kozyra w słynnej pracy *Olimpia* z 1996 r. nie ukrywa swojej choroby nowotworowej, a wręcz przeciwnie – eksponuje swoją rolę chorej, niezdolnej w danym momencie do pełnienia innych ról społecznych. Artystka, poddając własną kondycję autobiografizacji i mówiąc *jestem chora*, na wielkoformatowych fotografiach pokazuje swoje nagie, wyniszczone ciało w trakcie chemioterapii. W jednym ujęciu jest pozbawioną włosów Manetowską Olimpią, która podobnie jak jej słynna poprzedniczka rzuca spojrzeniem wyzwaniem całemu światu; na drugim leży na szpitalnym łóżku, podpięta do kroplówki i obsługiwana przez pielęgniarkę. W szpitalu skupienie uwagi na pacjencie oraz kontrola są identyczne – szukać pomocy oznacza oddać się we władzę lekarzy i personelu²⁴⁴. Kozyra reaguje na ten rodzaj ubezwłasnowolnienia poprzez odniesienie do historii malarstwa, a strategię tę interpretowałabym jako efekt działania zmysłu metafory, który pozwala na nowo pojmować świat. To, co obsceniczne – choroba nowotworowa – zyskuje reprezentację, pojawia się na scenie widzialności. Kozyra wyodrębnia krytyczne spojrzenie na chorowanie we współczesnym społeczeństwie, kultywującym jedynie piękno, zdrowie i młodość. „Ciało chore nie respektuje granicy pomiędzy tym, co prywatne, a tym, co publiczne, wszelkie płyny związane z ciałem zaś sytuują się gdzieś pomiędzy wnętrzem i zewnętrzem, nic sobie robią z prób klasyfikacji i wyraźnych dystynkcji”²⁴⁵. Artystka wystawia się na nasze (współ)czujące spojrzenia, ale nie „plasuje się w cierpieniu”²⁴⁶ po to, by owego współczucia oczekiwać. Chodzi o de(kon)strukcję stereotypowego podejścia do choroby jako funkcjonującej poza

²⁴² G. Didi-Huberman, *Of Images and Ills...*, s. 448. Didi-Huberman komentuje w ten sposób myśl Zygmunta Freuda.

²⁴³ S. Sontag, dz. cyt., s. 10.

²⁴⁴ R. Berger, dz. cyt., s. 21.

²⁴⁵ M. Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Gdańsk 2016, s. 161.

²⁴⁶ R. Chojnacki, dz. cyt., s. 12. Określenie to pada w kontekście prozy Maxa Blechera.

sferą widzialności. Wpisuje się swoją pracą w semantyczną sieć choroby, pokazując jej społeczne oraz ideologiczne uwarunkowania poddawanego medykalizacji ciała. Desublimuje i szokuje, ale – jak pisze Catharine Nichols: „Desublimacja dzieła sztuki, jak się zdaje, nie gwarantuje jeszcze desublimacji bólu”²⁴⁷.

Całości tryptyku fotograficznego Kozyry dopełnia portret nagiej, starszej kobiety z aksamitką Olimpią na szyi oraz film ukazujący podawanie kroplówek. W postaci staruszki, osamotnionej na domowej kanapie, artystka metaforyzuje osamotnienie, jakie zwykle towarzyszy chorobie. Jak w swoim egzystencjalno-fenomenologicznym ujęciu choroby pisze Alfred Schütz²⁴⁸, wszelkim dolegliwościom towarzyszy większe skupienie na ciebie oraz poczucie izolacji i ubezwłasnowolnienia. Wedle Sander L. Gilmana, portret cierpiącego czy pacjenta jest portretem zantropomorfizowanej choroby²⁴⁹.

Kozyra, przez swoje wzmocnione przez chorobę krytyczne spojrzenie i uprawianie patografii, poszerza społeczną rzeczywistość i wprowadza do niej to, co wykluczane i porażające zmysły: „Plasując takie wyobrażenia w kulturowo akceptowanych kategoriach reprezentacji, w «sztuce», prezentujemy je jako społeczną rzeczywistość (...)”²⁵⁰. Zawiera przy tym z nami masochistyczny kontrakt, w ramach którego patrzymy na ciała niemieszczące się w obowiązujących kanonach, a tak demonstracyjnie – dzięki odniesieniu do arcydzieła francuskiego malarstwa – w te kanony wpisane. Manetowska Olimpia jest wszak w tym kontekście, do którego zaprosiła ją Kozyra, jedną z kluczowych sygnatariuszek tego kontraktu.

Odminną strategię autoprezentacji i autobiografizacji własnej choroby przyjmuje natomiast Magda Hueckel w *Autoportretach wyciszonych*, serii rozpoczętej w 2005 r. i kontynuowanej do dziś. Artystka przedstawia siebie zawsze od tyłu, od łopatek w górę, zapatrzoną w krajobraz niczym postać z romantycznego malarstwa Caspara Davida Friedricha. Gdy jej głowa jest pozbawiona włosów w trakcie chemioterapii, Hueckel łamie dotychczas przyjętą konwencję i ukazuje siebie przed białą ścianą. Znane z dotychczasowych ujęć otwarte, pełne powietrza, wiatru i przestrzeni krajobrazy, często z dalekim horyzontem, ustępują nagle płaskiej, jasnej płaszczyźnie, która gwałtownie zamyka kadr za odwróconą plecami postacią. Choroba jest zatem jak dojście do ściany, jak stanie przed ścianą w totalnym osamotnieniu, jak konfrontacja z barierą – Hueckel ma zatem ów zmysł metafory, który pozwala

²⁴⁷ C. Nichols, dz. cyt., s. 225.

²⁴⁸ Zob.: P. Baumgartner, *Handeln und Wissen bei Schütz. Versuch einer Rekonstruktion*, [w:] *Wissen – Können – Reflexion. Ausgewählte Verhältnissetimmungen*, red. H. Neuweg, Innsbruck und Wien 2000, s. 9–26.

²⁴⁹ S. L. Gilman, dz. cyt., s. 2.

²⁵⁰ Tamże.

dotknąć doświadczenia choroby nowotworowej. Artystka może być także wzięta za więźniarkę z ogoloną głową, lecz w tym wypadku owym więzieniem jest rola chorej, która rozgrywa się w klaustrofobicznej, jakże płytkiej, białej, jakby sterylnej przestrzeni. Powiedziałabym, że Hueckel zachowuje higienę kadru. Wizualizuje własne ubezwłasnowolnienie i zamknięcie w świecie choroby. Działanie tego autoportretu jest tym silniejsze, że postrzegamy go w cyklu, w ramach którego każda poprzednia fotografia pozwalała głęboko oddychać i wcielać się w bohaterkę zapatrzoną w rozległe pejzaże. A – jak wiadomo z estetyki recepcji – odwrócona postać staje się naszym *alter ego*, wcielamy się w nią, oglądając obraz, na którym jest przedstawiona i jej oczami oglądamy przedstawione otoczenie. Podobnie dzieje się w wypadku tylnej postaci ustawionej pod ścianą. Stajemy się nią, czując owo ograniczenie somaestetycznie²⁵¹, całym ciałem.

„Istotne jest też to, że w kulturze Zachodu choroba wywołuje u chorych poczucie «nieciągłości tożsamości». Chęć zapełnienia tej luki, a także pragnienie uczynienia siebie dostępnym dla siebie (jak w swoich dziennikach rakowych ujęła to Audre Lorde) coraz częściej stają się bardziej lub mniej uświadamianymi powodami tworzenia narracji choroby”²⁵². Hueckel rozwija swoją patografię wizualnie, ale – poprzez wpisanie „chorego” autoportretu w cykl *Autoportretów wyciszonych* – nie traktuje jednak czasu choroby jako momentu „nieciągłości tożsamości”, lecz jako jeden z elementów ciągu przemian własnej osobowości. Tym bardziej, że zaraz po tym ujęciu pojawia się sylwetka z nieco odrośniętymi włosami, zwiastującymi zakończenie chemioterapii, która ponownie stoi na tle otwartego morza i oddycha pełną piersią. Co z tego, że niebo nie jest całkiem błękitne, skoro zza szarych chmur przebijają się słoneczne przebłyski? Artystka po raz pierwszy w całym cyklu pokazuje fragment lewego profilu, kawałek twarzy. Ikonicznie akcentuje zatem, że jest już kimś innym niż osoba sprzed choroby, która stanęła przed ścianą.

Masochistyczny kontrakt podpisany z dziełami Hueckel, jest więc znacznie mniej dojmujący niż ten zawierany z *Olimpią* Kozry. Nawiązanie do konwencji romantycznego malarstwa, wpisanie autoportretu czasów choroby w cykl fotografii rozwijany od 2005 r. oraz odwrócenie wzroku powodują, że nasze (współ)czujące widzenie uzmysławia nam w subtelny sposób, że przed ową ścianą może stanąć każdy z nas. Wszyscy lękamy się potencjalnej utraty kontroli nad ciałem – chociaż zawsze wierzymy, że ten lęk egzystuje odseparowany od nas samych. „Obrazy chorób,

²⁵¹ Zob.: R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, Sebastian Stankiewicz, Kraków 2010.

²⁵² E. Zierkiewicz, dz. cyt., s. 54.

zarówno w sztuce, jak i w literaturze, nie zmieniają się, mimo że reprezentują zapaść. Są to konkretne, stałe obrazy, które pozostają niezmiennie zewnętrzne wobec naszego poczucia siebie”²⁵³. Te obrazy uwewnętrzniają i internalizują „Autoportrety wyciszone”. Chora Kozyra patrzy na nas jako ona, Hueckel zaś niepostrzeżenie stwarza warunki, w których staje się naszym *alter ego*, subwersywnie wyzyskując do tego celu konwencję romantycznego malarstwa.

Małgorzata Dawidek jest z kolei patografką – bodygrafką²⁵⁴, co manifestuje się w cyklach fotografii *Repozytorium* i *Teksty ciała* z roku 2016. Jak pisze Zierkiewicz: „Podstawową kompetencją pacjentów wcielających się – mówiąc słowami A. Franka – w «zranionych gawędziarzy» (3) wydaje się więc piśmienność zdrowotna, a także refleksyjność i zaangażowanie w prowadzenie projektów biograficznych zorientowanych na podtrzymywanie własnego zdrowia. Równie ważną umiejętnością jest też posługiwanie się przez autorów stylem odpowiednim dla gatunku patograficznego. Aby móc opowiedzieć swoją historię, trzeba posiadać pewną wiedzę na temat konwencji, struktur i treści możliwych do wykorzystania przy tworzeniu narracji cierpienia, ponieważ to pozwoli innym odczytać i właściwie zinterpretować to, co narrator chciał przekazać”²⁵⁵. Dawidek ikonicznie gęstymi obrazami pokazuje, że język nie bardzo potrafi sprostać owej narracji bólu, który opanowuje człowieka w trakcie przewlekłej choroby i – jakby powiedział Nietzsche – towarzyszy człowiekowi cały czas jak wierny pies.

W najstarszych metaforach dotyczących pamięci nierozzerwalnie łączą się ze sobą pismo i ciało. Sokrates porównuje pamięć do woskowej tabliczki, otrzymanej w darze od muzy Mnemosyne, na której – niczym zapis – odciskają się ślady, umożliwiające utrwalanie ulotnych wspomnień²⁵⁶. Nawiązując do metaforyki tego rodzaju, Søren Kierkegaard z kolei zapytuje: „Kto chciałby być tablicą, na której czas co chwila pisze inne słowa?”²⁵⁷. To pytanie duńskiego filozofa odżyło w mojej pamięci, gdy zobaczyłam autoportretowe fotografie Małgorzaty Dawidek, na których widoczne jest jej ciało pokryte tekstem. Ciało artystki staje się zatem taką tablicą, na której doświadczenia przewlekłej choroby odciskają swoje piętno jak na mitycznym woskowym podłożu.

W ujęciu Dawidek ciało działa jako pierwsza instancja wspomnień: z jednej strony staje się nośnikiem pisma i utrwała na samym sobie to, co wcześniej samo przeżyło; z drugiej zaś strony aktywnie

²⁵³ S. L. Gilman, dz. cyt., s. 2.

²⁵⁴ Artystka odwołuje się do terminu „Bodygraphy” w autokomentarzach.

²⁵⁵ E. Zierkiewicz, dz. cyt., s. 54.

²⁵⁶ Platon, *Teajtet*, 191 C–E, [w:] tegoż, *Dialogi*, t. II, tłum. W. Witwicki, Kęty 1999.

²⁵⁷ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, tłum. B. Świderski, Warszawa 2000, s. 17.

włącza się w proces pisania, który jawi się w tym kontekście jako somatycznie uwarunkowany. Archeologia pamięci jest immanentnie cielesna, a wspomnienia potrzebują medium, by móc pozostawić ślad²⁵⁸. Wedle Aleidy Assmann, niemieckiej badaczki meandrów zapamiętywania i zapominania, pamięć indywidualna jest perspektywiczna, bo wynikająca z perspektywy konkretnej osoby i jej przeżyć, fragmentaryczna i ulotna, a także powiązana z innymi rodzajami pamięci, chociażby z pamięcią kulturową. Dawidek uruchamia zatem cały arsenał artystycznych strategii zapisywania i publikowania wspomnień, podejmując próby zatrzymania ich ulotności i dyskursywizacji tego, co subiektywne – a ból jest okrutnie subiektywnym doznaniem. Pamięć indywidualna zyskuje medialny, obrazowy wymiar. „Ciało w wieloraki sposób uczestniczy w tej genezie obrazu, jest ono bowiem nie tylko nośnikiem obrazu, ale także producentem obrazu – w tym sensie, że ono niejako bierze w swoje ręce akt przemiany siebie w obraz”²⁵⁹. W cyklu fotografii ciało Dawidek z porządku natury przenosi się w porządek metaforyczny i symboliczny, ponieważ ma ono podwójną egzystencję medium i obrazu – tekst wizualnie wybrzmiewa właśnie na nim.

Co na tablicy własnego ciała odciska i zapisuje artystka? Od 2010 r. nieustannie notuje swoje spostrzeżenia dotyczące choroby i towarzyszącego jej bólu. To właśnie owe próby werbalizacji tego, co głęboko somatyczne i subiektywne, w formie tekstu powracają na powierzchnię ciała. Ciało jako medium choroby daje wszak impuls do ich powstania, by w końcu przyjąć je na siebie jako nośnik obrazu. W twórczości Dawidek konfrontujemy się zatem z rodzajem kolistej inkorporacji pamięci i przeżytych doznań: od ciała, z ciała, poprzez ciało, z powrotem na ciało.

Friedrich Nietzsche podkreślał, że „tylko to, co nie przestaje boleć, zostaje w pamięci”²⁶⁰. Artystka tatuuje obnażone fragmenty własnej skóry zapiskami o bólu: „Nie pamiętam siebie sprzed bólu. Znam różne jego rodzaje i kategorie. Znam ból fizyczny, kłujący i ostry. Pulsujący i stały. Miejscowy i rozlany po ciele. Znam ból wykręcający stawy i rozrywający mięśnie. Znam pieczenie i ucisk w klatce. Znam ból rozpychający pierś od wewnątrz i ból zmęczenia. Ból hamujący oddech i ból wyrwywający wnętrze piersi. Znam ten intensywny i ten powodujący omdlenia. Toczący się po ciele, drżący i zmieniający obszary swego położenia. Znam średni, zapowiadający nieprzespane noce. Dławiący lub kurczowy. Ale znam też ten nieomal nieodczuwalny. Łagodny. Miękki. Niedokuczliwy. Ten, który jest złudą braku bólu. I któremu

²⁵⁸ Zob.: A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

²⁵⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 46.

²⁶⁰ F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 43-44.

nieomal wierzę, że nie istnieje. Bo on pozwala mi wstać, pozwala rozmawiać, pozwala czytać, a nawet wyjść z domu. Ale nie pozwala mi o sobie zapomnieć. Bo 'nieomal' znaczy 'pamiętać'. 'Nieomal' jest jak znak wyryty w ciele. 'Nieomal' to podskórne 'jestem i cię nie opuszczam'. Jak draśnięcie, po którym się nie spodziewamy, że niewyjęta z niego dziś drzazga jutro nie pozwoli nam zasnąć”²⁶¹.

Dawidek transformuje metaforę znaku wyrytego na ciele z obszaru werbalnego w wizualny, pokrywając swoje ciało równo biegnącymi linijkami zapisu, często dostosowującymi się do anatomii. Tekst na pierwszy rzut oka działa przede wszystkim wizualnie, ale jest również czytelny: zaprasza odbiorcę do dotykania okiem każdej litery, nierozzerwalnie zintegrowanej z ciałem-medium, dzięki czemu cielesność pisania – czy patograficzny proces ciałopisania – staje się bliski także odbiorcy. Proces percepcji, rozgrywający się w ramach masochistycznego kontraktu, nazwałabym zatem empatycznym ciałoczytaniem – tylko ono jest bowiem adekwatną odpowiedzią na tak intymne, a zarazem intersubiektywne, ciałopisanie.

Ciało jako tekst uzmysławia również, że zarówno ciałopisanie, jak i ciałoczytanie, nie bazują jedynie na języku dyskursywnym, lecz dzięki medializacji pamięci w ciele, demaskują niewypowiadalność ciała. „'Ciało' jest naszym obnażonym niepokojem”²⁶². Nie da się zwerbalizować emocji związanych z chorobą w taki sposób, by mieć poczucie totalnej przyległości słowa do uczucia. Szczególnie ból jest niewypowiadalny; ma on wyjątkowy potencjał do obnażania niemocy języka wobec doświadczania cierpienia.

Kwestii tej dotyczą rysunki z serii *Repozytorium*, w których Dawidek opisuje własne zmagania z językiem, niemieszczenie się w nim, próby poszerzenia jego granic i poszukiwanie ekwiwalentów słownych dla obolałej cielesności. Zapiski zdają sprawę z rozczarowania językiem. Są świadectwem porażki logicznych systemów językowych wobec zadania opisu chorującego ciała i bólu. Sam termin 'repozytorium', pochodzący z łaciny, oznacza miejsce uporządkowanego przechowywania dokumentów, z których wszystkie przeznaczone są do udostępniania. Dawidek ucieleśnia to pojęcie, odnosząc się w tych rysunkach do perspektywicznego, ulotnego i fragmentarycznego charakteru własnej pamięci indywidualnej, w której zapisało się tyle bólu. W każdym z rysunków Dawidek wątpi w język, pozostając bliżej udręczonego permanentnym bólem ciała i poniekąd akcentując jego niewypowiadalność.

²⁶¹ M. Dawidek, ze zbioru *O chorowaniu*, mpis, 2010-2016, dzięki uprzejmości artystki.

²⁶² J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 10.



W serii *Repozytorium* artystka uruchamia także nieczytelność jako świadomie wybraną strategię²⁶³, by zwrócić uwagę na alternatywne formy dostępu do tekstów i motywować nowe rodzaje lektury. Uparcie szuka kontaktu z chorującym ciałem poprzez język i pismo, zdając sobie przy tym sprawę z nieusuwalnej szczeliny między tymi fenomenami i poruszając się w horyzoncie ich wzajemnej nieprzystawalności. Stąd zapisuje teksty warstwowo, pięć wierszy jedno na drugim, kwestionując ich czytelność i grając z naturą mechanizmów pamięci, które zacierają eteryczne znaki zapisywane na woskowych tabliczkach naszych obolałych ciał. Akty patograficznego ciała-pisania mają moc spajania ja z chorym ciałem. Z kolei ciała-czytanie transponuje to zjawisko na odbiorcę w akcie (współ)czującego widzenia.

Kozyra, Hueckel i Dawidek to trzy patografki. Każda z nich metaforyzuje chorobę w taki sposób, by ją zdemitologizować i oswoić na tyle, na ile to tylko możliwe. U każdej z nich wizualna narracja patograficzna podąża innymi ścieżkami, lecz łącznikiem jest zawsze ciało, najczęściej ich własne, ukazane w akcie autoportretowania się i autobiografizowania choroby.

Homo dolens (Artur Malewski, Małgorzata Dawidek)

Choroba, szczególnie przewlekła, powoduje, że człowiek staje się obolały. Jego powszechna kondycja to *homo dolens*, który na stałe „plasuje się w cierpieniu”. Na różne sposoby kondycję tę wizualnie metaforyzują Artur Malewski i Małgorzata Dawidek.

Malewski, sam nie chorując, przygląda się tym, których ciała kompletnie wymknęły się spod kontroli i pod wpływem choroby spotworniały, stając się sensacyjnymi Innymi wobec zdrowych: „To jest tu, tak blisko, lecz nie da się przyswoić. To się narzuca, niepokoi, fascynuje pragnienie, które mimo to nie pozwala się uwieść. Pragnienie, przestraszone, odwraca się. Zraża się i odrzuca”²⁶⁴. Julia Kristeva zauważa, iż to, co wstrętne jest jednocześnie kuszące i przekłete. Człowiek odczuwa lęk przed tym, co obrzydliwe, gdyż zaburza to jego tożsamość, uświadamia nieustanne niebezpieczeństwo, w którym znajduje się podmiot, a także bezlitośnie ujawnia brak, tkwiący u podstaw każdego bytu. Takim brakiem²⁶⁵ epatują jednostki, których ciała zdeformowała choroba, nadając im nieodwracalne piętno inności. Wstrętne zniekształcenia wabią wzrok, ale i odrzucają, budzą lęk. Jak głosi Księga Kapłańska człowiek, który ma jakkolwiek skazę cielesną, jest wykluczony

²⁶³ M. Wieland, *Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé*, [w:] *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern*, red. A. Gilbert, Bielefeld 2012, s. 195.

²⁶⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 7.

²⁶⁵ Choroba najczęściej bywa określana jako brak lub jako nadmiar. Zob.: H. Goerke, *Arzt und Heilkunde. Vom Asklepiospriester zum Klinikarzt. 3000 Jahre Medizin*, München 1984, s. 57.

ze składania ofiary Bogu, a więc już w Biblii powstaje sugestia, że „ciało nie może zachować żadnego śladu swego długu wobec natury: musi być czyste, by być w pełni symboliczne”²⁶⁶.

Fizjonomia, żyjącego w XIX w. Josepha Carey’a Merricka, zwanego człowiekiem-słoniem oraz ciało zmarłego w 2016 r. Indonezyjczyka Dede Koswary, określanego jako człowiek-drzewo, noszą wyraziste ślady swego długu wobec natury: oblicze Merricka pokrywały wielkie guzy, zaś skórę Koswary porastały duże brodawki przypominające gałęzie czy korzenie. Obaj są hybrydami czy dziwacznymi w(s)trętami w normalność, stanowią połączenie istoty ludzkiej ze zwierzęciem lub z rośliną, co czyni ich nieczystymi i uniemożliwia im uzyskanie pełni symboliczności. Malewski ujawnia zatem semantyczną sieć choroby i zawiązuje z nami masochistyczny kontrakt, w ramach którego reprezentuje obsceniczną i porażającą zmysły wymiary choroby w taki sposób, by – za pomocą odniesienia do chrześcijańskiej ikonografii cierpienia – uruchomić nasze (współ)czujące widzenie.

Artysta w cyklu *Weltschmerz* buduje dla człowieka-słonia i człowieka-drzewa inne ramy symboliczności, wpisując ich cierpienie w kontekst Ołtarza z Isenheim Matthiasa Grünewalda. Dzieło to powstało dla klasztoru Antonitów, zajmujących się pielęgnacją chorych, w tym trędowatych, którzy modlili się przed nim, mając przed oczyma przejmująco powykręcane bólem ciało Chrystusa. Malewski buduje tryptyk, w którego centrum znajduje się dłoń, nawiązująca do układu ręki św. Jana Chrzciciela z obrazu Grünewalda, opatrzona – analogicznie jak na oryginale – inskrypcją: illum oportet crescere, me autem minui (trzeba, by Chrystus urastał, a ja bym się umniejszał). Tym razem jednak wyrazisty gest wskazujący nie odnosi się do Ukrzyżowanego, lecz zwraca się ku skrzydłu tryptyku, na którym ukazano wielką brodawkę – jedną z tych, których dziesiątki porastają ciało człowieka-drzewa. Przez symetrię struktury ołtarza wskazanie to odnosi się również do osobliwego kaptura z wycięciem na oczy, który obrazuje ten noszony przez człowieka-słonia, by zakryć jego ułomności. Wyizolowanie brodawki i kaptura na ciemnym tle bocznych skrzydeł tryptyku oraz ich ścisła korelacja z dłonią i łacińskim napisem umieszczonymi w centrum, uświęca cierpienie, pozbawia je znamion sensacyjności i sakralizuje. Znaki, charakteryzujące tych, których wyglądy noszą na sobie ślady długu wobec natury, urastają do rangi symboli, gwarantując owym Innym rodzaj symboliczności ciała odmienny od powszechnego, przesuwając je w sferę poza powszednią cielesnością i zestawiając je z cierpieniem

²⁶⁶ Tamże, s. 97.



²⁶⁷ Prace te s. wykonane z żywicy poliestrowej, ale w zamierzeniu artysty mają przypominać gips.

²⁶⁸ Julia Kristeva, dz. cyt., s. 135.

²⁶⁹ Tamże, s. 137.

²⁷⁰ „Jest to projekt powstały we współpracy z grupą wsparcia osób chorych na choroby rzadkie prowadzoną w Kings Collage Hospital w Londynie”. Jak dalej wyjaśnia Małgorzata Dawidek: „(Self) Soothing Projekt jest więc rodzajem fotograficznego przewodnika dla lekarzy, pacjentów oraz ich rodzin. Ma na celu usprawnienie komunikacji pomiędzy chorymi a ich otoczeniem i włączenie chorych do społeczności przez poszerzenie wiedzy na temat życia z chorobami rzadkimi. [...] Generalnie chodzi więc o to, że pacjenci wymieniają się swoją wiedzą na temat technik radzenia sobie z sytuacjami krytycznymi (to może być ból, ale też skrajne osłabienie włącznie ze stanami długotrwałych lub częstych omdleń, przewlekłego wycieńczenia, fetygi, odczucia zimna, drętwienia części ciała, sztywnienia mięśni, etc.). Pamięć i potrzeby mojego własnego ciała, które wytworzyło słownik gestów i pozycji niezbędnych do przetrwania w kryzysowych sytuacjach, stały się punktem wyjścia do stworzenia szerszego projektu z osobami w podobnej do mojej kondycji, które także dysponują indywidualnymi słownikami. Poza

Chrystusa, którego sylwetka z ołtarza Grünewalda – niczym punkt odniesienia – pojawia się *vis-à-vis*.

Powieszone na ścianach płaskorzeźby²⁶⁷, odzwierciedlające wygląd twarzy człowieka-słonia oraz całego ciała człowieka-drzewa, odrealniają ich wizerunki, przenosząc je w obszar czystości, konotowanej przez biel i sterylność gipsu. Materia i brak koloru skóry wyciszają cielesność na rzecz jakiejś symbolicznej aury, którą dodatkowo potęgują skojarzenia z katafalkiem w przypadku wizerunku Koswary i forma tonda, w jakiej prezentowane jest oblicze Merricka.

W odniesieniu do literatury Céline’a Kristeva zauważa, że opowiadanie jest narracją bólu, a „lęk, odraza, wstręt – gdy zostają wykrzyczane, uspokajają się i łączą w historię”²⁶⁸. Jednak ból istnienia w ujęciu francuskiego pisarza nie ma w sobie nic chwalebne²⁶⁹, zaś Weltschmerz w redakcji Malewskiego otwiera się na symboliczność i sens – mimo śladów długu wobec natury. Koswara i Merrick stają się ikonami *homo dolens*, męczennikami zarówno ich rzadkich chorób samych w sobie, jak i ofiarami ludzkich lęków, uprzedzeń i niezdrowej, chorobliwej ciekawości, uwikłani w sieć metafor tego typu, jakiego obawiała się Sontag.

Homo dolens w cyklu *SelfSoothing*²⁷⁰ Małgorzaty Dawidek, kontynuowanym od roku 2016, poszukuje natomiast pozycji, w których ból mógłby choć odrobinę zelżeć. Artystka sama wciela się w postaci cierpiących w serii oszczędnych, czarno-białych fotografii, wykonywanych w minimalistycznie urządzonych wnętrzach. *Homo dolens* jest sam na sam ze swoim bólem; odizolowany od świata; zastygły i przyczajony w bezruchu, bo ruch zazwyczaj wzmacnia dolegliwości. W centrum uwagi stają jego gesty i pozycje, często dość osobliwe, które mają egzorcyzmować cierpienie, umniejszyć dolegliwości poprzez wygięcie ciała, ucisk stopy, specjalne ułożenie rąk czy odgięcie głowy do tyłu. To samokojenie. Z pewnością artystka zna te zabiegi z własnego doświadczenia, dlatego studiuje je z tym większym zaangażowaniem, wprowadzając odbiorców w świat osoby nieustająco obolałej.

Ból jest tak różnorodny jak formy jego objawiania się. O własnym bólu ma się konkretne wyobrażenie, podczas gdy o bólu kogoś innego można jedynie spekulować. Co jest jego substancją i jak on działa, jest podobnie niejasne²⁷¹. Myślenie o bólu idzie w parze z empatią oraz własnym doświadczeniem bólu²⁷², co dobitnie potwierdza się w fotografiach – obrazach mimo wszystko Dawidek. Słowa Hannah

wizualnością projekt ma więc przede wszystkim cel praktyczny – wypróbowujemy wzajemnie swoje techniki w sposób warsztatowy”. Korespondencja mailowa z autorką tekstu z 14.08.2018.

²⁷¹ E. Blume, A. Hürlimann, T. Schnalke, D. Tyrrellis, *Schmerz. Ein Experiment zwischen Kunst und Wissenschaft*, [w:] *Schmerz. Kunst + Wissenschaft...*, s. 14.

²⁷² Tamże, s. 16.

²⁷³ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 57.

²⁷⁴ H.-D. Bahr, *Schmerz – der unmögliche Gast. Philosophische Überlegungen*, [w:] *Schmerz. Kunst + Wissenschaft...*, s. 30.

²⁷⁵ C. Nichols, dz. cyt., s. 221.

²⁷⁶ M. Blecher, *Zabliźnione serca*, tłum. T. Klimowski, Warszawa 2014, s. 127.

²⁷⁷ Catharine Nichols, dz. cyt., s. 219.

²⁷⁸ Tamże, s. 217.

Arendt stanowią doskonały komentarz do prac artystki: „Doprawdy najbardziej intensywne ze znanych nam odczuć, zdolne przytłumić wszystkie inne doznania, mianowicie doświadczenie silnego bólu fizycznego, jest zarazem najbardziej osobiste i najtrudniejsze do zakomunikowania. (...) Wydaje się brakować jakiegokolwiek przejścia od najbardziej radykalnej subiektywności, w której nie jestem już ‘rozpoznawalna’, do zewnętrznego świata życia”²⁷³.

Najczęściej w sztuce ból wizualizuje się zupełnie inaczej niż w stonowanych, wyciszonych czy wręcz medytacyjnych kadrach cyklu *SelfSoothing*, stawiając przede wszystkim na otwarte do krzyku usta, płacz, szlochanie, mimikę twarzy, skurcze i konwulsje ciała²⁷⁴. Artystka, niczym doskonale wyćwiczona maszyna, swoimi pozycjami i gestami sugeruje, że krzyk pomaga jedynie na chwilę, gdy ból jest krótkotrwały. *Homo dolens* zaś, któremu cierpienie towarzyszy niczym wierny pies i jest immanentną częścią jego codziennej egzystencji, uczy się z nim żyć i kiełznać go na tyle, na ile potrafi. Już nie histeryzuje, lecz wdraża się we współżycie z dolegliwościami i stara się je koić. Ponadto artystka wie, że gdy ból i cierpienie są zbyt drastycznie sensoryjne, trudno o to, by były rzeczywiście odczuwane²⁷⁵. Jak mawiała bohaterka powieści Maxa Blechera: „Widzisz, serca nas, chorych, tyle już otrzymały w życiu ciosów nożem, że stały się taką właśnie zabliźnioną tkanką... (...) Niewrażliwą, siną i stwardniałą...”²⁷⁶. Podobnie zabliźniona i stwardniała jest postać z fotografii Dawidek, która metodycznie poszukuje ulgi, idąc za wskazówkami własnego ciała. Ciała, które stało się medium bólu; miejscem, któremu ból nie jest obcy.

W estetyce bólu ogromną rolę odgrywa pamięć indywidualna i subiektywność²⁷⁷. Zarówno Malewski, jak i Dawidek, uzmysławiają osamotnienie i izolację *homo dolens*, który zmaga się z chorobą zarówno wobec własnej fizyczności, jak i wobec społecznej stygmatyzacji, jeśli dana przypadłość oszpeca go i czyni żeń postać niemieszczącą się w kanonach urody. To nie tylko postrzeganie bólu, a raczej postrzeganie postrzegania bólu²⁷⁸, które umożliwia oddanie w sztuce zmysłowego, (nie)przekazywalnego doświadczenia bycia obolałym w taki sposób, by wzbudzić empatię odbiorcy. W końcu wszyscy lub prawie wszyscy chociaż na krótko poznaliśmy nocną stronę życia i swoje drugie, to bardziej uciążliwe obywatelstwo, wobec którego tak często stosujemy zmysł metafory, który działa jak samokojenie.

Medium zarazone (Marta Antoniak, Magda Hueckel, Emilia Kachnicz, Lidia Kot, Andrzej Okińczyc)

Jednym z ciekawszych, moim zdaniem, przejawów choroby w sztuce, jest nie tylko przedstawianie jej symptomów, lecz „zarażanie” samego medium. Strategię tego rodzaju dostrzegam zarówno w malarstwie, jak i w fotografii. Niedościągłą mistrzynią infekowania medium w relacji do rzeźby i trójwymiarowych obiektów była z kolei Alina Szapocznikow, co uwidacznia się szczególnie w cyklu *Nowotwory* z lat 1969–1971, w którym zrakowaciałe komórki są integralne z formą i materią²⁷⁹. Jak pisał Gottfried Boehm: „właściwa medium przepuszczalność pociąga za sobą przezroczystość (...). Toteż trzeba szczególnego nastawienia, gdy chce się obserwować media, do czego okazja następuje się szczególnie wówczas, gdy narastające zgęstnienie zakłóca przezroczystość i media same zwracają na siebie uwagę”²⁸⁰. Chorobę interpretowałabym w tym kontekście właśnie jako owo narastające zgęstnienie, które zwraca uwagę na obecność medium, ponieważ się z nim stapia i utożsamia. Schorzenie może wcielić się – jakby z kolei ujął to Hans Belting – w medium-nośnik i medium-gospodarza²⁸¹. Ja powiedziałabym, że medium, gdy pozostaje przezroczyste, jest medium-nosicielem – jeszcze bez objawów choroby, lecz ze zdolnością zarażania (się), którą wyczuwają artyści. W owym procesie zarażania objawia się zaś ich zdolność do korzystania ze zmysłu metafory oraz poszukiwania obrazów *mimo wszystko*.

Marta Antoniak w serii obrazów kontynuowanej od 2013 r. i zatytułowanej *Plastikowe gardło* nawiązuje do ilustracji z medycznych atlasów. Do „zarażenia” medium używa zaś plastiku jako materii malarskiej. Można przypuszczać, że Roland Barthes, patrząc na te prace, zacytowałby fragment swojego eseju z lat 60. XX w.: „Materiał ten uszlachetniony jako ruch niemal nie istnieje jako substancja”²⁸². Artystka wypracowała bowiem własną technikę stapiania plastiku i „wypiekania” go w taki sposób, że staje się on plastyczną miksturą, optycznie tętniącą ruchliwością, z której kreowane są nowe wizualne całości, często wchodzące w rolę zdegenerowanych tkanek, opanowanych przez nowotwory. Antoniak następująco opisuje swoją technikę: „Opalarką przysmażam zarówno plastik, jak i farbę, które pod wpływem temperatury pęcznieją i zaczynają wytwarzać malutkie bąbelki. Na blasze układam dinozaury i świnki, jak ciasteczka. Wkładam

²⁷⁹ Ponieważ twórczość Szapocznikow była szeroko analizowana, nie rozwijam tego wątku, a jedynie go sygnalizuję.

²⁸⁰ G. Boehm, O obrazach i widzeniu, red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 191.

²⁸¹ H. Belting, Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 14 i 16.

²⁸² R. Barthes, Plastik, [w:] tegoż, Mitologie..., s. 215.

do piekarnika. Wlewam farbę akrylową do form silikonowych przeznaczonych do ciast i czekam aż zastygnie”²⁸³.

Plastik jest sztuczną materią, która w serii dzieł *Plastikowe gardło* – paradoksalnie – zamienia się w materię quasi-organiczną. W obrazach tych, nawiązujących do nieokiełznanej dynamiki choroby, zjawisko to osiąga apogeum, ponieważ utrwalona płynność kolorowych tworzyw imituje i ucieleśnia narośle na wargach, nosach czy przełykach. Masa wypływa z ust, a może je zatyka i nie pozwala zaczerpnąć oddechu. Osiada na płucach i „dusi” je swoją ekspansywną naturą. *Plastikowe gardło* wizualizuje lęk przed rozlewaniem się chorób niczym nacieków wewnątrz i na zewnątrz bezbronnego ludzkiego ciała.

Gdy dokładniej się przyjrzymy, okazuje się, że człowiek ma w sobie klocki oraz różne serie zwierzątek i bajkowych postaci z jajek niespodzianek. Organizm ludzki – jak pokazują prace Antoniak – jest więc zbiorem cywilizacyjnych odpadów, na bazie których rozwijają się choroby. Czy jeszcze biologicznie degradable – chciałoby się zapytać? A pytanie to w relacji do nierozkładania się zwłok osób, które spożywały jedzenie nasyczone konserwantami nie jest nieuzasadnione.

Antoniak unifikuje zatem przedstawienia chorobowo zmienionych tkanek i organów z plastikową materią malarską, której używa w swojej twórczości. Obrazuje w taki sposób, by zainfekować samo medium i wyzyskać, „zatrudnić” jego płynny potencjał do nie tylko reprezentowania nowotworowych zmian, lecz do ich „ucieleśniania” czy stawania się nimi. Forma staje się tożsama z tym, co wizualizuje, a więc medium przestaje być jedynie przezroczystym nosicielem, lecz podlega narastającemu zgęstnieniu, wskutek czego zwraca na siebie uwagę podobnie jak w *Nowotworach* Szapocznikow. Co ciekawe, masochistyczny traktat Antoniak zawiera nie tylko z odbiorcami, lecz również poniekąd sama ze sobą: „Otwieram kolejną Kinder Niespodziankę, ale zamiast czekolady do ust biorę wydłubanego z wnętrza pingwina. Obracam go językiem, ssę jak cukierka, gryzę. Dudniący dźwięk miażdżonego zębami plastiku rozsadza mi skronie. Czuję jak odchodzi farba. Czekam na smak nadzienia. Roztopia się w ustach. Oblepia przełyk kolorami tęczy. Rozkosz jak w *Ekstazie świętej Teresy* Berniniego. Plastikowa strzała przebija mój żołądek, sprawiając ból i radość jednocześnie”²⁸⁴.

W przypadku *Autoportretów obsesyjnych* Magdy Hueckel z roku 2006 mamy natomiast do czynienia z wyzyskaniem potencjału

²⁸³ *Plastikowe gardło*, praca doktorska Marty Antoniak (Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2017). Dzięki uprzejmości Autorki.

²⁸⁴ Tamże.

medium fotografii do „zakażenia” go już na poziomie stosowanej techniki. Trzydzieści jeden niewielkich rozmiarów czarno-białych fotografii ukazuje zdeformowane fragmenty ciała. Przypisany tym pracom sposób ekspozycji polegający na nieregularnym ich rozdysponowaniu na płaszczyźnie danej ściany, skłania do podejścia bliżej, przyglądania się im z nieznacznej odległości i uaktywnienia ciała w trakcie oglądu – widz musi się bowiem schylać lub wspinać na palce, by dojrzeć osobliwość niektórych prac, powieszonych poza wysokością ludzkiego oka. Na fotografiach, oprawionych w czarne ramy, widać stopy, dłonie, przedramiona, piersi, szyję, ale – co szokujące i zarazem fascynujące dla oka – na ich powierzchniach zachodzą jakieś specyficzne procesy, wiodące ku chorobowej degradacji skóry, ku jej pomarszczeniom i dziwacznym deformacjom, objawiającym się plamami, rozmiękczeniem tkanki lub odrażającym napięciem jakichś włókien. Na pierwszy rzut oka można by pomyśleć, że są to fotografie wykonane w prosektorium, po sekcjach, gdy odsłonięciu podlegają ścięgna, żyły czy struktura mięśni. Dzięki wyeksponowaniu w ramach i za szkłem wywołują skojarzenia z preparatami nieokreślonej proveniencji – uwaga skupia się na ich właściwościach niczym oko badacza pochylone nad mikroskopem. Natomiast kontrast między czarnym, głębokim tłem a jasnym motywem konotuje charakter zdjęć rentgenowskich, sugerujących dokonywanie wglądu pod powierzchnię, gdzieś w głębi. Obserwowanie tych prac z bliska jest nieustanną oscylacją oka pomiędzy rozpoznawaniem konkretnych części ciała a studiowaniem zachodzących na skórze procesów rozkładu. Spojrzenie z dystansu pozwala zaś na wychwycenie powiązań pomiędzy poszczególnymi fotografiami tak rozmieszczonymi na ścianie, by tworzyć nowe całości, frapujące konfiguracje, powstające z sugestii kontynuacji formy z jednego zdjęcia w sąsiednim kadrze.

W konfuzję wprowadza jednak tytuł serii fotografii, nie pozostawiający wątpliwości co do faktu, że są to autoportrety. Nie da się ich zrozumieć i zaklasyfikować za pomocą asocjacji ze zdjęciami rentgenowskimi lub prosektoryjną dokumentacją. Nie da się ich zbyć „zaszufladkowaniem” w sferze medycyny, na przykład atlasu dermatologicznego – to części ciała samej Hueckel, fotografowane przez nią samą i „nakładane” na jednej klatce z wizerunkami gnijących, psujących się warzyw i owoców. Naniesione na obraz gładkiej skóry zdają się ją pokrywać, przenikać, rozmiękczać, drastycznie postarzać i opanowywać swoją niepostrzymaną siłą galopującego rozkładu. Całkowicie integrują się

MASOCHISTYCZNY KONTRAKT

z powierzchnią dłoni, wnikają w zagłębienie nad kostką, anektują miękko zarysowany owal piersi. Sprawiają wrażenie rozprzestrzeniania się, nieustannego bycia-w-procesie, „zarażania” swoją odstręczającą naturą kolejnych centymetrów kwadratowych zarówno sfotografowanej skóry, jak i samej fotografii. Wykwitają plamami, guzami, fałdami i owrzodzeniami, bezlitośnie dając do zrozumienia, że rozkład toczy ciało. Aspekt ten dochodzi tak wyraziście do głosu dzięki wizualnemu dopracowaniu i technicznej perfekcji fotografii, które tym silniej przerażają, uświadamiając nieuchronność bardziej uciążliwego obywatelstwa i nieodwracalność zmian zachodzących w organizmie pod wpływem choroby.

Ten lęk – wspólny większości rodzaju ludzkiego – sprawia, że *Autoportrety obsesyjne* Hueckel uniwersalizują się: stają się opowieścią o zjawisku dotyczącym nie tylko wyobraźni artystki, lecz uruchamiającym się w psychice każdego odbiorcy w odniesieniu do jego własnej kondycji. Liczba tych fotografii, wariantowość ujęć ujawniają obsesyjność, jakieś natręctwo, od którego nie można się uwolnić; które zniewala i wciąga do tego stopnia, że trzeba do niego powracać mimo wstrętu i prób niedostrzegania przemian zachodzących we własnym ciele. Trzeba metaforyzować, by (po) radzić sobie z przerażeniem oraz odnaleźć w sobie te odosobnione „miejsca”, w których nastąpiło niezwykle skupienie życiowej energii i kreatywnych mocy.

W roku 2016 – jako pendant do *Autoportretów obsesyjnych* – powstają *Autoportrety odobsesyjne*. Jest ich również trzydzieści jeden. Każde „zakażone” zdjęcie dostaje swojego lustrzanego partnera, by obsesja choroby i proces uzdrowienia mogły się w sobie nawzajem przeglądać. Hueckel – jako patografka oraz wnikliwa, silna i krytyczna obserwatorka własnego chorowania i zdrowienia – podobnie jak w cyklu „Autoportretów wyciszonych” stawia na światło jako metaforę nadziei. Tym razem nie dialoguje jednak z tradycją romantycznego malarstwa i zjawiskiem epifanii w pejzażu, lecz sięga po światło jako fenomen przyrodzony medium fotografii. Być może praktykuje tym samym magiczny rytuał odwracania choroby, który wyraża się w odinfekowaniu medium i nienałożeniu na ciało gnijących warzyw czy owoców jak miało to miejsce w cyklu o dekadę wcześniejszym.

W *Autoportretach odobsesyjnych* szczególnie zwracają uwagę fotografie ukazujące miejsce po amputowanej piersi; jeszcze świeże i zaklejone rzędem plastrów w czasie gojenia się i rekonwalescencji. To blizna, która jest znakiem w najwłaściwszym sensie tego pojęcia;

jest indeksem i symptomem; jest nieusuwalnym śladem, który wskazuje na ból, zranienie, ranę²⁸⁵. Nie powstałaby bez cierpienia i przebytej operacji. Stanowi grawiurę na skórze, która opowiada historię i może być odczytywana (współ)czującym spojrzeniem. Jak przenikliwie zauważa Novina Göhlsdorf, blizna czerpie swoją siłę z ambiwalentnej pozycji *pomiędzy*: jest bowiem jednocześnie sztuczna i naturalna; nie jest wrodzona i powstaje jedynie wskutek działania z zewnątrz²⁸⁶. Pozostaje jako znamię na ciele, powstaje z realnego ciała – wchodzi w sferę cielesności danej osoby, by jak naturalne znamię zrosnąć się z jej wyglądem. „Blizna staje się znakiem rany, gdy owej rany już nie ma. Leczenie każdej rany jednak trwa; blizna powstaje w czasie. Kiedy dokładnie rana staje się blizną? Fazy leczenia nakładają się na siebie i nie pozwalają się od siebie oddzielić. (...) Blizna powstaje wraz z powolnym zamykaniem się rany. Rana znajduje się na powierzchni naszej skóry, można obserwować ją w trakcie tych przemian”²⁸⁷. Hueckel, paradoksalnie, cieszy się blizną, celebrytuje ją i uzmysławia nam, że z blizny spogląda na nas jednocześnie przeszłość i przyszłość. Mieć bliznę, nosić bliznę oznacza bowiem przekroczenie własnego ciała i pokonanie choroby. Są zatem powody, by chcieć ją posiadać, bo wciąż się żyje. „Wiele naszych historii, być może wszystkie, są historiami blizn. Te historie żyją z tego, że każde zabliznianie się jest czasowym procesem. Palimpsest blizn, który nosimy, jest historiografią na progu wysoce osobistego doświadczenia i powszechnie dostępnej wiedzy historycznej. (...) Pismo blizn nie opowiada linearnych życiorysów, lecz donosi o tym, co się odcisnęło piętnem. Blizny dają przez to świadectwo *głębi doświadczenia* (Walter Benjamin), które ma zawsze swoją przestrzenność. Stawanie się jest także zacieśnianiem się”²⁸⁸. Blizny Hueckel prezentują się w świetle poszczególnych ujęć, które w serii „Autoportretów odobsesyjnych” „odkaza” i „uzdrowia” zarówno ciało, jak samo medium fotografii.

Natomiast Emilia Kachnicz rozumie chorobę nowotworową jako symbol rozkładu, błędu i śmierci, czemu daje wyraz w cyklu swoich obrazów, zatytułowanym *Odwrócenie procesu. Błąd jako medium malarskie* z 2018 r.²⁸⁹ Artystka świadomie inicjuje serię technologicznych omyłek, by zainfekować płaszczyznę obrazu „chorą” malarską materią. Celowe błędy popełnia już przy gruntowaniu płócien, by z kolei nałożyć na nie farby niezgodnie z wszelkimi technologicznymi wskazówkami, a nawet dokładnie wbrew nim. W efekcie choroba zagarnia obrazy, których skóra łuszczy się, marszczy, a one same kruszą się, „pocą i gorączkują”, tracą materię, rozwarstwiają się niczym opanowane przez

²⁸⁵ N. Göhlsdorf, *Narben tragen*, [w:] *Schmerz. Kunst + Wissenschaft...*, s. 236.

²⁸⁶ Tamże, s. 237.

²⁸⁷ Tamże, s. 238.

²⁸⁸ Tamże, s. 238–239.

²⁸⁹ Por. także: E. Kachnicz, *Nowotwór w malarstwie a nowotwór malarstwa. Chore obrazy na przykładzie twórczości wybranych artystek i artystów polskich*, teoretyczna praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. nadzw. UAP dr hab. Marty Smolińskiej (Wydział Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, 2018), wersja elektroniczna dostępna w repozytorium cyfrowym Biblioteki UAP.

dolegliwości organizmu²⁹⁰. O ile na przykład Edvard Munch w dziele *Chore dziecko*: „Aby ewokować prawdziwą naturę choroby, [...] wykorzystał uchwyt pędzla do zarysowania linii, pozwalając, by farba spłynęła po płótnie, tworząc w ten sposób inne linie, które dały efekt szczegółowej, niedokończonej pracy”²⁹¹, o tyle Kachnicz nie tylko uruchamia potencjał niemimetycznych środków wyrazu, lecz „zaraża” chorobą jako błędem i błędem jako chorobą całą powierzchnię obrazu. Artystka czyni ze swoich prac eksperymentalne preparaty, na których studiuje stadia poszczególnych schorzeń. Chore jest malarstwo jako takie, a medium staje się nośnikiem i gospodarzem tych przypadłości. W takim ujęciu choroba ma nieprzewidywalny przebieg, a płótna pokryte farbą w efekcie technologicznych błędów są procesualne i zmienne niczym chorujące organizmy. W ramach „substytutynego aktu obrazowego”²⁹² zamieniają się w chorujące ciała, mimo że tej cielesności w sposób mimetyczny nie przedstawiono. Choroba medium działa w tym kontekście zatem jako stymulator przemian, które nie mogłyby zajść w „zdrowym” malarstwie. Ogarnia i pochłania poszczególne płótna, pozostając tożsama z ich istotą. „Zarażone” w ten sposób medium wyzwala nowe możliwości twórcze i samo dalej wyzwala własną kreatywność, już niezależnie od woli artystki.

W teoretycznej pracy magisterskiej, zatytułowanej *Nowotwór w malarstwie a nowotwór malarstwa. Chore obrazy na przykładzie twórczości wybranych artystek i artystów polskich*, Kachnicz – za W.J.T. Mitchellem²⁹³ ożywiając i upodmiotawiając swoje prace – przewrotnie pyta, czy chorujące obrazy chcą wyzdrowieć²⁹⁴. Odpowiedź jest w tym wypadku jasna: nie chcą. „Uzdrowienie jest równie bezlitosne jak choroba”²⁹⁵. Pozbawiłoby je jednak tożsamości i odebrało powód do istnienia. Obrazy chorują zatem inaczej niż ludzie, którzy dążą do wyzdrowienia. Dla obrazów i „zarażonego” medium choroba w strategii Kachnicz staje się szansą na wyzwolenie wyjątkowej kreatywnej energii, która nie mogłaby ujawnić swojej siły w żadnych innych okolicznościach. W tym wypadku powiedziałabym, że masochistyczny kontrakt obrazy podpisują przede wszystkim z samą artystką.

Choroby rozwijają się wewnątrz ciała i pozostają często poza sferą widzialności. Gdy w 2002 r. na chłoniaka zmarł mój Ojciec, po sekcji zwłok chciałam zobaczyć fragmenty guza, który rozwinął się w śródpiersiu. Nie do końca wiem, co mną kierowało. Może – jakby ujął to Frank Furedi²⁹⁶ – niezdrowa obsesja na punkcie choroby? Teraz w wyszukiwarce regularnie wstukuję

²⁹⁰ W kwestii cielesności obrazu por.: M. Smolińska, *Dermatologia malarska: obraz skóry a skóra obrazu*, „Artium Quaestiones” 2016, XXVII, s. 129–170.

²⁹¹ T. Vold, *The Sick Body. From Bacteria to Viruses. How Munch and Meelgard Express Disease in Their Art*, „Horti Hesperidum” 6, 2016, s. 149.

²⁹² H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010, s. 173 i nn.

²⁹³ Zob.: W.J.T. Mitchell, dz. cyt.

²⁹⁴ E. Kachnicz, dz. cyt., s. 26.

²⁹⁵ M. Blecher, dz. cyt., s. 52.

²⁹⁶ F. Furedi, *Our unhealthy obsession with sickness. Why is being ill now embraced as a positive part of the human experience?*, „spiked” 2005, <http://www.frankfuredi.com/index.php/site/article/81/> [dostęp: 28.07.2018].

„gruczolakorak przełyku i żołądka”, by ujrzeć oblicze nowotworu mojej Matki. Gdy z kolei sama miałam podejrzenie wstępnej fazy raka szyjki macicy, kompulsywnie oglądałam w sieci porażająco piękne formy wirusa HPV, powiększonego mikroskopowo. Sontag podkreśla, że: „Chory na raka nie ogląda pod mikroskopem wycinka swojego guza nowotworowego”²⁹⁷. Czasy się zmieniają i dzięki progresowi technologii medycznych wgląd w to niewidzialne czy dotychczas niedostępne wzrokowi oblicze choroby staje się coraz łatwiejszy. Sztuka także może czynić ten aspekt widzialnym, co uzmysławiają płótna Lidii Kot z cyklu *Obraz choroby*, przedstawiające w ogromnym powiększeniu na dużych formatach różnego typu nowotwory rozwijające się w rozmaitych organach oraz we krwi i limfie. Filozofia i tradycja Zachodu bazuje na przekonaniu, że wewnątrz i zewnątrz istotnie różnią się od siebie: „Wnętrze jest z definicji i z natury tym, czego się nie widzi. Wnętrze jest więc z definicji tym, co jest przykre lub nieładne, w przeciwieństwie do zewnątrz, które jest miłe i gładkie. Wnętrze jest płynne, zewnątrz suche; wewnątrz jest odpychające, zewnątrz piękne; wewnątrz jest prywatne, zewnątrz publiczne; i w końcu zewnątrz jest samym życiem, podczas gdy wewnątrz jest śmiercią”²⁹⁸.

Artystka utożsamia te „wewnętrzne” motywy z całą płaszczyzną każdego obrazu, dzięki czemu medium ulega „zarażeniu” i funkcjonuje jako obraz choroby. Gdy w ciele pojawiają się komórki nowotworowe, jego integralność zostaje zraniona, a wewnętrzna równowaga zachwiana: opanowane przez raka i wirusy, przez systemy informacji (*information systems*), które niszczą jego systemy immunologiczne od wewnątrz, kieruje się przeciw sobie, atakuje samo siebie²⁹⁹. Na obrazach Kot trwają więc dynamiczne procesy zmagania komórek zdrowych i chorych. Wszystko dzieje się w płynach ustrojowych chorej osoby, której twarzy i tożsamości nie widzimy. „Zarażone” medium malarstwa jest nośnikiem i gospodarzem dla specjalistycznych wizualizacji ze sfery medycyny, które najczęściej oglądają jedynie lekarze i analitycy. Są to niepowtarzalne biomedyczne portrety konkretnych osób – choroba jest wszak rodzajem linii papilarnych, bo każdy z nas choruje inaczej. Obraz zmian w organizmie ma niepowtarzalny rys. Może wśród obrazów jest też autoportret artystki, która jest patografką własnych dolegliwości? Kot przekłada te medyczne, fachowe ilustracje, wykonane przy pomocy najnowocześniejszych technik i wysoce specjalistycznego sprzętu, na malarstwo. Każdą komórkę rakową i wirusa odtwarza pędzlem na płótnie, kreśląc je swoimi gestami i filtrując przez własną cielesność. Wnika

²⁹⁷ S. Sontag, dz. cyt., s. 14.

²⁹⁸ J. Elkins, *Differenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper*, tłum. z j. angielskiego H. Jatho, [w:] *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, red. H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002, s. 489.

²⁹⁹ U. Stahel, *Körper, Bilder, Macht und Gewalt*, [w:] *Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod. Photographic Power and Violence, Disease and Death Photographed*, red. tenże, Winterthur 2009, s. 8.

MASOCHISTYCZNY KONTRAKT

w chorobę od strony, od której nie jest ona zazwyczaj postrzegana, poszerzając sferę widzialności i pytając o poziom molekularny jej funkcjonowania. Zmysł metafory sięga tym razem bardzo głęboko pod skórę: w głąb tkanek, na wskroś organów i do środka naczyń krwionośnych.

Ponadto obrazy Kot na pierwszy rzut oka mogą działać estetycznie, a nawet wydawać się piękne. Czyżby zatem znowu Sontag się nieco pomyliła, gdy pisała: „Rak (...) jest nadal tematem rzadkim i bulwersującym; estetyzacja tej choroby wydaje się niemożliwa”³⁰⁰? Amerykańskiej filozofce chodziło oczywiście o poezję, ale myślę, że teza ta doskonale pozwala przetransponować się na sztuki wizualne. Paradoksalnie Kot estetyzuje raka, wcale go nie estetyzując, a po prostu do bólu mimetycznie, iluzjonistycznie go odtwarzając i „zarażając” nim medium.

Czy powiesilibyśmy sobie taką „abstrakcję” nad sofą w salonie? Czy podpisałibyśmy ten właśnie rodzaj masochistycznego kontraktu? Co może wydać się zaskakujące, „(...) sądzi się, że można postrzegać ból spoglądając na preparaty chorych organów”³⁰¹. Może więc także na obrazy chorób pod mikroskopem?

W kontekście pytania o estetyzację w malarstwie niezwykle ciekawie rysuje się radykalna zmiana w twórczości Andrzeja Okińczyca, kojarzonego głównie z doskonałymi, pogłębionymi psychologicznie portretami, pięknymi pejzażami i kunsztownymi draperiami. Po operacji wstawienia protez stawów biodrowych artysta namalował serię obrazów, z którymi natychmiast i bez wahania sygnowałam masochistyczny kontrakt. Gdy w 2016 r. uczestniczyłam w otwarciu indywidualnej wystawy artysty w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, wielbiciel dotychczasowej twórczości Okińczyca, szeptali pokątnie, że te najnowsze prace są odrażające. Potwierdziło się zatem zdanie Zierkiewicz, że w Polsce brakuje kulturowej legitymizacji dla narracji patograficznych³⁰². Od sztuk wizualnych, a w szczególności od malarstwa, oczekuje się przede wszystkim piękna, a Okińczyk poddał chorobę autobiografizacji i na dodatek – jako świadomy malarz – przejmująco i przekonująco „zaraził” samo medium.

W 1974 r. Zdzisław Kępiński napisał, że artysta ten w swojej sztuce zachował wiarę w to, że obrazy są zdolne „wyrazić całą osobowość bez pogłębiania ich nożem wbijanym – rzekomo we własny, a w gruncie rzeczy w cudzy brzuch”³⁰³. *Notabene* cóż za celna definicja masochistycznego kontraktu! Moim zdaniem

³⁰⁰ S. Sontag, dz. cyt., s. 21.

³⁰¹ E. Blume, A. Hürlimann, T. Schnalke, D. Tyradellis, dz. cyt., s. 14.

³⁰² E. Zierkiewicz, dz. cyt., s. 56.

³⁰³ Z. Kępiński, *Malarstwo Andrzeja Okińczyca*, „Sztuka” 1974, nr 1, s. 10.



zachowanie owej wiary na obecnym etapie twórczości artysty polega jednak właśnie na wbijaniu noża w brzuch (obrazu). A także na zadawaniu mu ran, zdawaniu w nim sprawy z chorowania, krępowaniu go sznurem lub bandażem czy demonstrowaniu blizn, a nawet obdarciu go ze skóry.

W serii prac z lat 2013–2015, zatytułowanych po prostu *Studium*, Okińczyc skupia uwagę na ciele (obrazu), koncentrując się na *mięsności* i balansując gdzieś na granicy wnętrza i zewnątrz, wchodząc przy tym głęboko pod skórę (obrazu). *Studia* to bowiem realnie „wybrzuszone” kwadraty 60 × 60 cm, w których odbiorca napotyka wcieloną oraz – jak skonstatowałby David Freedberg³⁰⁴ i Hans Belting³⁰⁵ – organiczną obecność i stopniowo dąży do ustanowienia żywej cielesności, finalnie dostrzegając *brzuch i ciało obrazu*.

„Realne ciała zostają odcieleśnione w obraz, w przeciwieństwie tego aktu zaś ucieleśnia się obraz”³⁰⁶. W dziełach tych dokonuje się bowiem nieustanny ruch tautologicznej wymiany pomiędzy ciałem przedstawionym a ciałem obrazu. Tę wymienność ciała i obrazu, Horst Bredekamp określił jako *substytutywny akt obrazowy*³⁰⁷. Obserwując prace Okińczyca można nieustannie balansować na granicy obcowania z rzeczywistym ciałem (obrazu), a nie tylko obrazem ciała – stopniowo, nieco podobnie jak wobec malarstwa Kachnicz, zaczynamy postrzegać bowiem przedmiot materialny jako obdarzony życiem. Na bazie interakcji obrazowej obecności z cieleśnie zakorzenionym widzeniem, w *Studiach* Okińczyca fenomenologia obrazu zajął się z fenomenologią ciała³⁰⁸ – chorego ciała, które jest tożsame z medium. Chore „[c]iało jest okiem cyklonu, ośrodkiem koordynacji, stałym miejscem napięć w szeregu doświadczeń. Wszystko krąży wokół niego i jest odczuwane z jego punktu widzenia”³⁰⁹.

Płaszczyna wybrzusza się i – jakby pod wpływem grawitacji – ciąży w dół. Okińczyc zaprasza zatem brzuch na powierzchnię obrazu, „wycinając” go z ciała i kadrując w formacie kwadratu, jednocześnie pozwalając zachować mu organiczność i cielesność. Dzieje się *substytutywny akt obrazowy*: brzuchy wybrzuszają się ku nam, indagując zarówno nasz zmysł wzroku, jak i dotyku. Pobudzają naszą cielesną percepcję; czujemy je we własnych trzewiach. „Widzimy znajomą anatomie i obdarzamy ją uczuciami; dzięki temu materia zupełnie pozbawiona z nami związku zaczyna oddychać, krwawić, czuć”³¹⁰. Dlatego tak bardzo boli nas *Studium 1*, gdzie bezbronny brzuch (obrazu) został w dwóch miejscach przecięty.

³⁰⁴ D. Freedberg, dz. cyt., s. 249.

³⁰⁵ Por.: H. Belting, dz. cyt., s. 30–37.

³⁰⁶ M. Lüthy, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess*, [w:] *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, red. R. Hoppe-Sailer, C. Volkenandt, G. Winter, Berlin 2005, s. 44.

³⁰⁷ H. Bredekamp, dz. cyt., s. 173 i nn.

³⁰⁸ B. Waldenfels, *Verkörperung im Bild*, [w:] *Logik der Bilder...*, s. 17–34.

³⁰⁹ W. James, *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge 1976, s. 86.

³¹⁰ D. Freedberg, dz. cyt., s. 204.

MASOCHISTYCZNY KONTRAKT

Blizny – mimo że estetycznie opracowane – są śladem doznanego cierpienia i przebytej choroby.

Okińczyc opina wybrzuszone kwadraty tkaniną i pokrywa je różową farbą o lekko perłowym połysku. Estetyzuje. Pokazuje *mięsność* ciała (obrazu), lecz w sposób wyważony, jakby jeszcze nieco ostrożny. Wnika pod skórę, lecz granicę wnętrza i zewnątrz traktuje po malarsku identycznie jak całość różowej powierzchni. Motyw skóry uzmysławia nam również naszą śmiertelność oraz podatność na zranienia i choroby, co w dzisiejszych czasach zostało wyparte ze sfery naszej świadomości. Okińczyc zapuszcza się zatem w rejony, których dotychczas w swojej ponadczasowej i – parafrazując Witkacego – niepochochzącej z bebechów danego indywiduum twórczości nie eksplorował.

W tym samym 2013 r. artysta – podsuwając nam do podpisania masochistyczny kontrakt – wbija nóż jeszcze głębiej rzekomo we własny, a w gruncie rzeczy w cudzy brzuch, tworząc *Studia* o kolejnych numerach: 3, 4 i 5. Kreuje prace, które w identycznych kwadratowych formatach jak brzuchy pod warstwą pleksi – niczym w gablotach – zamykają wnętrzności. Tak, wnętrzności. A może mielone mięso? Co z tego, że wykonane z pianki montażowej, układającej się w finezyjne formy i pomalowanej czerwono-różową farbą? Akt substytucji działa tak silnie i przekonująco, że rozpoznajemy zwoje mózgowe lub jelita. Nie ma już skóry, która szczególnie kryłaby to, czego zazwyczaj nie widzimy.

Posługując się językiem Hala Fostera, dodałabym, że obrazy Okińczyca odmawiają wzięcia na siebie tradycyjnego obowiązku łączenia wyobrażonego i symbolicznego przeciwko Realnemu, a raczej sprawiają, by „Realne istniało w całej chwale (lub grozie) swego pulsującego pożądania”³¹¹, konstytuując *podmiot w szoku* miotający się pomiędzy fascynacją a wstrętem. Mięso wyklucza związek z ciałem symbolicznym³¹². Nasza podmiotowość staje pod znakiem zapytania, nagle uzmysławiając sobie materialną obecność podatnego na choroby ciała i jego śmiertelność: „cielesne ciało, które żyje, ciało, które porusza się i przetacza płyny, ciało przetacza, przetacza, przetacza słodką i słodzoną wodę”³¹³.

Analizując proces percepcji tych prac, powiedziałabym, że mamy tu do czynienia – ponownie odwołując się do Fostera – z iluzjonizmem traumatycznym: „iluzja nie tylko nie potrafi oszukać oka, ale także ujarzmić spojrzenia, a więc ochronić przed Realnym. Inaczej mówiąc nie potrafi nie przypominać nam o Realnym i sama staje

³¹¹ H. Foster, dz. cyt., s. 170.

³¹² M. Newman, *Flesh, Wounds and the Divided Body*, [w:] *Wounds. Between Democracy and Redemption in Contemporary Art*, Stockholm 1998, s. 36.

³¹³ J.-P. Sartre, dz. cyt., s. 150.



się traumatyczna – to **traumatyczny iluzjonizm** [pogrubienie za Fosterem]³¹⁴. Wobec tych dzieł stajemy się *podmiotami w szoku*³¹⁵, a samym Realnym jest choroba. Ślady „krwi” oraz, mówiąc kolokwialnie, flaki i ich naturalistyczna kolorystyka powodują, że przebywając w pobliżu *Studiów 3, 4 i 5* – a przecież musimy podejść blisko, by zobaczyć wszystkie detale – odczuwamy je całym ciałem, doznając dreszczu fascynacji i obrzydzenia jednocześnie. Konfrontujemy się więc z typowym *abiektem*, który, wedle opisu Julii Kristevej, jawi się jako coś, co zarówno przyciąga, jak i odrzuca: „Jest zarazem obcy podmiotowi i intymnie z nim związany; wręcz za mocno związany, gdyż właśnie ta nadmierna bliskość wywołuje w podmiocie panikę”³¹⁶.

Efekt szoku jest dodatkowo potęgowany przez taki sposób przedstawiania brzucha (obrazu) jakby został on otwarty, wskutek czego jasny status granicy między wnętrzem a zewnątrz został podany w wątpliwość: „Dzięki temu abiekt pozwala zdać sobie sprawę ze słabości granic, (...) ze słabości przestrzennego oddzielenia tego, co zewnętrzne, od tego, co wewnętrzne (...)”³¹⁷.

Motyw wnętrzości powraca w *Studium 12* (2015), gdzie brzuch (obrazu) został obdarty ze skóry, by uwidocznic własną *mięsność*. W obrazie Okińczycza flaki sprawiają wrażenie wicia i rojenia się, pulsowania i tętnienia własnym życiem. Kipią. Takie „samonapędowe” byty są utrapieniem szczególnym, bo ich peregrynacje obnażają kruchość, przygodność i umowność wytyczonego ładu³¹⁸. Wywołują w nas odrazę i panikę, tak ostentacyjnie wystawione do oglądu. W *Studiach* masochistyczny kontrakt nosi znamiona wyjątkowej perwersji, ponieważ opiera się na traumatycznym iluzjonizmie i dobitnie uzmysławia nam, że „cokolwiek się w życiu ludzkim liczy, liczy się tylko dlatego, że życie ludzkie ma kres, i że ludzie o tym wiedzą”³¹⁹. Jak zauważył Emil Cioran, wszystko, co nas krępuje, pozwala nam się samookreślić. Twórczość Okińczycza w latach 2013–2015 musiała krępować cielesność ubezwłasnowolnionego chorobą ciała: rzekomo jego własna, a w gruncie rzeczy cudza, nasza.

Studium 6 z roku 2014 ma z kolei barwę szarokremową. Na brzuchu (obrazu) rozpościera się długa, łukowato biegnąca blizna, ściągnięta szwami. To szwy pooperacyjne? A może posekcyjne? Kolor skóry (obrazu) nie konotuje bowiem życia. A może – jak pisze Olga Tokarczuk – „to jest właśnie kolor naszego ciała, szarokremowy, szarobrzązowy, brzydki, trzeba go zapamiętać. Nie chcielibyśmy takich ścian w naszym domu ani takiego samochodu.

³²⁰ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 28.

³²¹ W. James, *Principles of Psychology*, Cambridge 1983, s. 1065–1066.

³²² Teologiczne pojęcie inkarnacji na grunt estetyki zostało przetransponowane przez Cennino Cenniniego w jego traktacie *Libro dell'Arte*, pisanym prawdopodobnie w Padwie w ostatniej dekadzie XIV w. Cennini za pomocą metafory *incarnazione* (łac. *incarnatio*), która nie występuje jeszcze w Wulgacie, lecz pojawia się w literaturze patrystycznej od II w. n.e., opisał przemianę płynnej, amorficznej farby w „żywą” postać oraz proces malarski polegający na czynieniu niewidzialnego widzialnym. Zob.: C. Kruse, *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione”. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von C. Cennini*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2000, 63, s. 305–325.

³²³ N. Suthor, *Bad touch? Zum Körpereinsatz in Michelangelo/Pontormos 'Noli me tangere' und Caravaggios 'Ungläubigem Thomas'*, [w:] *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflektionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, red. V. von Rosen, K. Krüger, R. Preimesberger, München und Berlin 2003, s. 277.

To kolor wnętrza, ciemności, miejsc, gdzie nie dociera słońce, gdzie materia kryje się w wilgoci przed cudzym wzrokiem, a więc nie musi się już popisywać. Tylko z krwią stać ją było na ekstrawagancję; krew ma być ostrzeżeniem, jej czerwień alarmem, że muszla naszego ciała została otwarta. Ciągłość tkanek – przerwana”³²⁰.

Krew, porównana do gorącej lawy, która napiera od wewnątrz i próbuje wylać się na powierzchnię brzucha (obrazu), pojawia się natomiast w *Studium 7* (2014). Wnętrze ciała jest zatem porównane z gorącą magmą, która wycieka w momencie eksplozji, jaka zachodzi w niedostępnej dla wzroku czeluści ciała (obrazu). Wnętrzości mogą zatem palić niczym lawa o niewyobrażalnej temperaturze, uzmysławiając nam, że nie jesteśmy w stanie umysłem okiełznać i zdyscyplinować własnego ciała, w którym choroba uprawia samowolę. W *Studium 11* (2015) z kolei Okińczyc obandażowuje brzuch (obrazu) i pozwala krwi niepokojąco przesiąkać przez kolejne warstwy opatrunku. W *Studium 9* (2015) nawiązuje natomiast do ciała ubiczowanego. Jego powierzchnię znaczą horyzontalne i skośne blizny, podbiegłe ciemniejszą już krwią. Empatia, która towarzyszy percepcji, uruchamia naszą wyobraźnię: „Bez stanów cielesnych, które następują wraz z percepcją, ta ostatnia mogłaby być czysto poznawcza w formie, blada, bezbarwna (...)”³²¹. Czujemy ból własnym ciałem: na tym właśnie polega działanie traumatycznego iluzjonizmu.

Chrześcijańska ikonografia cierpienia stoi często za ikonografią choroby w sztuce współczesnej – jak w tym tekście pokazałam to już na przykładzie prac Malewskiego. Okińczyc w *Studiach*, wpisując się w tradycję *incarnazione*³²², nieustannie oscyluje pomiędzy obrazem ciała a ciałem obrazu. Powierzchnia wybrzuszonych formatów sama zostaje wielokrotnie wyposażona w rany i naruszona, a ten irytujący detal natychmiast staje się raną wpisaną w reprezentację³²³. Są to więc dzieła metamalarskie – z „zarażonym”, „chorym” medium. Dlatego uważam, że wyrażenie odczuć związanych z chorowaniem czasem wręcz wymaga wbicia noża rzekomo we własny, a w gruncie rzeczy w cudzy brzuch. To mocna metafora. Zabieg ten boli tym bardziej, gdy przeprowadza go Okińczyc – portrecista i wysmakowany esteta. W ramach jego dorobku *Studia* rażą niczym nuż w bzu. Osobiście jestem za legitymizacją takiej patografii.

³¹⁴ H. Foster, dz. cyt., s. 174.

³¹⁵ Inspiracja pojęciem *podmiotu w szoku* za: H. Foster, dz. cyt., s. 157.

³¹⁶ H. Foster, dz. cyt. s. 183.

³¹⁷ Tamże.

³¹⁸ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, wyd. II, Warszawa 2000, s. 14.

³¹⁹ Tamże, s. 255.



Choroba w przestrzeni publicznej (Joanna Rajkowska)

W większości tekstów dotyczących choroby podkreśla się wagę jej oswojenia – jakby była ona czymś dzikim i nieobłąskawionym. Proces ten ma pozwolić na zniesienie dolegliwości oraz roli chorego z większym zrozumieniem. Słowo „oswojenie” powtarza się jednak w tym kontekście tak często, że stało się ono puste, stereotypowe, a dla Joanny Rajkowskiej wręcz irytujące. Dlatego w swojej twórczości artystka postanowiła przemieścić chorobę z wnętrza ciała w przestrzeń publiczną, by – paradoksalnie – zainicjować subwersywne zjawisko od-swajania. Proces ten – jak zwykle u Rajkowskiej – ma wymiar analityczny, krytyczny i polityczny: „Choroba zawsze jest konkretna i konkretna osoba na nią zapada. Choroba jest usytuowana, imienna, towarzyszą jej emocje, zagraża naszemu życiu. Ma ciemną, straszną aurę niepewności i rozpacz. Wszelkie wielkie programy polityczne, plany uzdrowienia, wzmocnienia, podniesienia, skrzętnie omijają chorobę, wątpliwości i całą tragedię naszego niepewnego biologicznego istnienia. Zauważcie, że bez względu na opcję polityczną – czy jest to opcja prawicowa, konserwatywna, czy neoliberalna, czy nawet lewicowa – sztuka publiczna, która ma ją wspierać jest zawsze żałośnie odcieśniona i bezpiecznie ‘poprawna’”³²⁴. Wejście z taką perspektywą w przestrzeń publiczną to także przekroczenie choroby jako doświadczenia jednostkowego i indywidualnego na rzecz uczynienia zeń metafory de(kon)struującej społeczne, kulturowe i polityczne konteksty. Rajkowska widzi w chorobie potencjał do wskazywania newralgicznych kwestii, związanych z utartymi schematami myślenia: „Choroba, paradoksalnie, zawsze jest polityczna, jest zdecydowanie związana z kwestiami płci i hierarchią władzy. Ma moc ujawniania nieoczywistych, wydawałoby się, osi naszej symbolicznej rzeczywistości. Jest to również moment uruchomienia stanu wyjątkowego, karnawału symptomów, które normalnie uznalibyśmy za zbyt straszne, żeby się nimi zajmować. Wszystko to, w moim przekonaniu, czyni z choroby możliwy, istotny wątek projektu publicznego”³²⁵. Z chorobą mamy się zatem nie oswoić, a raczej od-swoić czy wyzyskać jej krytyczny potencjał do od-swajania mitów i metafor tego rodzaju, jakie zwalczała Sontag.

W roku 2013 na zewnętrznej ścianie Muzeum Narodowego w Brasili Rajkowska zrealizowała efemeryczny projekt *site specific* *Wszystkowidzące oko*. Choroba gwałtownie wkroczyła w życie artystki wraz z nowotworem oczu jej córki Róży, który z czasem

został wyleczony. Na hemisferycznej fasadzie modernistycznego budynku artystka wyświetliła projekcję pokazującą gałkę oczną, stopniowo zwalczającą nowotwór i zmieniającą strukturę z chorej na zdrową. Z perspektywy uwzględniającej odbicie projekcji w lustrze wody, nad którą zbudowano muzeum, wszystkowidzące cyklopowe oko duplikuje się i patrzy na nas dwuocznie, co potęguje wrażenie obserwacji. Rajkowska – podobnie jak Kot – sięgnęła po medyczne obrazy choroby, wykonane za pośrednictwem wysoko specjalizowanych urządzeń i w wielokrotnym powiększeniu pokazała to, co zazwyczaj pozostaje poza sferą widzialności. Choroba nowotworowa Róży uzmysłowiła na nowo artystce, czym jest widzenie i czym grozi jego utrata. Choroba córki dodatkowo wyostroiła zatem krytyczne postrzeganie Rajkowskiej jako artystki i zainspirowała ją do sygnowania masochistycznego kontraktu z odbiorcami w Brasili – mieście zbudowanym w 1960 r. na planie nawiązującym do sylwety lecącego samolotu lub kondora. To gigantyczna stolica – konstrukt, w której obserwacja mieszkańców przez władzę została od początku wkalkulowana. Rajkowska, pokazując proces uzdrawiania oka w tej ikonicznej futurystycznej metropolii modernizmu, nie tylko zwraca uwagę na funkcjonujące w niej niewidzialne systemy nadzoru, lecz również daje nadzieję na przywrócenie potencjału widzenia do innych celów niż odgórna obserwacja. Oko – emblemat modernizmu – w tym wypadku jest chore, jakby do systemu wkradł się błąd. Jakie obrazy przesyła siatkówka zaatakowana nowotworem? Choroba rozszczelnia system i jego precyzyjną konstrukcję. Otwiera możliwość innego widzenia, a następujące w kolejnych kadrach projekcji uleczenie, związane z rozpadem nowotworowych komórek, daje nadzieję na przekroczenie opresyjności wzrokocentryzmu i obsesji odgórnego wszystkowidzenia. Czy Rajkowska sugeruje, że modernistyczne oko było chore? Co i jak zobaczymy zatem okiem zdrowym?

Niebagatelna pozostaje także kwestia, że oko pojawia się na fasadzie budynku Muzeum Narodowego, w którym gromadzi się dzieła sztuki, tworzące tzw. narodowy, brazylijski kanon. Hemisferyczny budynek sam staje się w tym kontekście rodzajem gałki ocznej, która nieoczekiwanie podniosła powiekę i pokazała swoje wnętrze – zaczęła patrzeć i widzieć, sama będąc widzianą i inicjując wymianę spojrzeń w przestrzeni publicznej. Od choroby własnej córki Róży Rajkowska doszła więc do kwestii związanych z pytaniem o status widzenia jako takiego oraz kondycję widzenia w tradycji modernistycznej i tkance miasta, które powstało w nowym wspianiałym świecie. Choroba generuje rysę na tym

³²⁴ J. Rajkowska, *Dziecko Peterborough i Trafostacja. Choroba, obieg materii i od-swajanie*, [w:] *Rzeźba dzisiaj*, t. 2, red. E. Domanowska, M. Smolińska, Orońsko 2018, s. 186.

³²⁵ Tamże.



ideale i subwersywnie nakłuwła mit wszytkowidzącego oka jako symbolu modernizmu. Powiedziałabym, że artystka „odczarowuje” wzrokocentryzm i de(kon)struuje model oka jako wszechwidzącego. W tytule wyczuwam jednak rodzaj ironii. Proces od raka do jego rozpadu staje się więc metaforycznym oczyszczaniem widzenia i przejrzaniem na oczy; radością z odzyskania wzroku, który – po błędzie w systemie i jego naprawieniu – może być używany poza modernistyczną opresyjną wiarą w obiektywizm postrzegania, narzucającą wszystkim to, co dla nich najlepsze.

Choroba u Rajkowskiej staje się zatem swego rodzaju wirusem, który – raz znalazłszy się w przestrzeni publicznej – mutuje i zaraża umysły kolejnych odbiorców. Z innej perspektywy spojrzą oni na rolę muzeum we współczesnym świecie czy bardziej świadomie postawią pytania o wszechobecną kontrolę i *surveillance*. Nowotwór oka u Rajkowskiej jest od-swojony na tyle, by choroba zyskała polityczny wymiar.

Epidemia i pandemia (Viola Kuś, Aleksandra Ska)

Choroba – obok wymiaru indywidualnego – może mieć również charakter epidemii, a nawet globalnej pandemii. Pojęcia te od lat kojarzone są z ogromnym, czającym się gdzieś w tle współczesnej epoki zagrożeniem dla ludzkości. Plagami XXI w. w sieci nazywane są chociażby ADHD, czyli zespół nadpobudliwości ruchowej z deficytem uwagi, cukrzyca, niewydolność serca, alergię czy depresja. Nad światem unosi się realne widmo pandemii grypy, a media w ramach nakręcania polityki strachu dodatkowo potęgują lęki związane z chorobami, które mogą zagrażać milionom ludzi. Choroba może stać się zatem narzędziem manipulacji i sterowania ludzkimi lękami.

Viola Kuś w instalacji zatytułowanej (*OPEN/NPN*)_w napięciu przegrzanych neuronów – odsłona 2 jako epidemię XXI w. wskazuje z kolei dolegliwości wynikające z nadpobudliwości oraz (nad) twórczych zdolności ludzkiego mózgu. W centrum zainteresowania staje zagadnienie przeładowania naszych systemów nerwowych nadmiarem płynących zewsząd informacji i bodźców, nadprodukcją obrazów, strumieniem danych, w którym jesteśmy nieustannie zanurzeni. Do tego dochodzi stres związany z pędzącym i nieubłaganiem uciekającym czasem. Kuś diagnozuje „przegrzanie” neuronów jako jedną z epidemii współczesnych czasów czy swego rodzaju *signum temporis*. To już nie dżuma, cholera, odra lub

grypa, lecz schorzenie układu nerwowego, które nie pozwala na skupienie uwagi i zabija umiejętność koncentracji: „Kultura dzisiejsza to kultura nadmiaru, przesytu, przeładowania (...). Funkcjonujemy wręcz w czasach dyktatury nadmiaru i hegemonii nadprodukcji kulturowej, z którymi trudno radzić sobie w obliczu niedostatku”³²⁶. Nic więc dziwnego, że neurony „przegrzewają się” niczym przeciążone przewody, co artystka uzmysławia i wizualizuje poprzez zaproszenie odbiorców do wnętrza instalacji zbudowanej z luster. Nakładając jednorazowe obuwie i wchodząc do środka, widzimy siebie w zwielokrotniających się odbiciach. Rekurencyjne obrazy, oparte o efekt Droste, powielają się w nieskończoność, narastają w głąb lustrzanej przestrzeni, kreując niekończącą się konfigurację. Próbuując objąć tę multiplikację, możemy jedynie „nadwyreżyć” neurony i utracić jakikolwiek pewny punkt odniesienia. Lustro – w nawiązaniu do teorii Jacquesa Lacana – stanowi też wieloznaczny „rekwizyt”, który w tym wypadku uzmysławia, że tzw. faza lustra nie musi dziś prowadzić do scalenia tożsamości, a wręcz przeciwnie – do jej rozbicia i fragmentaryzacji. Zwierciadlane powtórzenia nas samych jawią się jako swego rodzaju metafora zapętlenia myśli, które wciąż galopują, nakręcając spiralę nadaktywności i nadprodukcji: „Współczesna kultura z pewnością nie cierpi na niedostatek różnorodności form, jej bolączką jest raczej nadprodukcja”³²⁷. Koncepcja instalacji Kuś polega na tym, że tego wrażenia doświadczamy na własnej skórze – wchodząc do wnętrza per formatywnej instalacji, sygnujemy jednak masochistyczny kontrakt.

Aleksandra Ska w instalacji *Pandemia* z 2015 r. pyta z kolei o globalny, nieprzewidywalny wymiar choroby, wynikającej z dynamicznych, niepohamowanych i zupełnie nieprzewidywalnych mutacji wirusów. Artystka zajmuje się polityką strachu, związaną z medialnym dyskursem otaczającym rozprzestrzenianie się chorób w dzisiejszym świecie, w którym przemieszczanie się jest kluczowym aspektem kondycji człowieka. Wraz z człowiekiem przemieszczają się wirusy, które ignorują wizy, pozwolenia, odległości i granice. Jak kilka dekad temu pisała Sontag: „Różnica pomiędzy obecną epidemią a zapowiadaną pandemią [...], wydaje się przypominać różnicę pomiędzy toczonymi dziś wojnami – tak zwanymi wojnami ograniczonymi – a wojnami niewyobrażalnie bardziej przerażającymi, które dopiero mogą nastąpić, przy czym te ostatnie (ze wszystkimi atrybutami fantastyki naukowej) należą do sfery zdarzeń inscenizowanych nałogowo dla zabawy w postaci gier elektronicznych”³²⁸. Ska wizualizuje nasze lęki, kreując nowe,

³²⁶ T. Szlendak, *Pięć procesów w kulturze + rola publicznych instytucji kultury, które o tych procesach conieco wiedzą*, <http://obserwatorium.ikm.gda.pl/artukul/tomasz-szlendak-piec-procesow-w-kulturze/> [dostęp: 4.08.2018].

³²⁷ M. Giżycki, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001, s. 29.

³²⁸ S. Sontag, dz. cyt., s. 167.

nieistniejące wirusy i wizualizując ich wyglądy w quasi-ilustracjach medycznych, powstałych jakby pod mikroskopem. Ponadto – przy współpracy z genetykiem dr Maciejem Behrendtem – opisuje objawy chorób i dolegliwości, jakie dany wirus może wywołać, symulując fachowy, medyczny język. Całości projektu dopełnia wielki metalowy wiatrak, który obracając się i szumiąc przypomina symbol atomowego zagrożenia.

Jak pisał Albert Camus w *Dżumie* – nikt nie będzie wolny, dopóki będą istniały zarazy. Każda epoka jest stygmatyzowana przez znamieny dla niej typ epidemii czy pandemii. Ponadto zjawiska te wiążą się nie tylko z realnym występowaniem chorób, lecz również stają się elementami gier o władzę oraz nieodłącznym elementem polityki strachu, napędzanej przez polityków i populistyczne media. Choroba jako zagrożenie globalne zostaje więc głęboko upolityczniona. Od lęku przed pandemią mogą nam się przegrzać neurony.

Czy ta sztuka powinna wyzdrowieć?

„Twierdzę (...), że choroba to nie metafora i że najbliższy prawdzie sposób jej postrzegania – jak również najzdrowszy sposób chorowania – jest w najwyższym stopniu wolny od myślenia metaforycznego i najbardziej nań niepodatny”³²⁹. Mimo tej deklaracji, sama Sontag jest mistrzynią w kreowaniu metafor związanych z chorowaniem. Także artystki i artyści sztuk wizualnych mają zmysł metafory, dzięki któremu są w stanie analizować rolę chorego, oswajając i od-swajając choroby, de(kon)struować lęki z nimi związane, wizualizować ich obsceniczność i poszerzać sferę wizualności, często łamiąc kulturowe tabu, pokazywać zarówno ich indywidualny, jak i pandemiczny, globalny wymiar czy wskazywać na ich upolitycznienie. Niektórzy spośród nich jako *pendant* choroby postrzegają proces leczenia i uzdrowienia.

Sontag podkreśla, że nie chce „opisywać, jak to naprawdę jest, gdy się migruje do świata chorych i jak się w nim mieszka (...)”³³⁰. Lecz paradoksalnie to właśnie metafory oraz każdorazowe sygnowanie z odbiorcą masochistycznego kontraktu pozwalają na uchylenie się od opisywania jak jest *naprawdę*, gdy zyskuje się to drugie, jakże niechciane obywatelstwo. Artystki i artyści, często nawiązując do chrześcijańskiej ikonografii cierpienia, medycznego obrazu choroby, medykalizacji ciała czy estetyki bólu i abiektu, uruchamiają (współ) czujące spojrzenie i somaestetyczną percepcję. Przedstawienie cierpiącego ciała wywołuje analogiczne odczucia u odbiorcy,

³²⁹ Tamże, s. 5.

³³⁰ Tamże.

³³¹ J. Ullrich, *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Berlin 2003, s. 149-220.

³³² E. Blume, A. Hürlimann, T. Schnalke, D. Tyradellis, dz. cyt., s. 16.

³³³ W. Menninghaus, dz. cyt., s. 430.

³³⁴ T. Couser, *Recovering bodies. Illness, disability, and life writing*, Madison 1997, s. 12.

³³⁵ S. Sontag, dz. cyt., s. 95.

lecz według Georges’a Bataille’a doznanie bólu tego rodzaju jest pozytywne, ponieważ znosi cierpienie indywidualne i pozwala wczuć się w ból innych, podając w wątpliwość zasadę indywidualności³³¹. Joseph Beuys mawiał, że bez bólu nie ma świadomości (*Ohne Schmerz gibt es kein Bewusstsein*)³³². Życie bez bólu samo w sobie byłoby zatem bolesne i niezdrowe. Analogicznie rzecz ma się z doznaniem wstrętu, które zdaniem Nietzschego wyróżnia tylko wybrańców poznania³³³.

Nasza podmiotowość – jak ma to zwykle miejsce w kontakcie z dziełami abiektalnymi przedstawiającymi chorobę – staje pod znakiem zapytania, gdy nagle uzmysławiamy sobie materialną obecność ciała, jego podatność na choroby i wreszcie śmiertelność. Jako społeczeństwo, któremu narzuca się estetyzację, wykluczając chorobę ze sfery widzialności jako obsceniczną, potrzebujemy patografek i patografów, którzy spiszą z nami masochistyczny kontrakt i pokażą pełen wymiar człowieczeństwa, możliwy do zrozumienia tylko dzięki uzmysłowieniu sobie istnienia choroby. Jak pisze Thomas Couser, tacy autobiografowie łakną kulturowej autoryzacji i świadomości, że ich opowieść jest ważna i wartościowa. „Im bardziej publiczna jest ta forma ekspresji, tym silniejszego, być może, społecznego usankcjonowania potrzebuje. A do niedawna takiej kulturowej autoryzacji brakowało”³³⁴. Dlatego – paradoksalnie – opowiadałabym się za tym, by sztuka tego rodzaju nigdy nie zdrowiała. To wszak dzięki niej rozpoznajemy semantyczną sieć choroby i oglądamy *obrazy mimo wszystko*, których medium zostało „zarażone”.

„Celem mojej książki było uspokojenie wyobraźni, a nie jej rozbudzanie”³³⁵ – pisze Sontag. Celem z kolei mojego tekstu było rozbudzanie (współ)czującego spojrzenia poprzez tropienie zmysłu metafory w obliczu choroby w strategiach twórczych wybranych artystek i artystów.

4. WYPRAŁAM! O PRANIU STEREOTYPÓW W (AUTO)IRONICZNEJ TWÓRCZOŚCI BETTINY BEREŚ

WYPRAŁAM!

Wyprałam – krótko i zasadniczo komunikuje tytuł indywidualnej wystawy Bettiny Beres w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu. Czas przeszły, tryb dokonany, pierwsza osoba liczby pojedynczej. Nie ma o czym dyskutować – pranie zostało zrobione. Tylko jakie pranie?! Co wyprała Bettina Beres?

Artystka w swojej twórczości od lat subtelnie dotyka kwestii związanej z pamięcią indywidualną i zbiorową. Pamięć zaś – z racji swoje ulotności i zacierania się wspomnień – wymaga „ucieśnienia” i medializacji, czego Bettina Beres pieczołowicie się podejmuje, kreując sztukę rozpiętą pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Na makatkach haftuje związane, celne hasła, które „piorą mózg” tym, które myślą, że będą wiecznie młode, że są niezastąpione i na dodatek kochają obowiązki (*Jutro będziesz stara, Nie jesteś niezastąpiona, Nie kochaj obowiązków, Nie tylko twoje ciało robi się do kitu*). W dolnej sali Galerii Sztuki Wozownia owe makatki oraz prześcieradła, poszwy, zasłony i serwetki, pokryte wyhaftowanymi napisami, wiszą na sznurkach pomiędzy filarami niczym suszące się pranie – można między nimi spacerować, szukając własnego rytmu ich lektury. Kolorowe litery na białym tle, związane z barwą użytego kordonka, rysują się z daleka niczym wzór – dopiero z bliska pozwalają się odczytać i w pełni doznać sarkastycznego poczucia humoru Bettiny Beres. Artystka potrafi bowiem niezwykle celnie spuentować aktualną rzeczywistość, kondycję kobiety w społeczeństwie czy odnieść się do wszechobecnych stereotypów. Trafia w punkt. Jest przenikliwa, często bezlitosna, czasem lekko kokieteryjna i frywolna. Wielokrotnie w wyhaftowanych hasłach komentuje swój wiek – jest wszak po pięćdziesiątce, ale na jednej z eleganckich serwetek podkreśla przy tym, że *Twórczość zaczyna się po pięćdziesiątce*.

Czyżby dialogowała z dziełem Marii Pinińskiej-Bereś *Czy kobieta jest człowiekiem?* (1973), któremu towarzyszyła tabliczka-metka z napisem *Data produkcji..., data ważności...*? Bettina Bereś manifestuje, że nie tylko nie minęła jej data ważności, lecz ponadto całkiem niedawno rozpoczął się w Jej życiu prawdziwie twórczy etap. Na dodatek deklaruje, że wierzy w malarstwo. Pierze więc również stereotyp, który musiała znać z rodzinnego domu, gdzie dwoje artystów Maria Pinińska-Bereś i Jerzy Bereś opowiadali się wyłącznie za performance’em i obiektami jako jedynymi formami artystycznego wyrazu.

Płachty białego „prania”, rozwieszone na sznurkach i przypięte klamerkami, działają niczym labirynt, w którym można krążyć kolekcjonując w pamięci owe cierpkie i ironiczne przekazy. Bettina Bereś „pierze brudy”, które zalegają w naszej świadomości i wiążą się z pozycją kobiety w kulturze patriarchalnej. Mamy przecież kochać obowiązki, być aniołkami, sprzątać po przyjęciu natychmiast, mieć doskonałe ciała, być wiecznie młode i niezastąpione, a także nie za mądre, golić nogi, poświęcać się kobiecym zajęciom, a ponadto nie wolno nam być egoistkami! Hasła, haftowane przez artystkę, sprzeciwiają się tym kliszom związanym z kobiecymi rolami. Haftowanie staje się zatem subwersywne: kojarzone z kobiecością służy w tym wypadku emancypacji oraz de(kon)struowaniu przesądów i usankcjonowanych kulturowo sposobów myślenia.

Bettina Bereś gra także z akcjami Marii Pinińskiej-Bereś *Pranie I* (1980) oraz *Pranie II* (1981), w ramach których Jej matka, przedstawicielka neoawangardy, prała pieluchy. Z liter na pieluchach ułożył się napis „feminizm”, który również w ten sposób został symbolicznie wyprany. Pinińska-Bereś podkreślała, że czas macierzyństwa był okresem odebranych sztuce i nigdy nie zdołała go później nadrobić. Bettina Bereś na jednej z serwetek – oczywiście na różowo – haftuje zdanie *Moja mama wyprała feminizm*, akcentując jednocześnie bliską relację z twórczością Pinińskiej, jak i własne środki wyrazu. Swoją sztuką artystka robi zatem metapranie: pranie prania. I lapidarnie, mocno oświadcza, że już wyprała.

Z kolei na prześcieradle, „suszącym się” pośród makatek, serwetek, bieżników, zasłon i poszew, rysują się wyhaftowane kształty dwóch ciał: kobiecego i męskiego. Pomiędzy nimi biegnie napis: *Cienka*

WYPRAŁAMI

czzerwona linia. Owa linia, mimo że przecież cienka, wyraziście oddziela od siebie obie sylwetki, stanowiąc nieprzekraczalną granicę między dwoma światami. Wspólne prześcieradło, a więc wspólne łóżko, lecz para nie jest już razem. Czy tych dwoje podzieliło wzajemne znudzenie sobą po wielu latach związku i codzienna rutyna? Może zdrada jednego z nich? A może polityczne poglądy? Prześcieradło, użyte przez Bettinę Bereś jako nośnik czy swego rodzaju medium przekazu, w nocy jest bardzo bliskie śpiącym ciałom – wchłania ich ciepło, odciska poruszenia, bywa świadkiem erotycznych zbliżeń i/lub kłótni.

Artystka sięga zatem po bieliznę pościelową, serwetki, makatki i bieżniki, które towarzyszą nam w każdym domu, świadkując powszedniemu życiu. Kondensuje na nich – poprzez wyhaftowane hasła i formy – zwięzłe zapisy emocji i komentarze do zakorzenionych głęboko przekonań. Pierze naszą świadomość. I robi to w przekonujący sposób, bo jest nie tylko ironiczna, lecz przede wszystkim autoironiczna – nie oszczędza więc zarówno nas, jak i siebie samej. *Jestem winna* – mówi. Tak jak my wszystkie. Niektórzy pokątnie szepczą pewnie o Jej działaniach: „To nie jest sztuka”, co Bettina Bereś skrupulatnie zapisuje haftem na nieskazitelnie białej powierzchni serwetki. Może za sztukę bardziej uznałoby malarstwo?

Pomiędzy owym praniem, rozwieszonym w Wozowni, wylaniają się bowiem również obrazy, które często do owego tytułowego motywu nawiązują: umywalka do wykonania przepierki, miski do namoczenia uporczywie zaplamionych tkanin. Jest w tych kompozycjach uspokajająca celebrowanie powagi prostych sprzętów, które towarzyszą nam w codzienności i po cichu, skromnie spełniają swoją użytkową rolę. Bettina Bereś ma dla nich czasem więcej czułości niż dla czytelniczek i czytelników haftowanych haseł, którymi – niczym igłą do haftowania – nakłuwa poczucie bezpieczeństwa, wynikające z mentalnego wygodnictwa i powielania stereotypów w ramach własnych egzystencji. Obrazy komunikują obecność owych misek, umywalek, wanienek, sugerując, że bez nich pranie nie byłoby możliwe.

Obok jednej z misek wiszą różowe rajtki, wyeksponowane i powiewające dumnie na sznurku niczym flaga. Sztandar dziewczynkości w kolorze tak znamionym dla Marii Pinińskiej-Bereś. Członkini II Grupy Krakowskiej prała feminizm, Bettina Bereś

pierze zaś rajtki, bo jej mama feminizm wyprała już wcześniej, redefiniując rolę kobiety w świecie sztuki. Płótno powstało w roku 2005 i wiąże się – jak często w twórczości autorki wystawy *Wyprałam* – z pamięcią indywidualną, gdy malarkę zainspirowały rajstopy jej córki, a więc element otaczającej ją codzienności. W relacji jednak do *Prania feminizmu* kompozycja *Różowe rajtki* zyskuje nowe znaczenia i konteksty, szalenie ciekawe, choć przecież niezamierzone przez ich autorkę. Bettina Bereś może cieszyć się swoim macierzyństwem, a także tak kobiecą czynnością jak haftowanie, bo tworzy w epoce postfeministycznej, w której nie musi już walczyć o tak podstawowe kwestie jak równouprawnienie.

Ponadto artystka przywołuje na swoich obrazach takie hasła jak *Tożsamość*, *Dziedzictwo* czy *Honor*, dokonując ironicznej „przepierki” tak popularnych ostatnio w polskiej rzeczywistości terminów. Jakże filuternie zakręcają się rogi w „nadętym” porożu, tak znamienym dla wyposażenia szlacheckich dworów, odzwierciedlonym na płótnie *Honor!* Jak ochoczo kielkują ziemniaki, zrzucone na stertę pod napisem *Tożsamość!* Z kolei *Dziedzictwo* wygląda tak, jakby było „sprane”, rozmyte i niewyraźne. I cóż w ogóle dziedziczymy? Wygląda na to, że kwiat w doniczce ustawionej na odwróconym garnku czy wiaderku, widoczny na tle wykafelkowanej ściany. Roślina jest „wywindowana” w górę na owym osobliwym postumencie, mimo że sama wydaje się dość rachityczna, może nawet pożółkła i wcale niegodna aż takiej nobilitującej ekspozycji. Czyżby takie właśnie było nasze dziedzictwo: wystawione na piedestał, na który *de facto* nie zasługuje? Dziedziczymy w końcu owe skiełkowane kartofle, które aż nadto mówią o naszej tożsamości, a także nieustannie zmagamy się z pytaniem, czym jest honor. Zresztą, gdy słyszymy to ostatnie słowo, automatycznie nasza pamięć uzupełnia triadę: Bóg, Honor, Ojczyzna. Najlepiej wszystko wielkimi literami. Bettina Bereś pyta też o *Dobre czasy*, które być może już minęły, a może dopiero nastąpią. Nie wiadomo, czy drzewa na tym obrazie kiedyś pokryją się zielenią czy ich gałęzie na zawsze już pozostaną bezlistne. „Za zasłoną toczy się szczęśliwsze życie” – może to tam właśnie trwają owe mityczne dobre czasy?

Ów komentarz do rzeczywistości uzupełniają kompozycje z napisami związanymi z odczuwaniem bólu: *Boli głowa*, *Boli brzuch*, *Boli biodro boli*. Głowa boli od myślenia, brzuch od emocji, biodro być może z przesadnej pilności i nadmiernej miłości do

³³⁶ M. Podsiadły, Zbyszek Cybulski na 3 peronie we Wrocławiu wypowiedział ostatnie słowa, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,142076,19439337,zbyszek-cybulski-na-3-peronie-wypowiedzial-ostatnie-slowa.html> (dostęp: 24.04.2018).

WYPRAŁAMI

obowiązków, których przecież – według Bettiny Bereś – kochać nie należy. Ból jest nieodłączną częścią codzienności – zarówno ten fizyczny, jak i ten mentalny, psychiczny, egzystencjalny. Czasem jest się spranym przez niego, a czasem to nam udaje się go sprać.

Bettina Bereś – niczym Zbigniew Cybulski w filmie *Jowita* z 1967 roku – nie przerywa prania nawet w kluczowych momentach: „Z ‘Jowity’ w pamięci zostaje jednak przede wszystkim scena z Cybulskim, trenerem głównego bohatera, kiedy wchodzi w konfrontację ze swoim zawodnikiem, wyzymając pranie w wannie. Aktor wymyślił tę scenę. Miewał takiego nosa często”³³⁶. Artystka też ma nosa. Hasłem wyszytym na jednej z makatek zachęca: *I ty możesz się zbuntować aniołku*. I ma to tego prawo, bo sama już dawno się zbuntowała. Wyprała. A Jej pranie pachnie frywolnością.



5. **MISSING: NA TROPACH OBCEGO**

MISSING: NA TROPACH OBCEGO

*Człowiek zawsze ma przesadne
wyobrażenie o tym, czego nie zna.*

Obcy Albert Camus

Prace Diany Fiedler, prezentowane w górnej sali, archiwum i laboratorium Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, oscylują wokół procesu sondowania i rozpoznawania „obcego”. Dotykają problematyki szeroko pojmowanej obcości, inności i alienacji, a także różnego rodzaju głębokich lęków oraz niejednoznacznych tożsamości. W swoim nieoczywistym, metaforycznym wymiarze otwierają konteksty nie tylko indywidualne, lecz również społeczne i polityczne, dotyczące wszelkich możliwych oblicz „obcego”.

Tytuł *Missing* staje się w tym kontekście bardzo wieloznaczny, ponieważ z jednej strony wskazuje na kogoś zaginionego, z drugiej zaś może wywoływać konotacje z tęsknotą za kimś. Ponadto ma wydźwięk „filmowy”, pobudzając asocjacje związane z narracjami, znanymi głównie dla thrillerów. Fiedler buduje więc napięcie już w samej nazwie wystawy, sugerując nieprzeniknioną tajemnicę i rzucając odbiorcom tę jedną jedyną słowną odpowiedź: Missing – jakże działającą na wyobraźnię! To ktoś stracony, utracony, brakujący, nieobecny, zaginiony... Dla każdego z odwiedzających wystawę ów tajemniczy, nieuchwytny obcy może być kimś innym.

Fiedler reżyseruje przestrzeń galerii, umieszczając w niej konkretne obiekty. Gra z naszymi przesadnymi wyobrażeniami o tym, czego nie znamy, budując mikroświat, w ramach którego nieledwie czujemy na plecach oddech owego niezidentyfikowanego „obcego” czy wdychamy jego dziwną woń – raz nieprzyjemny odór gumy, innym razem miłą woń trawy cytrynowej. Friedrich

Nietzsche krytykował innych filozofów za zaniedbywanie nosa jako najdelikatniejszego instrumentu, którym dysponuje człowiek i który dostarcza wiedzy o minimalnych różnicach dotyczących ruchu znacznie dokładniej niż spektroskop³³⁷. Zapach opiera się bowiem idealizacji i generuje mentalną narrację dla postrzegającego, zawierając w sobie materialny ślad przeszłości i łącząc się bezpośrednio z ciałem.

Owey niezdefiniowanej, także olfaktorycznej obecności obcego doświadczamy na wystawie *Missing* całym ciałem, które staje się ośrodkiem multisensorycznej i somaestetycznej percepcji. Przechodzimy bowiem przez ciemny i opresyjny gumowy korytarz, na końcu którego napotykamy puste, czarne oczodoły okien; odchylamy żółte i transparentne kurtyny paskowe, by wejść w nierozpoznaną przestrzeń i wdychać zapach trawy cytrynowej; przemierzamy się pomiędzy stalowymi *Spidersami*, które w przestrzeni publicznej służą do odgradzania i zabezpieczania konkretnych obszarów – Fiedler ustawia je tak, że nie możemy mieć pewności, po której ich stronie się znajdujemy: tej zabezpieczonej, czy tej, w której jesteśmy narażeni na spotkanie z „obcym”. Miejscami jest aż „lepkko” od niepokoju, duszno od lęków, które aktywują się w kontakcie z czarnymi jak smoła gumowymi ścianami korytarza czy ciężkimi pasami kurtyny, „lejącymi się” na ciało każdego, kto chce je rozchylić. To wystawa doświadczana zmysłowo, na własnej skórze – jakbyśmy cielesnie znaleźli się na planie jakiegoś filmu, nie znając jego scenariusza. Każdą ścieżkę, wyznaczoną przez artystkę-scenarzystkę-reżyserkę-scenografkę, musimy zatem przejść sami, zdając się na własną cielesną intuicję i tłumiąc poczucie zagrożenia, które nie może nas do końca sparaliżować – wiemy przecież, że to galeria, w której grasuje (nie)realny obcy, a nie rzeczywista przestrzeń.

Mikroświat, skonstruowany przez Fiedler, nawiązuje do filozofii podmiotowości, w ramach której odbiorca dzieła sztuki podąża od wzroku do dotyku, od dotyku do odnalezienia samego siebie poprzez poczucie cielesności i własne afektywne zaangażowanie³³⁸. Staje w epicentrum doświadczeń haptycznych, rozumianych jako doznania wielozmysłowe. Dzieła artystki są bliskie także pojęciu *systemu haptycznego*³³⁹, zaproponowanego przez Jamesa J. Gibsona. Za pomocą *systemu haptycznego* jednostka gromadzi informacje o świecie i o swoim własnym ciele. Działa on w poprzek porządków zmysłów, angażując je wszystkie łącznie ze zmysłem równowagi i kinestetycznym³⁴⁰. Doznania dotykowe nie pochodzą więc tylko ze skóry, lecz także z innych zmysłów, wskutek czego

³³⁷ F. Nietzsche, *Ecce Homo. Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, München, Berlin und New York 1988, s. 366.

³³⁸ W. Spemann, *Tastsinn und Plastik. Ein Beitrag zur Anthropologie der Sinne*, „Kunst und Kirche” 3, 1981, s. 133.

³³⁹ J. J. Gibson, *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*, übersetzt von I. und E. Kohler und M. Groner, Bern 1973, s. 131.

³⁴⁰ S. Neuner, *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, „31. Das Magazin des Instituts für Theorie” Nr. 12/13, Dezember 2008, Zürich, s. 3.

³⁴¹ C. Spence, *The Multisensory Perception of Touch*, [w:] *Art and the Senses*, red. by F. Bacci and D. Melcher, Oxford 2009, s. 100.

³⁴² Por.: H. Protzman, *Die visuelle Ästhetik der Skulptur und das Problem der Wechselvertretung von Auge und Tastsinn*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden” 13, 1981, s. 21.

³⁴³ M. Merleau-Ponty, *The Film and the New Psychology*, [w:] Tenże, *Sense and Non-Sense*, with a preface by H. L. Dreyfus & P. Allen Dreyfus, Evanston 1964, s. 48.

³⁴⁴ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 14.

³⁴⁵ Zob.: D. Czaja, *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2006.

³⁴⁶ P. Schollenberger, *Strefy kontaktu – Merleau-Ponty i Duchamp o związkach widzenia i dotyku*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badyśiak, Kraków 2016, s. 51-52.

percepcja haptyczna musi być opisywana jako multisensoryczna, co staje się coraz bardziej zrozumiałe także dzięki badaniom neuropsychologicznym³⁴¹. Fiedler kreuje coś w rodzaju parkuru, na którym – w konfrontacji z „przeszkodami” – testowaniu podlega samopoczucie odbiorcy, jego haptyczna wyobraźnia, cielesna i świadoma pamięć. W ramach percepcji haptycznej, stanowiącej efekt pracy *systemu haptycznego*, dochodzi do synestetycznej wymiany między wieloma zmysłami oraz ich ścisłej współpracy, a nie jedynie między wzrokiem a dotykiem³⁴². Na integrację doznań zbieranych przez poszczególne zmysły wskazywał już Maurice Merleau-Ponty: „Moja percepcja nie jest sumą wizualnych, taktylnych i słuchowych danych. Postrzegam w sposób totalny, całością mojego jestestwa. Ujmuję unikatową strukturę rzeczy, unikatowy sposób istnienia, który przemawia do wszystkich moich zmysłów jednocześnie”³⁴³. Natomiast Gaston Bachelard określał tę multisensoryczną korelację „polifonią zmysłów”³⁴⁴. Fiedler dyryguje tą polifonią, oddziałując najsilniej na dotyk, wzrok, węch oraz zmysł kinestetyczny. Słuch także musi być aktywny, gdy w napięciu wsłuchujemy się we własne kroki czy szelest odchylanych paskowych kurtyn, drżąc przy tym podświadomie, czy przypadkiem nie wysłyszemy również kroków obcego. Istotną rolę w potęgowaniu owych efektów odgrywają przesadne wyobrażenia o tym, czego nie znamy.

Momentami można się zachwiać, zgubić pewność kroku – szczególnie wobec ekspansywnych, ostrych *Spidersów* czy w trzewiach ciemnego gumowego korytarza. We „wnętrzu” wystawy *Missing* czujące ciało czasem traci równowagę, a propriocepcja zostaje poddana testowi w wyniku haptycznej percepcji dzieł rozmieszczonych w Wozowni. Zmysł równowagi umożliwia czucie położenia ciała w przestrzeni, kinestetyczny zaś, zwany też czuciem głębokim, pozwala na orientację jak ułożone są części ciała bez patrzenia na nie. Fiedler jako artystka wie, że obydwa te zmysły, obok podstawowych pięciu, są więc kluczowe dla kondycji czującego ciała, które całe objęte jest przez haptyczność. Takie ujęcie otwiera również drogę do przewyżczenia silnej w tradycji zachodnioeuropejskiej separacji ciała i duszy³⁴⁵ oraz przyczynia się do rewizji tradycji metafizycznej i powiązanej z nią nierozzerwalnie koncepcji podmiotu: „...dotyk jest zmysłem radykalnym w źródłowym tego słowa rozumieniu. Niczym *radix* – korzeń, pozwala zakorzenić postrzegającą i poznającą świadomość w tym, co zmysłowe; łączy umysł i zmysły, duszę i ciało”³⁴⁶. Ta

poznająca uzmysłowiona świadomość jest w koncepcji Fiedler szczególnie wyczulona na (nie)obecność obcego.

Paradoksalnie – mimo że na wystawie nie ma przedstawienia żadnych konkretnych oczu, które mogłyby na nas patrzeć – można cały czas czuć się jak pod nieustanną obserwacją. To dziwaczne czarne okna, to okrągłe, głębokie wzierniki peryskopów, to spojrzenia innych odbiorców wystawy krzyżują się w przestrzeni, dotykając naszych ciał i przywołując na myśl tak powszechne dziś zjawisko *surveillance*. Wrażenie nadzoru i inwigilacji, których źródła nie możemy dokładnie zlokalizować, powoduje z kolei uczucie, że spogląda na nas ów niezdefiniowany obcy, którego duch unosi się w przestrzeni. Fiedler reżyseruje estetykę kontroli. To atmosfera znana także z projektu więzienia – panoptikonu – autorstwa Jeremy’ego Benthama. Panoptikon, w którym więźniowie nie wiedzą, czy i kiedy są obserwowani przez strażników, opisany przez Michela Foucaulta w *Nadzorować i karać*, stał się metaforą permanentnej inwigilacji³⁴⁷.

Również poszczególne miejsca, w których obiekty są wystawione, automatycznie stają się integralną częścią przekazu nadawanego przez artystkę: osobliwe peryskopy śledzą nas w laboratorium, nawiązując przestrzenno-semantyczne relacje z otoczeniem; w ciemnej górnej sali Galerii Sztuki Wozownia powstaje „gęste” od niepokoju środowisko, w ramach którego zastane drewniane filary stają się znaczącą i nieodzowną częścią narracji. W budowaniu efektu owej niepewności, zagrożenia czy nawet opresji znaczący udział bierze także skala poszczególnych obiektów. Są one bowiem dopasowane nie tylko do galeryjnych wnętrz, lecz również do wymiarów ludzkiego ciała – ośrodka percepcji, za pośrednictwem którego odbiorca styka się z ich materialną, zagadkową i bardzo wyrazistą obecnością.

W ramach wystawy *Missing* każdy odbiorca dialoguje więc z „własnym obcym”, a także jest „obcym” dla innych przebywających równocześnie z nim na wystawie. Jeśli rację miał Artur Rimbaud, że ja to ktoś inny, to także sami dla siebie pozostajemy „obcymi”.

³⁴⁷ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993.

6. MEDIALNE LUSTRO I SUBWERSYWNY NARCYZM ARTYSTEK POLSKIEJ NEOAWANGARDY: WYZNANIA ZAZDROŚNICY

MEDIALNE LUSTRO I SUBWERSYWNY NARCYZM ARTYSTEK POLSKIEJ NEOAWANGARDY: WYZNANIA ZAZDROŚNICY

Dama w lustrze to zarazem tytuł opowiadania Virginii Woolf, jak i zbiorowej wystawy w Galerii Piekary w Poznaniu, w ramach której pokazano wybrane prace wybitnych artystek polskiej neoawangardy jak Izabella Gustowska, Zofia Kulik, Anna Kutera, Natalia LL, Jolanta Marcolla, Teresa Murak, Ewa Partum, Maria Pinińska-Bereś oraz Teresa Tyszkiewicz. Kobiety podmiot odbija się w lustrze fotografii i wideo, konstruuje (auto)portrety i przechwytyjąc własności medium w taki sposób, by stworzyć swoje własne światy. Strategia moich rozważań o tych dziełach i postawach będzie zatem dwójaka: po pierwsze wskażę na rolę lustra – fotografii i wideo – jako medium w relacji do rozważań zarówno Rosalind E. Krauss, jak i Lucy Irigaray; po drugie zaś zastanowię się nad wywrotowym potencjałem narcyzmu w relacji do de(kon)struowania falokulologocentryzmu. Abstrahując zaś od ścieżki interpretacyjnej, którą będę w danym momencie podążać, towarzyszyć mi będzie zazdrość: pełna podziwu zazdrość wobec kobiet-artystek tak wyzwolonych i niezależnych.

Polskie artystki w latach 70. zachłannie i programowo sięgają po aparaty fotograficzne i kamery. Ostentacyjnie epatują swoją urodą, młodością, bezkompromisowym podejściem do artystycznych konwencji i filisterskiego odbiorcy. Bywają bezpruderyjne, zmysłowe, otwarte, władcze, uwodzicielskie i po prostu piękne. Jak kotki chadzą własnymi drogami, tylko czasem dając się pogłaskać. Przeglądają się w medium fotografii i wideo niczym Narcyz w lustrze – są jednak nie tyle bezkrytycznie zakochane w swoich wizerunkach, co świadomie ich używają, by chociaż trochę w polu sztuki pochulić, potricksterować i zakwestionować obowiązujące hierarchie, raz po raz wystawiając pazurki. Powiedziałabym – może nieco przewrotnie – że artystki

te antycypują dzisiejszą generację *selfie*, ale nie mają w sobie nic ze współczesnej powierzchownej, miłej gry z fotografowaniem samych siebie. Przeciwnie – jawią się wszak jako te, które mają świadomość, że Narcyz jest figurą, która w różnych mediach tematyzuje i problematyzuje, ze szczególnie interesujących perspektyw, status reprezentacji: „Narcyz nie jest artystą, ale reprezentacją sztuki niemożliwej: żeby zaczęła się reprezentacja, konieczne jest pożegnanie”³⁴⁸. Stawiam tezę, że artystki żegnają reprezentację falokulologocentryczną i fundują własną: wywrotowo kobiecą, w ramach której stają się podmiotami nie pozwalającymi się już więcej dyscyplinować. Kpią sobie z męskiego spojrzenia, prowokują, kokietują, udzielają audiencji. Dzielą i rządzą. A przy okazji doskonale się przy tym bawią.

Sposób adaptacji strategii narcyzmu mówi wiele o czasach, w których dane dzieła powstały – jest rodzajem metaforycznego lustra, w którym odbijają się aspekty zarówno teoretyczno-artystyczne, jak i społeczne. Po doświadczenia bohatera *Metamorfóz* Owidiusza twórcy sięgali zazwyczaj po to, by zanegować lub podać w wątpliwość dominujące w danej epoce artystyczne konwencje³⁴⁹. Kobiety-artystki, działające w latach 70., naruszają zatem zarówno komunistyczną szarość i pruderię, nakłuwają nadęty patriarchy, jak i operują aparatami fotograficznymi czy kamerami wideo w taki sposób, by nie pozwolić się uprzedmiotowić i samodzielnie przejąć symboliczną władzę spojrzenia. Ów aspekt, że same na nas patrzą, to jedynie preludium do wciągnięcia odbiorców do gry na własnych zasadach. Żaden widz nie dozna tu jednak bez troski komfortu oglądania ciała, które bezkarnie pozwalałyby się kontemplować i podporządkowywać. To jest ring; tu trzeba podjąć rękawicę rzuconą przez artystki, które szukają takich ścieżek, na których może narodzić się pomysł na reprezentację kobiecości poza męskocentrycznymi schematami.

Biorąc pod uwagę stwierdzenie Umberto Eco, że wideo narodziło się z lustra i kontynuuje jego funkcję w sposób technicznie wzmocniony³⁵⁰, pokusiłabym się o stwierdzenie, że wcielenia i oblicza artystek-Narcyzek w działach z lat 70. w wyjątkowo intensywny sposób uruchamiają perspektywę subwersywną i metateoretyczną. Monitor, traktowany jako aktywne zwierciadło³⁵¹, oraz fotografia jako medialne lustro stawiają bowiem pytania zarówno o status medium, jak i o de(kon)struowanie zastanych, panujących konwencji.

Powiązania narcyzmu ze sztuką wideo dokonała w 1976 roku Rosalind E. Krauss, która na łamach czasopisma *October* opublikowała paradygmatyczny już dziś tekst utożsamiający oba te zjawiska³⁵². Rozprawa ta negatywnie odbiła się na postrzeganiu całej sztuki wideo, bezzasadnie zawężając jej właściwości do estetyki narcyzmu, definiowanej jako rodzaj zapatrzenia w siebie. Polemizując z teoretyczną propozycją Krauss, anachronicznie przywołam renesansowy traktat *De Pictura* (*O malarstwie*) Leona Battisty Albertiego z 1435 roku³⁵³, w którym autor wskazał Narcyza jako wynalazcę malarstwa i postać problematyzującą status reprezentacji. Aspekt ten pozwala, moim zdaniem, wykazać, że estetyka narcyzmu w sztuce polskich artystek neoawangardowych nie tylko nie jest zjawiskiem deprecjonującym, lecz – wręcz przeciwnie – umożliwiającym nieustanne podejmowanie dyskusji o statusie reprezentacji w relacji do falokulologocentryzmu.

Krauss podkreśliła, że w latach 60. XX wieku artyści w ramach sztuki wideo często parodiowali abstrakcję, używając monitora jako lustra. Ciało zaś stało się centralnym instrumentem, uwikłanym w proces symultanicznej recepcji i projekcji obrazu. Autorka przywołuje m.in. *Centres* (1971) i *Air Time* (1973) Vito Acconiego oraz *Revolving Upside Down* (1968) Bruce’a Naumana. Kamera w *Air Time* przez 35 minut koncentruje się na postaci samego artysty, który siedzi między kamerą a lustrem, snując monolog oparty na terminach ‘ja’ i ‘ty’. Z kolei w *Revolving Upside Down* Nauman porusza się w głębi pracowni, by odwracać się na pięcie i powracać ku kamerze. Schemat ten powtarza się na okrągło, przy czym sylwetka twórcy, jak wskazuje tytuł pracy, jest odwrócona do góry nogami.

Zdaniem Krauss w realizacjach tego typu, gdzie monitor można porównać z lustrem, artyści stosują strategię zwrotności, która umożliwia uzyskanie radykalnej asymetrii od wewnątrz. Tradycyjne odbicie w lustrze badaczka określa zaś mianem symetrii zewnętrznej, w ramach której odbijająca się postać i odbity obraz pozostają literalnie odseparowane³⁵⁴. Asymetria wewnętrzna zostaje skojarzona z zaczerpniętym z obszaru psychoanalizy pojęciem narcyzmu, co oznacza, że odzwierciedlenie na monitorze zostaje zrównane z odbiciem w lustrze. Na ówczesnym etapie swoich badań Krauss, czerpiąc z psychoanalizy, sprowadziła więc medium wideo do intymnego związku i wymiany pomiędzy artystą a kamerą, nie podejmując refleksji nad statusem reprezentacji i kondycją medium³⁵⁵.

³⁴⁸ J.-F. Lyotard, *Co malować?* Adami, Arakawa, Buren, tłum. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015, s. 84.

³⁴⁹ M. Welsch, *Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*, praca doktorska, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 2003, s. 6. http://macau.uni-kiel.de/receive/dissertation_diss_00001012, dostęp: 10.07.2017.

³⁵⁰ U. Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, Aus dem Italienischen von B. Kroeber, Wien 1988.

³⁵¹ Por.: V. Flusser, *Introduction*, [w]: *Discover European Video*, New York 1990, s. 6, 7.

³⁵² R. E. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, [w]: *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, red. T. Leighton, London 2008, s. 208–219. Pierwodruk: „October”, Spring 1976, s. 50–64.

³⁵³ L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. Lidia Winniczuk, Wrocław 1963.

³⁵⁴ R. E. Krauss, dz. cyt., s. 212.

³⁵⁵ Jak wiadomo dogłębnie uczyniła to w latach późniejszych w tekstach takich jak: „A Voyage on the North Sea.” *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000, s. 44–53. Zob. także: Tenże, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” Vol. 25, No. 2, „Angelus Novus”: *Perspectives on Walter Benjamin* (Winter, 1999), s. 289–305; *Under Blue Cup*, Massachusetts and London 2011. Por. także: A. Rejniak-Majewska, „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss, [w]: *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 42–52.

W tym samym okresie, w socjalistycznej Polsce, kobiety neoawangardy pokazują, że – paradoksalnie – owa strategia zwrotności oraz narcyzm są czymś znacznie więcej niż intymny związek między artystką a kamerą czy fotograficznym aparatem. Epatują one w swoich realizacjach erotycznym wyzwoleniem, samoświadomością, puszczają do nas oko i nie pozwalają się okiełznać. Brykają, fikają, kochają (się), śnią, tarzają się w pierzu i ziarnie (ach! ten dotyk na nagiej skórce!). Zapraszają nas do rozmowy, by nieoczekiwanie strzelić focha czy z nas lekko zadrwić. Są skrajnie niemieszkańskie. Nie zachowują się jak trzeba. Nie dążą do tego, by wpisać się w obowiązujące kanony urody. Ignorują je wręcz ostentacyjnie. Pozostają blisko natury: sieją na swoim ciecie, kładą się na łące, baraszkują w trawie, obsypują się ziarnem. Męczyzna jest ich partnerem. Czasem celebrytą też codzienność, banalność i morfologię nowej rzeczywistości, a czasem z kolei eskalują inscenizację go granic możliwości niczym królowe medium, które opanowały każdy zakamarek lustra i jego medialny potencjał. Raz skupiają się na własnej oszałamiającej urodzie, innym razem zaś odśladają niedoskonałości kobiecego ciała, które ma prawo do starzenia się – mimo że kultura fallokulocentryczna w zasadzie mu tego zabrania. Bez ogródek i z poczuciem gigantycznej frajdy pokazują nam figę z makiem. Bywają matkami, ale przecież nie Matkami – Polkami, które pokornie i na poważnie celebrytą tę uświęconą tradycją rolę. Bawią się z dziećmi jak dzieci, robiąc miny do obiektywu i ignorując społeczne wymagania związane z macierzyństwem.

Victor I. Stoichita, który w tradycji zachodniej obok obrazu-cienia umieścił obraz-lustro³⁵⁶, zinterpretował historię Narcyza jako przejście od etapu cienia, związanego z rozpoznaniem tego, co zewnętrzne, do fazy lustra, gdy – zgodnie z kategoriami Jacques'a Lacana – dochodzi do rozpoznania własnego ja. Polskie artystki-Narcyztki rozpoznały własne ja i nabrały wiatru w żagle w jego wywrotowym i rebelianckim jak na owe czasy (re)prezentowaniu. Z kolei w *Metamorfozach* Owidiusza ujrzenie własnego oblicza przez Narcyza nie odbywa się nagle, lecz stopniowo.³⁵⁷ Poeta opisuje go jako biednego głupca, który pożąda sam siebie, obnażając tym samym swoim autorskim metakomentarzem naturę lustra wody jako medium. Spojrzenie Narcyza nie jest więc tylko erotyczne, lecz także estetyczne, a jego dylemat jest ugruntowany w medium lustra³⁵⁸. Przebywa więc trzy następujące fazy: postrzeganie odbicia jako rzeczywiście obecnego innego, odkrycie iluzji i przebywanie w jej świecie, tematyzacja medium i uzyskanie

³⁵⁶ V. I. Stoichita, *Krótko historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 30–39.

³⁵⁷ C. Kruse, *Selbsterkenntnis als Medienkenntnis. Narziß an der Quelle von Alberti bis Caravaggio*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 26, 1999, s. 100.

³⁵⁸ Tamże, s. 101.

świadomości reguł nim rządzących. Samorozpoznanie się Narcyza automatycznie pociąga więc za sobą rozpoznanie medium. Nie mam wątpliwości, że to właśnie taki świadomy bohater Owidiuszowego mitu patronuje działaniom polskich artystek neoawangardy. Ich narcyzm jest prowokacyjnie subwersywny. Nie ma w nic z pustego zapatrzenia się w siebie i biernego zastygnięcia w miłości do własnego odbicia. Przeciwnie – mamy do czynienia z dynamiczną aktywnością, która rozsada reguły i konwenanse, by zmanifestować wszelkie odcienie nieskrępowanej kobiecości. Konsumowanie bananów, także wielu na raz, prężenie się w futrach, igraszki z psem, zwielokrotnianie własnej nagości i rozchylanie ud świadczą o chęci łakomego zagarnięcia rzeczywistości i jej odczarowania w taki sposób, by medialne lustro fotografii i wideo aż osłepiało odbiorcę swoimi rozbłyskami. Niby przepraszają, że były, że są, ale tak naprawdę aż tryskają witalnością i radością życia, w której nie ma nic z przepraszającej pokory. Zachłystują się światem i sobą, bezwstydnie pozwalając nam na to patrzeć. Nawet dziś możemy zazdrościć im tej odwagi do wprowadzenia na scenę tego, co uważane za obsceniczne. Ogonek z włosów na kobiecej głowie może być przecież taki falliczny! A wszystko to, co zrutynizowane i nawykowe musi zostać wywrócone na nice.

Ponadto atutem mitu o Narcyzie jako wynalazcy malarstwa jest również fakt, że przedstawia on dwa możliwe momenty lustra: klarowne i zaburzone. Sądzę, że artystki-Narcyztki są wielbicielkami tego drugiego. Kochają płatać figle i manipulować przy klarowności artystycznych konwencji, wsuwając swoje piękne ciała w kadr aparatu fotograficznego czy kamery, by zaburzyć lustro medium. Nie chodzi jednak o dążenie do nieostrości samego obrazu-odbicia, lecz raczej o zaburzenie ostrości podziałów znanych ze sfery fallokulocentrycznej. Fotografia jest z założenia patriarchalna³⁵⁹, a kobiety neoawangardy zapalczywie sięgają po nią jak po swoje, nie tylko ignorując jej uwikłania, lecz wręcz czyniąc z nich atut.

Według Lucy Irigaray kobieta jest lustrem męskiej podmiotowości – to ona jest tym innym – (*m*)*other*, wobec którego owa męska podmiotowość może się ukonstytuować³⁶⁰. „To o tym pisze we *Własnym pokoju* Virginia Woolf, gdy wspomina, że kobiety przez wieki służyły jako lustro posiadające magiczną moc odbijania figury mężczyzny w dwukrotnym powiększeniu”³⁶¹. Irigaray stwierdza, że płaskie lustro jest narzędziem reprezentacji, które uprzywilejowuje fallokulocentryczny porządek, ponieważ odbite w nim kobiece narządy płciowe wyglądają niczym dziura³⁶². „Lustrzany wizerunek kobiety pokazuje falliczną kobietę, inną wobec mężczyzny. W *Divine*

³⁵⁹ Por.: K. Stupnicka, *Fotografia jest patriarchalna z założenia, czyli o czym zapomnieliśmy w dyskusji na temat selfie-feminizmu*, „Krytyka Polityczna”; <http://krytyka-polityczna.pl/kultura/fotografia-jest-patriarchalna-z-zalozenia-czyli-o-czym-zapomnieliśmy-w-dyskusji-na-temat-selfie-feminizmu/> (dostęp: 11.07.2017).

³⁶⁰ H. Robinson, *Reading Art, Reading Irigaray. The Politics of Art by Women*, London – New York 2006, s. 65–66.

³⁶¹ J. Bator, *Dwoje ust Lucy Irigaray*, „Teksty Drugie” 5 (58), 1999, s. 105.

³⁶² H. Robinson, dz. cyt., s. 66.

Woman Irigaray pisze, że lustro redukuje kobietę do 'zewnętrzności szczególnego rodzaju'. W procesie wchodzenia w język, czyli konstytucji podmiotu, funkcja lustra polega na tworzeniu ekranu między kobietą przed lustrem i pozytywną inną spoza logiki 'tożsamości'. W ten sposób lustro męskiego podmiotu odbija jedynie 'sztuczną' kobietę, negatywną inną fallocentrycznego porządku. Struktura logiki 'tożsamości' wymaga od kobiety, aby zidentyfikowała się z tym lustrzanym wizerunkiem fallicznej innej, aby 'wysunęła go naprzód jako instrument służący uwodzeniu'. Kobiety patrzą więc na siebie w takie lustro, 'aby k o g o ś z a d o w o l i ć', a nie w poszukiwaniu własnej podmiotowości. Widzą w nim swój 'płaski i powierzchniowy' wizerunek – inną tego samego, falliczną kobietę, która kontroluje swój wygląd z męskiego p u n k t u w i d z e n i a³⁶³. A może artystki-Narcyztki znalazły tę pozytywną inną i zadowolają same siebie? Wiem, jak trudne jest znalezienie symbolicznej reprezentacji takiej pozytywnej inności – najczęściej nawet wątpię, czy w ogóle możliwe. A jednak damy w lustrze i ich realizacje uwodzą mnie tak bardzo swoją siłą, że zaczynam wierzyć, iż wyszukały nieodkrytą dotąd ścieżkę, prowadzącą do trafnego pokazania seksualnej różnicy.

„Irigaray nie mówi o 'naturze', z której trzeba się wyzwolić, lecz o tym, że trzeba uwolnić się z fallocentrycznej logiki 'tożsamości', w której pozycja kobiety jako braku, mniej niż człowieka określana jest jako stan 'naturalny'”³⁶⁴. Tylko w ten sposób możliwe staje się otwarcie przestrzeni dla kreacji kobiecej tożsamości, kobiecego ciała, kobiecego pragnienia. Nie odnoszę wrażenia, że artystki-Narcyztki wychodzą z pozycji kobiety jako braku. One kipi, tętnią życiem, są ucieleśnieniem nadmiaru, a nie brakiem. „Celem Irigaray jest badanie, w jaki sposób konstytuuje się rzeczywistość kobiety jako innej męskiego świata, produktu fantazji męskiego ego oraz wykreowanie takiego 'lustra' (*speculum mundi*), w którym odbija się pozytywna odmiennność kobiety, odmiennność przełamująca schemat 'tożsamości'”³⁶⁵. Polskie artystki takie właśnie lustro sobie kreują. Nie liczą się z bolesnym stłumieniem, utrzymującym kobiecość w mroku. Nie sprawiają wrażenia cierpiących z powodu popędów, których nie mają jak symbolizować. Czy pomiędzy rozchylonymi frywolnie udami rysują się dwie wargi sromowe, które nieustannie chiazmatycznie się dotykają?

Jak zakłada ikonologia spojrzenia, są one już w obrazie zanim napotkają na obraz – tylko dlatego możliwe jest pisanie historii postrzegania, która zajmuje się nie tylko historycznymi przemianami, lecz również indywidualną i społeczną różnorodnością spojrzeń

³⁶⁶ H. Belting, *Der Blick im Bild. Zur einer Ikonologie des Blicks*, [w:] *Bild und Einbildungskraft*, red. B. Hüppauf, C. Wulf, München 2006, s. 121.

³⁶⁷ Zob.: E. Mehl, *Selfie-feminizm oznacza, że publiczny płacz nie musi być porażką, może być zwycięstwem*, [w:] „Krytyka Polityczna”; <http://krytykapolityczna.pl/kraj/selfie-feminizm/> (dostęp: 11.07.2017).

w lustrze obrazów³⁶⁶. Ten splot spojrzeń z lat 70. ze spojrzeniami naszymi, pojawiającymi się prawie pół wieku później, jest niezwykle dynamiczny – damy w lustrze są współczesne, intensywnie obecne, przekonujące, nie starzeją się i nie stają reliktem swojej minionej epoki. W czasach selfie-feminizmu³⁶⁷ jawią się jako zaskakująco aktualne i – paradoksalnie – zdecydowanie bardziej radykalne i wyraziste niż ich obecne następczynie. Łakomie i pazernie wgrzają się w konwencje artystyczne jak w banany i nie zwracają uwagi na to, że cieknie im po brodzie. Nie bawią się w przesadną estetyzację; nie próbują się przypodobać. Unoszą się na fali atmosfery lat 70., bez zahamowań i kompleksów smakując każdy aspekt życia i czerpiąc z własnej soczystej kobiecości. Gdy patrzę na ich prace, tego właśnie subwersywnego narcyzmu, doskonale odbitego w lustrze medium, spontanicznej swobody oraz bezkompromisowości całą sobą, kompulsywnie im zazdroszczę. Mój problem wciąż jest jednak problemem kobiety.

³⁶³ J. Bator, dz. cyt., s. 105.

³⁶⁴ Tamże, s. 101.

³⁶⁵ Tamże.

7. SZEWCZYK(I) W KOLEKCJI SIMULART: CZYLI O NAMIĘTNYM KOLEKCJONOWANIU TWÓRCZOŚCI ARTYSTY, KTÓRY NIENAWIDZIŁ SŁOWA TWÓRCZOŚĆ

SZEWCZYK(I) W KOLEKCJI SIMULART

³⁶⁸ Fragment wiersza
Zbigniewa Herberta
„Modlitwa Pana
Cogito Podróżnika”.

³⁶⁹ Parafraza słów
Szewczyka cytowanych
w tekście: J. Jedliński,
*Malarstwo w skali 1:1 – po
30. latach*, [w:] Andrzej
Szewczyk, *„Malowidła
z Chłopów”*, red.
M. Meschnik, Muzeum
Górnośląskie w Bytomiu,
Bytom 2007, s. 13.

*Wiem, [...] że to, co robię zawiera
żywy kawał mnie żywego i martwego, i innego.*

Andrzej Szewczyk w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim
(Łódź – Cieszyn – Poznań, 2001)

Aktorzy-aktanci

W prywatnej kolekcji Simulart znajduje się obecnie ponad sto dzieł Andrzeja Szewczyka (1950–2001), co czyni ją drugim co do wielkości – po Muzeum Górnośląskim w Bytomiu – zbiorem prac tego artysty. Kolekcja Simulart wciąż ochoczo się rozwija i jest na Szewczyka wyjątkowo zachłanna, wciąż głodna artefaktów, które wyszły z jego rąk, archiwaliów, dotyczących tego twórcy czy jakichkolwiek śladów jego działalności. Jest łakoma i nienasycona. Wnikliwie śledzi rynek sztuki, by wyłowić coś dla siebie. Łapczywie i namiętnie wchłonełaby każde dzieło autora *Biblioteki dla Mariany Alcoforado*, a i tak nadal pozostałaby niezaspokojona w swoim pożądaniu. To kolekcja afektywna, bazująca na emocjach, zakochana w Szewczyku i uwiedziona przez niego „na zawsze i bez wybaczenia”³⁶⁸. Znajdują się w niej zarówno dzieła sztandarowe, oczywiste i reprezentatywne, jak i prace pozornie nieistotne – kolorowanki dla dzieci z początku lat 70., które artysta wypełnił barwami zgodnie z instrukcją, rysunek, prawdopodobnie młodzieńcza, ekspresyjna kopia konwencjonalnego barokowego obrazu, czy mało znane prace „pisane” daktylami i orzeszkami piniowymi. Kolekcja pragnie wszak zbudować „całościowy” wizerunek twórczości Szewczyka i pokazać, na jakim gruncie wyrosła jego tendencja do repetycji malarstwa, uznawanej za zdrowie malarstwa³⁶⁹ oraz wskazywanie „na wartości nie – twórczości”³⁷⁰.

Znamy już zatem pierwszego aktanta tej sieci³⁷¹: to kolekcja Simulart. Aktor to o tyle ciekawy, że ludzki i pozaludzki jednocześnie, fascynujący i hybrydalny, bo przekładający ludzką pasję na materię sztuki. Drugi aktant zbiorowy to właśnie owa materia sztuki, a więc dzieła Szewczyka w tymże zbiorze, które „zawierają żywy kawał go żywego i martwego, i innego”. Skrótowno i potocznie możemy nazywać je „Szewczykami”, podobnie jak chociażby płótna Rembrandta Harmenszoon van Rijna określa się „Rembrandtami” lub Vincenta van Gogha – „van Goghami”. Szewczyki budują kolekcję, składają się na nią, tętnią w niej i odbijają się w niej niczym w lustrze, tak samo jak ona odbija się w nich. To rodzaj intymnej wręcz bliskości, wzajemnego dopełniania i dopowiadania się, uścisku, nawet kłinczu. Kolekcja Simulart jest ambitna, coraz lepiej wykształcona, odcytana, obsesyjnie wręcz tropiąca i zbierająca każdy szczegół zarówno o Szewczykach, jak i o Szewczyku. Jest tak skrupulatna i czujna jak sam autor pistacjowego pisma, który wykrył błąd w cyfrach na jednym z obrazów Romana Opałki. Z czułością i zaangażowaniem próbuje ona rozumieć i czuć, czuć i rozumieć, a także gromadzić, przechowywać i chronić dzieła artysty. Nie ma w niej jednak wsobności i egoistycznej zachłanności, które zamykałyby dzieła tylko na ścianach prywatnych przestrzeni – przeciwnie, kolekcja lubi być zapraszana do rozmaitych instytucji sztuki, sprawia jej wielką przyjemność wychodzenie na zewnątrz w imię propagowania twórczości Andrzeja Szewczyka.

Kolekcja Simulart, przynależne jej Szewczyki oraz figura Szewczyka-artysty, obecna także poprzez teksty jego samego oraz teksty historyków sztuki o nim, tworzy więc grupę aktorów-aktantów, którzy oscylują wokół siebie wzajemnie w ramach jednej, ściśle powiązanej ze sobą sieci. Współkreują się. Parafrazując słowa Szewczyka o teorii Wernera Heisenberga wyjaśnionej w rozmowach niemieckiego fizyka z Nielsem Bohrem, które były jedną z lektur artysty, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z komplementarnością, która ciągle i nieustannie się stwarza. W procesie owego procesualnego stwarzania się komplementarności pomiędzy poszczególnymi aktantami, kolekcja zyskała już pewną rutynę, stabilizację, swoje ceremoniały, co pomaga jej uchronić się przed głupstwami, lękami i kompromisami. Jak ujął to bowiem Szewczyk: „[g]dy tylko wychodzimy z rutyny i ceremoniału, zaczynają się głupstwa, lęki i kompromisy”³⁷². Dlatego kolekcja jest odpowiedzialna i sumienna, z rozkoszą bierze na siebie słodkie brzemie misji budowania wizerunku Szewczyka i popularyzowania

³⁷⁰ A. Szewczyk, *Z zapisków artysty*, 18. Sierpnia 1983, [w:] Andrzej Szewczyk, oprac. J. Jedliński, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1988.

³⁷¹ Odnoszę się do teorii aktora-sieci Bruno Latoura. Zob. m.in. K. Abriszewski, *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie”, 2007, 1-2, s. 113-126.

³⁷² A. Szewczyk, *Z zapisków artysty*, 3. Luty 1985, dz. cyt.

³⁷³ W kolekcji Simulart znajdują się również prace innych artystek i artystów, lecz w ramach wystawy w PGS pokazywane s. jedynie prace Andrzeja Szewczyka i to właśnie na nich koncentruję się w tekście. Stanowią one trzon kolekcji Simulart.

³⁷⁴ M. Krajewski, *W obronie Narcyza*, [w:] *Projekt Narcyz*, red. naukowa A. Bednarczyk, Kraków 2017, s. 120.

³⁷⁵ Z listu Andrzeja Szewczyka do Jaromira Jedlińskiego, 5. września 2001. Maszynopis w kolekcji Simulart.

jego artystycznej działalności. Mięwa lęki, i owszem, lecz nie robi głupstw i nie chodzi na kompromisy. Jest czujna, coraz bardziej świadoma siebie i skupiona, by jak najrzetelniej wypełniać swoją rolę. Nie interesuje ją perspektywa finansowa czy myślenie inwestycyjne – zapału, zachwyty i żarliwości nie przelicza się wszak na pieniądze.

Kolekcja Simulart jest także w Szewczyku po prostu bez pamięci zakochana, wiernie i głęboko w niego zapatrzona, a – gdy to Szewczyki same się na nią przecież składają³⁷³ – jest ona również zapatrzona sama w siebie, narcystyczna w pozytywnym sensie tego słowa, nastawiona na samopoznanie i doskonalenie. Jak celnie ujmuje ten fenomen Marek Krajewski, „samopoznanie wymaga reprezentacji karmiących naszą wyobraźnię, pozwalających coś sobie przedstawić i przedstawić sobie siebie samego”³⁷⁴. To zatem sieć wzajemnych zależności, w której czasem niełatwo odróżnić Szewczyki od kolekcji, kolekcję zaś od Szewczyków czy Szewczyka. Dzięki kolekcji Simulart Szewczyk zawiera w sobie zatem również ów *żywy kawał innego*, którego od zawsze w sobie czuł.

Kolejną aktorką-aktantką jestem ja sama – historyczka sztuki i autorka niniejszego tekstu, momentami zatrwożona retoryką Szewczyka, który oczekiwał od zdań, by ocierały się o śmierć lub życie, ponieważ inaczej nie brzmią³⁷⁵. Oczekiwania kolekcji również wchodzi na podobny pułap, co sprawia, że zazdroścę artyście jego nieczytelnych alfabetów ołowianych, pistacjowych, daktylowych, zbudowanych z plam, śladów stalówki, kredkowych czy ołówkowych ścinków... którymi można pisać życie bez obawy, że nie zabrzmi ono w dobranych zdaniach odpowiednio intensywnie. Jestem też zatem kolejnym *żywym kawałem innego*, który współkreuje sieć i nagle staje *pomiędzy* Szewczykami a kolekcją, by z tej pozycji przyjrzeć się namiętności zbierania dzieł tego artysty.

Kartografia kolekcji

A namiętność ta znajduje swoje uzasadnienie nie tylko w afektach, lecz również w zaskakującej wręcz aktualności Szewczyków, które swoimi przekazami spotykają się z wieloma frapującymi trendami humanistyki, rozwijanymi od drugiej połowy XX wieku do współczesności. Kolekcję Simulart można więc mapować, pytając o kluczowe zagadnienia twórczości Szewczyka oraz o ich miejsce w sieci potencjalnych filozoficznych odniesień. Artysta w swoich

pracach dyskutuje wszak ze zwrotem lingwistycznym, materialistycznym, performatywnym, kartograficznym... Sięgając po mapy, staje się kartografem, jakby odpowiadał na odezwę Michela Foucaulta, który sam siebie definiował jako filozofa-kartografa.

Szewczyk bezkompromisowo kwestionuje również konwencjonalne pojęcie obrazu, dominujące w sztuce od czasów pochodzącej z XV wieku definicji *fenestra aperta* Giovanni Battisty Albertiego. Podaje przy tym w wątpliwość klasyczną estetykę oraz ja twórcy³⁷⁶. Czyni to wypełniając barwami wedle instrukcji schematyczne kolorowanki dla dzieci, malując pasy na lustrach, odtwarzając ściany rybackich chałup w Chłopach czy pracując z mapami i wałkami malarskimi używanymi przez malarzy pokojowych. Programowo odchodzi od komponowanego obrazu, pozostając jednak przy malarstwie i malowaniu. Oddaje pole gotowym schematom, by uciec od wyuczonego postrzegania i obciążającej widzenie tradycji artystycznej.

Szewczyk z powodzeniem mógłby być też pupilkiem tzw. nowego materializmu, ponieważ jego strategię obchodzenia się i eksponowania materii w dziełach sztuki stanowczo czynią z niej aktywnego uczestnika procesu tworzenia, współkrejującego znaczenia na równi z artystą. Twórcze strategię Szewczyka pozwalają bowiem postrzegać materiały w ich dynamice i działaniu w artystycznym procesie kreacji; nie zamrażają ich ruchu, a czynią ich dynamizm dostępnym doświadczeniu. Ponadto Szewczyki są sensualne, ucieleśnione, multisensoryczne i haptyczne, co umożliwia postrzeganie ich z perspektywy rewaloryzacji hierarchii zmysłów i de(kon)strukcji skopijnego reżimu. Aktywizują i uwodzą dotyk, wabią zapachem wosku i metalicznym posmakiem ołowiu. Są nie tylko dla oczu.

Szewczyk to także sensualny intelektualista, który kocha procesualność sztuki oraz potencjał fragmentu. W jego dziełach konstytuuje się równowaga pomiędzy częścią a całością, co w zdecydowany sposób otwiera drogę do autonomizacji fragmentu. Każda łupina pistacji, każda strużyna kredki stanowią całości same w sobie, chociaż są fragmentami. W owych pracach dochodzi przy tym do przejścia od struktur do procesów, a także do odwrócenia dotychczasowej hierarchii: „to proces jest pierwotny, struktura zaś stanowi jego pochodną”³⁷⁷. W konsekwencji procesualności i fragmentaryzacji aktywizuje się odbiorca, który wobec układów

³⁷⁶ Analogiczne procesy oraz ich tło teoretyczne zostały opisane w książce: M. Smolińska, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.

³⁷⁷ Zob. M. Kwietniewska, *Posłowie*, [w:] J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. taże, Gdańsk 2003, s. 449. Kwietniewska przywołuje tezę fizyka Fritjofa Capry, dotyczącą potencjału procesualności i fragmentaryzacji.

³⁷⁸ Tamże.

³⁷⁹ M. Wieland, *about blank: Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé*, [w:] *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Bücher in Büchern*, red. A. Gilbert, Bielefeld 2012, s. 195.

³⁸⁰ E. Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, Johann Georg Hamann: Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man, Frankfurt/M 2000, s. 333.

³⁸¹ Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 536.

³⁸² Zob. R. Nycz, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie”, 2012, nr 3, w różnych miejscach.

fragmentarycznych i procesualnych „przestaje już pełnić funkcję podmiotu usytuowanego na zewnątrz zobiektywizowanego układu przedmiotowych struktur”³⁷⁸. Obserwator staje się elementem procesualnej sieci i może ją somaestetycznie odczuwać.

Autor *Biblioteki dla Mariany Alcoforado* jest także chronicznym wielbicielem nieczytelności i palimpsestów. Jak podkreślają współcześni filozofowie, nieczytelność w sferze literatury, a także sztuk wizualnych, może się stać świadomie wybraną strategią³⁷⁹ stosowaną wobec odbiorców, by pokazać, że nieczytelne nie musi być i nie jest przeciwieństwem czytelnego, lecz może prowadzić do alternatywnych form dostępu do tekstów oraz generować nowe rodzaje lektury³⁸⁰. Postulowali to już m.in. Wielimir Chlebnikow i Filippo Tommaso Marinetti. Szewczyk w listach i notatkach wielokrotnie daje sygnały uwielbienia dla Chlebnikowa, doskonale rozumiejąc zarówno jego poezję, jak i stojącą za nimi koncepcję teoretyczną. Pismo ołowiane, pistacjowe, kredkowe czy daktylowe może być zatem widziane jako próba przekroczenia znaczeń słów w stronę języka uniwersalnego, ucieleśnionego, nieczytelnego i zmateralizowanego, który w swojej wizualnej i zmysłowej formie niesie więcej niż sensy dające się zamknąć w poszczególnych wyrazach. Szewczyk pozostaje więc blisko przekonania Jacques’a Derridy, który z kolei wskazuje, że w znaku pisanym tego, co idealne nie da się oddzielić od tego, co materialne, cielesne i zmysłowe³⁸¹.

Aspekty te „zapisuje” w sobie palimpsest, który dla artysty stał się jedną ze sztandarowych strategii artystycznego wyrazu. Terminem tym definiuje się wszak rękopis spisany na używanym już wcześniej materiale piśmiennym. Mamy zatem do czynienia z nawarstwianiem się kolejnych tekstów, które z czasem zaczynają zazwyczaj prześwitywać jedno spod drugich, czyniąc przekaz coraz mniej czytelny lub wręcz nieczytelny. Palimpsest może być rozumiany także jako metafora opisująca współczesną kulturę³⁸², ale też konotować wszelkie fenomeny, których wieloaspektowa tożsamość została ukształtowana na bazie „piętrzenia” kolejnych warstw, głównie pisma. Widać to zarówno w *Słownikach*, gdzie kolejną warstwę zapisu stanowią ołów i wosk, jak i na obrazach z motywami z wałków malarskich, na których pojawiają się wersety naklejonych ścinków kredkowych czy w *Manuskryptach alchemicznych*, gdy na zadrukowanych stronach można „czytać” rzędy czarnych plam, wykonanych tuszem, jakby atrament w nadmiarze skapnął ze stalówki w czasie pisania. Jak powiedziałby

Derrida, Szewczyki ze swoim nieczytelnym pismem konfrontują nas z „nierozstrzygalnikiem”. Doznajemy wówczas „epistemicznej traumy”³⁸³, gdyż nie możemy zrozumieć znaczenia i uchwycić sensu. Paradoksalnie – dzięki owej traumie – odbieramy impuls do uruchomienia innego rodzaju percepcji i zobaczenia samego pisma jako pisma; pisma, które dla Szewczyka było życiem.

Ponadto autor *Pomnika listów Franza Kafki do Felicji Bauer* subwersywnie dyskutuje z pojęciem sublimacji – był wszak wielbicielem Barnetta Newmana. Gra na ambiwalencjach i paradoksach: sublimuje nie sublimując, ponieważ sublimację ucieleśnia i erotyzuje. I te dwa aspekty wymagają osobnej uwagi.

Konstrukcja z ciała

„Konstrukcja, jeśli jest prawdziwą, jest konstrukcją z ciała, a ciało jest najlepiej skonstruowane w sposób naturalny” – mówił Szewczyk³⁸⁴. Jego prace pozostają z dzisiejszej perspektywy szalenie aktualne między innymi właśnie dlatego, że zacierają różnicę między dwoma skrajnymi biegunami: ciała i rozumu czy ciała i duszy. Zostały wykonane dłońmi, które traktowały „życie jako pismo”³⁸⁵. Szewczyk bywał porównywany do mistyka i filozofa, zafascynowanego literaturą, poezją oraz różnymi rodzajami duchowości – chrześcijańską, buddyjską, dalekowschodnią... lecz, by je zgłębiać, musiał głęboko czuć obecność swojego własnego ciała: „przysiędę na reszcie mej niestrudzonej dupy by popatrzeć na cokolwiek ale z cholerną uwagą, w absolutnym skupieniu na całym zjawisku patrzonym, czując zarazem siebie i to powolne stapienie się [z] pasją, w pasji [...]”³⁸⁶. Gdy po raz pierwszy jako szesnastolatek zobaczył *Śpiącą Wenusa* Giorgione w drezdeńskim Zwingerze, miał niemalże porażone nogi, co później skomentował jako skuteczność dzieła sztuki, które musi oddziaływać przede wszystkim na somę³⁸⁷. Później owa soma już nie ulegała porażeniu, lecz – wręcz przeciwnie – najlepiej rozluźniała się na świetnych wystawach: w Krzysztoforach w Krakowie, Foksalu w Warszawie czy Muzeum Sztuki w Łodzi: „[o]glądałem wszystko niezwykle uważnie, kilkakrotnie. I tam się czułem, fizycznie czułem się dobrze, nawet bardziej rozluźniony jak w kościele – o wiele bardziej rozluźniony jak w kościele”³⁸⁸. Z kolei po przeczytaniu świetnych książek, chciał je natychmiast tańczyć, a jeśli do tego nie inspirowały, nie uznawał ich za dobre³⁸⁹. Richard Shusterman, twórca pojęcia i teorii somaestetyki,

³⁸³ Rozmowy o sztuce. Jaromir Jedliński rozmawia z Andrzejem Szewczykiem, [w:] Andrzej Szewczyk... *calamum in mente tinquebat...*...*pióro maczał w umyśle*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Galeria Bielska BWA w Bielsku Białej, Katowice – Bielsko – Biała 1996, s. 6.

³⁸⁴ Zob. R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa – Łódź, 2016, oraz tenże, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.

³⁸⁵ W. James, *Principles of Psychology*, Cambridge 1983, s. 1065–1066.

³⁸⁶ Por. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

musiałby niechybnie pokochać Szewczyka, który – chociaż nie posługiwał się bezpośrednio tym terminem – trafił w sedno myśli amerykańskiego filozofa, tematyzując ucieleśnione doświadczanie sztuki, związane z myśleniem ciała oraz somatyczną kondycją³⁹⁰.

Czy kolekcja Simulart jest również somaestetycznie wrażliwa i może być tak doskonale rozluźniona, gdy ogląda dzieła Szewczyka, które w sobie kumuluje? Czy chce je natychmiast tańczyć? W dziełach tych, a przez to także i w niej samej, tętni i pulsuje echo cielesności artysty. Wielokrotnie podnosił on wagę dotykania materii rękami, parania się nią. Stąd za Szewczykami stoi ów niezbywalny, jakże intensywny performatywny aspekt jego twórczości: wiercenie otworów w drewnianych tablicach, topienie ołowiu i wlewanie go w owe otwory, stemplowanie każdej kropli plastycznego jeszcze metalu, rozgrzewanie wosku, zatapianie całości w enkaustyce, sypanie soli, skośnie prowadzone cięcie kredek, malowanie plam i obwodzenie ich konturem, „stemplowanie” starych papierów śladem stalówki, nakładanie farby na wałek malarski, sunięcie owym wałkiem po płaszczyźnie, sumienne układanie łupin pistacji czy pestek daktyli w równe wersety, pokrywanie ich kolorami lub złotem... Do tego oddychanie, czasem bardzo głębokie, jak wspominał Szewczyk w listach do Jaromira Jedlińskiego, a nawet bóle pleców od długiego siedzenia w jednej niewygodnej pozycji.

W każdej pracy pozostała aura cielesnej aktywności i somatycznej dynamiki Szewczyka. „Bez stanów cielesnych, które następują wraz z percepcją, ta ostatnia mogłaby być czysto poznawcza w formie, blada, bezbarwna i pozbawiona emocjonalnego ciepła”³⁹¹. To prace haptyczne, w znaczeniu haptyczności poszerzonej³⁹², obejmującej całe ciało zarówno twórcy, jak i odbiorcy, rozumianej jako somaestetyczna modalność wielu zmysłów. Faktury kredkowych kompozycji Szewczyka są często „najeżone”, mogłyby zranić, niektóre spośród nich „zmiękczą” warstwa enkaustyki, która redukuje ich ostrość i wabi zmysł dotyku. Lejący się, „płynny” ołów, nagle zatrzymany w fazie rozlewania (się), zapamiętał wysoką temperaturę tego procesu i wciąż wydaje się aktywny. Szewczyk jest haptycznym uwodzicielem – nic dziwnego więc, że kolekcja Simulart pozwoliła mu się uwieść. W używane materiały i materie oraz w kreowane z nich faktury artysta bezkompromisowo zainwestował swoją cielesność, której intensywna i sensualna obecność stoi za każdą z jego często jakże czasochłonných realizacji.

³⁸³ Patrz przypis 97.

³⁸⁴ W rozmowie z Jaromirem Jedlińskim, przeprowadzonej w Katowicach 8. maja 1996 roku. Maszynopis w kolekcji Simulart.

³⁸⁵ A. Szewczyk, *Z zapisków artysty*, 27. stycznia 1985, dz. cyt.

³⁸⁶ A. Szewczyk, *List do Jaromira Jedlińskiego*, [w:] Andrzej Szewczyk 1950–2001. Czterdzieści „Malowideł” („Wałki”). Listy Andrzeja Szewczyka do Jaromira Jedlińskiego (z komentarzem adresata), Galeria Muzalewska, Poznań 2005, s. 40.

³⁸⁷ W rozmowie z Jaromirem Jedlińskim, przeprowadzonej w Katowicach 8. maja 1996 roku, dz. cyt.

³⁸⁸ Tamże.

Jestem z erotyki, nie z hermeneutyki³⁹³

Pismo, a w zasadzie cała sztuka, były więc dla niego paraerotyzmem, zbliżonym do tańca doświadczaniem bytu oraz przekazywaniem w każdej plamie „kwarku ducha”³⁹⁴. *Pomnik listu Franza Kafki do Felicji Bauer* jest nieczytelnym zapisem miłosnego napięcia, które Szewczyk przekłada na gorący ołów, wciskany w otwory wywiercone w drewnie – jakby usiłował zmieścić żywioł ognia w podatnym na niego, łatwopalnym materiale. „[P]rocesy poprzez rękę – projektowane jako cielesny ślad – są faktycznie uwewnętrzniane i ucieleśniane [...]”³⁹⁵. Tę uwagę Pameli M. Lee, wielbicielki nieczytelności, można odnieść do samych listów Kafki, jak również do działań Szewczyka, który – przekładając ową korespondencję na ołowiane zapisy – sugeruje, że zawarta w nich namiętność zdecydowanie wykracza poza możliwości przekazania jej językiem, nawet tak doskonałym jak autora *Przemiany*. Kompulsywność, erotyzm i cielesność zdań Kafki zostaje „przelana” w ołów i – mimo że z czasem zastyga – zachowuje pulsujący w nich miłosny zapach: „słowo ‘Ty’ wszakże trwa, jest tutaj, tak jak Twój list, który się nie rusza i pozwala, bym go całował, raz i drugi, i jeszcze”³⁹⁶. Szewczyk niczym sejsmograf odczytał owo cielesne rozedrganie, stojące za słowami, i przetopił je we własny alfabet. Podobnie z Biblioteką dla Mariany Alcoforado – portugalskiej klaryski (1640–1723) i domniemanej autorki płomiennych listów miłosnych, których słowa artysta wtryskiwał w otwory poszczególnych tablic, czyniąc erotycznym już sam proces powstawania dzieła.

Z kolei opisując w jednym z listów do Jaromira Jedlińskiego obraz Thomasa Gainsborougha, malującego w XVIII wieku wykwinne portrety angielskich dam, używał konkretnych słów i puszczał wodze erotycznych fantazji: „[p]ani Graham spogląda (strzela) spod piór (zawadiacki seks-rogal-kapelusik), oddycha ptasim kołnierzem, kokarda na rękawie – jak oddychała Jej prawdziwa vagina, co działa się, gdy rozdziawiała wargi, uchylając tę przestrzeń przedsionka pochwy!! I ten joński człon!”³⁹⁷. Czy słowa o podobnej mocy stoją za alfabetami ołowiowymi i pistacjowymi?

Szewczyk był jednak nie tylko z subtelnej i dosadnej erotyki, lecz również z fizjologii, z krwi i spermy, z obiektu³⁹⁸, czym pewnie uwiódłby i samą autorkę tego terminu Julię Kristevę. W latach 90. malował własną spermą oraz krwią menstruacyjną ukochanej kobiety. Ponadto oddając moc i defekując, patrzył na cytaty

³⁹³ Wypowiedź Andrzeja Szewczyka [w:] *Rozmawiają Andrzeja Szewczyka i Andrzeja Przywarę*, [w:] Andrzej Szewczyk. *Malarstwo*, Galeria Kronika Centrum Sztuki w Bytomiu, Bytom.

³⁹⁴ Por. A. Szewczyk, *W poszukiwaniu straconej litery*, [w:] *Katowicki Underground Artystyczny po 1953 roku*, red. J. Zagrodzki, oprac. S. Ruksza, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Katowice 2004, s. 148.

³⁹⁵ P. M. Lee, *Illegibility / Unleserlichkeit. 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, Documenta, Kassel und Ostfildern 2011, s. 17.

³⁹⁶ Z listu Franza Kafki do Felicji Bauer z 13. listopada 1912.

³⁹⁷ A. Szewczyk, *List do Jaromira Jedlińskiego*, [w:] Andrzej Szewczyk *1950–2001...*, dz. cyt., s. 40.

³⁹⁸ Zob. J. Kristeva, dz. cyt.

z Ludwiga Wittgensteina oraz fotografię Wolsa, które wisiły w jego toalecie: „[m]ój wychodek jest pełen znaczeń. Wart jest opisanie”³⁹⁹ – prowokował zderzeniem uduchowienia i odczytania z abiektnym wymiarem cielesności. Chociaż czy na pewno prowokował? Pewnie nie taka była jego intencja, ponieważ w sposób oczywisty nie rozdzielał ciała od duszy, znosząc ów dualizm całą swoją sztuką. Pisał kiedyś, że zrozumiał Friedricha Nietzschego. Jego dzieła potwierdzają ten fakt z perspektywy estetyki wstępu: wstępu bowiem – jak podkreślał niemiecki filozof – stanowi *signum* autentycznego doświadczenia egzystencji i konotuje medium samego poznania, umożliwiając autopercepcję oraz wgląd w prawdziwą „istotę rzeczy”⁴⁰⁰.

Praca zrobiona spermą na papierze powstała w czasie zaćmienia słońca, a przynajmniej tak sugeruje jej tytuł. Krew menstruacyjna – esencja abiektności – stała się u Szewczyka farbą, trafiając w 1995 roku na obrazową płaszczyznę w ramach serii pod tytułem *Marzec, kwiecień, maj* i sugerując, że w ciągu tych trzech miesięcy na pewno nie doszło do zapłodnienia. Zbrązowiałe plamy krwi zostały czule otoczone ołówkowymi liniami niczym pierścieniami czy wyspami. Podobnie sperma. To Szewczykowe wglądy w istotę rzeczy. Najczęściej nasza podmiotowość – jak ma to zwykle miejsce w kontakcie z dziełami abiektnymi i budzącymi wstępu – staje pod znakiem zapytania, nagle uzmysławiając sobie materialną obecność ciała i jego śmiertelność. Abiekt jest zaś – paradoksalnie – jednocześnie obcy podmiotowi i intymnie z nim związany. Jak podkreśla Kristeva wręcz za mocno związany, ponieważ ta zbyt bliska bliskość wywołuje w podmiocie lęk i panikę⁴⁰¹. Szewczyk jednocześnie czuje tę panikę i transmituje ją w stronę odbiorcy, jak i – paradoksalnie – oswaja ją, rysując ołówkowe kreski, którymi z uważnością i czułością zamyka abiektną wydzieliny. Kristeva sugeruje, że ucieleśniamy abiekty w naszych wnętrzach, a wówczas zagrażają one tym silniej poczuciu naszej spójnej tożsamości: „[j]ak gdyby skóra – ten delikatny zbiornik – nie gwarantowała już integralności «tego, co własne», ale przedziurawiona lub przezroczysta, niewidoczna lub napięta, ustępowała przed wyrzuceniem zawartości”⁴⁰². Enkaustyki Szewczyka tak właśnie wyglądają: są niczym skóra: napięte, delikatne, wrażliwe na dotyk i potencjalne zranienie. Czasami ostro wcinają się w nią pocięte kredki lub krawędzie łupin pistacji, jakby chciały ją przeciąć przed wyrzuceniem zawartości.

³⁹⁹ Andrzej Szewczyk w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim (Łódź – Cieszyn – Poznań, lato 2001)..., dz. cyt.

⁴⁰⁰ W. Menninghaus, dz. cyt., s. 439.

⁴⁰¹ H. Foster, dz. cyt., s. 183.

⁴⁰² J. Kristeva, dz. cyt., s. 7.



Szewczyk zaszczerpia swoim pracom „żywy kawał siebie żywego i martwego, i innego”, także i pozaludzkiego, gdy w jednej z realizacji na papierze maluje krwią zwierzęcą, wymieszaną z woskiem, postantropocentrycznie zrównując byty. Ponadto twórca postrzega różne gatunki papieru, na których rysował i malował, jako „różne gatunki gleby”⁴⁰³. To z owej gleby „wyrastają” poszczególne organicznie kształtowane plamy krwi i spermy, nierozzerwalnie wiążąc człowieka i zwierzęta z ziemią.

Kolekcja Simulart kocha także i te Szewczyki – choć czasem czyni to z pewną taką nieśmiałością, delikatnym zawstydzeniem. Zbiera jednak wszystko, co Szewczyka i Szewczyków dotyczy, także jego wypowiedzi, które brzmią jak manifesty erotycznego mistyka czy mistycznego wielbiciela erotyki: „[z]e świętą wonią Pizdy spalanej we mnie gdy gapię się w Niebo”⁴⁰⁴. Nie przypadkiem w tym multi-sensorycznie nacechowanym zdaniu z Pizda, i Niebo pisane są wielkimi literami. Tak samo te kluczowe słowa zapisane zostały ołowiem, łupinami pistacji, daktylami, śladami stalówki, czarnymi plamami tuszu... w ramach nieczytelnego pisma uniwersalnego, które stało się stylem sygnaturowym Szewczyka. Częściowo – choć się tego wyrzekał i od tego odżegnywał – był jednak także i z hermeneutyki: paraerotycznie zgłębiał pismo, był cielesnie nawiedzonym uczonym w piśmie, siedzącym „na reszcie swej niestrudzonej dupy”, by złowić kwark ducha. „Można tu mówić o swego rodzaju wiedzy piktoralnej, która przez doświadczanie zmysłowych rzeczy (...) objawia sekrety uniwersum”⁴⁰⁵.

Odczuwanie w sobie

Szewczyk(i) stawia(ją) kolekcji Simulart wysokie wymagania, nie pobbłżają jej. Pozwalają się kolekcjonować, lecz w tle zawsze pobrzmiewa zastrzeżenie pozostawione przez artystę, który pisał: „[n]ienawidzę słowa twórczość. Gdybym cokolwiek w życiu stworzył, byłoby to z gruntu fałszywe, nigdy artysta niczego nie stworzył. Artysta może wykonywać pewne rzeczy, które odczuwa w sobie. (...) Nienawidzę słowa twórczość i nigdy niczego nie stworzyłem”⁴⁰⁶. Również kolekcja wykonuje tylko te pewne rzeczy, które odczuwa w sobie – pragnie pozostać wierna Szewczykowi i Szewczykom, jakie łapczywie w siebie zagarnia, by się wokół nich gorliwie krzątać oraz tkąć subtelną sieć wzajemnych zależności pomiędzy poszczególnymi aktantami-aktorami.

⁴⁰³ A. Szewczyk, *Z zapisków artysty*, 28. Listopada 1983, [w:] Andrzej Szewczyk, dz. cyt.

⁴⁰⁴ tenże, *List do Jaromira Jedlińskiego*, [w:] Andrzej Szewczyk 1950–2001..., dz. cyt., s. 40.

⁴⁰⁵ I. Lorenc, *Milczenie języka w koncepcjach Merleau-Ponty’ego i Lyotarda*, [w:] *Fenomen słowa*, red. A. Grzegorzczak, M. Grzywacz, R. Koschany, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 103.

⁴⁰⁶ Wypowiedź Andrzeja Szewczyka [w:] *Rozmawiają Andrzeja Szewczyka i Andrzeja Przywara*, [w:] Andrzej Szewczyk, *Malarstwo*, dz. cyt.

* sierpień 2020, Berlin, Schöneberg, przy gościnnym biurku Kat Nowak, w towarzystwie Mimi Misiek i Miss Phryne Fisher

8. MIĘSISTA GĘSTOŚĆ ŚWIATA (W) FOTOGRAFII: ZIMNOKRWISTE UWAGI O KOLEKCJI CEZAREGO PIECZYŃSKIEGO

MIĘSISTA GĘSTOŚĆ ŚWIATA (W) FOTOGRAFII

Posiadanie tak imponującej kolekcji fotografii, jaką zgromadził Cezary Pieczyński, wyobrażam sobie zarówno jako głęboką przyjemność, jak i nieustanne intelektualne wyzwanie. Można bowiem poruszać się po niej bardzo wieloma różnymi tropami, wyszukując w jej zasobach coraz to nowe wątki zarówno tematyczne, jak i medialno-teoretyczne. Zanim jednak o tych wątkach napiszę wnikliwiej, poimaginuję sobie najpierw, kim jako kolekcjoner jest lub bywa Cezary Pieczyński. Gdy patrzę na tę bogatą i różnorodną kolekcję, którą wystawiano już m.in. pod trafnym tytułem *Oh no, not sex and death again!*, jestem zadowolona, że nie cieszy ona jedynie oka jej właściciela – odbiorcy regularnie mają do niej dostęp w trakcie pokazów i w towarzyszących im katalogach.

Pomimo tej szczodrości, uważam jednak, że Cezary Pieczyński jako kolekcjoner jest lub bywa konceptualną kokietką. Dlaczego? Wyobrażam sobie teraz, że zestawione razem słowa Anny Kutery, wybrane z jej dwóch osobnych fotografii, powstałych w 1976 roku w ramach cyklu *Sytuacje stymulowane*, wypowiada nie artystka, a sam właściciel kolekcji:

– „Ty stoisz naprzeciwko mnie. Stworzyłam idealną sytuację do rozmowy.”

– „Ale ja nie mam ochoty prowadzić dialogu.”

Mam wrażenie, że Cezary Pieczyński w taki właśnie sposób udziela nam dostępu do swoich zbiorów: niby zwraca się do nas per ty, niby kieruje do nas swój przekaz bezpośrednio, lecz to tylko pozory tworzenia idealnej sytuacji dialogicznej. Jego kolekcja jest wszak tak mocno zróżnicowana, że każdy z odbiorców musi odważnie i autonomicznie znaleźć w niej własne ścieżki. Jej posiadacz jedynie kokietuje, że odkrywa karty. Tak naprawdę uwodzicielsko i kapryśnie

wydyma usta jak Anna Kutera i podkreśla, że wcale nie ma ochoty prowadzić dialogu. Brak sexy grzywki, jaką ma ta artystka, Cezary Pieczyński rekompensuje sobie grą z odbiorcami. Odsłania swoją kolekcję i zdaje się mówić, że – poznając jego zbiór – dowiemy się, kim jest, lecz już przy pierwszym oglądzie tych różnorodnych fotografii spójny wizerunek zbieracza rozpada się na kawałki jak chociażby *Twarz* na fotografii Stefana Wojneckiego z 1956 roku czy jak fizjonomia na *Portrecie pociętym, 49 powtórzeń z 7 klatek* Ryszarda Waśki z roku 1971.

Cezary Pieczyński jest bowiem kolekcjonerem przewrotnym: wielbi namiętnie w fotografii zarówno cielesność, erotykę i przejawy codziennej, powszedniej rzeczywistości, jak i wyrafinowane konceptualne gry prowadzone przez artystki i artystów wokół definicji samego medium czy jego technicznych możliwości i ograniczeń. Kolekcja kokietuje więc erotycznym nasyceniem, zapachem perwersji (ach ta mina niby śpiącego Jeana Cocteau, zestawiona z białą maską, na fotografii Berenice Abbott! I to nieledwie gotyckie wygięcie jego długich palców na kołdrze!) i **ustawicznie** powracającym motywem warg, a jednocześnie uwodzi konceptualną, nasyoną intelektualnie nudą powtarzalnych motywów, w ramach których testowano granice i definicję medium fotografii. Jest jak oksymoron. Cezary Pieczyński, mimo wielu lat kolekcjonerskiej praktyki, wciąż nie wie, co kocha bardziej: ową pulsującą zmysłowość czy percepcyjne eksperymenty i wiwiskcyjne dłubanie w bebechach aparatów, ustawieniach przesłon i potencjale fotografii jako medium. Paradoksalnie, udaje mu się jednak tworzyć kolekcję z bardzo – wydawałoby się na pierwszy rzut oka – odrębnych elementów i poetyk, które wspólnie składają się na coś, co nazwałabym *mięsistością świata* (w) fotografii. Ową *mięsistość* buduje wszakże ścisły spłot cielesnych motywów, owego jędrnego mięcha, które da się sfotografować, z mięchem medium, które podlega sekcji w trakcie robienia każdego kolejnego zdjęcia i precyzyjnego, zrutynizowanego notowania ustawień aparatu jak chociażby w przypadku cyklu *Aparat 1-27* Jarosława Kozłowskiego z lat 1971-1972.

W interpretacji Italo Calvino zasługą filozofów było znoszenie mięsistej gęstości świata: „Spojrzenie filozofa przenika nieprzejrzystość świata, znosi jego mięsistą gęstość, redukuje wielość bytów do pajęczej sieci relacji pomiędzy pojęciami ogólnymi, ustala reguły, wedle których skończona liczba figur realizuje za pomocą swoich posunięć na szachownicy nieskończoną być może liczbę kombinacji”⁴⁰⁷. Kolekcja Cezarego Pieczyńskiego pokazuje

⁴⁰⁷ I. Calvino, *Filosofia e letteratura*, [w:] Tenże, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino 1980, s.150; cytata: Ł. Musiał, A. Żychliński, *Kafka. Próba chóru*, [w:] *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011, s. 7.

jednak, że zasługą fotografów jest fenomen dokładnie odwrotny, a mianowicie celebrowanie nieprzejrzystości oraz mięsistej gęstości świata wraz z jego wielością bytów, której nie da się zredukować do ustalonych reguł. Potencjał fotografii rozpięty jest wszak pomiędzy ostrością a nieostrością, zbliżeniem a oddaleniem, poetyką czarno-białą a kolorem, iluzją przedstawienia a ostentacyjnym eksponowaniem obecności medium, pozytywem a negatywem, widzialnością a niewidzialnością, czy całościowością ujęcia a jego pokawałkowaniem i fragmentaryzacją. W tym sensie – paradoksalnie – *mięsiste* mogą być zatem zarówno wargi na zdjęciach Man Raya *Lips. Faces* (1959) i *Mowa* (1974) Ireneusza Pierzgałskiego, uda i pośladki na *Fotografii konkretnej* (1977) Andrzeja Lachowicza, jak i światło w *Partyturach miast* (1981) i *Zapisach świetlnych* (1979) Antoniego Mikołajczyka oraz „wybrzuszona” soczewkowo rzeczywistość w *Fotoneutronikonach* Jerzego Rosołowicza z 1972 roku. Jeśli rzeczywiście jest tak, jak uważała Susan Sontag, że: „Zbierać fotografie, to zbierać świat”⁴⁰⁸, to Cezary Pieczyński zachłannie i konsekwentnie zbiera jego nieprzejrystą mięsistość, rozpiętą między aksamitem nagiej skóry i wilgotnością ust a pozornym chłodem eksploracji możliwości i ograniczeń magicznego medium fotografii. Dlatego – nie zawaham się tego powtórzyć – jest konceptualną kokietką, która podkocha się w oksymoronach.

Kokieteryjna mięsistość motywów

W ramach kolekcji Cezarego Pieczyńskiego wybrane fotografie łączą się w konstelacje, które każdy z odbiorców może kreować tylko dla siebie. Moja konstelacja, którą nazywam zmysłowo-fetyszystyczną przebiega od Hansa Bellmera, przez Natalię LL, Zdzisława Sosnowskiego i Zbigniewa Dłubaka, po Nan Goldin.

Na fotografii Bellmera *Die Puppe* z 1934 roku wizualnie realizuje się idea sfragmentaryzowanej kobiecej cielesności, podległej władzy męskiego spojrzenia, które może fantazjować na jej temat. Najbardziej całościowo potraktowana jest noga, od stopy po udo, a także klatka piersiowa, na której wyraźnie rysuje się biust z wyeksponowanymi sterczącymi sutkami. Jak ujmował ten fenomen Konstanty A. Jeleński, mamy do czynienia z manifestem nieświadomości ciała, ukrytych pragnień i pożądań. To ikoniczny wręcz wyraz mięsistości tego, co „podskórnie” nakłuwa wyobraźnię.

Ową nieświadomość ciała i produkowane przez nią obrazy na język fotografii doskonale przekłada Natalia LL, która w *Fotografii*

⁴⁰⁸ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009, s. 9.

sztucznej z 1976 pokazuje swój podwojony akt. Kobieta, rozebrana, a nie naga, ponieważ ubrana jedynie w buty na wysokich obcasach, siedzi na fotelu i – wskutek podwojenia jej wizerunku – sprawia wrażenie obejmowania samej siebie czy przytulania się do samej siebie. Jest perfekcyjną konceptualną kokietką: z jednej strony pozostaje wsobna, z drugiej zaś uwodzi swoją obnażoną cielesnością, która – mimo że miejscami transparentna – emanuje gęstą mięsistością. To fotografia oksymoroniczna: otwarta wsobność, na której punkcie Cezary Pieczyński po prostu musiał oszaleć.

Silnie fetyszystycznie nacechowane są z kolei dwa zdjęcia zatytułowane *Football* Zdzisława Sosnowskiego z roku 1977. W obydwu kadrach widzimy nogę kobiecą i męską, które próbują opanować piłkę. Noga kobieca obuta jest seksownie w ekstremalnie wysokie koturny, męska zaś w trampkokorki. Na obu fotografiach buty dotykają piłki, naciskają na nią i próbują ją przejść, a cała zabawa odbywa się w... toalecie! Wnętrze jest wykafelkowane, na jednym z ujęć widać wyraźnie ceramiczną muszlę klozetową. Kto rozgrywa mecz w takim miejscu?! Musi być dynamicznie, bo horyzont nie trzyma poziomu, co skłania do wyobrażania sobie dzikiej bliskości niewidocznych w kadrze ciał. *Football* Sosnowskiego jest więc nieprzystojnie erotyczną grą!

Nieświadomość ciała nakłuwana jest nawet wówczas, gdy w szacownych instytucjach sztuki lub albumach ogląda się obrazy o symbolistycznym i patriotycznym wydźwięku jak *Eloe* z *Ellenai* Jacka Malczewskiego z 1909 roku. Mimo że w sposobie ukazania nagich nóg umarłej *Ellenai* mamy do czynienia z nawiązaniem do słynnego obrazu *Pieta* Mantegni, a tym samym z sygnalizowaniem nieodwracalności śmierci, stopy, jędrne łydki i zgrabne kolana mocno niepokoją. Kobieta wygląda na śpiącą, nie zaś umarłą, wskutek czego jest pesząco erotyczna. Aspekt ten nie umknął czujnej uwadze Zbigniewa Dłubaka, który w swojej kilkuczęściowej kompozycji fotograficznej w roku 1978 dokonał desymbolizacji dzieła Malczewskiego, należącego do świętego imaginarium narodowego. Kobiece obnażone nogi – wyjęte z kontekstu i upozowane na podobieństwo intrygujących łydek *Ellenai* – stają się fetyszami, oddziaływując analogicznie jak nogi *Bellmerowskiej* lalki. *Desymbolizacje* bezwzględnie uzmysławiają więc, że spojrzenie nie jest niewinne – nawet wówczas, gdy mamy koncentrować się przede wszystkim na symboliczno-patriotyczno-poetyckim wydźwięku obrazu i tak ulegamy kokieterii zmysłowej mięsistości ukazanych ciał.

Natomiast dwie fotografie *Nan Goldin* Aktor *John Heys* jako *Diana Vreeland* oraz *Jimmy Paulette after the Parade*, obie z lat 90., wnoszą do kolekcji Cezarego Pieczyńskiego ten rodzaj dekadentckiej i nienormatywnej zmysłowości, która kokietuje nasycenymi barwami i koncentruje się na performatywności płci. To mięsistość gender w najbardziej esencjonalnym i kokieteryjnym wydaniu. Na dodatek bardzo piktorialna, malarska, duszna, sensualna i jakby nieco przydymiona.

Zakładam, że Cezary Pieczyński jest wyznawcą tych zmysłowych fotografii. Po raz kolejny potwierdza tymi wyborami swoje kolekcjonerskie preferencje: sięga po zdjęcia, które kokietują mięsistością motywów i erotycznym nasyceniem. I na dodatek te nogi: od nogi u lalki *Bellmera*, poprzez rozchylone uda *Natalii LL* czy szalone futbolowe nogi damsko-męskie u Sosnowskiego, po łydki *Ellenai* u Dłubaka. Czyżbym zaczynała postrzegać świat jak bohater *Kosmosu* Witolda Gombrowicza, dla którego pozornie niepowiązane ze sobą elementy układały się w sekwencje dzięki powtórzeniu motywów? A może do poruszania się po takich właśnie imaginacyjnych ścieżkach zaprasza nas Cezary Pieczyński, który z wielką lubością zbiera świat?

Konceptualna mięsistość medium

Medium czyni widzialnym; jest zarówno materialnym nośnikiem obrazów, jak i pamięcią czy splotem konwencji. W ramach nurtu konceptualnego w latach 60. i 70. pytania fundamentalne dotyczyły jego definicji; krążyły wokół jego możliwości i ograniczeń, a także egzystencji pomiędzy autonomicznym polem sztuki a rzeczywistością. Rozważania te odcisnęły istotne piętno także na fotografii polskiej tego okresu, której modelowe przykłady Cezary Pieczyński włączył do swojej kolekcji jako egzemplifikacje konceptualnej mięsistości medium. Spójrzmy bliżej na konstelację, którą w tym kontekście zbuduję z prac Józefa Robakowskiego, Jarosława Kozłowskiego, Romualda Kutery, Antoniego Mikołajczyka i Ryszarda Waśko.

W *4 polach ostrości* z 1969 roku Józef Robakowski ustawia na fizjonomii portretowanego mężczyzny cztery fokusy postrzegania obrazu i wydziela je w formie różnej wielkości prostokątów. W każdym obszarze rysują się odmienne miękkości konturu i różne materialności faktur. Mechaniczne oko aparatu w precyzyjny sposób ujawnia rozmaite możliwości widzenia oraz potencjał manipulowania postrzeganiem poprzez ustawienia obiektywu.

Robakowski dobitnie wskazuje w tej pracy na sztuczność medium fotografii, która dzięki swojej optyce przekracza naturalność ludzkiego widzenia. Odkrywa przy tym i zestawia ze sobą sfery widzialności, jakie jednocześnie nie mogą być widziane: jak przykładowo ostra i nieostra część nosa i ust. To zdjęcie to w zasadzie konceptualne ćwiczenie warsztatowe, w ramach którego artysta indaguje medialną naturę fotografii.

Gigantycznym traktatem na analogiczny temat jest również *Aparat 1-27* Jarosława Kozłowskiego z lat 1971-1972. Artysta wykonał w sumie 1296 ujęć, pokazując za każdym razem tę samą kamienicę i kawałek nieba nad nią, widzianą okiem obiektywu przy zawsze różnych, skrupulatnie zapisywanych ustawieniach aparatu Praktisix No. 27197. Maszynopisy z adnotacjami zawierają parametry ostrości, przysłony oraz czasu liczonego w sekundach. Poszczególne zdjęcia prezentują wachlarz od fotografii technicznie perfekcyjnych, poprzez nieostre i niedoświetlone, po prześwietlone lub zupełnie ciemne. To zapis procesu, w ramach którego precyzyjnemu badaniu poddane zostało techniczne widzenie.

Z kolei Romuald Kutera staje naprzeciwko obiektywu z lusterkiem w dłoniach, co dokumentuje w czteroelementowej pracy *Lusterko*, pierwotnie wykonanej w 1972 roku. Stopniowo tak łapie światło, że kieruje je prosto w oko aparatu, wskutek czego sam znika w jakiejś nieostrej świetlnej plamie. Kutera prowokacyjnie pokazuje zatem, że optykę obiektywu też można pozbawić możliwości widzenia, a w zasadzie „oślepić”. Nawet mechaniczne widzenie nie zawsze jest perfekcyjne i niezawodne – artysta konceptualnie wyłupił aparatowi oko. Światłem można jednak nie tylko oślepić, lecz również – jak pokazują to „Zapisy świetlne” Antoniego Mikołajczyka z 1979 roku – rysować abstrakcyjne kompozycje na czarnym tle. Ich medialna natura polega na wskazywaniu istotności światła jako podstawowego czynnika sprawczego w procesie wykonywania fotografii.

W centrum uwagi Ryszarda Waśki stały natomiast relacje fotografii z czarnymi, nieprzejrzystymi formami geometrycznymi. W jednej z kompozycji z cyklu *Prosto – krzywo* z roku 1973 owe kształty znajdują się na arkuszu obok zdjęć ukazujących motywy miejskie, by na jej kolejnym wariacie, który powstał dwa lata później, posadzić się już bezpośrednio na poszczególnych zdjęciach i częściowo zasłonić to, co na nich widoczne. Waśko bawi się w zasłanianie i odsłanianie, wprowadzając obce elementy niczym precyzyjnie wycięte czarne negatywowe dziury, anektujące fragmenty kadrów

i drażniące swoją nieoczekiwaną obecnością. Artysta zderza ze sobą realność fotograficznego odwzorowania z fenomenem, który – pojawiając się na płaszczyznach poszczególnych ujęć – nieoczekiwanie ujawnia ich arbitralność i iluzyjność.

Cezary Pieczyński erudycyjnie smakuje tę konceptualną mięsistość medium, uwidocznioną w konceptualnych realizacjach tego typu, które należą do jego kolekcji. Paradoksalnie te metody i strategie fotograficznej pracy przypominają przecież także rodzaj obnażania i striptizu, lecz nie po prostu cielesnego, a raczej medialnego. Artyści penetrują medium jako takie, rozbierając je na części pierwsze oraz wskazując przy tym zarówno jego wielki potencjał, jak i punktuje ograniczenia.

Kolekcyjne ekstazy do potęgi n-tej

Gdybym miała jednak zgadywać, jakie fotografie ze swojej kolekcji Cezary Pieczyński wielbi najbardziej, wskazałabym te, których mięsistość ujawnia się w owym oksymoronicznym zmysłowo-konceptualnym splocie. Cieleśny lub wręcz erotyczny motyw plus dogłębną konceptualną analizą medium, które na dodatek zyskują znaczenie polityczne, to wyróżniki dzieł, które kolekcjonera wprawiają w ekstazę. Przykłady? Arbitralnie wybrałam dwa: *Sztukę konsumpcyjną* Natalii Lach-Lachowicz z roku 1974 oraz o dwa lata późniejszy *Video – oddech* Pawła Kwieka.

Cyklem *Sztuka konsumpcyjna* Natalia LL bezkompromisowo zniosła podział pomiędzy doznaniem estetycznym a pożądaniem, trafiając w newralgiczny punkt wszelkich tabu związanych ze skopiecznym reżimem oraz postrzeganiem obżarstwa jako zwierzęcego i grzesznego. O ich erotycznym nasyceniu ponownie zaświadczyło usunięcie tych prac z ekspozycji w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdy w kwietniu 2019 roku uznano je za gorszące. Modelka, zanim wsunie banana do ust, subtelnie liże jego końcówkę, po czym przesuwa nią sobie po wargach, prowadząc rodzaj haptycznej gry wstępnej. Ekspozowany jest także sam język jako najczulszy instrument haptyczny, dotykający i smakujący jednocześnie. Pozbawione zawstydzenia lizanie, ssanie stają się namiętymi strategiami, które mają udzielić się odbiorcom w procesie percepcji. Powiedziałabym, że Natalia LL wykreowała ikony neurogastronomii, choć pojęcie to w latach 70. XX wieku nie było jeszcze znane. Falliczność kształtu bananów – niedostępnych fetyszów PRL-u – dodatkowo wiąże erotyczny wydźwięk tych prac z kontekstem politycznym oraz de(kon)struowaniem percepcji

sztuki jako kontemplacji bezcelowego piękna. *Sztuka konsumpcyjna* ma bowiem kilka celów: uczynić percepcję cielesną, zmysłową, przyjemną i erotyczną oraz przeanalizować seryjność, sztuczność i czasowość fotografii, co Natalia LL czyni jak na rasową konceptualistkę przystało. *Sztuka konsumpcyjna* musiała się zatem znaleźć w kolekcji Cezarego Pieczyńskiego, który – strojąc do nas *Miny* niczym Leonard Sempoliński w cyklu autoportretów z lat 30. – może zawsze przewrotnie uzasadnić swój wybór tej właśnie pracy zamiłowaniem do konceptualizmu i jego polityczno-feministycznych uwarunkowań – bynajmniej nie do wybujałej bananowej erotyki.

Z kolei w *Video – oddech* Pawła Kwieka oddech traktowany jest zarówno jako wyraz żyjącego, indywidualnego ciała uwikłanego z jednej strony w rzeczywistość, z drugiej strony wpisanego w medialny kontekst sztuki, jak i jako metafora, która mogła stać się impulsem do de(kon)strukcji politycznej propagandy. Przypuszczam, że to złożone napięcie i wielość znaczeń musiało uwieść Cezarego Pieczyńskiego swoją *mięsistością*, gdy zdobywał tę fotografię do swego zbioru. Kwiek bada na tym zdjęciu stosunek oddychającego ciała i obrazu nadawanego w telewizyjnym odbiorniku. Prowadzone już w końcu lat 60. badania dowiodły, że obywatele PRL byli w pełni świadomi jak wielki wpływ telewizja wywiera na kształtowanie ich postaw i światopoglądu. Bez wątplenia świadomy był tego również Kwiek, który połączył swoje ciało z telewizorem, by – jak sam pisał – „poprzez mechaniczne sprzężenie gałki regulatora jasności obrazu z ruchem klatki piersiowej uzyskiwać możliwość sterowania jego jasnością oddychając”⁴⁰⁹. Kwiek, z nagim torsem połączonym poziomym drutem z regulatorem jasności ekranu, siedział w pozie Buddy na prawo od odbiornika, profilem do widza. Spokojnie, medytacyjnie oddychał, kontrolując poszczególne wdechy i wydechy niczym podczas religijnego rytuału. Oddech stawał się zatem medium przekazywania informacji, a jego rytm miał wpływ na jasność obrazu widocznego na monitorze. Momentami oddychające ciało artysty rozjaśniało ów obraz do totalnej białości, nadając mu świetlistość nietypową dla znanych z codzienności audycji lub ściemniało go do całkowitej czerni. Pomędzy tymi dwoma biegunami widoczny był obraz ukazujący zwielokrotniony wizerunek Kwieka, wykonującego ten właśnie performance (*close circuit*). Polski artysta grał ze słynną pracą *TV Buddha* (1974) von Nam June Paik, lecz sam zajął miejsce posągu Buddy i swoim oddechem prowadził momentami do całkowitego zaniku obrazu⁴¹⁰. Nie tylko sam wybrał to, co na monitorze widać – czyli jego autoportret

⁴⁰⁹ P. Kwiek, *Video i oddech*, [w:] *Uczestnictwo. Poznanie. Decyzja*, katalog wystawy, Galeria Mała, Warszawa 1979, s. nlb.

⁴¹⁰ Ł. Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Warszawa-Toruń 2017, s. 210.

w trakcie oddychania, lecz także sterował nasyceniem jasności. Miał decydujący wpływ zarówno na treść, jak i formę przekazu, a więc symbolicznie przechwycił kanał informacyjny, przypisany do emitowania propagandy. Pokazał więc siebie samego jako pojedynczego obywatela, którego równy, medytacyjny oddech nabrał nieoczekiwanej mocy i znaczenia. Telewizor – narzędzie i fetysz propagandy władzy, który miał wpływ na miliony jednostek – został zatem zawłaszczony przez jednostkę, która niespodziewanie przejęła na nim kontrolę. I to za pomocą oddechu – jednej z najbardziej podstawowych życiowych czynności, związanej z życiem indywidualnego człowieka. Przy pomocy niewidzialnego oddechu, wydobywającego się z widocznego ciała, Kwiek wykonał istotny polityczny gest, wskazując łatwość manipulowania przekazem telewizyjnym. Kreując splot cielesno-medialny o zaskakująco aktualnym politycznym wydźwięku, artysta musiał zafascynować kolekcjonera Cezarego Pieczyńskiego tą właśnie fotografią.

Przywileje kolekcjonera: miny i role

Cezary Pieczyński, kokietujący odbiorców swojej kolekcji czasem w stylu Anny Kutery, czasem zaś Leonarda Sempolińskiego, bywa jednak także i *Goalkeeperem* z serii fotografii Zdzisława Sosnowskiego, wykonanej w roku 1975. Taki przywilej kolekcjonera, że może kreować siebie z poszczególnych elementów swojego zbioru i co jakiś czas pozwalać sobie na utożsamianie się z ich mięsistą gęstością. Szałowego *Goalkeepera* pożądają wszak dwie kobiety, ciemno- i jasnowłosa, pali on sobie szpanerskie cygaro, nosi kapelusz i skrywa się za ciemnymi okularami, w których odbijają się światła reflektorów. „Ale ja nie mam ochoty prowadzić dialogu.” – zdaje się mówić jako kolekcjoner. „Ta wypowiedź nie jest także monologiem.” – mógłby dodać ponownie za Anną Kutę, pozwalając nam bardzo mocno zazdrościć sobie takiej kolekcji fotografii jaką zgromadził. Z tej zazdrości stać mnie tylko na uwagi zimnokrwiste.

9. OBSESJA ŻEBER: SOMATYCZNE FORMY MARTYNY PAJĄK

OBSESJA ŻEBER

⁴¹¹ I. Wünsche, *Lebendige Formen und bewegte Linien: Organische Abstraktionen in der Kunst der klassischen Moderne*, [w:] *Abstract Art Now. Floating Form*, red. U. Lehmann, Bielefeld 2006, s. 18.
Porównaj także: *Biocentrism and Modernism*, red. I. Wünsche, O. A. I. Botar, Ashgate 2011.

⁴¹² Tamże, s. 12.

⁴¹³ *Organisch / Organic*. Anthony Cragg, [w:] *Biomorph! Hans Arp im Dialog mit aktuellen Künstlerpositionen*, dz. cyt., s. 38.

oddam wszystkie przenośnie
za jeden wyraz
wyłuskany z piersi jak żebro
za jedno słowo
które mieści się
w granicach mojej skóry

Zbigniew Herbert

Rzeźby Martyny Pająk opowiadają o cielesności. Są zmysłowe i organiczne, dzięki czemu sprawiają wrażenie jakby w ich wnętrzach pulsowało życie. Prężą się, napinają, oddychają, zdają się pełzać i pozostawać w procesie jakichś przemian, których celowości możemy się jedynie domyślać. Wiele dziedziczą od Hansa Arpa oraz jego koncepcji biomorficzności, rozumianej jako jednocześnie abstrakcyjna i dotycząca natury, lecz nie jej zewnętrznego wyglądu, a procesów w niej zachodzących⁴¹¹. Jak z kolei konkluduje Astrid von Asten, jest to język form, który umożliwia doznanie naturalnych procesów, przebiegających we wszystkim tym, co żyjące⁴¹². Ze współczesnej perspektywy celnie definicję form organicznych i biomorficznych podsumowuje Anthony Cragg, który sugeruje, że rzeźby te nie są naśladownictwem, lecz samodzielnymi energiami⁴¹³.

Takimi samodzielnymi energiami są również niewątpliwie formy Martyny Pająk, które dzięki swojej somatyczności zdają się oddychać, przetaczać krew i limfę czy nabrzmiewać zmysłowością, rozpiętą pomiędzy rozkoszą a bolesnym napięciem. Nie wiadomo, czy są fragmentami czy całościami, lecz w nadanych im przez artystkę kształtach całkowicie się spełniają jako autonomiczne i pełne wyrazu formy. Pod „skórą” wielu z nich coś się przelewa,

pęcznieje lub napręża, jakby dążyło do wylania się na zewnątrz i rozdarcia epidermy rzeźby. Coś kielkuje lub wykluwa się jak na przykład w pracach *Jajko* oraz *(Re)materia*, obie z 2016 roku. Biomorficzne formy wykluwają się z kruchej skorupki, śmiało wychylając się ku światu i nabrzmiewając życiem, a ciemny kształt sensualnie rozlewa się, sugerując płynność i procesualny charakter własnej natury. Wszystko tętni optycznym ruchem i emanuje podskórnymi energiami, które odbiorcy rzeźb Martyny Pajk odczuwają w głębi własnych ciał jakby oglądali części własnych organizmów. To percepcja cielesna i haptyczna, bo pobudzająca niezwykle silnie zmysł dotyku traktowany jako modalność widzenia: biomorficzne wypukłości i wklęsłości tych form można z lubością pieścić wzrokiem, naprzemiennie zagłębiając się w zakamarki pomiędzy żebrami i przeskakując na ich wybrzuszenia. Widzialne przechodzi w dotykane, dotykane zaś w widzialne, podkreślając rolę zmysłowych interakcji w procesie percepcji.

Motyw żeber powraca w kilku pracach – *Miło było*, *Dynamiczna rana narcystyczna* czy *Inhale/Exhale* – potęgując wrażenie, że formy właśnie zaczerpnęły powietrza lub, przeciwnie, przed sekundą dokonały wydechu. To specyficznie zbudowane szkielety żebrów wypełniają somatyczno-organiczne kształty od środka, jakby testowały granice napięcia naciągniętej na nich skóry. Tworzą pod nią wybrzuszenia i wypustki, manifestując swoją podskórną aktywność. Martynę Pajk interesuje owo napięcie pomiędzy tym, co wewnątrz, a tym, co na powierzchni; między twardością kości i chrząstką a miękkością tkanek i elastycznością skóry. Ornament żeber, wydobyty dodatkowo oświetleniem powierzchni tych prac i spotęgowany grą światłocieniową, kusi oko, by uruchomiło swoje zdolności haptyczne i ślizgało się po ich pofalowanych płaszczyznach.

W *Dynamicznej ranie narcystycznej* obsesja żeber rysuje się najintensywniej, wyznaczając na formie rytm budowany przez każdy kolejny łuk kości, każdy następny kręgosłup oraz dwie chude, wystające ku górze i bezbronne łopatki. To osobliwy kadłubek, część ciała, która stała się całością, by dynamicznie i narcystycznie zmanifestować swoją ranliwość, kruchość i delikatność. Ma pierścienie niczym gąsienica, która pełza, a jednocześnie forma ta wydaje się głęboko i przejmująco ludzka. W swojej bezradności sprawia wrażenie wołania o pomoc czy o pomoc; domaga się dotyku, a jednocześnie trochę

OBSESJA ŻEBER

odrzuca i przeraża swoją niejasną kondycją. Jak mówi tytuł, to w końcu przecież rana, mimo że sterylnie biała i zasklepiona w swojej nienagannie szczelnej obłości. *Było miło* także opiera się na wewnętrznym ozebraniu, które wydaje się być poddawane wiwisekcji na operacyjnym czy prosektoryjnym stole. Martyna Pajk skupia się tym razem na cielesnej formie, która jednocześnie zapada się, jakby sama zasysała się do środka, a zarazem pręży się tak mocno, że jej powierzchnia podlega regularnemu pofalowaniu. Ćwiczenia z oddychania – wdechu i wydechu – powracają również w *Inhale/Exhale*, przyjmując tym razem postać, przypominającą skulone plecy lub jakieś podwodne żyjątko: ślimaka? skorupiaka? Żebra wystają, tworząc wręcz ornamentálną strukturę powierzchniową, pod którą czuć ich rozpierającą siłę. Powietrze musi być zaciągane do środka i wydalone na zewnątrz, a wyobrażanie sobie tych czynności jest wzmagane przez organiczny i procesualny wymiar formy.

Własne centrum uzmysławia z kolei, że wytrzymałość skóry nie jest nieograniczona i że czasem może dojść do jej przebicia – wielki ciemny kołek przedarł się bowiem na zewnątrz, nakłuwając powietrze i budząc przerażenie. Jest stalowy, ostry niczym żądło, i wydobywa się z białej organicznej formy, wykonanej tym razem ze sztucznego tworzywa. Miejsce naruszenia ciągłości skóry pozostaje jednak sterylne, nie ujawniając, w jaki sposób i dlaczego to, co ukryte w środku, we wnętrzościach, nagle podało w wątpliwość granicę między wnętrzem a zewnątrz. Gdy już zna się tę pracę, tym silniej wzrasta uczucie niepokoju przy postrzeganiu prac skoncentrowanych na motywie żeber: patrzy się wszak na nie ze świadomością, jak kruchy może być ów stan tak silnego naskórkowego napięcia.

Obsesja żeber nie przejawiała się jednak tak intensywnie, gdyby nie współudział świadomie dobieranej i aktywizowanej rzeźbiarskiej materii. Większość biomorficznych i somatycznych prac Martyny Pajk została wykonana z białego gipsu. Wydawać by się mogło, że owa biel przypomina martwe i zimne skamieliny, lecz nic bardziej mylnego. Materia ta, pozwalająca na kreowanie gładkich i perfekcyjnie obłych powierzchni, była charakterystyczna również dla dzieł Arpa. Margherita Andreotti stwierdza, że to właśnie gips umożliwił temu mistrzowi awangardy zostanie pionierem biomorficznej rzeźby – w tym materiale po raz pierwszy był bowiem w stanie dać formie idealnie zaokrąglony kształt⁴¹⁴.

⁴¹⁴ M. Andreotti, *The Early Sculpture of Jean Arp*, London 1989, s. 147.

Barbara Hepworth pisała z kolei, że gips jako materiał był dla niej martwy i pozbawiony taktylnej przyjemności, natomiast po wizycie w atelier tego mistrza zrozumiała, że także on może emanować ruchem i wewnętrznym życiem⁴¹⁵.

Do dziś rozumie ów potencjał gipsu Martyna Pajk, ponieważ takim właśnie ruchem i życiem tętni on też w *Odrzutkach* z 2016 roku, „pełzając” po granitowych walcach. Białe formy eksponują przy tym swoją haptyczność i biomorficzność, a efekty te dochodzą głosu tym intensywniej, że w kontraście do geometrycznych, regularnych form, do których przylgnęły niczym tłuste pomrowy. Z kolei w *Ego* z roku 2018 obła, organiczna forma gipsowa przyssała się do spojenia trzech zestawionych ze sobą metalowych prętów, tworząc z ich zimną strukturą nieoczekiwaną i pełną napięcia symbiozę. Chciałoby się ją podtrzymać, by na pewno nie spadła z wysokości, ponieważ tak bardzo mocno czuć jej wysiłek wspinania się, by uzyskać bezpieczną i stabilną pozycję. Jej walkę z grawitacją i balansowanie na metalowych prętach Martyna Pajk zaaranżowała tak somatycznie, że nie sposób nie doznać tego napięcia własnym brzuchem.

Rzeźby te to zatem celnie przełożone na formę i materię somatyczne opowieści o zmaganiach i testowaniu ludzkiej cielesności. Wszystkie one są narcystycznie zorientowane na siebie i własną żywotną egzystencję. Mimo owej wsobności emanują samodzielnymi energiami w taki sposób, że stają się nagle częściami również i naszych ciał, a w ich wnętrzach zaczynają obsesyjnie przeżyć się nasze własne żebra. Ciało staje się jądrem estetycznego doświadczenia. Efekt ten dodatkowo potęguje preferowany przez Martynę Pajk sposób ekspozycji większości form, polegający na umieszczeniu ich bezpośrednio na podłodze lub na blacie stołu, bez klasycznych postumentów, zwykle generujących dystans między dziełem a odbiorcą. Mogą one więc „pełzać” bez ograniczeń, optycznie opanowując dane im otoczenie i przekształcając je w swego rodzaju gabinet osobliwości. W konsekwencji braku cokołów prace artystki są obecne w przestrzeni w sposób niezapśredniczony, co sprzyja aktywizacji ucieleśnionej i nasyconej zmysłowo percepcji. Gdyby się głęboko pochylić i dobrze przy tym wsłuchać, można wysłyszeć rytmiczne wdechy i wydechy, powodujące napinanie i zapadanie się ożebrowania klatek piersiowych kilku spośród wyeksponowanych nisko form.

⁴¹⁵ S. Poley, Hans Arp.
*Die Formensprache im
plastischen Werk. Mit einem
Anhang unveröffentlicher
Plastiken*, Stuttgart 1978,
s. 25.

Zbigniew Herbert deklarował chęć oddania wszelkich przerośnięci za jeden wyraz, który wyłuskałby z piersi jak żebro i który mieściłby się w granicach jego skóry. Martyna Pajk pewnie oddałaby wszelkie kształty za taką formę, która najcelniej opowiedziałaby o obsesji żeber, które napinają skórę do granic wytrzymałości. A może już taką formę znalazła?



10.

ABAKANY. Z TAKICH NITEK UPLĄTANE JEST CIAŁO

ABAKANY: Z TAKICH NITEK UPLĄTANE JEST CIAŁO

Spojrzenie w oczy

Patrzymy sobie z Magdaleną Abakanowicz wzajemnie w oczy; głęboko i intensywnie. Trochę tak, jakbyśmy się wzajemnie hipnotyzowały. Artystka spogląda na mnie z czarno-białej fotografii z jej warszawskiego archiwum, na której jest widoczna w popiersiu. Ubrana w „grzecznym” stylu w ciemny sweter, spod którego wystaje duży pasiasty kołnierzyk, leży na plecach na ziemi pokrytej liśćmi i korą czy strużynami drewna. Obok jej głowy znajduje się patyk, którego skośną, dynamiczną optycznie linię ucinają krawędzie zdjęcia, lewa i górna. W kadrze po jego lewej stronie widać też cztery palce prawej dłoni, w które Abakanowicz wplotła sobie żdźbła trawy. Dotyka ich, a one dotykają jej. Jej włosy rozsypują się zaś swobodnie na liściach. Plecami ciasno i z oddaniem przywiera do podłoża. Musi tę ziemię mocno czuć całym ciałem; nie boi się, że mogłaby się pobrudzić. Ziemia czuje ciężar kobiecego ciała.

Artystka patrzyła w utrwalonym momencie w obiektyw, w oko fotografa – teraz patrzy w oczy nam, odbiorcom swojej sztuki, jakby chciała zwrócić naszą uwagę na jej bliskość z ziemią i naturą oraz ich materialnością. „Unosimy się” nad jej twarzą w taki sposób, jakbyśmy widzieli ją z lotu ptaka, a jakby ona w tym czasie rozkoszowała się siłą przyciągania ziemi.

Barthesowskie *punctum*⁴¹⁶ tego zdjęcia stanowi dla mnie interakcja dłoni i żdziebeł trawy, ukazana na marginesie kadru, a jednak niezbywalna jako międzygatunkowy dotyk pomiędzy człowiekiem a rośliną i jej żywą materią. Patyk, opadłe liście, kora nie mają w sobie tej witalności, którą emanują owe wąskie, łatwe do przeoczenia pasma trawy. Abakanowicz w całej swojej twórczości

⁴¹⁶ Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Kraków 1996.

porusza się na granicy owej witalności i martwoty, pulsowania soków życiowych i ich zastygania w wysuszone struktury.

Na drugim zdjęciu z lat 90. XX wieku artystka – widoczna od pasa w górę – nosi futrzaną czapę oraz futro, spod którego pod szyją wylania się golf. Stoi na tle stogów siana, które ciasno wypełniają drugi plan, przy czym strona lewa jest w pełni ostra, prawa zaś rozmywa się w nieostrym ujęciu. Materie futra i siana korespondują ze sobą, sprawiając wrażenie, że artystka uprawia coś w rodzaju mimikry i wtapia się w naturę. I futro, i siano mają struktury „rozbite” na poszczególne włoski czy źdźbła, a ich materie swoją haptyczną naturą uwodzą zmysł dotyku. Abstrahując od tego, na co – nie bez racji – krytycznie zwróciliby uwagę obrońcy praw zwierząt z nośną medialnie Joanną Krupą na czele, powiedziałabym, że Abakanowicz stylizuje się na część natury, w szczególnie dobitny sposób podkreślając jej materialny i fakturalny wymiar.

O ile jednak wedle Rogera Caillois’a, który w latach 30. XX wieku w kontekście surrealizmu interesował się nieludzkimi formami kreatywności oraz biologicznymi podstawami tworzenia, mimikra czy mimesis mogą być niebezpieczne, ponieważ prowadzą do zatarcia różnicy między jednostką a jej otoczeniem⁴¹⁷, o tyle – moja teza – Abakanowicz szła na to niebezpieczeństwo świadomie, ale nie *va banque*. Drobniawczo i starannie, by nie powiedzieć wręcz pedantycznie, dbała o każdy detal swoich fotograficznych portretów, na których odróżniała się od materialności natury przede wszystkim przenikliwym spojrzeniem. Ze zdjęcia, na którym widać ją w futrze na tle siana, ponownie spogląda na nas przeszywająco czy wręcz świdrująco, do tego nieco cyklopicznie, bo głównie prawym okiem. To ono celuje w nas uporczywie i nie daje się zbyć. Oko lewe przesłaniają natomiast gęste kępki futra zwieszające się z wielkiej czapy i tworzące osobliwy filtr, zniekształcający pole widzenia. To właśnie stanowi dla mnie *punctum* tego zdjęcia: zasłonięte spojrzenie, które musi być przecież tak samo intensywne jak to, które uprawia oko prawe. Abakanowicz postrzega więc świat również przez pryzmat futra, materii pochodzącej z natury i – mimo że już martwej – to jednak wciąż emanującej witalnością. Materia to filtr, poprzez który odbywa się percepcja; to klucz do dzieła autorki *Abakanów*. Na obydwu tych portretach fotograficznych artystka możliwie mocno zbliża się bowiem do natury i jej materialności oraz stara się z nimi zintegrować. Gdy patrzę na te zdjęcia, moja wyobraźnia olfaktoryczna węszy zapach ziemi, jesiennych liści i siana. Każdy szczegół w obydwu kadrach jest znaczący, każdy działa na zmysły.

⁴¹⁷ Por. J. T. Hamilton, *The Luxury of Self-destruction. Flirting with Mimesis with Roger Caillois* [w:] *Flirtations: Rhetoric and Aesthetics this Side of Seduction*, red. D. Hoffman-Schwartz, New York 2012, s. 106–115.

⁴¹⁸ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 181.

⁴¹⁹ *Wątek, osnowa, supeł. Z Marysią Lewandowską rozmawia Marta Kowalewska* [w:] *Abakanowicz. Metamorfizm*, red. M. Kowalewska, Łódź 2018, s. 258.

⁴²⁰ Zdanie to jest parafrazą wiersza Haliny Poświatowskiej *Jestem z upływającą wody*.

⁴²¹ zob. np. J. Vojvodik, *Sila dotyku – nowoczesność anachronizmu. O filozofii sztuki Georges’a Didi-Hubermana*, tłum. H. Marciniak, http://rcin.org.pl/Content/50647/WA248_66590_P-1-2524_vojvodik-sila-bez-il.pdf (dostęp: 25.01.2021).

⁴²² „W książkach poświęconych historii sztuki oraz wizualności [Mieke – uzup. M.S.] Bal formułuje postulat tworzenia historii preposteryjnej. Preposteryjność jest tu rozumiana jako jedna z dróg odrzucenia tradycyjnie pojmowanych badań nad historią sztuki: następstwo historyczne nie jest konieczne dla wskazania, jakie teksty kultury wiążą się ze sobą. Oznacza to zatem, że można interpretować niejako wstecz: współczesne zjawiska odsłaniają nowe możliwości i służą jako źródło interpretacji dla tekstów kultury od nich znacząco wcześniejszych. Tak rozumiana historia preposteryjna narusza zarówno klasyczne rozumienie pojęcia tradycji, jak i wpływu.” Za: J. Tabaszewska, „Wędrujące pojęcia”: koncepcja Mieke Bal – przykład inter- czy transdyscyplinarności?, „Studia Europaea Gnesnensia” 8/2013, s. 120.

⁴²³ E. Hornowska, *Wspólna przestrzeń* [w:] *Abakanowicz. Gry wojenne. Mutanty*, red. M. Waller, Poznań 2002, s. 8. Taki charakter ma również monografia Barbary Rose, pisana we współpracy z artystką, w której kreowany jest mit uniwersalności sztuki Abakanowicz, wiążący jej twórczość z dyskursem modernistycznym. Por. B. Rose, *Magdalena Abakanowicz*, New York 1994.

Abakanowicz dziś: ramowanie przez pryzmat nowego materializmu i haptyczności poszerzonej

Nie ma wątpliwości, że Abakanowicz szalenie dbała o swój artystyczny wizerunek, pieczołowicie i skrupulatnie konstruując własny idiom, który miał uczynić z niej artystę-rzeźbiarza, zajmującego się ludzkim cierpieniem w ujęciu uniwersalnym⁴¹⁸. O ile rozumie historyczno-artystyczne, historyczne oraz geopolityczne uwarunkowania, które artystkę – obsesyjnie wręcz odżegnującą się od bycia określaną jako tkaczka – do tego zmotywowały, o tyle taka Abakanowicz nie jest mi najbliższa. Zgadzam się z Marysią Lewandowską, która w wywiadzie z Martą Kowalewską, ocenia zwrot od tkaniny ku rzeźbie oraz ku regułom sztuki, ustanawianym przez artystów-mężczyzn, jako zachowawczy⁴¹⁹. Naprawdę mocno i nieustająco fascynują mnie *Abakany*, stanowiące wyraz zmysłowego i wręcz ostentacyjnego manifestowania obecności materii jako podstawowego składnika rzeczywistości. Dlatego spojrzę na ten cykl prac z dzisiejszej perspektywy przez pryzmat nowego materializmu, rewaloryzacji hierarchii zmysłów i haptyczności poszerzonej oraz posthumanizmu w ogóle.

Poniekąd sama Abakanowicz proponuje mi takie ramowanie jej twórczości, spoglądając mi w oczy z tych starannie zaaranżowanych fotograficznych portretów. Jest na nich wszak nie tylko bardziej współczesna niż była to w stanie to zaplanować, lecz także i bardziej poetycka: to Abakanowicz, która jest z upływającą wody i liści, które drżą, trącane dźwiękiem wiatru przelatującego pospiesznie⁴²⁰. Paradoksalnie to więc nie artysta-rzeźbiarz, aspirujący do wpisywania się swoją sztuką w modernistyczny dyskurs uniwersalnej sztuki wysokiej, lecz raczej zmysłowa artystka, której praktyka twórcza, głównie ta z lat 60. XX wieku, może być anachronicznie⁴²¹ czy preposteryjnie⁴²² odczytywana w kontekście nowego materializmu. Fotografie na tle kory, liści, patyka i siana nie poprowadzą mnie więc w kierunku mitologii dzieciństwa, tak skrzętnie budowanej przez Abakanowicz i powtarzanej w wielu tekstach o jej twórczości, by tym skuteczniej wpisać ją w modernistyczne narracje, w ramach których własna mitologia artysty jest niezbędnym fundamentem jego wizerunku. „W dzieciństwie glina, kora, patyki – wszystko coś mówiło i te opowieści musiały zostać opowiedziane”⁴²³ – podkreślała Ewa Hornowska, powtarzając – jak wiele innych osób piszących o artystce – to, co rozpowszechniała sama Abakanowicz.

⁴²⁴ Zob. *New Materialism: Ontology, Agency, and Politics*, red. D. Coole, S. Frost, Durham 2010 oraz *Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Ciemięcka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018.

⁴²⁵ zob. M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

⁴²⁶ Zob. R. Shusterman, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa 2016 oraz tenże, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2016.

⁴²⁷ M. Rath, J. Trempler, I. Wenderholm, *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit* [w:] *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, red. M. Rath, J. Trempler und I. Wenderholm, Berlin 2013, s. VII.

⁴²⁸ Tamże, s. X-XI.

⁴²⁹ Zob. S. Lazoni, *Empathy: a history*, New Haven and London 2018. Por. także: G. Sztabiński, *Empatia w sztuce – dawniej i dziś* [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. E. Jedlińska, A. Pawłowska, K. Stefański, Łódź 2016, s. 93-116. Porównaj także teorię Piotra Przybysza i Piotra Markiewicza, którzy wyróżniają empatię estetyczną na poziomie afektywnym oraz empatię estetyczną na poziomie kognitywnym: P. Przybysz, P. Markiewicz, *Neuroeste-*

ldąc za nowym materializmem, „podskórnie” powiążę dzieła autorki Abakanów z feminizmem⁴²⁴, co – jak wiadomo – byłoby wbrew jej woli, mimo że wielokrotnie, szczególnie za granicą, takie zabiegi interpretacyjne i kuratorskie już przekonująco poczyniono. Kluczową kategorią, charakteryzującą nowy materializm jako współczesny heterogeniczny nurt filozoficzny, będzie dla mnie materia postrzegana jako podstawowy budulec rzeczywistości, cechujący się sprawczością i aktywnością, a nie jedynie biernym oczekiwaniem na tchnięcie w nią idei, przychodzącej z zewnątrz, spoza niej samej.

Tak traktowana materia niejako automatycznie znosi dominację zmysłu wzroku i reżimu skopicznego, a więc kolejnym tropem jakim pójdę, omawiając *Abakany*, będzie ucieleśniona, somaestetyczna percepcja oraz haptyczność poszerzona⁴²⁵, rozumiana jako współdziałanie wszystkich zmysłów w ramach funkcjonowania tzw. haptycznego systemu, który posiada każdy haptyczny empatyczny podmiot. *Abakany* interpretuję zatem jako dzieła szczególnie intensywnie aktywizujące zdolność postrzegania i przeżywania przynależną czującej i myślącej podmiotowości, angażującą tyleż zmysły, co emocje i umysł. Fenomen haptyczności poszerzonej jest przeze mnie traktowany nie tylko jako modalność wzroku, lecz również jako modalność słuchu, smaku i węchu, a także zmysłu równowagi i zmysłu kinestetycznego (propriocepcja), przy czym te dwa ostatnie dodają do tradycyjnej listy pięciu zmysłów. Analizując *Abakany*, nie jestem jednak apologetką cielesności oderwanej od myślenia i świadomości – ową świadomość somaestetycznie osadzam w ciele, poruszając się w orbicie nie tylko tzw. „zwrotu materialnego”, lecz także i „zwrotu ku doświadczeniu”. Dlatego też tak ważne jest dla mnie rozróżnianie pojęć „haptyczny” od „taktylny”, które rozumiem następująco: doznania wzrokowe, traktujące dotyk jako modalność widzenia, definiuję jako haptyczne; taktylne doświadczenia traktuję zaś jako rzeczywiste dotykowe spełnienia zachodzące w ramach kontaktu z dziełem sztuki. *Abakany* wpisują, bądź wedle pierwotnej intencji artystki, wpisywały się w obydwie te kategorie, ponieważ ich autorka zakładała realny kontakt taktylny odbiorców z ich haptyczną materią.

Percepcja, odbywająca się w ramach haptyczności poszerzonej, jest cielesnie i emocjonalnie aktywowana, co wiąże się nie tylko z dotykiem dłoni, lecz również z całym repertuarem materialności ciała i jego sensomotorycznych i somaestetycznych⁴²⁶ doznań, a także z głęboką wrażliwością, która z kolei wynika z położenia i dynamiki ciała w przestrzeni oraz odczuwania bólu i temperatury⁴²⁷.

tyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007, s. 191-214. Moim zdaniem w empatii haptycznej łączą się oba te poziomy: afektywny i kognitywny.

⁴³⁰ M. Rath, J. Trempler, I. Wenderholm, dz. cyt., s. XII.

⁴³¹ M. Abakanowicz, *O nietrwałości, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”* 3-4/2006, s. 51.

⁴³² Abakanowicz jest w tym wypadku bardzo bliska pojęciu „haptycznej temperatury”, zaproponowanemu już przez Filippo Tomasso Marinettiego. Włoski futurysta uszeregował doznania dotykowe w sześciostopniowej skali od chłodu po ciepło, przypisując im przy tym konkretne materiały. Chłód – obok papieru ściernego – ściśle powiązał również z folią aluminiową. Ponadto w ramach jego teorii podkreślono, że kwestia ta ściśle zależy również od kształtu: obiekty o zaokrąglonych krawędziach, kule czy cylindry kreują bowiem wrażenie ciepła; takie zaś, które mają krawędzie ostre, wywołują zawsze efekt zimna. Zob. W. Strauven, *Marinetti's Tattilismo Revisited. Hand Travels, Tactile Screens, and Touch Cinema in the 21st Century*, Amsterdam 2018, s. 69-87.

⁴³³ P. Kathke, *Materialität inszenieren. Ein Desiderat im Handlungsfeld künstlerischer Lehre* [w:] *Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst*, red. S. Autsch, S. Hornák, Bielefeld 2017, s. 29-33.

ABAKANY: Z TAKICH NITEK UPLĄTANE JEST CIAŁO

Haptyczna percepcja może być zatem definiowana jako kombinacja doznań odbieranych różnymi zmysłami, a – by doznać takiej percepcji – niezbędne jest czujące ciało. Haptyczność poszerzona – taka, jaką odnoszę do *Abakanów* – stanowi multisensoryczne doświadczenie estetyczne⁴²⁸. Haptyczne postrzeganie nie jest kognitywne, lecz performatywne, co ściśle wiąże się również z pojęciem empatii⁴²⁹, którym historia sztuki zajmuje się od około połowy XIX wieku i traktuje synonimicznie do terminu „wzucie się”. To ucieleśniony paradygmat kognitywny, czyli taki model inteligencji, którego wyjaśnienie polega na odwołaniu do haptyczności i ruchu ciała⁴³⁰, co szczególnie ważne w kontekście *Abakanów*.

Haptyczność i taktylność: somaestetyczna penetracja „Abakanów”

W latach 60. XX wieku Magdalena Abakanowicz tworzyła *Abakany*, które – jak powszechnie wiadomo – zredefiniowały podejście do potencjału tkaniny artystycznej, czyniąc ją trójwymiarową i niezależną od ściany. Organiczność form i gęsta materialność tych dzieł, a także technika ich wykonania, związana z dotykiem ręką poszczególnych włókien w trakcie procesu tkania, rzutują na ich haptyczną naturę.

Sama artystka tematyzowała dotyk również w autokomentarzu: „Dotykam i dowiaduję się o temperaturze. Dowiaduję się o chropowatości i gładkości. Przedmiot jest suchy czy wilgotny? Wilgotny od ciepła czy od zimna? Pulsujący czy cichy? Ugina się pod palcem czy broni powierzchnię? Jaki jest naprawdę? Nie dotknąwszy, nie wiem”⁴³¹. Abakanowicz postulowała więc taktylne weryfikowanie temperatury danej powierzchni, kreując przy tym język opisu doznań tego rodzaju, który wydaje się jednocześnie nieco poetycki, lecz także bardzo precyzyjny i konkretny⁴³². Petra Kathke – wprowadzając w relacji do *Pleców*, a nie do *Abakanów* – zwróciła natomiast uwagę na haptyczny zmysł polskiej artystki, rozwijany w relacji do używanej materii⁴³³. Analizując powyższy fragment autokomentarza podniosła zaś fakt, że dla Abakanowicz dotykanie oznaczało poznawanie i zdobywanie wiedzy, którą w relacji z *Abakanami* mieli pozyskiwać również odbiorcy.

Obecnie w trakcie większości prezentacji sztuki Abakanowicz haptyczny empatyczny podmiot nie może już sprawdzić, czy *Abakany* ugną się pod jej/jego palcami czy obronią się powierzchnią przed naciskiem, ponieważ dzieła te z pierwotnie przypisanej im kategorii taktylności zostały przesunięte do



kategorii haptyczności ze względu na zakazy instytucjonalne oraz restrykcyjne zalecenia konserwatorskie.

Jak – rozwijając swoje pragnienia taktylnego kontaktu z *Abakanami* – pisał natomiast Dominik Kuryłek: „W ‘penetracji’ dzieła widz może włączyć całe swoje ciało. Aby doświadczyć ‘Abakanu’, powinien obejść go dookoła, otrzeć się o niego, delikatnie popchnąć, przytulić się, pogłaskać go czule, powąchać i posmakować.”⁴³⁴ Sama Abakanowicz również często używała określenia „penetracja”, co wskazuje na erotyczny wymiar nie tylko samych Abakanów, lecz również sposobów ich percepcji, która może, a nawet powinna być również taktylna, somaestetyczna i ucieleśniona. Ponadto jak zauważyła Julita Deluga: „Istotną konsekwencją tego, że Abakany są ‘miękkie’ jest fakt, że mają one możliwość poruszania się. Mogą zostać wprawione w ruch przez wiatr, obecność widza albo dotyk”⁴³⁵. Walory dotykowe tych dzieł – zamiast jedynie wzrokowych – podnosiła również Anna Markowska, porównując je z twórczością Alberta Burriego i przekonująco wpisując w tradycję *informel*⁴³⁶.

Zmysł dotyku miał zatem dla Abakanowicz w tym cyklu niezwykle istotne znaczenie. Według Kuryłka, prace artystki dowodzą uprzywilejowania innego zmysłu niż wzrok, a mianowicie dotyku, którego głównym receptorem jest skóra⁴³⁷. W *Abakanach* – zdaniem badacza – dotyk jest aktywowany przez ich autorkę w sposób paradoksalny, a mianowicie zgodnie z duchem modernizmu, który w ujęciu Wolfganga Welscha staje się przedsięwzięciem związanym nie tylko ze zmysłami, lecz także z duchem i z myśleniem. A więc Abakanowicz „[z]wraca się z naciskiem przeciw ograniczeniu wyłącznie do widzenia czy też do samych doznań zmysłowych”⁴³⁸. Według Kuryłka w dziełach tej artystki z drugiej połowy lat 60. XX wieku mamy więc do czynienia z fantazmatem dotyku, który wspomaga myślenie o tym, co niemożliwe do zobaczenia⁴³⁹. Fantazmat ów przekształcał się jednak czasem także w taktylne doświadczenie *Abakanów*, podczas którego ci odbiorcy, którzy dostąpili tej możliwości, penetrowali dzieła również od wewnątrz, zanurzając się w ich przyciemnionej aurze. Paradoksalnie – mimo że widzieli więcej niż ci, którzy pozostają na zewnątrz – być może postrzegali jeszcze więcej spośród tego, co niemożliwe do zobaczenia.

Deluga silniej akcentowała z kolei przede wszystkim erotyzm, powiązany z miękkością materii i organicznością kształtów, niż wzniosły wymiar *Abakanów*: „Znakomita większość ma silne

erotyczne zabarwienie, wyrażnie w swojej formie (albo kształcie) odwołujące się do kobiecych narządów płciowych. Siła wyrazu, erotyzm zestawione z miękkim włóknem (...) stworzyły bardzo sugestywny, a zarazem niepokojący efekt”⁴⁴⁰. Rozwijając myśl Delugi, można pójść za Elizabeth Grosz, jedną z czołowych przedstawicielek filozofii posthumanizmu i nowego materializmu, wedle której naturalna człowiekowi chęć do eksperymentowania, erotycznego wabienia doprowadziła do rozkwitu kultury, sztuki i języka: „Sztuka jest ze zwierzęcia. Nie pochodzi z rozumu, uznania/rozpoznania, inteligencji ani z wyłącznie ludzkiej wrażliwości, ani z którejkolwiek z ludzkich wyższych umiejętności. Pochodzi z czegoś nadmiernego, nieprzewidywalnego, podrzędnego. To, co jest w nas najbardziej artystyczne, jest zarazem najbardziej zwierzęce”⁴⁴¹. *Abakany* także powstały z owego nadmiaru i zaskoczenia, które są ściśle związane z przemianami cielesnymi oraz seksualnością. Zdaniem Grosz seksualne potrzeby ukryte w cielesności aktywują kreatywność oraz działania w przestrzeni. Ów erotyczny filtr nałożony na sztukę i twórczość w ogólności skłonił Monikę Rogowską-Stangret do następującej refleksji o tezach Grosz: „trudno tu zatem o jednoznaczne rozstrzygnięcie, co było pierwsze: seksualność czy sztuka, jedno jest natomiast pewne: obie siły wzajemnie odsyłają, podsycają się i inspirują”⁴⁴². To czuć w *Abakanach*, które – szczególnie jak ów *Abakan turkusowy* z 1969 roku z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – przypominają ptaki lub inne zwierzęta w czasie tańców godowych. Struktura *Abakanu turkusowego* jest wszak lekka i uskrzydłona, uwodzi i wdzieczy się w przestrzeni niczym koliber lub inny egzotyczny ptak. A może to napęczniała roślina podwodna, która zmysłowo płynie ku słońcu, przebijającemu się przez lustro wody, by wypuścić świeże, nabrzmiące pędy? Jakże trafnie komentuje ów aspekt Grosz: „Ludzka sztuka jest tak nie-ludzka jak sam człowiek”⁴⁴³. I dodałabym – dlatego nie może być percypowana jedynie przy pomocy zmysłu wzroku. Abakanowicz musiała być tego świadoma.

W swoim opisie *Abakanów* Kuryłek czujnie podnosił także kwestię smakowania i wąchania, a nie jedynie widzenia i dotykania, co sytuuje te dzieła w sferze percepcji wielozmysłowej. Pachną już jednak nie tylko naturalnymi włóknami, lecz także muzealnymi magazynami. Do zakresu ich zmysłowego oddziaływania, dodałabym jeszcze słuchanie, ponieważ dzieła te szeleszczą delikatnie, gdy przesuwają się po nich dłońmi, jak również skrzypią

⁴³⁴ D. Kuryłek, *Nowoczesna pajęczyna w muzeum sztuki* [w:] *Magdalena Abakanowicz*, red. D. Kuryłek, R. Dziadkiewicz, Kraków 2010, s. 17.

⁴³⁵ J. Deluga, *Inny język* [w:] *Magdalena Abakanowicz. Abakany*, red. J. Deluga, Kraków 2015, s. 8.

⁴³⁶ A. Markowska, dz. cyt., s. 207.

⁴³⁷ D. Kuryłek, dz. cyt., s. 20–21.

⁴³⁸ Tamże, s. 21.

⁴³⁹ Tamże.

⁴⁴⁰ J. Deluga, dz. cyt., s. 7.

⁴⁴¹ E. Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, New York 2008, s. 63.

⁴⁴² M. Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością*, Gdańsk 2016, s. 310.

⁴⁴³ E. Grosz, *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, London 2011, s. 186.

na granicy słyszalności, poruszając się na linkach, na których zostały zawieszone.

Powiedziałabym – unifikując stanowiska obojga interpretatorów – że owo erotyczne nasycenie *Abakanów*, inicjujące haptyczną percepcję, uruchamia również haptyczne myślenie i haptyczną wyobraźnię, które pozwalają się w tym doświadczeniu nawiedzać również przez to, co nienamacalne, a może wręcz *quasi* transcendentne⁴⁴⁴. Przesuwając wzrok lub dłoń – gdy uda się skryć przez muzealnymi strażnikami – po bogatej i mięsistej fakturze prac Abakanowicz, haptyczny empatyczny podmiot doznaje ich całym swoim czującym i myślącym ciałem. Immanentnie wpisana w dotyk wzajemność, dwukierunkowość oraz chiazmatyczność inicjują haptyczną percepcję. Percepcja ta – ogólnie rzecz ujmując – jest z pewnością cielesna, kinestetyczna, synestetyczna i zgodnie z terminologią Richarda Shustermana somaestetyczna, a także, jak celnie ujął to John Michael Krois⁴⁴⁵, związana ze schematem i obrazem naszego ciała. James J. Gibson zaproponował z kolei pojęcie *systemu haptycznego*, który stanowi o wiele bardziej skomplikowany i wieloaspektowy mechanizm niż ujęcie dwuzmysłowe, w którym podporządkowany wzrokowi dotyk jest traktowany jako modalność widzenia⁴⁴⁶. Za pomocą *systemu haptycznego* jednostka gromadzi informacje o świecie i o swoim własnym ciele. System ten operuje wówczas, gdy człowiek bądź zwierzę odczuwa środowisko swoim ciałem bądź za sprawą jego koniuszków⁴⁴⁷. Powierzchnię tego ciała pokrywa wrażliwa skóra, która jest najczulszym organem zmysłu dotyku.

Ów zmysł utożsamiany jest także często z dłońmi i opuszkami palców. Fotograficzna i filmowa dokumentacja *Abakanów* bardzo często ukazuje je jednak w interakcji z dłońmi samej artystki, które wyłaniają się z grubej, biomorficznie kształtowanej i zróżnicowanej fakturalnie materii, oraz z odbiorcami. Fenomen ten został szczególnie mocno pokreślony w filmie z 1970 roku, zrealizowanym przez Kazimierza Muchę, do którego część zdjęć, szczególnie plenerowych na wydmach w Łebie zrobił Jarosław Borowski. Obaj operatorzy podążyli za rękami Abakanowicz, które nie tylko tkwały, lecz również kształtowały, dociskały, uciskały, formowały, rozchylały, gładziły, głaskały, „czesały” powierzchnie *Abakanów*, eksponując ich taktylne walory. To dłonie twórcze, materializujące myśl⁴⁴⁸. Materia łąsi się do myślących dłoni Abakanowicz, które ją kształtują. W niektórych momentach filmu Muchy *Abakanów* dotykają również odbiorcy – kobieta i mężczyzna czynią to nie tylko dłońmi, lecz także zanurzając się całymi ciałami we wnętrzach

wiszących z sufitu biomorficznych struktur. Film dokumentuje zatem taktylną percepcję dzieł Abakanowicz, rozpinając ją pomiędzy dotykiem samej artystki a odbiorem dwójga aktorów, odgrywających role haptycznych empatycznych podmiotów. Artystka podkreślała z przekonaniem, że wewnątrz jest niezwykle ważne w procesie percepcji *Abakanów*: „Kształty, które buduję, są miękkie. Ukrywają wewnątrz siebie przyczyny miękkości. Ukrywają wszystko to, co zostawiam wyobraźni. Niewyjaśnione okiem ani naskórką palca, który bada, ani dłońią, która informuje mózg o doznaniach. Wnętrze jest tak ważne, jak powłoka zewnętrzna. Za każdym razem kształtowane jako konsekwencja zewnętrznego albo zewnętrznego jako konsekwencja środka dopiero razem stanowią całość. Niewidoczny środek, pozostający domysłem, jest również ważny jak wtedy, kiedy otwiera się dla każdego i pozwala na fizyczną penetrację”⁴⁴⁹. W narracji Abakanowicz jej prace mają zatem potencjał zarówno jako obiekty haptyczne, gdy są jedynie postrzegane z zewnątrz i stymulują wyobraźnię odbiorców, jak również jako fenomeny taktylne, gdy dokonuje się realnego zanurzenia w ich wnętrza i czuje się ich szorstkość całą skórą. Na jednym ze zdjęć z lat 60. XX wieku Abakanowicz siedzi na podłodze, częściowo we wnętrzu *Abakanu* – jakby na jego progu i pomiędzy obydwojga pożądanymi przez nią modusami percepcji.

Abakany najbliższe ciału

Aspekt bliskości skóry w odmienny sposób dodatkowo uwypuklały te *Abakany*, które formami i tytułami nawiązywały do ubrań, ubiorów czy płaszczy, co z założenia zakładało wyobrażenie kontaktu ze skórą noszącej je na sobie osoby. Ciało jawi się tu zawsze jako tło działania, jest – jak w założeniach somaestetyki – zawsze obecne i czynne. To ciała *Siostry* i *Brata*, stoją za pracami z cyklu *Ubranie czarne* z lat 1969–1974. Mimo przeskalowania, Abakanowicz „trzyma się” w tych dziełach, podobnie zresztą jak w *Czarnym miękkim ubraniu* (1973) czy *Czarnym ubraniu z workami* (1971), kształtu przypominającego ludzką sylwetkę, którą można nimi okryć.

O ile większość dzieł samej Abakanowicz była zbyt duża i obszerna, by rzeczywiście potraktować je jako ubrania, o tyle w 1979 roku w trakcie ćwiczenia dydaktycznego w Pracowni Gobelinu, którą artystka wówczas prowadziła w PWSSP w Poznaniu, studentki i studenci wykonali obiekty, najczęściej z włókien sisalowych, jakie z kolei założyli na siebie w trakcie otwarcia wystawy w Galerii ON. Zadanie nosiło tytuł *Zmienić siebie tworząc obiekt, który potem*

⁴⁴⁴ Wielu interpretatorów twórczości Abakanowicz podkreśla wzniosłość, duchowość itp. jako jej immanentne cechy.

⁴⁴⁵ J.M. Krois, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen* [w:] tenże, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011, s. 210–231.

⁴⁴⁶ J.J. Gibson, *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*, übersetzt von I. und E. Kohler und M. Groner, Bern 1973, s. 131.

⁴⁴⁷ Tenże, *The Senses Considered as Perceptual System*, Boston 1966, s. 97 i nn.

⁴⁴⁸ Por.: J. Pallasmaa, *Myśląca dłoń. Egzystencjonalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2015, s. 23.

⁴⁴⁹ M. Abakanowicz, *Wnętrze* [w:] Abakanowicz, red. H. Gajewska, Orońsko 2013, s. 74.

istnieje samodzielnie, a więc – już po prezentacji na własnym ciecie – twórcy wystawili owe obiekty bliskie konwencji *Abakanów* jako autonomiczne prace. Działania z tymi obiektami dokumentuje również film nakręcony na dziedzińcu uczelni, pokazujący interakcję poszczególnych studentek i studentów z wykreowanymi przez nich formami. Przebieg i istota tego ćwiczenia podkreślają dodatkowo jak istotny był dla Abakanowicz zmysł dotyku, zakotwiczony w całym doświadczającym ciecie, pokrytym wrażliwą skórą i bliskim koszuli. Zarówno prace samej artystki z cyklu *Ubranie czarne*, jak i realizacje studenckie, wykonane w pracowni prowadzonej przez artystkę, rozwijają zatem ideę *Abakanów* jako przestrzeni, w które można wejść, zyskując w ten sposób rodzaj schronienia czy „kokonu”, zarówno chroniącego, jak i podkreślającego kruchość cielesności.

Wstręt i ból

Percepcja *Abakanów* może jednak również wiązać się z bólem, nieprzyjemnością czy jednoczesnym doznaniem fascynacji i wstrętu. O obiektnym wymiarze dzieł Abakanowicz wspominała Anna Markowska: „*Abject* jest łączony z kwestią nieintegralności ludzkiego ciała, zagrożeniem jego autonomii. Dlatego doświadczanie *abjection* (wstrętu), zakłócające nasze poczucie czystości i własności, a także *decorum*, może być doświadczeniem stymulującym analizę konstrukcji tożsamości, gdyż pojawiają się w nim elementy nieistniejące w kulturze dominującej, wyparte poza jej granice”⁴⁵⁰. Powierzchnie dzieł Abakanowicz są biomorficznie kształtowane, mają wypustki, czułki, nibynóżki, narośla, blizny, szramy, rany i ranki, rozdarcia, są jak otwarte tkanki, których zazwyczaj się nie ogląda, a więc swoimi strukturami podają w wątpliwość klarowny podział na wnętrze i zewnątrz, zadając przy tym percepcyjny ból. „[A]biekt pozwala zdać sobie sprawę ze słabości granic, (...) ze słabości przestrzennego oddzielenia tego, co zewnętrzne, od tego, co wewnętrzne (...)”⁴⁵¹. Ten aspekt intensywnie uzmysławiają *Abakany*, ponieważ haptyczny empatyczny podmiot może odnosić wrażenie, że – mimo iż postrzega zewnątrz – to ma ono strukturę w(ew)nętrza, wydaje się rozdarte, biologiczne, tkankowe, a przy tym nie jest gładkie jak ludzka skóra, zamykająca szczelnie widok tego, co wewnętrzne.

Dla określenie złożonego, nieoczywistego stosunku między wnętrzem a zewnątrz Jacques Derrida stosuje z kolei pojęcie inwaginacji: to, co uważamy za wnętrza – żołądek, jelita, pochwa – to w istocie zawinięte do wewnątrz kieszenie zewnętrzności⁴⁵². Jak pisze Krzysztof Loska, interpretując ten

⁴⁵⁰ A. Markowska, dz. cyt., s. 193.

⁴⁵¹ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 183.

⁴⁵² J. Derrida, *The Law of Genre*, „*Glyph. Textual Studies*” 7/1980, s. 202–232.

⁴⁵³ K. Loska, *Wokół Finnegans Wake. James Joyce i komunikacja audio-wizualna*, Kraków 1999, s. 34.

⁴⁵⁴ I. Wiltshire, *Przedstawienie bólu w twórczości Magdaleny Abakanowicz, Representing Pain in the artwork of Magdalena Abakanowicz*, „*Kwartalnik Orońsko*” 1-2/2020, s. 34.

⁴⁵⁵ J.-F. Lyotard, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, tłum. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2016, s. 49.

⁴⁵⁶ M. Grunwald, *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku?*, tłum. E. Kowynia, Kraków 2019, s. 25.

⁴⁵⁷ J.J. Gibson, dz. cyt., s. 146–147. Zob. także: A. Jelewska, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2013, s. 76–79 (rozdział: *Kinestezja jako percepcja w ruchu*).

⁴⁵⁸ J.M. Krois, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, s. 227.

⁴⁵⁹ M. Abakanowicz, *Wstęp*, s. 4.

termin, inwaginacja „jest procesem niszczącym samo pojęcie czystego, identyfikowalnego, nietkniętego wnętrza, które bez trudu można by przeciwstawić części zewnętrznej. (W tym sensie możemy mówić o *vaginie* jako wewnętrznej tkance, która zostaje wywinęta na zewnątrz, tkance, będącej zarazem wewnątrz, jak i na zewnątrz)”⁴⁵³. Abakanowicz bez wątplenia inwagинуje aktywizując przy tym niezwykle silnie haptyczną percepcję odczuwaną przez cały haptyczny system i neurony lustrzane.

Powierzchnie *Abakanów* są miejscami postrzępione, jakby owe poddane inwaginacji tkanki ewokowały wrażenie doznanego wcześniej i zapisanego na „skórze” bólu. Imogen Wiltshire, zajmując się co prawda cyklami artystki tworzonymi od połowy lat 70. XX wieku, stwierdza, że twórczość ta „może być odczytana jako głębokie wizualne wnikięcie w złożony, fizyczny i umysłowy aparat wywołujący ból jako doświadczenie”⁴⁵⁴. Tę myśl rozszerzyłabym także na *Abakany*, ponieważ ich ciała uplątane są z takich nitek, które ewokują nie tylko zachwyt, lecz również (współ)cierpienie. Efekt ten wzmacnia także niepewność, czy postrzegamy całości czy fragmenty. *Abakan żółty* to pełnia czy raczej element jakiejś większej organicznej struktury? Fragmentaryczność tego, co cielesne przypomina nam wszak o naszej kruchości, podatności na zranienia i wreszcie śmiertelności. Użyta przez Abakanowicz materia „dezorganizuje (*déconcerte*) władzę scalania”⁴⁵⁵, której dokonałby wzrok, pozbawiony potencjału haptyczności poszerzonej.

Rytm ciała i styl somatyczny: kinestezja i propriocepcja jako modalności dotyku

Penetrowanie *Abakanów* przy wchodzeniu do ich wnętrza to także aktywizowanie zmysłów kinestetycznego i propriocepcji, ponieważ w relacji do ich miękkich, wiszących struktur haptyczność staje się doznaniem, które obejmuje całe ciało odbiorcy. Propriocepcja to część narządu dotyku⁴⁵⁶ – ten zaś wiąże się również z kinestezją, a więc z ruchem ciała⁴⁵⁷. Zmysły nie są od siebie odizolowane, a haptyczność, definiowana w takim kontekście, obejmuje całe ciało⁴⁵⁸. Abakanowicz podkreślała, że jej prace powstawały w rytmie nadawanym przez rytm jej ciała, oddechów i krwioobiegu⁴⁵⁹. To się udziela, ponieważ – jak pisał Shusterman: „Propriocepcja oznacza głębokie czucie wewnętrznych wrażeń odnoszących się do pozycji, postawy, wagi, kierunku, równowagi i wewnętrznych nacisków ciała i jego części, a percepcja kinestetyczna jeszcze ściślej odnosi się do wewnętrznie doświadczanych doznań i wynikających z nich rozpoznań, wiążących się ze zmianami w postawie, kierunku,

naciskach i równowadze ciała i jego organów zachodzącymi w ruchu”⁴⁶⁰. Wedle ustaleń somaestetyki, obserwując czyjeś ciało jesteśmy w stanie odczytać napięcie mięśni, ruchy, lekkość czy ociążałość, a następnie dostrzec i odczuć to propriocepcyjnie i kinestetycznie w swoich ciałach: mięśniach, stawach, kościach, w swoim krwiobiegu. *Abakany* pośredniczą zatem niejako pomiędzy rytmem ciała Abakanowicz a haptycznymi empatycznymi podmiotami, którymi są dzisiejsi odbiorcy. Shusterman nazywa tę zdolność empatycznym odczytywaniem stylu somatycznego innej osoby, co odbywa się w efekcie funkcjonowania neuronów lustrzanych. „*Abakany*” to zapis stylu somatycznego artystki, w którym *ucieleśniły się* ruchy jej pracujących dłoni, napięcie jej nerwów oraz puls krwiobiegu: „Nici, które splatam, tworzą tkanę niejednorodną, której wyraz zależy od napięcia moich nerwów lub ich rozluźnienia. Od wewnętrznego obiegu soków pod moją skórą”⁴⁶¹. Neurony lustrzane stymulują z kolei neurony ruchowe w naszych percypujących ciałach i przenoszą na nie budzące się wrażenia.

Abakanowicz wieszała większość swoich dzieł z tego cyklu w przestrzeni, ponieważ zdawała sobie sprawę jak ważny jest ruch: „Forma stojąca jest treścią zamkniętą. Nie reaguje na przepływ powietrza i dotyk. Jest kształtem określonym na trwałe. Forma wisząca poddaje się dotknięciu, zbiera jego energię i odpowiada całą swoją powierzchnią nabierającą ruchu, zmieniającą kształt i pozycję w przestrzeni. Jest to zjawisko określone czasem wyznaczonym przez wielkość nadanej energii, a kończącym się powrotem do pozycji statycznej”⁴⁶². *Abakany* uruchamiają ludzką zdolność przypisywania obiektom nieożywionym sił życiowych, które są odczytywane z dynamicznych relacji zawartych w ich biomorficznych, erotycznych i organicznych formach: „Widzimy znajomą anatomię i obdarzamy ją uczuciami; dzięki temu materia zupełnie pozbawiona z nami związku zaczyna oddychać, krwawić, czuć”⁴⁶³.

W definicji percepcji haptycznej, sformułowanej współcześnie przez Marka Patersona, ów ruch, w ramach którego „ożywają” *Abakany*, został uwzględniony i dobitnie dowartościowany. Chodzi przy tym zarówno o ruch zachodzący po stronie obiektu i przestrzeni, jak i odbiorcy, który/która ten obiekt lub przestrzeń obserwuje⁴⁶⁴. Chodzi zatem o rodzaj synergii pomiędzy wzrokiem, dotykiem, równowagą ciała i świadomością przestrzeni, a model propriocepcyjny funkcjonuje w tym ujęciu jako fenomen haptyczny. Według Patersona dochodzi do proprioceptywnej fuzji kinestezji wraz z taktylną i skórą percepcją (*tactile and cutaneous perception*). Ogólnie można więc powiedzieć, że badacz ten – bazując na

⁴⁶⁰ R. Shusterman, *Myślenie ciała...*, s. 395.

⁴⁶¹ M. Abakanowicz, *Wstęp* [w:] *Magdalena Abakanowicz. Tkanina*, Łódź 1978, s. 5.

⁴⁶² Tamże, *Kształt zawisły w przestrzeni*, 1970, maszynopis w archiwum artystki.

⁴⁶³ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 204.

⁴⁶⁴ M. Paterson, *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, Oxford and New York 2007, s. IX. Zob. także: tenże, *Seeing With the Hands: Blindness, Vision and Touch after Descartes*, Edinburgh 2016.

⁴⁶⁵ Tamże.

⁴⁶⁶ *Rope Environments*. Magdalena Abakanowicz w rozmowie z Judith Bumpus, „Art and Artists” 9/1974, s. 36–41.

⁴⁶⁷ Zob. S. Leigh Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, London and New York 2011.

⁴⁶⁸ A.-S. Lehmann, *The matter of the medium: some tools for an art theoretical interpretations of materials* [w:] *The Matter of Art: Material, Practices, Cultural Logics*, c. 1250–1750, red. Ch. Anderson, A. Dunlop, P. H. Smith, Manchester 2015, s. 21.

⁴⁶⁹ M. Abakanowicz, *Powstawanie* [w:] *Abakanowicz*, red. H. Gajewska, Orono 2013, s. 59.

fenomenologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego – zdefiniował haptyczną percepcję jako proprioceptywną i kinestetyczną, czyli jako postrzeganie pozycji, stanu oraz ruchu ciała i kończyn w przestrzeni⁴⁶⁵. *Abakany* w szczególnie intensywny sposób ten właśnie typ percepcji aktywizują. Pragną, by się wokół nich poruszać i wchodzić do ich wnętrza, czując przy tym każdą część własnego ciała. Abakanowicz uważała wszak, że „(...) tkanina ma zdolność poruszania się. Reaguje na dotyk, wywołując reakcję w osobie, która jej dotyka. Wywieszona na zewnątrz, porusza się na wietrze. Ma w sobie życie jak żaden inny materiał”⁴⁶⁶. Owo poruszanie się na wietrze dokumentuje i uzmysławia film Kazimierza Muchy – *Abakany* subtelnie powiewają i oddychają niczym żywe organizmy.

Pojęcie dotyku, rozumiane jako dotykanie palcami, jest zatem zbyt wąskie, by wyjaśnić wymiary haptycznego postrzegania prac z tego fenomenalnego cyklu. Percepcja przestrzenna jawi się w tym kontekście jako niezależna od widzenia i od dotykania palcami – opiera się bowiem na cielesności odbiorcy: na kinestezji oraz propriocepcji, jak również na empatii. Empatia zaś poddaje się choreografii, ponieważ – postrzegając poruszenia zawieszonych w przestrzeni i ciążących ku dołowi *Abakanów* – poprzez kinestetyczne odczucie reprodukowujemy obserwowane ruchy w swoim ciele⁴⁶⁷.

Materia jako witalny agent

Status materii w *Abakanach* potwierdza posthumanistyczne ustalenia, że materiał jest znaczącym, witalnym komponentem wizualnym dzieła sztuki i nie może być odseparowany od reprezentacji⁴⁶⁸. Ponadto artystka używała często komponentów organicznych jak włókna konopne, skóra, końskie włosie czy sizal, pozyskiwany ze specjalnego gatunku agawy, które to substancje noszą w sobie pamięć tętniącego w nich wcześniej życia. Ponadto artystka pisała: „Między mną a materiałem, z którego tworzę, nie ma pośrednictwa narzędzia. Wybieram go rękami. Rękami kształtuję. Ręce przekazują mu moją energię. Tłumacząc zamysł na kształt, zawsze przekazą one coś, co wymyka się konceptualizacji. Ujawnią nieuświadomione”⁴⁶⁹. Zwracała więc przy tym uwagę na witalność materii we własnej twórczości, wynikającą również z bezpośredniej i dotykowej relacji z jej tworzącym ciałem.

Alex Potts, badacz potencjału zmysłu dotyku w polu sztuki, podkreślał z kolei, że istotniejsze jest w tym kontekście bazowanie

na dotykowych własnościach substancji i materiałów, a nie plastyczności formy, by uzyskać efekt taktylności⁴⁷⁰. Postulował przy tym używanie w polu sztuki zwykłych materiałów i powszednich obiektów, które są dotykane w codziennym życiu, co miałyby mieć tym silniejsze haptyczne oddziaływania, bazujące na nawykach i przyzwyczajeniach haptycznego empatycznego podmiotu. *Abakany* są z takich właśnie materiałów wykonane, a dotyk funkcjonuje wobec nich jako podstawowy gest artystyczny, warunek kształtowania materii i przewyciężania jej oporu⁴⁷¹.

Jak podkreśla Ann-Sophie Lehmann, jedna z najważniejszych obecnie badaczek roli materiałów w sztuce, tradycyjna historia sztuki często oddziela znaczenie od materiału, mimo że w XX wieku materiały wyemancypowały się dość wyraźnie jako znaczące substancje⁴⁷². Nadal jednak dominuje językowe odczytanie obiektów artystycznych jako tekstów, co niedostatecznie uwzględnia ich materialność i powoduje, że niematerialna idea zawsze pozostaje ważniejsza niż ich wymiar materialny. Nieustannie, ukąszeni heglowsko, celebруемy dzieło sztuki, które przewyciężyło i przerosło własną materialność. Powiedziałabym, że materialność *Abakanów* działa tak silnie, że nie da się jej zbzyć skupieniem jedynie na niematerialnym przekazie. Lehmann – aby ponownie rematerializować dzieło w języku historii sztuki – proponuje stosowanie teorii aktora-sieci, zaczerpniętej z filozofii Bruno Latoura⁴⁷³. Jej zdaniem – co uznaję za przekonujące – podejście to uwzględnia wrażliwość na rzeczy, materiały i procesy, a same materiały są postrzegane jako aktywni agenci w procesie tworzenia sztuki⁴⁷⁴, co doskonale uzmysławiają zarówno film Kazimierza Muchy, jak i kolejny fragment autokomentarzy Abakanowicz: „Moje prace rosną powolnym rytmem jak twory natury i jak twory natury są organiczne i jak twory natury z czasem staną się ziemią”⁴⁷⁵. To żywa, witalna, aktywna materia, która – wedle teorii afordancji Jamesa J. Gibsona⁴⁷⁶ – sama generuje określone działania i umożliwia postrzeganie włókien szalowych w ich dynamice i działaniu w artystycznym procesie kreacji. Filmowy dokument o *Abakanach* nie tylko nie zamraza ich ruchu, lecz czyni ich dynamizm dostępnym haptycznemu doświadczeniu nawet w momencie, gdy doznania taktylne są już niedostępne⁴⁷⁷. Zazwyczaj ludzie i nieludzie sprawcy pozostają rozdzieleni, mimo że mają równe szanse aktywności. Używając pojęcia *material engagement* autorstwa archeologa Lambrosa Malafourisa⁴⁷⁸, powiedziałabym, że Abakanowicz pozwala włóknom jako „żywej”, organicznej materii w dużym stopniu inicjować warunki twórczego

⁴⁷⁰ A. Potts, *Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960s*, „Art History” 2(27)/2004, s. 292.

⁴⁷¹ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków 1997, s. 131.

⁴⁷² A.-S. Lehmann, dz. cyt., s. 22.

⁴⁷³ B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.

⁴⁷⁴ A.-S. Lehmann, dz. cyt., s. 26.

⁴⁷⁵ M. Abakanowicz, *Wstęp*, dz. cyt., s. 5.

⁴⁷⁶ J.J. Gibson, *The theory of affordances* [w:] *Perceiving, Acting and Knowing: Toward an Ecological Psychology* (red. R. Shaw, J. Bransford), Nowy Jork 1977, s. 67-82.

⁴⁷⁷ A.-S. Lehmann, dz. cyt., s. 34.

⁴⁷⁸ Zob. L. Malafouris, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Massachusetts 2013.

procesu. Dlatego, gdy patrzę na jej dzieła, nieustannie zadaję sobie pytanie, do jakiego stopnia aktywny jest sam materiał w relacji do dłoni artystki i idei w jej głowie⁴⁷⁹. Paradoksalnie ta aktywność materiału trwa w *Abakanach* do dzisiaj – mimo że wszystkie ich sploty dawno zastygły, nieustająco wyczuwamy ich witalność i dynamikę własnymi ciałami.

Zamiast zakończenia: struktury włókniste rozpięte między zachwytem i bólem

„To nitka buduje wszystkie żywe organizmy, rośliny, tkankę liści i nas samych, nasze nerwy, nasz kod genetyczny, nasze przewody żyłne, nasze mięśnie. Jesteśmy strukturami włóknistymi. Serce nasze jest otoczone splotem wieńcowym, splotem przewodów najważniejszych. Biorąc nic do ręki, dotykamy tajemnicy”⁴⁸⁰ – pisała Abakanowicz. Halina Poświatowska operowała w swoich nasyconych erotyzmem i zmysłowością wierszach zaskakująco podobną metaforą: „z takich nitek uplątane jest ciało / zachwyt i ból zachwyt i ból” czy „całe moje ciało oddane miłości i obserwując najdrobniejsze drgania / włókien delikatnych / w samowiedzy się pogrążam / jak w stawie”. Także i dla poetki serce i mięso zbudowane są z włókien, a motyw ten powraca często w jej wierszach. To zaaranżowane przeze mnie nieoczekiwane spotkanie Abakanowicz i Poświatowskiej – które pewnie nigdy o sobie nie słyszały, mimo że w latach 60. XX wieku tworzyły równoległe i jednakowo odważnie artystycznie wypowiadały się o erotyce – uzmysławia, że poprzez nitkę i włókno niechybnie trafiamy do cielesności, do cielesności *Abakanów*.

⁴⁷⁹ Por. A.-S. Lehmann, dz. cyt., s. 35.

⁴⁸⁰ M. Abakanowicz [w:] *Abakanowicz*, Warszawa 1995, s. 32-33.

11.

PERYPETIE FORMUŁ PATOSU, CZYLI O RUCHACH FIGUR MAGDALENY ABAKANOWICZ W POLU SZTUKI

PERYPETIE FORMUŁ PATOSU

⁴⁸¹ Cytat za: M. Kitowska-Lysiak, *Magdalena Abakanowicz*, online: <https://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz> [dostęp: 16.06.2021].

⁴⁸² B. Rose, *Los człowieka: egzystencjalna wizja Magdaleny Abakanowicz*, [w:] *Magdalena Abakanowicz*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, luty – marzec 1991, Łódź 1991, s. nlb. Online: <https://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/magdalena-abakanowicz-1991-pdf.pdf> [dostęp: 15.06.2021].

Formuła patosu

Wraz z figurami wkracza do twórczości Magdaleny Abakanowicz specyficzny rodzaj patosu, nasycony egzystencjalnymi odniesieniami, rozważaniami o ludzkiej kondycji czy samotności w tłumie. Napisano o tych postaciach – koczujących, stojących, wydrążonych, skulonych i siedzących – bardzo wiele tekstów, w których podkreślano niesamowitą wręcz umiejętność artystki, polegającą na budowaniu napięcia pomiędzy osamotnioną jednostkowością a zbiorowością, a także wskazywano na dramatyzm ludzkich losów oraz człowieczą godność i cierpienie. Artystka mówiła: „Pracuję ciągle nad tą samą dawną historią, dawną, jak sama egzystencja, opowiadam o niej, o lękach, rozczarowaniach i tęsknotach, które niesie”⁴⁸¹. Barbara Rose, dając niepojętą upust i wyraz tego rodzaju retoryce, zatytułowała swój tekst do katalogu wystawy w 1991 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi „Los człowieka: egzystencjalna wizja Magdaleny Abakanowicz”⁴⁸².

Sama – recenzując największą plenerową instalację Abakanowicz *Nierozpoznani*, zrealizowaną w 2002 roku w parku na poznańskiej Cygadeli – wpisałam się w ten styl, konstruuując zdania jakby na głębokim wdechu i upajając się nieco egzaltowaną formą własnych *quasi* egzystencjalnych rozważań: „Każda postać pozostaje w tłumie anonimowa i zagubiona. Mimo krzyżowania się ich dróg, bliskiego sąsiedztwa i przebywania w tłumie pomiędzy poszczególnymi figurami nie tworzą się żadne więzy. Elementem łączącym jest jedynie powtarzalność kształtów sylwetek i uparte podążanie przed siebie. *Nierozpoznani* mijają się obojętnie, pogrążeni w izolacji. Znalezienie się w tłumie nie gwarantuje

nawiązania kontaktu z sąsiadem – tłum, podobnie jak w ekspresjonistycznych mitach z początku XX wieku, staje się synonimem ludzkiego zbiorowiska, w którym każdy pozostaje nierozpoznany i nadal samotny. Czyżby *Nierozpoznani* snuli opowieść o kondycji człowieka początku XXI wieku?⁴⁸³. Dałam się wówczas uwieść tej auratycznej formule patosu – tak profesjonalnie aktywowanej przez Abakanowicz w figuralnych instalacjach.

Pojęcie formuła patosu (niem. *Pathosformel*) zaproponował w 1905 roku w swoim wykładzie „Dürer a antyk w Italii” (niem. *Dürer und die italienische Antike*) Aby Warburg (1866–1929). Jak pisze Wojciech Bałus, „oznacza ono pewną strukturę formalną zdolną wyrazić jakieś elementarne i gwałtowne uczucie lub namiętność poprzez ukazanie »najwyższego stopnia mowy gestów (*Superlative der Gebärdensprache*)«⁴⁸⁴. To więc spotęgowana ekspresja cielesno-duchowa, archetyp afektywnej formy wyrazu. Taki właśnie najwyższy i skoncentrowany stopień mowy gestów – nawet jeśli figury są pozbawione ramion i nie mogą gestykulować – osiągnęła Abakanowicz, kontynuując ów, znany od czasów antycznych, potencjał sztuki do przekazywania archetypowych, stypizowanych emocji poprzez ułożenie i mowę ciała czy odzwierciedlenie napięć mięśni. Z kolei według Ryszarda Kasperowicza w formułach patosu „wypowiada się (...), z mniejszą lub większą siłą, pragnienie dystansu, naznaczone zawsze poczuciem tragizmu. Kryją one w sobie niezmierny potencjał symboliczno-ekspresyjnej energii i stylotwórczej pamięci, będący jednocześnie warunkiem i instrumentem orientacji człowieka w świecie oraz ujęcia samego siebie wobec świata”⁴⁸⁵.

Postacie znane z twórczości Abakanowicz, zarówno te odlane w brązie, wykonane w drewnie i kamieniu, jak i utwardzone żywicą w jucie, są esencją takiego właśnie myślenia o formie rzeźbiarskiej i sposobach przedstawiania ludzkiej sylwetki, które niosłyby ze sobą uniwersalny, fundamentalny przekaz, nasycony tragizmem. Aspekt ten podsyca dodatkowo ich multiplikacja oraz fragmentaryzacja, wzmagająca dramatyzm do wysokiego, nieledwie historycznego C. Aspekt ten tym silniej łączy prace Abakanowicz z rozważaniami Warburga, dla którego „[c]ierpienie było [...] pierwotnym źródłem obrazów, a wizerunki stanowiły formę jego ekspresji. (...) Formuły patosu to zatem »ślady pamięciowe« (engramy) przeżytych traum, które trwają w pamięci społecznej”⁴⁸⁶. To wizualne topoty, które silnie oddziałują na percepcję odbiorców.

PERYPETIE FORMUŁY PATOSU

O ile jednak jedną z najważniejszych *Pathosformeln* był dla Warburga patos triumfującego zwycięzcy, o tyle dla Abakanowicz stał się nią patos pokonanego przez los i przeznaczenie, samotnego, złamanego dramatem egzystencji człowieka. To właśnie z owej formuły polska artystka uczyniła swój znak rozpoznawczy.

O formule patosu pisał w swoich tekstach także Siergiej Eisenstein (1898–1948), dla którego fenomen ten polegał na tym, że w sztuce „dokonywała się fundamentalna ekstatyczna eksplozja leżąca u podstaw patetycznego efektu, jaki wywiera całość dzieła”⁴⁸⁷. U Abakanowicz nie ma może owej gwałtownej „ekstatycznej eksplozji”, lecz powiedziałabym raczej, że figury autorstwa tej artystki są tak pełne napięcia, jakby takową eksplozję już przeżyły lub jakby jej oczekiwały. Ponadto twórczyni *Nierozpoznanych* stawia na patos materii i faktury, które – bazując na źródłowej miękkości tkanin – „brązowieją”, twardnieją, krzepną i sztywnieją, całkowicie zmieniając swoje oddziaływanie. Eisenstein definiował „patos jako wyjście materiału artystycznego poza siebie, które osiąga się w taki sposób, że pewien pojedynczy element, jakaś cecha utworu przeskakuje »z jakości w jakość« (...), przeważnie we własne przeciwieństwo”⁴⁸⁸. U Abakanowicz ów przeskok następuje w konsekwencji odejścia od tkaniny ku materiałom takim jak szlachetny, heroizujący i obarczony długą tradycją artystyczną brąz. Utwardzona żywicą juta sytuuje się pomiędzy tymi biegunami i zwiastuje owo przejście z jednej jakości w jakość przeciwną. Sama artystka w 1975 roku zanotowała: „Będę zapewne zawsze porzucała jedne techniki i materiały na rzecz innych, nie porzucając jednak wątku wypowiedzi”⁴⁸⁹. Eisenstein, badając formuły patosu w relacji do filmu, podkreśla również, że w tym kontekście „chodzi o patetyzację materiału skrajnie niepatetycznego”⁴⁹⁰. Te słowa – choć pisane w innym czasie i miejscu oraz w relacji do odmiennego medium niż to, którym posługiwała się Abakanowicz – zdają się trafnie oddawać naturę działań artystki z postrzępioną materią używanych worków oraz jutą, jakże niepatetycznymi, szczególnie w porównaniu z brązem.

Instalacje figuralne tej rzeźbiarki sprawnie operują zatem formułami patosu jako wzorcami obrazowej ekspresji stanów emocjonalnych człowieka, a czynią to zarówno w relacji do formy i środków wyrazu, jak i w kontekście traktowania samego materiału i transformowania jego właściwości.

„Formuła patosu może mieć charakter ożywczy dla kultury, o ile nie zamienia się w pusty gest, lecz zdolna jest do polaryzacji,

⁴⁸³ Zob.: M. Smolińska, *Poznanie Nierozpoznanych*, [w:] „Arteon. Magazyn o sztuce” nr 12 (32), Poznań grudzień 2002, s. 8–9.

⁴⁸⁴ W. Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2 (8), 2010, s. 35.

⁴⁸⁵ R. Kasperowicz, *Symbol jako narzędzie i cel w historii obrazów Aby’ego Warburga*, [w:] „Stan Rzeczy” 1(8), 2015, s. 55.

⁴⁸⁶ R. Pawlik, *Ikonomia cierpienia. Aby Warburg o symbolizacji obrazowej i obrazach wojny*, [w:] „Załącznik Kulturoznawczy” 5, 2018, s. 265. Online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-2e-04aee3-dd02-45cb-8a-06-f7971b1686ce> [dostęp: 15.06.2021].

⁴⁸⁷ S. Eisenstein, *Patos*, [w:] tenże, *Nieobojętna przyroda*, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1975, s. 186.

⁴⁸⁸ S. Sasse, *Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby’ego Warburga*, tłum. P. Piszczatowski, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 6, 2014, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/patos-i-antypatos> [dostęp: 15.06.2021].

⁴⁸⁹ Cytat za: M. Kitowska-Lysiak, dz. cyt.

⁴⁹⁰ S. Sasse, dz. cyt.



czyli przyjęcia sensu przeciwnego⁴⁹¹ – pisze dalej Bałus, komentując teorię Warburga. Według niemieckiego historyka i teoretyka sztuki artyści renesansowi dokonali licznych reinterpretacji antycznych *Pathosformeln*, nadając im nowe, często „wywrotowe” znaczenia: „Antyczne poruszone akcesoria i włosy wyrażać zaczęły dążenia do emancypacji spod władzy średnio-wiecznej mentalności, kościelnej dyscypliny i statycznej, uroczystej sztuki o niderlandzkiej proveniencji”⁴⁹². Czy Abakanowicz dokonuje takiej ożywczej polaryzacji w swoich figuralnych formułach patosu? A może owa reinterpretacja i przyjęcie sensu przeciwnego następuje dopiero w pracy *Nierozpoznana* Macieja Kuraka i Maxa Skorwidera?

...i po formule patosu!

W roku 2009 Maciej Kurak i Max Skorwider jako prowadzący wówczas poznańską galerię Niewielką bezlitośnie nakłuli balon formuły patosu, znamiennej dla Magdaleny Abakanowicz, „biorąc na warsztat” jej plenerową instalację *Nierozpoznani*. Artyści sfingowali bowiem kradzież jednej spośród stu dwunastu figur, stojących w parku na poznańskiej Cytadeli, a akt ten przedstawili w swojej parodystycznej pracy wideo. Nazwa galerii Niewielka także nie była przypadkowa, ponieważ w sposób autoironiczny i prześmiewczy deprecjonowała jej własny status, szczególnie w relacji do wystawy wielkiej rzeźbiarki, a raczej wielkiego rzeźbiarza, jak chciała być nazywana Abakanowicz, odżegnująca się wielokrotnie od określenia „tkaczka”.

W wideo *Kradzież* obaj twórcy dziarsko skradają się z łomem i młotkiem ku dziełu w zimowy dzień, gdy cały teren pokrywa śnieg. Niczym złoczyńcy, którzy chcą pozostać nierozpoznani (czyżby ironiczna aluzja do tytułu instalacji Abakanowicz?), ukrywają twarze: jeden z nich zasłania oblicze szalem i dodatkowo ma na głowie kaptur, drugi zaś kominiarkę. Czając się, podchodzą do dwóch bezgłowych postaci, by w końcu zdecydować się na kolejną z nich i zacząć zmagać się z „wyrwaniem” jej z podłoża. Gdy akt ten się udaje (*notabene* podejrzenie łatwe), unoszą ją niczym łup i cichaczem oddalają się po białym puchu poza kadr. Rzeźba jest ciężka, niesienie jej w pozycji horyzontalnej wyrażnie wymaga wysiłku, co uwidacznia się szczególnie mocno, gdy prawie wypada ona Kurakowi i Skorwiderowi z rąk – to także jedyna w swoim rodzaju najwyższego stopnia mowa gestów. Cała *quasi* wandalska akcja przeprowadzona jest jednak sprawnie i udokumentowana w wideo *Kradzież*.

PERYPETIE FORMUŁY PATOSU

Z kradzieżą rzeczywistą nie mamy tu jednak do czynienia, ponieważ artyści sfilmowali „uprowadzenie” wcześniej wykonanej kopii jednej z odlanych z żeliwa sylwetek. Jak pisano w informacji prasowej projektu: „Wystawa »Magdalena Abakanowicz NIEROZPOZNANA« to swego rodzaju ready made, cytując jednocześnie z Abakanowicz i Duchampa. Co znamienne, artyści »pożyczyli« tylko jedną z rzeźb. Pozbawili ją tym samym kompletnie sensu, jaki miała pierwotnie; rzeźba o zagubieniu jednostki w tłumie, anonimowości, wyobcowaniu stała się jedynie cieniem twórczości Abakanowicz”⁴⁹³. Kurak i Skorwider zagrali więc nie tylko z powagą i prestiżem instytucjonalno-rynkowej ramy, jaka otaczała bardzo drogie już wówczas prace słynnej artystki, urządzając jej wystawę w nisko budżetowej galerii Niewielka. Przy okazji rozmontowali również *Pathosformel* i zde(kon)struowali patetyczno-symboliczne znaczenia *Nierozpoznanych*: „Kurak i Skorwider pokazują »trochę Abakanowicz«, mają publiczną magię nazwiska, używają chwytu marketingowego mającego przyciągnąć jak największą uwagę. Artyści posłużyli się tu typowym zagranem instytucji, których program sztucznie podbija się wystawami słabych lub mniej znaczących prac wielkich mistrzów”⁴⁹⁴.

Ponadto wieloznaczny i jakże przewrotny jest tytuł wystawy, wobec którego można odnieść wrażenie, że to sama Magdalena Abakanowicz zostaje opisana epitetem „nierozpoznana”. Nazwisko artystki jest tak znane, że samo w sobie może funkcjonować jako formuła patosu, a w ujęciu Kuraka i Skorwidera zostaje nagle ironicznie i subwersywnie skomentowane. Po co „kraść” pracę artystki nierozpoznanej? A może to kopia jednej z jej figur ma pozostać nierozpoznana jako dzieło wielkiej rzeźbiarki? Mimo że rozpoznajemy je na pierwszy rzut oka, tytuł zdaje się celowo i filuternie próbować pozbawić nas tej pewności.

Abakanowicz podkreślała: „To moja najważniejsza realizacja. Jest dla mnie znakiem wciąż trwającej obawy, konfrontacją z ilością i z sobą samym”. Danuta Wróblewska wskazywała z kolei w recenzji w „Gazecie Wyborczej”, że instalacja ta próbuje udzielić odpowiedzi na pytanie: „Jaki jest człowiek w stanie czystym? Ale także: Skąd idziemy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy? Jak i ku czemu zmieniamy historię? Jaki instynkt jest w człowieku naczelny?”. Moim zdaniem w Kuraku i Skorwiderze naczelny był instynkt kpiny i depatetyzacji. Gestem tym chcieli tak zmienić historię, a dokładniej historię sztuki, by zaczęła ona zmierzać ku demitologizacji pojęcia oryginału oraz ku demontażowi aury zarówno wielkiej artystki o światowej sławie, jak i jej dzieła. Celnie wskazali

⁴⁹³ M. Kurak, M. Skorwider, *Magdalena Abakanowicz. NIEROZPOZNANA*, nota prasowa towarzysząca wystawie w Londynie w ramach „Polskal Year”, online: <https://culture.pl/pl/wydarzenie/maciej-kurak-max-skorwider-magdalena-abakanowicz-nierozpoznana> [dostęp: 15.06.2021].

⁴⁹⁴ Tamże.

⁴⁹¹ W. Bałus, dz. cyt., s. 35-36.

⁴⁹² Tamże, s. 37.



także na urynkowanie owej auratycznej formuły patosu, która wydawać by się mogła tak głęboko nacechowana symbolicznie, że aż niesprzedawalna, bo pozostająca jedynie w sferze idei.

W galerii Niewielka artyści pokazali kopię figury Abakanowicz, która, z powagą godną dobrej sprawy, grała „uprowadzony” oryginał, podczas gdy w tle wyświetlało się wideo Kradzież. Do artystów zadzwonił wówczas prawnik autorki *Nierozpoznanych*; sprawa nie znalazła jednak finału w sądzie, ponieważ oko jurysdykcji pozostało przymrużone. Paragrafy wygięły się w znaki zapytania wobec niejasności sytuacji: kradzieży, która została świadomie zaaranżowana w taki sposób, by ukraść ustawioną wcześniej na poznańskiej Cytadeli kopię dzieła Abakanowicz. Kurak i Skorwider stworzyli zatem pracę, która sama stawia pytanie, co właściwie nią jest i co ją stanowi: kopia jednej z figur *Nierozpoznanych*? Performance na śniegu? Jego dokumentacja filmowa? Wystawa w galerii Niewielka? Cały ten proces, oparty na dezinformacji? Ponadto w ramach pierwszego pokazu projektu w miejscu nazwisk autorów była jedynie nazwa galerii Niewielka...

Podane w wątpliwość zostało więc także pojęcie autorstwa, które nagle można było przypisać zarówno Abakanowicz, jak i figlarnym „złodziejom”, kryjącym się za nazwą galerii. To kopia i oryginał jednocześnie; to osobliwe powtórzenie, a jak pisze Tomasz Żałuski, znawca tematyki związanej z tym pojęciem: „powtórzenie nie posiada jednej, właściwej tożsamości. (...) Właśnie dlatego że to co powtarzane, już było, samo powtórzenie jest czymś nowym bądź też prowadzi do nadejścia czegoś nowego, odmiennego od tego, co już było”⁴⁹⁵. Powtórzenie zawsze zawiera różnicę, prowadząc do przemiany i reinterpretacji podejmowanej problematyki: w wypadku trójkąta Abakanowicz – Kurak – Skorwider do transformacji formuł patosu. Powołując się na kategorię Gillesa Deleuze’a mogłabym powiedzieć, że na potrzeby wystawy w galerii Niewielka dokonano powtórzenia „a-paradygmatycznego”⁴⁹⁶, w ramach którego „[m]odel nie posiada idealnej tożsamości Tego Samego, lecz przeciwnie jest modelem Innego (...) modelem różnicy samej w sobie”⁴⁹⁷. Na tej różnicy samej w sobie oparł swój projekt Kurak i Skorwider, koncypując go z łobuzerskim mrugnięciem w stronę odbiorców, które miało moc rozszczelnienia czy rozchwiania formuły patosu, wpisanej w *Nierozpoznanych* oraz destabilizację tożsamości figur Abakanowicz i utartych ścieżek ich interpretacji. Powtórzenie posłużyło chuligańskim artystom czy artystycznym chuliganom jako „narzędzie diagnozy aktualności”⁴⁹⁸ owej formuły i stopnia jej wizualno-retorycznego

⁴⁹⁵ T. Żałuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008, s. 13 i 20.

⁴⁹⁶ Teorię francuskiego filozofa referuje Żałuski. Tamże, s. 25.

⁴⁹⁷ Tamże, s. 190.

⁴⁹⁸ A. Hirszfeld, *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Kraków 2015, s. 9.

„napuszenia”. Tym – *de facto* prostym – gestem, przypominającym potencjał Derridańskiego suplementu, artyści uruchomili strategię de(kon)strukcji, posiadającą „zdolność ‘rozchwiania’ [*labilité*], wstrząsania czy ‘wprawiania w drganie’ wszelkich skostniałych struktur”⁴⁹⁹.

Czyżby jednak powrót formuł(y) patosu?

W ramach obecnej wystawy Magdalena Abakanowicz. *Moje formy to kolejne skóry, które z siebie zdejmuję* w Galerii Piekary kultuwujące formuły patosu postaci Abakanowicz spotykają się z założenia antypatetycznym projektem Kuraka i Skorwidera. Przeglądają się w sobie wzajemnie, prowokując pytania o jeszcze inne znaczenia, związane przede wszystkim ze statusem nasyczonego symbolicznie i egzystencjalnie dzieła, które – niczym konik szachowy – „porusza” się w różnych miejscach pola sztuki, w tym także w kontekstach rynkowych, uzyskując niebotyczne ceny i stanowiąc prestiżowy obiekt pożądania kolekcjonerów. Ponadto – jak wiadomo nie od dziś – wszystko, nawet tzw. antysztuka, da się zmuzealizować, zinstytucjonalizować i w końcu wpisać w ramy sztuki czy urynkować, co widać także na przykładzie projektu Kuraka i Skorwidera. Coś podszeptuje mi wszak w tyle głowy, że w kontekście wystawy w Galerii Piekary, w towarzystwie wielu figur Abakanowicz wypożyczonych z kolekcji prywatnych, również *Nierozpoznana* staje się formułą patosu i dziełem prestiżowym. Można powiedzieć, że ona także na swój sposób zdejmuje kolejną skórę z dzieł artystki, odsłaniając to, co podskórne w metaforycznym sensie tego słowa.

Formuły patosu, związane z postaciami autorstwa wielkiej rzeźbiarki, przesuwają się bowiem z nasyczonego dramatyzmem egzystencjalnych znaczeń na patos posiadania ich w kolekcji. Figury, wyrwane z kontekstu wieloelementowych i monumentalnych instalacji plenerowych, „krążą” na rynku sztuki i aukcjach w pojedynkę lub w niewielkich grupkach, a taki właśnie ich los wskazała i wykipła już wcześniej pojedyncza kopia wykonana przez Kuraka i Skorwidera. Paradoksalnie jednak także i ona podniosła ów prestiż i „napompowała” *Pathosformel* – nie kopiuje i nie „kradnie” się przecież dzieł nieznaczących czy niezajmujących ważnej pozycji w hierarchii pola sztuki. Sama owa kopia – jako obiekt jednostkowy i „oryginalna” praca dwóch poznańskich artystów – również ostatecznie zyskała z czasem na znaczeniu, stając się swego rodzaju fetyszem. Czy ktoś kupi ją wkrótce do swojej kolekcji?

⁴⁹⁹ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 12.



Kurak i Skorwider, kreując „trochę Abakanowicz”, *ferdydurkują* i odbrązawiają artystkę, co w kontekście stosowanie przez nią brązu wydaje się tym bardziej trafione: *Abakanowicz wielką artystką była*. Detronizacja twórczyni *Nierozpoznanych* poprzez kopiowanie i sfingowanie kradzieży jej dzieła jest więc jednocześnie – paradoksalnie – zarówno intronizacją artystki i potwierdzeniem jej miejsca w tzw. kanonie sztuki współczesnej, jak również – znowu paradoksalnie – zajęciem wygodnej pozycji w polu sztuki przez samych Kuraka i Skorwidera. Obaj artyści zawsze mogą przecież powiedzieć, że to był żart, który nie miał na celu ani produkcji obiektu sztuki, ani kreacji nowego rodzaju formuły patosu. Takowa *Pathosformel* jednakowoż z biegiem czasu już się rozwinęła, a jej specyfika polega na akcentowaniu gestu łobuzerskiego o dadaistycznej proveniencji jako rodzaju – parafrazując Eisensteina – fundamentalnej ekstatycznej eksplozji. Eksplozja ta wybrzmiewa tym głośniejsze, że eksponowane rzeźby i rysunki Abakanowicz emanują cichym tragizmem, domagając się nieustannie dostrzegania w nich przede wszystkim śladów dramatycznego istnienia czy zmagania się z fatalizmem ludzkiej kondycji.

Obserwując nierozzerwalne już losy trójkąta Abakanowicz – Kurak – Skorwider, mamy zatem do czynienia z błędnym kołem paradoksów, w którym formuły patosu, najpierw starannie konstruowane, a później pieczołowicie de(kon)struowane i kwestionowane, wciąż na nowo powracają w nieco odmienionych formach, nawiedzając nie tylko dzieła same, lecz również kolejne konteksty ich funkcjonowania. *Nierozpoznane* bywają ich ścieżki.

12.

(DO)TKLIWA KONDYCJA SKÓRY

(DO)TKLIWA KONDYCJA SKÓRY

Justyna Olszewska w swoich pracach myśli poprzez skórę⁵⁰⁰. Postawa tego rodzaju jest bliska poglądom filozofa Viléma Flussera, który zaproponował filozoficzną dermatologię poszerzoną, traktującą o skórze jako o granicy między ja a światem⁵⁰¹. Filozof ten postulował, że musimy się zmienić i stać się powierzchowni, byśmy w teorię wychodzili od samych siebie i widzieli wszystko ekstatycznie z perspektywy własnego ciała pokrytego skórą. Jego zdaniem powinny nas interesować powierzchnie, a nie rzekomo ukryte pod nimi tajemnice, gdyż tajemnica nie jest gdzieś głęboko schowana, lecz leży właśnie na powierzchni skóry. Skóra jawi się jako „przestrzenno-czasowe kontinuum”, które pulsuje równolegle z czasem, rozciąga się i zbiega w trzecim wymiarze, nie tracąc przy tym swojego charakteru powierzchni, a ponadto działa niczym „moja pamięć”, zapisując skaleczenia w formie blizn i szram. Flusser diagnozuje kryzys nauki i zachodnich modeli myślenia, opartych o obiektywizm i transcendencję, poprzez które nie da się wypowiedzieć doświadczeń i informacji, pozyskiwanych z perspektywy fenomenologicznej. Ta niemożność czyni nas z kolei wyobcowanymi wobec własnej skóry – czujemy się w niej jak w czymś dla nas obcym, wskutek czego jesteśmy wyobcowani także w świecie. Filozof zaproponował więc dermatologię filozoficzną jako rodzaj narzędzia, dzięki któremu proces wyobcowania zostanie odwrócony. Nakreślenie mapy skóry oraz rozwinięcie poszerzonej dermatologii filozoficznej powinno również stymulować pojawianie się nowych modeli myślenia i nauki, których jego zdaniem obecnie potrzebujemy.

Olszewska porusza się z kolei najbliżej postrzegania skóry jako niezwykle wrażliwej granicy między ja a światem, na której tak wiele każdego dnia może się w naszym życiu wydarzyć. U dorosłego

⁵⁰⁰ Por.: *Thinking Through the Skin*, red. S. Ahmed, J. Stacey, London and New York 2007.

⁵⁰¹ V. Flusser, *Haut*, [w:] *Flusser Studies 02*, <http://www.flusserstudies.net/pag/02/flusser-haut02.pdf>, dostęp: 08.04.2017.



człowieka to w końcu przeciętnie aż 1,5–2 metry kwadratowe powierzchni, nieustająco wystawionej na dotyk. Barbara Stafford proponuje poszerzenie dermatologicznego projektu Flussera na obszar estetyki, propagując pojęcie dermatologii estetycznej⁵⁰². Natomiast zdaniem Atsushi Tanigawy możemy mówić o semiotyce skóry, gdyż jest to miejsce, w którym dochodzi do wyjątkowo skomplikowanej wymiany i transferów pomiędzy wnętrzem a zewnątrz⁵⁰³. Takie transfery czujnie śledzi i aranżuje w swoich dokamerowych performansach i obiektach także Olszewska, dla której w ramach projektu pokazywanego obecnie w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu ekwiwalentem skóry stają się powierzchnie z rzepowej taśmy.

Rzep – jak mówi znane powiedzenie – czepia się wszystkiego. Jest chwytliwy, wchodzi w natychmiastową interakcję z otoczeniem, „łapiąc” i kumulując na sobie zarówno to, co znajduje się w jego otoczeniu, jak i przylegając do napotkanych istot i przedmiotów. W naturze rzep to owoc łopianu, który w drodze ewolucji wykształcił haczyki wczepiające się w futra zwierząt, roznoszących w ten sposób jego nasiona.

Dla Olszewskiej rzep staje się metaforą skóry jako granicy między ja a światem, na której codziennie dochodzi do szaleńczo skomplikowanych procesów. Mogą to być spektakularne rozkoszne czy bolesne zetknięcia z kimś innym. Mogą to być także efemeryczne i subtelne relacje z kurzem, własnymi wypadającymi włosami czy sierścią kota snującą się miękko po mieszkaniu i w efekcie otulającą nas niczym kożuch. Nasza skóra wie bowiem własne, intrygujące życie, a my – szczelnie nią pokryci – często dostrzegamy jedynie jego niewielką – by nie powiedzieć – ułamkową – część. W realizacjach Olszewskiej skóra, postrzegana niczym pod lupą, staje się „czepliwa”, pozwalając nam z jednej strony łączyć się z drugim człowiekiem lub naszym otoczeniem; z drugiej zaś strony nieledwie boleśnie się od nich oddzielać. Momenty łączenia się rzepów są w tym wypadku intensywnym zwróceniem uwagi na owe sytuacje, gdy skóra styka się z czymś, wchodzi w bliski kontakt, a następnie – zapamiętawszy dotykiem to zetknięcie – odrywa się i odbudowuje granicę hermetycznie opasującą nasze ciała. Dlatego w dolnej sali Galerii Sztuki Wozownia niebagatelną rolę pełni przejmujący dźwięk rozrywanych rzepowych taśm, który wybrzmiewa zarówno jak sygnał rozdzielenia po doznanej bliskości, jak i jako hymn doznawanej ulgi czy uwalniania się, zwiastujący

⁵⁰² Zob.: B. M. Stafford, *Body Criticism – Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge and London 1991.

⁵⁰³ A. Tanigawa, *Horizonte einer Theorie der Haut in der Kunst*, [w:] *Gesichter der Haut*, red. C. Geissmar-Brandt, I. Hijjya-Kirschner, S. Naoki, Frankfurt am Main und Basel 2002, s. 23–24.

(DO)TKLIWA KONDYCJA SKÓRY

ponowne odzyskanie autonomii, gdy znowu bezpiecznie znajdujemy się we własnej skórze.

„Ciało jest okiem cyklonu, ośrodkiem koordynacji, stałym miejscem napięć w szeregu doświadczeń. Wszystko krąży wokół niego i jest odczuwane z jego punktu widzenia”⁵⁰⁴. Percepcja prac tego rodzaju przenosi się zatem w sferę sensomotoryczną, a w centrum tego procesu – zamiast chłodnej analizy – sytuuje się intensywność doznań, potęgowanych dodatkowo dźwiękiem.

Tak popularne obecnie skierowanie uwagi na powierzchnię i skórę inspirowane jest nie tylko badaniami z zakresu psychoanalizy, lecz również metaforami autorstwa między innymi Paula Valéry’ego, określającymi człowieka jako istotę ektodermiczną, której właściwa głębia paradoksalnie jest skórą. To przesunięcie zainteresowania z głębi na powierzchnię oraz z dualizmu wewnątrz – zewnątrz na to, co *między* nimi, wiąże się także ze sposobami definiowania tożsamości współczesnego człowieka. O tym „opowiadają” prace Olszewskiej, rozgrywające się w otoczeniu sterylnej bieli, która tym silniej kieruje uwagę na sedno sprawy: skórę jako przestrzenno–czasowe kontinuum, dzięki któremu kontaktujemy się ze światem i ze sobą nawzajem. Skóra zyskuje autonomię i ostentacyjnie zwraca na siebie uwagę. Parafrazując Kartezjusza, Olszewska zdaje się mówić: „Mam skórę, więc jestem. (Do)tkliwie jestem.”

Skóra, niesprowadzona jedynie do niedorzecznych arabesków odcisków palców, jak ujął to Giorgio Agamben⁵⁰⁵, staje się wszak mapą osobistych doświadczeń, której indywidualna topografia przypomina tekst dziennika spisywanego przez doznania. Każda jest więc niepowtarzalna i jedyna w swoim rodzaju, znaczone bliznami, otarciami, szramami i znamionami. Jej przedstawianie i analizowanie odwraca, opisany przez Flussera, proces wyobcowania wobec świata oraz pozwala wypowiedzieć doświadczenia i informacje, pozyskiwane z perspektywy fenomenologicznej. Także użyte przez Olszewską rzepy mają swoje „blizny”, wyszarpania, wydarcia, co widać na eksponowanym w ramach wystawy kombinezonie używanym wcześniej w trakcie dokamerowych performansów. Podobnie jak żywa skóra, nosi on ślady interakcji i transferów, zachodzących na granicy między ja a światem.

⁵⁰⁴ W. James, *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge 1976, s. 86.

⁵⁰⁵ G. Agamben, *Tożsamość bez osoby*, [w:] *tenże, Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 61.



Motyw skóry – mimo iż z natury powierzchniowy – uruchamia więc złożone i wielowarstwowe pokłady znaczeń, związane z balansowaniem na granicy wnętrza i zewnątrz, sygnalizowaniem naszej cielesnej kruchości oraz próbami definiowania tożsamości w czasach ponowoczesnych. Uzmysławia nam również naszą śmiertelność, podatność na zranienia i choroby oraz stawia pytania o nasze relacje z innymi i środowiskiem, w którym żyjemy. Olszewska, podejmując ten wątek, być może sugeruje, że „cokolwiek się w życiu ludzkim liczy, liczy się tylko dlatego, że życie ludzkie ma kres, i że ludzie o tym wiedzą”⁵⁰⁶. Jak z kolei zauważył Emil Cioran, wszystko, co nas krępuje, pozwala nam się samookreślić – podobnie jak rzepowy kombinezon postrzegany jako metafora skóry.

⁵⁰⁶ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, wyd. II, Warszawa 2000, s. 255.



III

**HISTORIA I POLITYKA:
WIDMA, MITY,
PROJEKCJE**

1.

JEST, CZEGO NIE MA: KRYSTYNY PIOTROWSKIEJ DIALOGI Z WIDMAMI

JEST, CZEGO NIE MA

Aby wejść w dialog z widmami nie można przeprowadzać metafizycznego dochodzenia lub esencjalistycznego śledztwa, „lecz nauczyć się rozmawiać z tym, co znajduje się zawsze w niezdecydowaniu pomiędzy 'być albo nie być'. Widmo nie ma ustalonej definicji, lubuje się w nieokreśloności, posługuje się wtargnięciem, jest zawsze intruzem (*sans-papiers*), dlatego próżno by je pytać o dokument tożsamości”⁵⁰⁷. Ponadto „nie spotkamy nigdy pojedynczego widma, przybywają zawsze gromadnie, tworząc społeczności i wspólnoty, hordy oraz stada”⁵⁰⁸. Takie społeczności wtargnęły do twórczości Krystyny Piotrowskiej, wypełniając wewnętrzne światy kompozycji oraz intensywnie domagając się naszej uwagi. Jest, czego nie ma – zdają się mówić, podkreślając oksymoroniczny i paradoksalny charakter własnej kondycji.

Wyłaniają się z tła, które nie są neutralne: to ściany, pokryte tradycyjnymi wzorami z wałka, lub takie jakby niedomalowane, z łuszczącym się tynkiem. Mimo że owe ściany istnieją, nie tworzą jednak wrażenia przytulnych wnętrz, lecz same działają niczym zjawy lub klisze pamięci, na których „wyświetlają się” osobliwe widmowe postaci. Przestrzeń jest zarysowana niejasno, niestabilnie, co tym bardziej potęguje efekt braku zakorzeniania w rzeczywistości. Nie obowiązują tu prawa fizyki, grawitacja, proporcje... Tła tego rodzaju działają niczym ekrany, na które wtargnęli ci, którzy lubują się w nieokreśloności. Momentami nie wiadomo, czy stoją na tle ścian, czy jawią się jako „projekcje” – ich otoczenie wydaje się ciasne, płytkie, skadowane tak, by ich (nie)obecność stała się szalenie intensywna i nie-do-zbycia. „Widmo – zawsze niesamodzielne – jest przede wszystkim śladem i raczej przejawem czegoś innego niż niezależnym, odrębnym, samoistnym bytem”⁵⁰⁹. W pracach Piotrowskiej płaskie tła i duszne przestrzenie efektywnie eksponują

⁵⁰⁷ A. Marzec, *Widmologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 206–207.

⁵⁰⁸ Tamże, s. 212.

⁵⁰⁹ Tamże, s. 132.



tę naturę widm jako śladów. Te określone przez artystkę warunki pozwalają im się ukazać w całym swoim byciu pomiędzy: pomiędzy życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, bytem i niebytem. Niektóre są tak eteryczne jakby właśnie się materializowały lub dematerializowały, przyciągając nasz wzrok swoją przejrzystością, przez którą miejscami prześwitują tła.

By dialogować z widmami, trzeba zatem zaproponować zupełnie specjalny arsenał plastycznych środków. Piotrowska kreuje dla nich scenę, na której mogą się pojawiać i przejmująco na nas patrzeć. Widmo nie może jednak zyskać pełnej, nasyczonej, przekonującej obecności. Ma się jedynie – i aż – zmanifestować, nieustannie pozostając na granicy zniknięcia. Wsunąć głowę i sylwetkę w nasz świat, by dać nam o sobie znać, po czym rozpuścić się w powietrzu, zostawiając nas zmienionymi i nawiedzonymi. Piotrowska „ucieleśnia” zatem bardziej kokardy, detale strojów czy fryzury niż same postaci. Ciała bywają ponadto sfragmentaryzowane, montowane z dziwnych, niepasujących do siebie wzajemnie części – jakby zostały „złożone” jedynie na chwilę zjawienia się na tle ściany i posłużyły jako tymczasowe wehikuły, dzięki którym dane widmo mogło spojrzeć nam głęboko w oczy.

Montaż tych kompozycji jest nieprzewidywalny, oniryczny, surrealistyczny. Nic do niczego nie pasuje, a mimo to składa się w całość, która przypomina klisze pamięci, funkcjonujące w naszym umyśle i wyobraźni. Georges Didi-Huberman definiuje montaż jako sztukę „układania różnic”: „Tym właśnie jest montaż: pokazujemy o tyle, o ile rozdzielamy na części, nie ułożymy, o ile najpierw nie ‘rozłożymy’. Montujemy o tyle, o ile ukazujemy wejścia, ożywiające każdy temat w zetknięciu z innym”⁵¹⁰. Piotrowska układa różnice w taki sposób, by ukazały się wejścia dla widm, ożywiające naszą z nimi relację i wydobywające je z zakamarków naszej pamięci. Cieleśna pamięć potrzebuje medium, by móc zostawiać ślady⁵¹¹. Wedle Aleidy Assmann, niemieckiej badaczki meandrów zapamiętywania i zapomniania, pamięć indywidualna jest perspektywiczna, bo wynikająca z perspektywy konkretnej osoby i jej przeżyć, fragmentaryczna i ulotna, a także powiązana z innymi rodzajami pamięci, chociażby z pamięcią kulturową. Widma, snujące się w naszych muzeach wyobraźni i otchłaniach pamięci, wymagają więc medializacji – by się ukazać czy „wyświetlić”, potrzebując ciał, które tymczasowo nawiedzają. Piotrowska tych ciał – jakże ulotnych i osobliwych – im użycza. Fragmentaryczny i ulotny

⁵¹⁰ G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów*, tłum. J. Margański, Kraków 2011, s. 91.

⁵¹¹ Zob.: A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

charakter pamięci przekłada się na analogiczną naturę montażu, w ramach którego możliwe są ciała-hybrydy, pokawałkowane, cięte gwałtownie krawędzią kompozycji, pozbawione korpusów, łączące ludzkie z nieludzkim.

Twarze wielu widm to wszak fizjonomie lalek, wpatrujące się w nas przewiercającym spojrzeniem, które jednocześnie dostrzega wszystko i nic. Napotykamy zatem ciała, które demaskujemy jako przeraźliwie obce – jak pisał Rainer Maria Rilke w swoim słynnym tekście *Lalki* (*O lalkach woskowych Lotty Pritzel*) z lat 1913-1914. Są groteskowe, dalekie, a jednocześnie wiemy, że wyłoniły się z naszej własnej pamięci, by dobitnie powiedzieć nam, że nasze życie jest byciem ku śmierci. Ich tożsamość wydaje się niepewna, płynna: „Widma kpią sobie z tożsamości, gdyż mogą ją swobodnie przybierać oraz dowolnie zmieniać, podszywając się pod każdy podmiot, dzięki czemu rozwarstwiają jego granice oraz rozmywają, podważają stabilne do tej pory poczucie własnego istnienia”⁵¹². Nie osłabia to jednak wyrazistości ich niesionego przez nie przesłania. „Żyłam, bo chciałeś. Umarłam, bo kazałeś” – brzmi napis zaczerpnięty przez Piotrowską z autentycznego nagrobka z jednego z polskich cmentarzy. Widma, jak intruzy, których nie ma sensu pytać o dokument tożsamości, zjawiały się stadnie, by uzmysłwić nam kruchość nas samych. I to zarówno w relacji do naszej pamięci indywidualnej, jak i zbiorowej, na którą padł cień Historii.

Nie unikniemy nawiedzenia, nie uchylimy się od wzrokowego kontaktu i niemej rozmowy z widmami. Ich oczy skierowane są wprost i bezpośrednio na nas. Widzą nas, a także widzą, że my widzimy ich (nie)obecne sylwetki. „Rozmowa z widmami pozwala nam prowadzić zupełnie inne życie; nie jest ono prawdopodobnie wcale lepsze lub łatwiejsze, lecz z pewnością ma szanse stać się bardziej sprawiedliwe i uwzględniające innych, którzy zazwyczaj bywają pominięci, są zbyt słabo obecni, aby ich nikły głos i mglista działalność mogły zostać zauważone”⁵¹³. Zauważamy zagubione w czasie dziewczynki, małych chłopców, którym – być może – w efekcie zderzenia z Historią nigdy nie było dane dorosnąć. Za lalkami na ścianie zwisa kiść winogron – owoce, zwykle tak soczyste i zmysłowe, wtapiają się w tło, jakby i one sugerowały swoją nieuchwytność i przemijalność.

⁵¹² A. Marzec, dz. cyt., s. 127.

⁵¹³ Tamże, s. 208.



Widmowym charakterem – jest, czego nie ma – legitymują się również włosy. Obecne w twórczości Piotrowskiej od 2008 roku – od momentu, gdy utracą związek z osobą – stają się zjawiskiem nieoswajalnym, dziwacznym. Jako typowy abject jednocześnie przyciągają, jak i odrzucają; ich obecność wydaje się wręcz nie-do-zniesienia, bo budzi lęk przed śmiercią. Odcięte włosy jawią się jako haptyczne, uwodzą i kuszą dotyk, lecz zarazem dłoń cofa się przed kontaktem z nimi. Są nawiedzone. Pamięć wzrokowa przywołuje bowiem tony włosów w Auschwitz. Ożywa wiedza o przemyśle, który włosy ofiar Holokaustu wykorzystywał jako surowiec. Świadomość ta nakłada się na rodzaj atawizmu, tkwiącego w człowieku, którego efektem jest zupełnie specjalny stosunek do odciętych włosów, przejawiający się jako fuzja fascynacji i wstrętu. Obcięcie włosów powoduje, że stają się one – jakby ujął to Johann Gottfried Herder – odłogą, a więc czymś, co budzi odrazę, gdyż nie należy do „jednej bryły ciała” i jest „wczesną śmiercią”⁵¹⁴.

Rozmowy z widmami nie są zatem ani łatwe, ani przyjemne. Pozwalają jednak wejrzeć w istotę własnej egzystencji, a także zwracają uwagę na to, że „teraźniejszość nie jest tak solidnym, jednolitym, samowystarczalnym, spójnym i zwartym tworem, jak mogło się początkowo wydawać. Widma rozwarstwiają i podmywają stabilność ‘teraz’, ujawniając anachroniczność rzeczywistości i heterogeniczność czasu: przeszłość nie chce odejść, a przyszłość – nadejść”⁵¹⁵. Piotrowska w swojej twórczości aranżuje przestrzeń, w którą widma mogą wtargnąć; daje owym mglistym fenomenom „głos”, który niemo, lecz silnie wybrzmiewa w relacji zarówno z samą artystką, jak i z nami, stojącymi oko w oko z ich (nie)obecnością.

⁵¹⁴ Odwołania do Herdera za: W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 70.

⁵¹⁵ A. Marzec, dz. cyt., s. 193.

2. SEMANTYKA SPLOTÓW – SPLOTY SEMANTYKI: PIKSELOWE OBRAZY DUETU ANNE PESCHKEN I MARKA PISARSKY'EGO (URBAN ART)

SEMANTYKA SPLOTÓW – SPLOTY SEMANTYKI

Konstrukcje historii

Prezentowane w ramach wystawy w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu tzw. pikselowe obrazy berlińskiego duetu Urban Art (Anne Peschken, Marek Pisarsky) dotyczą historii Niemiec w XX wieku, ukazując ją na bazie kilku wybranych wątków: sceny z Reichsparteitag (coroczne propagandowe zjazdy i wiece NSDAP z lat 1923-1939, po roku 1927 odbywające się w Norymberdze); migawkę z Bundestagu i giełdy, scenę związaną z upadkiem muru, czy nawiązanie do komunistycznej przeszłości i hasła „Proletariusze wszystkich krajów...”. Cyklu dopełniają wizerunek wielkiego statku kontenerowego i morze kwiatów. Motywy są wizualnie dobitne, dzięki czemu przyciągają oko patrzącego i intensywnie angażują jego spojrzenie. Działają w taki właśnie sposób, gdyż punktem wyjścia były w ich wypadku znane fotografie, utrwalające ważne momenty historyczne, które – jako obrazy – zakorzeniły się już w zbiorowej wyobraźni społeczeństw i weszły w rolę często powielanych wizualnych klisz. Jak zauważa John Fiske procesowi medializacji poddana jest nie tylko współczesna rzeczywistość, lecz także przeszłość, a przekazy i obrazy medialne nie tyle ją przedstawiają, co konstruują⁵¹⁶. Historia nie jest obecnie postrzegana jako ciąg określonych, obiektywnych i „zamrożonych” faktów, lecz jako proces, który wciąż pozostaje w ruchu i minionym wydarzeniom nadaje wciąż nowe znaczenia – często także z perspektywy interpretacji dokonywanych przez media, kulturę popularną i sztukę. „Gdy wkraczamy w porządek symboliczny, przeszłość jest już obecna w postaci historycznej tradycji i znaczenie jej śladów nie jest dane, nieustannie się zmienia wraz z transformacją sieci znaczących. Dlatego też ciągłym zmianom ulegają narracje przeszłości, przeszłość jest

⁵¹⁶ J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, tłum. J. Mach, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 165-182.

wciąż tworzona⁵¹⁷. Powstają więc polifoniczne symulacje historii, z którymi nierozzerwalnie wiąże się narratywizacja i fabularyzacja, pociągające z kolei za sobą swego rodzaju fikcjonalność i zacieranie granic między tym, co rzeczywiste, a tym, co medialne czy zmedializowane.

Jak konstatuje Paul Ricoeur „obecność, na której zdaje się zasadzać reprezentacja przeszłości, objawia się jako obecność obrazu”⁵¹⁸. W zmiennej i dynamicznej pamięci zbiorowej trwa nieustanne ścieranie się klisz wizualnych, związanych z reprezentowaniem historii z rozmaitych perspektyw, w wyniku czego tworzą się lub są tworzone kolejne konstrukcje, kolejne narracje, kolejne wizerunki historii. Jak podsumował Walter Benjamin „prawdziwy obraz przeszłości umyka obok. Przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyska na wieczne pożegnanie”⁵¹⁹.

Ów aspekt medializacji pamięci oraz cyrkulacji wizualnych matryc, dotyczących ważnych wydarzeń historii Niemiec w XX wieku, uzmysławiają pikselowe obrazy Urban Art. Cykl ten można postrzegać jako swego rodzaju metakonstrukcję – konstrukcję nałożoną na konstrukcje już uprzednio wykreowane – ponieważ artyści, poruszając pośród zmedializowanych i skonstruowanych narracji o przeszłości, dokonują wewnątrz nich arbitralnych wyborów i tworzą kolejną sieć znaczeń, w ramach której każdy „fakt” nabiera odmiennego, nowego semantycznego wydźwięku. Nie ma możliwości bezpośredniego sięgnięcia do „nagiego” faktu – jeśli takowy w ogóle istnieje – a „źródłem”, z którego czerpią Urban Art, jest konstelacja medialnych przekazów: „Od dłuższego czasu – co najmniej od sześćdziesięciu lat – fotografie określają sposób, w jaki pamiętamy i osądzamy ważne konflikty. Muzeum pamięci jest dziś głównie zbiorem doznań wizualnych”⁵²⁰. Te słowa Susan Sontag zakreślają horyzont, w którym Peschken i Pisarsky dokonują wyborów, poruszając się w morzu owych wizualnych doznań, którymi współczesnego człowieka zalewają media.

Z bliska przedstawienia na pikselowych obrazach są nieczytelne, niewyraźne, a wraz z oddaleniem się i chwytaniem dystansu – w sensie dosłownym i przenośnym – przedstawienie zyskuje na ostrości, staje się rozpoznawalne. Ta swoista „podwójna perspektywa” wpisana w pikselowe obrazy metaforyzuje więc sposób postrzegania historii, która – dopiero z pewnej perspektywy czasowej, z pewnego oddalenia – jawi się jako bardziej czytelna,

⁵¹⁷ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacja najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2011, s. 14.

⁵¹⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 15.

⁵¹⁹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] Tenże, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 415.

⁵²⁰ S. Sontag, *Patrząc na cierpienia innych*, „Gazeta Wyborcza” 5-6.06.2004.

bo pozbawiona detali i skonstruowana jako „fakt”, wypreparowany z tkanki innych zdarzeń.

Natomiast w kwestii tematyki pikselowych płócien można powiedzieć, że na każdym obrazie przedstawione jest zgromadzenie czy kumulacja sylwetek ludzkich lub jakichś elementów. Posłowie Bundestagu, uczestnicy wiecu NSDAP, berlińczycy świętujący upadek muru, proletariusze i giełdowi maklerzy żywo gestykulują, entuzjastycznie biorąc udział w upamiętnionych wydarzeniach. Ogólnie rzecz ujmując, tematyka tych pikselowych płócien dotyczy więc m. in. psychologii tłumu, jego siły i zaraźliwego wręcz udzielania się jednostkom grupowego zapału, tak świetnie opisanego przez Eliasa Canettiego w *Masse und Macht* (*Masie i władzy*; 1960). Canetti trafnie określił akt utraty indywidualności, jaki następuje w masie, jako akt wyzwolenia od jednostkowej konfrontacji z chaotycznym światem. Pojedynczy człowiek za cenę wtopienia się w tłum uzyskuje więc poczucie siły, zapewnianej mu przez bycie w zbiorowości. Aspekt ten ukazują obrazy Urban Art, które – już niejako dzięki samej technice „analogowego pikselowania” – za pomocą mimetycznych i niemimetycznych nośników znaczeń ukazują napięcie między jednostką a masą, między indywidualnością a nagromadzeniem. Poszczególne piksele, jak i poszczególne przedstawione postacie, stanowią trybik większych struktur, w których są jednocześnie nieledwie niewidoczne, ale także i niezbędne. Namysł nad napięciem pomiędzy indywidualnością a jej zacieraniem się jest zresztą zawarty także w samym sposobie wytwarzania pikselowych obrazów w *Globalpix* (o czym poniżej), gdzie anonimowe pracownice fabryki pracują na zlecenie artystów, de facto uruchamiając produkcję masową.

Kolejnym ciekawym aspektem tych prac jest fakt, że kilka spośród nich działa synestezjnie, gdyż są „głośne” – szczególnie 68, na którym motywem centralnym jest mężczyzna z megafonem (to Rudi Dutschke, lewicowy przywódca studencki, w Niemczech wizualna ikona rozruchów 1968 roku). Nie ma wątpliwości, że wypowiada przez niego jakieś słowa. Na innych przedstawieniach entuzjazm tłumu także wydaje się prawie słyszalny i uruchamia w wyobraźni widza pracę pamięci, przypominającą własne doświadczenia z uczestnictwa w tego typu zgromadzeniach lub obserwowania ich w mediach. Motywy są więc dobrane wedle głęboko przemyślanego klucza, który zwraca uwagę na możliwość bycia uwiedzionym przez tłum niezależnie od wydarzenia, jakie rozgrywa się w związku ze zgromadzeniem. Z podobną siłą



uwodzi bowiem radość berlińczyków fetujących upadek muru, jak i oddawanie czci führerowi w trakcie Parteitagu.

Izabela Kowalczyk podkreśla, że sztuka, podejmująca zagadnienia interpretacji historii, „testuje granice między faktami a fikcją, ukazuje to, co dzieje się na ich styku. Próbuje wyjść poza dialektykę prawdy i fikcji, przeszłości i teraźniejszości, pamięci i zapomnienia”⁵²¹. Pikselowe obrazy duetu Urban Art dokonują swego rodzaju (de) konstrukcji historycznych dyskursów, wskazując na niemożność rekonstrukcji historii i sugerując, że możliwe jest jedynie tworzenie kolejnych jej konstrukcji. Konstrukcje te bazują zaś na żonglowaniu medialnymi obrazami – a więc na ich swoistym *recyklingu* – a nieustanne ich krążenie i pojawianie się w konkretnych kontekstach powołują nowe wizerunki minionych wydarzeń.

Nadprodukcja i skamieniała ironia

Obok kwestii konstruowania historii i nieustannej przepływu wizualnych klisz, seria pikselowych obrazów dotyka również problematyki nadprodukcji i *recyklingu* samej sztuki. Jak zauważa Marcin Giżycki, bolączką współczesnej kultury jest nadprodukcja⁵²². Analogicznie kwestię tę postrzega także Sylvère Lotringer, wedle którego tym, co zajmuje miejsce kresu sztuki, jest raczej niepostrzeżony rozwój kulturowej nadprodukcji: „Na podobieństwo dóbr materialnych, sztuka funkcjonuje w nieskończonym zamkniętym obiegu własnej powtórnej obróbki, odpowiadając w ten sposób na zapotrzebowanie rynku”⁵²³. Ów francuski teoretyk kultury z żalem konstatuje, że „Pozostał jedynie niekończący się *recykling* konającej sztuki, a dekonstrukcja i samozwrotność zajęły miejsce tajemnej inności (...)”⁵²⁴. Postawom tym wtóruje amerykański malarz Frank Stella, który wystawę *Modern Starts* (*Początki modernizmu*; 2000) w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (kuratorzy John Elderfield & Co.) z dezaprobatą określa jako „wgląd w masturbację” i kpiarsko komentuje: „Zamiast oddawać je [tj. przestarzałe zbiory – uzupełnienie M. S.] muzeom historycznym, które nie śledzą najnowszych trendów w sztuce (...), MoMA mogłoby raczej oddawać swoje zbiory dzisiejszemu nowemu pokoleniu, świadomych zagadnień ekologicznych artystów, którzy naprawdę wiedzą jak korzystać z dawnej sztuki i przerabiają ją, niczym surowce wtórne, bezpośrednio w swoje prace”⁵²⁵. Jean Baudrillard utyskuje natomiast, że „*remake* czy *recykling* mienią się ironicznymi, jednak właściwa im ironia jest jak zużyty wątek tkaniny, jest niczym więcej niż skutkiem rozczarowania rzeczami – to ironia skamieniała”⁵²⁶. Francuski filozof stawia retoryczne pytanie, czy

⁵²¹ I. Kowalczyk, dz. cyt., s. 54.

⁵²² M. Giżycki, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001, s. 29.

⁵²³ S. Lotringer, *Przedmowa. Rozbójnik w świecie sztuki*, [w:] J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 29.

⁵²⁴ Tamże, s. 33–34.

⁵²⁵ F. Stella, *Mindless play and thoughtless speculation*, „The Art Newspaper” 114, Mai 2001, s. 62–64, za: D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Gdańsk 2006, s. 1, 6.

⁵²⁶ J. Baudrillard, dz. cyt., s. 36.

sztuka nieustannie zabawiająca się *recyklingiem* może w ogóle być wielkim dziełem, po czym dodaje: „Przytłaczająca większość sztuki współczesnej temu się właśnie oddaje – zajmuje się przywłaszczaniem banalności, odpadów, miernoty jako wartości i jako ideologii”⁵²⁷.

Recykling inteligentny w „Globalpix”

Czy rzeczywiście sztuka bazująca na *recyklingu* nie może być frapująca, oryginalna i żywotnie ironiczna? Wydaje się, że projekt *Globalpix* Urban Art dobitnie dowodzi, że działania tego rodzaju mogą jednak wносить nowe, ciekawe i twórcze aspekty, redefiniujące i znacząco wzbogacające wizerunek sztuki współczesnej.

Peschken i Pisarsky, diagnozując stan nadprodukcji sztuki, dali do gazet ogłoszenia, że zbierają niepotrzebne, zbyteczne obrazy malowane na płótnie. Ku zaskoczeniu artystów na ich apel odpowiedziało bardzo wiele osób, które w sumie nadesłały tony różnorodnych dzieł malarskich. Urban Art powołał więc do życia fabrykę *Globalpix* w Nowej Hucie, w której zatrudniono bezrobotne kobiety z rejonu na wschód od Odry. Zadaniem pracownic było darcie obrazów na wąskie paski i przeplatanie ich na nowych blejtramach w taki sposób, by powstały nowe dzieła.

Film, nakręcony w fabryce w 2006 roku, ukazuje wnętrze hali produkcyjnej, gdzie kobiety – w chustach na głowach i roboczych fartuchach – dokonują *recyklingu* malarstwa, które nie znalazło już aprobaty i w czasach nadprodukcji sztuki zostało skazane przez swoich właścicieli na zniszczenie. Pracownice uśmiechają się przy pracy i wyplatając nowe kompozycje, śpiewają. W tle wiszą tablice informujące o zakazie palenia, a pośród nich przechadza się mężczyzna w fartuchu – prawdopodobnie kierownik zmiany. Praca jest stosunkowo lekka i – chciałoby się powiedzieć – stereotypowo kobieca, bo związana z wyplataniem i swego rodzaju robótkami ręcznymi. Taki wizerunek *Globalpix* do złudzenia przypomina komunistyczne zakłady pracy, w których **musiała** panować miła atmosfera, a praca na rzecz wspólnego dobra miała być tak radosna, że aż chciało się przy niej śpiewać. W tej grze z przeszłością, widocznej także w zlokalizowaniu fabryki w Nowej Hucie, ujawnia się ironiczny charakter projektu Urban Art.

Ostrze tej ironii wycelowane jest jednak nie tylko w przeszłość, lecz również w teraźniejszość, gdyż wypowiedzi dyrektora firmy są rodzajem pastiszu, parodiującego współczesne relacje

⁵²⁷ Tamże, s. 79.



ekonomiczne i inwestycje najchętniej dofinansowywane przez Unię Europejską. Zdaniem przełożonego artyści nie dbają o rynek, co prowadzi do nadprodukcji, a tu z kolei otwiera się pole do działania dla *Globalpix*. Nazwa fabryki konotuje globalność, a jej lokalizacja jest zgodna z obecnymi trendami poszukiwania taniej siły roboczej poza Europą zachodnią. Ożywiona zostaje przestrzeń industrialna, w której od lat nic się nie działo. Patrząc ze współczesnej perspektywy atutem przedsiębiorstwa jest również jego ekologiczny profil, objawiający się w nastawieniu na *recykling* i produkcję z surowców wtórnych. Ponadto dyrektor z dumą deklaruje, że jest to *recykling* inteligentny. Zdecydowaną większość zatrudnionych stanowią bezrobotne wcześniej kobiety, które dzięki temu projektowi ponownie znalazły swoje miejsce na rynku pracy. *Globalpix* jawi się więc jako zakład spełniający współczesne kryteria i wymogi, choć w tle zarysowuje się kwestia wyzyskiwania możliwie najtańszej siły roboczej. Dyrektor zapowiada bowiem, że konkurencja nie śpi i w związku z tym firma przenosi swój management do Rumunii oraz na Ukrainę, gdzie koszty pracy są znacznie niższe. Również produkcja – w konsekwencji wejścia Polski do UE – wkrótce zostanie przeniesiona na Ukrainę, gdzie nakłady na produkcję będą o 30% niższe, a poza tym można liczyć na jej wysoką jakość, gdyż ukraińskie kobiety słyną z wyjątkowych umiejętności wypłatania.

Globalpix jest więc w swoim wydźwięku frapująco wieloznaczny. Wizerunek firmy wydaje się tak skonstruowany, by oscylował wokół newralgicznych kwestii ekonomicznych mechanizmów zglobalizowanego świata oraz pozwalał się odczytywać częściowo na serio, a częściowo z przymrużeniem oka. Poszczególne wyeksponowane w filmie aspekty skłaniają do refleksji nad stosunkami produkcji, relacjami pracodawca – pracobiorca czy nad przedsiębiorczością bazującą na *recyklingu*.

Pikselowe obrazy

Obrazy, produkowane w *Globalpix*, powstają więc dzięki darcu na paski malarstwa na płótnach, nadesłanych w efekcie ogłoszenia danego przez Urban Art, oraz wypłataniu z tak uzyskanych pasków nowych kompozycji na nowych blejtramach. Nieistotne są wyjściowe cechy obrazów takie jak przedstawiony na nich motyw, technika i faktura, a także stan ich zachowania. Zatarciu ulega również pierwotne autorstwo. Dzięki „mechanicznemu” systemowi pracy, pozbawionego fundamentu tradycyjnego komponowania, w procesie *recyklingu* powstają przypadkowe

struktury wizualne, których powtarzalnym modulem jest niewielki kwadrat. Poszczególne jednostki cechują się odmienną barwą, innym sposobem nakładania farby, różną grubością warstwy malarskiej czy różną materiałnością podłoża i splotem, związanymi z odmiennymi gatunkami użytego płótna. Nie można mówić ani o zindywidualizowanym geście artystycznym, tak celebrowanym przez modernizm, ani o tradycyjnej kompozycji z wyróżnionym centrum, w której wszelkie elementy wzajemnie się balansują. W efekcie systemu pracy, przyjętego w *Globalpix*, powstają powierzchnie o charakterze *all over*, gdzie każdy element jest równoważnościowy. Dobór pasków przez pracownice fabryki oraz wykonana przez nie sekwencja splotów, a nie artystyczna intencja i gest artysty decydują o wyglądzie obrazu.

Na tym etapie te nowopowstałe struktury wyglądają niczym kolorowe piksele, które nie składają się w żaden rozpoznawalny widok. Abstrakcyjnie „roją się” na splecionych płótnach, optycznie drgając i pulsując kontrastowo zestawionymi barwami. Ich dalekimi przodkami są obrazy postimpresjonistów, malowane pointylistycznie, w których każda plamka barwna była kładzona osobno i dopiero na siatkówce oko widza, podczas percepcji dzieła z oddalenia, powstawało wyobrażenie całościowe. Prace Urban Art przypominają także obrazy amerykańskiego twórcy Ellswortha Kelly, który na początku lat 50. XX wieku eksperymentował z działaniem przypadku, czego rezultat stanowi kilka wersji *Kolorów zaaranżowanych przez przypadek* oraz *Kolorów na dużą ścianę*. Kelly, poszukując drogi wyzwolenia się z tradycyjnego komponowania, na bazie trafu zestawiał ze sobą kwadraty wypełnione różnymi kolorami, a uzyskane przez niego wizualne konfiguracje – mimo wszelkich różnic – zdają się być istotnymi poprzednikami obrazów z *Globalpix*. Podobnie rzecz się ma z dziełami Gerharda Richtera, na których artysta zestawia zamknięte w kwadratowych polach „próbki” poszczególnych barw. O ile jednak powierzchnie obrazów Kelly’ego i Richtera są traktowane płasko, o tyle plecione obrazy Urban Art wyróżniają się materiałnością splotu i obecnością postrzępionych krawędzi pojedynczych budujących je pasków. Stoi także za nimi odmienny, niezwykle specyficzny proces produkcyjny, w którym stanowią one jedynie produkt przejściowy, ponieważ po przypadkowo-mechanicznym etapie wstępnym następuje moment, gdy na powtarzalny schemat plecionki nakładane jest wybrane przedstawienie.

Punktem wyjścia są zawsze fotografie, obrabiane w Photoshopie tak, by uzyskać pikselozę. Cyfrowe zdjęcie, rozłożone na tworzące

je jednostki, staje się podstawą do przeniesienia tak uzyskanego wizerunku na sploty płótna. Pracownicy *Globalpix* lub sami Peschken i Pisarsky pieczołowicie przenoszą każdy z pikseli na kwadraty plecionki, analogowo i tradycyjnie tworząc obraz, który w końcowym efekcie sprawia wrażenie digitalnego. Każda z kratek splotu staje się swego rodzaju zmaterializowanym pikselem. Tło przedstawionych motywów pozostaje zazwyczaj pierwotnym układem, uzyskanym już w pierwszym etapie zaplatania, co zwiększa wrażenie optycznego nieustabilizowania całości i jej rozedrgania. Wygenerowane w ten sposób obrazy powinny być więc oglądane z daleka, bo tylko w ten sposób widz może „opanować” motyw i ogarnąć wzrokiem to, co zostało ukazane. Percepcji z oddalenia sprzyjają także duże formaty, które – postrzegane z bliska – uderzają materialnością i nieczytelnością obrazu. Widziane z daleka barwne kwadraciki układają się w znaczące, rozpoznawalne konfiguracje, w których każdy piksel ma swoje ściśle określone miejsce i funkcję w wyłanianiu obrazu.

W procesie inteligentnego *recyklingu* powstają więc dzieła o osobiwej warstwowości, którą budują podarte na paski rozmaite płótna – w przeszłości także przecież obrazy, a także plecionka wykonana w *Globalpix* i namalowane elementy, przeniesione z fotografii o powiększonych pikselach. Sztuka nakłada się więc na sztukę, warstwa na warstwę, kreując warunki specyficznego czasowego splotu, gdy w jednej pracy mogą spotkać się elementy z różnych dziesięcioleci. *Recykling*, traktujący malarstwo jako surowiec wtórny, nie jest więc *recyklingiem* typowym, wykorzystującym raczej odpady lub nawet śmieci. W systemie „*Globalpix*” nadprodukcja sztuki jest ponownie poddawana przeróbce w sztukę; malarstwo, którego zbyteczność usankcjonowano gestem wysłania go do fabryki wymyślonej przez Urban Art, staje się fundamentem dla malarstwa nowego, zdecydowanie bliższego tętnu współczesności.

Pikselowe obrazy Urban Art w frapujący sposób poddają namysłowi kwestię (de)konstruowania historycznych narracji i *recyklingu* wizualnych klisz, natomiast cała koncepcja *Globalpix* zdecydowanie zaprzecza tezę Sylvére Lotringera, Jeana Baudrillarda i Franka Stelli, podkreślających, że *recykling* w sztuce jest masturbacją oraz syndromem jej upadku i kresu. Prace berlińskiego duetu – bazując na nadprodukcji sztuki oraz inteligentnym *recyklingu* – nie tylko przekraczają samozwrotność sztuki i skostniałą ironię, lecz wnoszą

na scenę artystyczną interesującą refleksję o fluktuacji medialnych przekazów o przeszłości, zawsze konstruowanej i zapośredniczonej, o kondycji obrazu malarskiego i jego relacji z obrazem digitalnym, jak również o produkcji artystycznej, różnych wymiarach indywidualności i ich utracie, mechanizmach współczesnej ekonomii i niebezpieczeństwach uwodzenia przez masę. Pikselowe obrazy grają więc na wszelkich możliwych poziomach interpretacyjnych: tych zawartych w warstwie przedstawieniowej oraz aspektach formalnych, ściśle zintegrowanych z samym medium i świadomie wybranych przez Anne Peschken i Marka Pisarsky'ego. Jakby mimochodem stawiają także pytania o kwestię autorstwa, twórczej indywidualności i mechanicznego wytwarzania sztuki w relacji do konstytutywnej wartości samej artystycznej koncepcji *Globalpix*. Sploty znaczeń generowane przez sploty tych płócien nie są więc w żadnym razie jak zużyty wątek tkaniny, lecz – wręcz przeciwnie – mienią się szeroką semantyczną skalą, trafnie dotykającą tętna współczesności i uzmysławiającą jak ważna dla (de)konstruowania historii jest perspektywa teraźniejszości.

3. NAGŁY PODMUCH REFLEKSJI. PRACE SERKANA ÖZKAYA W RAMIE WYSTAWY NAGŁE PODMUCHY WSZYSTKICH KRAJÓW...

NAGŁY PODMUCH REFLEKSJI

⁵²⁸ N. Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York 2002.

⁵²⁹ Zob.: *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticism*, red. W. J. Hynes, W. G. Doty, Tuscaloosa and London 1997.

⁵³⁰ U. Hellwig, *Transformationen „weiblicher“ Tricksterarchetypen. Perspektiven für Literatur und Philosophie*, Bielefeld 2009, s. 30.

Serkan Özkaya, turecki twórca mieszkający w Nowym Jorku, bywa często określany przez krytyków sztuki jako ikonoklasta, żartowniś, utopista i postkonceptualista, który zajmuje się powtórzeniem i – używając pojęcia zaproponowanego przez Nicolasa Bourriaud – artystyczną postprodukcją⁵²⁸. Niewątpliwie te próby szufladkowania artysty nie są całkowicie nietrafione, lecz dorobek Özkaya zdaje się je w zdecydowanym stopniu przekraczać i wymykać się próbom klasyfikacji. Prace tego twórcy zaskakują i niepokoją jednocześnie; ich kondycja jest bliska tytułowi *Seriously ironic*, który to tytuł dotyczył wystawy dziesięciu artystek i artystów tureckich, pokazanej w roku 2009 w Centre Pasquart w szwajcarskim Biel. Özkaya z przymrużeniem oka dotyka bowiem istotnych kwestii związanych z współczesnością, bardzo inteligentnie nawiązując przy tym do tradycji artystycznej i niejednokrotnie „zatrudniając” tę tradycję we własnych realizacjach w subwersywny i przewrotny sposób.

Jest jak *trickster*, który czyha na możliwość zabawy i wyzwolenia ironii, lecz czyni tak po to, by uzmysłwić odbiorcom coś (po) ważnego i skłonić ich do pogłębionej refleksji⁵²⁹. *Trickster*, obalając autorytety i profanując powszechnie uznane świętości, oscyluje bowiem w strefie *pomiędzy* porządkiem a chaosem, dzięki czemu zyskuje potencjał podawania w wątpliwość ustalonej koncepcji rzeczywistości i sytuuje się w pozycji kreatywnego współuczestnika realności⁵³⁰. Jako historyczka i krytyczka sztuki, od której powszechnie oczekuje się klasyfikowania działań artystycznych i opatrywania ich fachowymi pojęciami, obok etykiety *trickstera* określiłabym Özkaya także – tym razem odwołując się do Rolanda Barthesa – jako łowcę mitów na czatach. (W końcu jeśli formułuje się tekst o sylwetce artysty, związanego z nurtem postprodukcji,

nie można przecież uchylać się od postprodukcyjnej krytyki artystycznej i odejść od manieri samplowania pojęć ukutych już na polu humanistyki przez tzw. autorytety.) Jakie więc mity obnaża i poddaje krytycznemu oglądowi nomadyczny artysta Özkaya, czyniąc jednocześnie z nas – implikowanych odbiorców swojej sztuki – postaci, które odbijają się w zwierciadle historii i pozwalają historii odbijać się w lustrach ich własnych osobowości?

W ramach pierwszej w Polsce indywidualnej wystawy twórcy w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu po raz pierwszy pokazana zostanie konfiguracja złożona z dwóch instalacji *site specific*: *Proletarier Aller Länder...* oraz *A Sudden Gust of Wind*, w połączeniu z kilkoma pracami wideo: *Mirage*, *Empire* i *Crazy tourist*. Taki dobór prac, dokonany w efekcie współpracy postprodukcyjnego artysty ze mną, czyli postprodukcyjną kuratorką, ma na celu wykreowanie nowych znaczeń, konstytuujących się w wyniku korelacji pomiędzy poszczególnymi realizacjami i przestrzenią poznańskiej galerii. Özkaya ponownie używa więc własnych prac, które wielokrotnie już gdzieś indziej prezentował, by uruchomić inny niż dotychczas proces ramowania⁵³¹.

Instalacja *Proletarier Aller Länder...* to kilkanaście tysięcy kilkucentymetrowej wysokości czerwonych figurek z gąbki, przytwierdzonych do podłogi galerii. Każda z postaci wydaje się identyczna, a gestem ją opisującym jest uniesiona butnie w górę pięść. W galeryjnej przestrzeni tworzy się więc tłum postaci, które – niczym czerwona, niepohamowana fala – „rozlewają się” we wnętrzu. Pierwszy pokaz tej instalacji Özkaya miał miejsce w 2001 roku w Stambule w klubie socjalistycznym, jeden z kolejnych zaś w postindustrialnej hali w Lipsku, gdzie rzeczywiście za czasów Niemieckiej Republiki Demokratycznej demonstrowały masy. Pokaz tej właśnie pracy Özkaya w Polsce, przeprowadzony na przełomie kwietnia i maja, a więc skorelowany z tzw. Świętem Pracy, uruchamia w społeczności lokalnej pytania o komunistyczną przeszłość kraju, minioną tradycję pochodów pierwszomajowych oraz o obecne nastawienie do lewicowości. Z kolei dla generacji młodych ludzi, którzy urodzili się po przełomie 1989 roku, instalacja ta stawia pytanie o ich własny stosunek do rewolucji w ogóle i rewolucyjności jako postawy światopoglądowej, inicjując tym samym refleksję o potencjale ruchów masowych i funkcjonowaniu jednostki w tłumie, który staje się masą i dzięki temu zyskuje wielką siłę. Z jednej strony ów tłum porywa, impulsywnie tętni i uwodzi krwistością koloru, z drugiej strony zaś przeraża swoją totalizującą siłą, w której indywidualność zostaje złożona na ołtarzu wspólnoty i ujednolicenia. Kwestia

NAGŁY PODMUCH REFLEKSJI

ta, w czasach dominacji indywidualizmu i partykularyzacji oraz rozproszenia energii społecznej, wydaje się szczególnie inspirująca i frapująca. Czy młode pokolenie potrafi skrzyknąć się na facebooku i wyjść na ulice tak licznie? Czy dowodem na taki potencjał były protesty przeciwko ACTA, które zmobilizowały tłumy w styczniu 2012 roku? Jaka jest dziś relacja pomiędzy jednostką a masą? Czy ideowość w epoce kultury konsumpcyjnej i tzw. liberalizmu ekonomicznego jest jeszcze wartością?

Mnogość pytań tego rodzaju pokazuje istotność i aktualność pracy Özkaya, która w każdym lokalnym kontekście zyskuje nowe znaczenia i skłania do nowych odczytań, w tym wypadku wchodząc w relację z kontekstem polskim i poznańskim. Rozsnuwając szeroką sieć znaczeń wokół realizacji *Proletarier Aller Länder...* można także stwierdzić, że Poznań jako jej kontekst to miejsce szczególne także dlatego, że to właśnie w tym mieście odbył się pierwszy w PRL strajk generalny i demonstracje uliczne, które miały miejsce w końcu czerwca 1956. Strajk robotników wybuchł rankiem 28 czerwca w Zakładach Przemysłu Metalowego H. Cegielski Poznań (w latach 1949–1956 noszących nazwę Zakłady im. Józefa Stalina Poznań) i przerodził się w spontaniczny protest Wielkopolan przeciw władzy, ostatecznie krwawo stłumiony przez wojsko i milicję.

Postrzegając mnogość czerwonych ludzików, manifestujących w Galerii Miejskiej Arsenał można wyobrazić sobie skandowane przez nich hasła i „wkładać w ich usta” własne postulaty. Ich treść zależy od postawy światopoglądowej każdego z odbiorców.

Instalacja Özkaya ma również wymiar, jaki śmiało można określić jako interaktywny, a polegający na tym, że odwiedzający wystawę mogą spacerować wśród ludzików i kłaść się na nich, czyli niejako postrzegać historię z perspektywy Guliwera, który uczestniczy w wydarzeniu, ale poprzez swoją wielką skalę w stosunku do małych figurek jednakowoż pozostaje jednak jakby na zewnątrz niego. Ta gra skalą inicjuje więc refleksję o postrzeganiu historii, (nie)aktualności niektórych jej zjawisk i (nie)uczestniczeniu w masowych zrywach. Implikacja odbiorcy w strukturę tej pracy cechuje się jednak również pewną przewrotnością, gdyż depczący po czerwonych proletariuszach stają się siłą rzeczy tymi, którzy podejmują próbę tłumienia buntu i spacyfikowania biorących udział w pochodzie – ucieleśniają jakąś potęgę spoza tłumy, jaka usiłuje go zrównać z ziemią.

⁵³¹ Na temat pojęcia ramowania (ang. *framing*) Zob.: M. Bał, *Rama*, [w:] także, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 161–201.



Niemniej manifestanci, wykonani z gąbki, po nadeptaniu na nich lub ich zgnieceniu, natychmiast ponownie się podnoszą, prężąc się i niestrudzenie wznosząc w górę pięści. Dzięki własnościom użytego materiału rodzi się więc sugestia, że ruchy masowe i rewolucyjne zawsze będą miały miejsce, ponieważ nigdy nie pozwolą się zdusić czy stłumić – nawet większym od siebie. W efekcie ramowania instalacji Özkaya przez Poznań i lokalną historię pojawia się również pytanie, w jaki sposób konstruować nową lewicowość⁵³², która chciałaby dziedziczyć siłę proletariatu i idealistyczne hasła, a z drugiej strony „oderwać się” od cienia komunistycznego reżimu. Tytuł pracy tureckiego twórcy *Proletarier Aller Länder...* kończy się trzema kropkami, celowo nie cytując w całości zawołania z *Manifestu Komunistycznego* autorstwa Karola Marksa i Fryderyka Engelsa. Czy gest ten można odczytywać jako symptom redefinicji kontekstu i uaktualniania tego „historycznie obciążonego” hasła?

Özkaya poprzez swoją instalację zdaje się więc pytać, kto w dzisiejszych czasach czuje się proletariuszem, a także inicjować refleksję o micie lewicowości oraz narosłych na nim – jakby ujął to Barthes – symbolicznych pasożytniczych znaczeniach. Mentalnie włączając się w pochód czerwonych ludzików odbiorca może bowiem skonfrontować się z własnymi wątpliwościami, dotyczącymi jej/jego tożsamości i zadać sobie pytanie, czy lewicowość nie urasta we współczesności do rangi potencjalnej enklawy idealizmu. Czy takie właśnie hasła wykrzykują czerwoni manifestanci? A może dzisiejsi proletariusze to po prostu banda pseudokibiców, skandujących hasła gloryfikujące ich drużynę i poniżające zawodników drużyny przeciwnej? Może grupa narodowców? Z kolei jeśli spojrzeć na pochodzenie Özkaya można pomyśleć także o protestach w Parku Gezi i na Placu Taksim w Stambule. W wiosennej aurze może jednak przecież także pojawić się następująca myśl: po co w ogóle wysilać umysł i wkląć się w skomplikowane rozważania o własnym światopoglądzie, gdy po prostu można poleżeć na mięciutkich gąbkach i zamknąć oczy, ucinając sobie drzemkę w galeryjnej przestrzeni, odciętej od zgiełku miasta...? *Trickster* i indywidualista Özkaya podsuwa nam wszak instalację, która, pokazując masę, wkłada kij w mrowisko i może wyzwalać rozmaite, także sprzeczne odczytania – i na tym polega jej semantyczna i ekspresyjna siła.

Energia proletariuszy może być w kontekście wystawy w poznańskiej galerii Arsenał uznana za przyczynę poderwania się w powietrze setek białych kartek papieru, które – zgodnie z tytułem tej z kolei instalacji brzmiącym *A Sudden Gust of Wind* – zostały

⁵³² Zob.: M. Szyszkowska, *Lewicowość w XXI wieku*, Warszawa 2004.

NAGŁY PODMUCH REFLEKSJI

⁵³³ Cykl 18 fotografii uzupełnianych rysunkiem o tytule *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai and Wall)*, 2012, wykonała także artystka szwedzka Katja Aglert, która tym samym dołączyła do postprodukcyjnego ciągu nawiązań i cytatów. Zob.: http://www.katjaaglert.com/work_a_sudden_gust_aglert.html, dostęp: 19.12.2013.

porwane w górę nagłym podmuchem wiatru. A może to ulotki, rozrzucone przez manifestantów i zawierające ich postulaty? Okazuje się jednak, że są puste, niezapisane, jakby oczekujące, by wypełnić je własną treścią niczym rodzaj *tabula rasa*. W ich układzie i zawieszeniu w przestrzeni kryje się zaskakujący wdzięk, chciałoby się powiedzieć, jakieś nieoczekiwane piękno, tkwiące w „zamrożonych” białych arkuszach, rzucających subtelne cienie na podłoże i siebie wzajemnie. Zastygłe w czasie i przestrzeni nie wiadomo, czy unoszą się w górę, czy już spadają, finezyjnie wirując i zaginając się w locie. Swoją kondycją sytuują się pomiędzy płaskością a trójwymiarowością. Są jednocześnie konkretne, łatwo rozpoznawalne jako kartki papieru do drukarek, tani materiał biurowy, a zarazem abstrakcyjne, jak lekkie białe prostokąty, kojarzące się z suprematystycznymi obrazami Kazimierza Malewicza.

Rozwiane arkusze mogą jawić się również jako efekt domniemanej eksplozji, która nagle uległa estetyzacji i zaparła dech w piersiach zafascynowanym obserwatorom, nie wyrządzając im krzywdy i pozwalając bezkarnie śledzić rezultat „katastrofy”. A może eksplozja ta była wynikiem wybuchu granatu, który rzucił ktoś z manifestantów, przechodzących czerwoną falą tuż obok?

Özkaya jako artysta postprodukcyjny w instalacji „*A Sudden Gust of Wind*” cytuje zarówno samego siebie, jak odnosi się do dzieł innych twórców. W jego własnej twórczości rozwiane kartki papieru, unoszące się nad biurkiem i anarchistycznie uwalniające się z panującego na nim wręcz pedantycznego porządku, pojawiły się w pracy *The Breeze* z 2007 roku. Białe arkusze zyskały własne życie, pnąc się w górę i de(kon)struując otaczający je ład. Özkaya nawiązał także do drzeworytu Katsushika Hokusai, zatytułowanego *Ejiri w prowincji Suruga*, znanego powszechnie jako „Nagły podmuch wiatru”, należącego do słynnej serii *36 widoków Fuji* i datowanego na około 1832 rok. Japoński mistrz skonstrastował spokój, widocznej w tle i niezwykle majestatycznej góry z nagłą turbulencją natury: podmuchem wiatru, który zrywa kapelusze z głów przechodniów, oplątuje szal wokół twarzy kobiety i rozrzuca w powietrzu niesione przez nią arkusze papieru. Kaskada białych prostokątów, o pozaginanych rogach, ekspresyjnie leci po skosie wzdłuż wznoszącej przekątnej pola obrazowego, nadając kompozycji zdecydowanej dynamiki. Pod wrażeniem drzeworytu Hokusai swoją wersję *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* zaproponował także kanadyjski artysta Jeff Wall, który w 1993 roku wykonał wielkoformatową fotografię⁵³³ w formie *light*



box, ukazującą sytuację analogiczną do tej odzwierciedlonej na dziewiętnastowiecznym drzeworycie, lecz przeniesioną we współczesne realia i umiejscowioną w krajobrazie pod Vancouver.

Z kolei Özkaya w swojej wersji usunął postacie i krajobraz, a także dokonał przeniesienia uniesionych nagłym podmuchem kartek papieru w przestrzeń, tworząc trójwymiarową instalację. Wypreparowanie „zamrożonej” dynamiki tytułowego motywu z kontekstu kompozycji Hokusai i Walla pozwoliło skierować uwagę tylko na niego, a jednocześnie go zwielokrotnić i otworzyć na nowe, wieloaspektowe interpretacje, między innymi związane z kontekstem otaczającym realizację i interakcją z odbiorcami w danej przestrzeni. Tylko dzięki temu zabiegowi możliwe stało się skojarzenie z eksplozją, co zdecydowanie uwspółcześniło motyw porwanych wiatrem kartek i nadało mu krytycznego, politycznego charakteru. W intertekstualnym dialogu z *The Breeze* uwypuklił się także de(kon)strukcyjny i „wybuchowy” potencjał tego tak pięknego przecież motywu.

O ile subtelne cienie rzucane przez spadające kartki papieru wpisują się w nieoczekiwane piękno instalacji *A Sudden Gust of Wind*, o tyle zupełnie inny wydźwięk cień zyskuje w wideo *Mirage*. Regularnie co cztery minuty nad gośćmi wernisażu, swobodnie dyskutującymi przy lampce wina, na czterdzieści pięć sekund pojawia się wyraźny cień pasażerskiego samolotu, który majestatycznie przesuwają się po podłodze galerii, zastawionym stole i ciałach zgromadzonych ludzi, wywołując niepokojące wrażenie. Następnie znika, by po upływie czterech minut znowu się pokazać i ponownie zniknąć jak miraż czy fatamorgana: widzialny, lecz nieuchwytny i niepojęty; niematerialny, lecz niezwykle silnie oddziałujący na emocje patrzących, których ciała są wchłaniane w jego mroczną „gęstość”. W tak zaaranżowanych okolicznościach sytuacja wernisażowa zmienia się z miłej w opresywną, gdyż nie sposób nie myśleć o działaniach wojennych i sylwetach samolotów na niebie czy o zamachach z 11. września 2001 roku na World Trade Center w Nowym Jorku.

Tradycja sztuki zachodnioeuropejskiej przyzwyczaiła nas, że rola cienia w malarstwie miała służyć uwiarygodnieniu realnej obecności ciała lub bryły⁵³⁴ – stąd też nagłe pojawienie się cienia samolotu utwierdza naszą wiarę w jego realną egzystencję i rzeczywiste zagrożenie. Jak zauważa Victor I. Stoichita, znawca historii cienia, sztuka zachodnia, dokonawszy demonizacji tego fizycznego zjawiska, zaczęła go wykorzystywać w celu obrazowania bytów negatywnych i dysponujących ekspresją autonomiczną

⁵³⁴ V. I. Stoichita, *Krótką historią cienia*, s. 122.

NAGŁY PODMUCH REFLEKSJI

siły⁵³⁵. Można powiedzieć, że cień samolotu, wykreowany w galerii przez Özkaya, z tej tradycji wiele dziedziczy i przejmując, odnosząc się jednocześnie do współczesnej sytuacji na świecie i naszych lęków, związanych z terroryzmem i zagrożeniem wojnami.

Na pierwszy rzut oka „niewinne” wydaje się natomiast wideo *Crazy tourist*, w którym obserwujemy Wieżę Eiffla odbitą w łyżce. Powstały obraz jest zniekształcony i zagięty, zgodnie z profilem tego osobliwego „lustra”. Na dodatek w wypukłej stronie łyżeczki obraz jest widoczny „normalnie”, we wklęsłej zaś do góry nogami. Wieża Eiffla, a wraz z nią cały świat, stoją więc na głowie. Mamy wrażenie jakby bawiący się łyżką leżał na trawie, tyłem do budowli, stanowiącej jedną ze sztandarowych atrakcji turystycznych Paryża – ów turysta musi być rzeczywiście zwariowany, jeśli przybył do Paryża i nie patrzy na Wieżę Eiffla, lecz bawi się jej pomniejszonym odbiciem w łyżce, przewrotnie czyniąc aluzję do konsumpcji i stawiając ów pomnik postępu technicznego w architekturze końca XIX wieku na równi z czymś do skonsumowania. Zabieg ten proponuję więc czytać jako aluzję do zjawiska turystyki, gdy miejsca i obiekty, które wedle przewodników należy koniecznie odwiedzić i zobaczyć, są bezrefleksyjnie „pożerane” wzrokiem i konsumowane niczym każda strawa, jaka może znaleźć się na łyżce.

Przy całym humorystycznym wydźwięku tego krótkiego filmu, niepokojący wydaje się jednak sam akt obserwowania parku przy Wieży Eiffla, czy swego rodzaju monitorowania tego terenu, dokonywany przez jakiegoś nierozpoznanego szaleńca, który pozostaje poza kadrem i manipuluje łyżką, łapiąc odbicia. Wideo Özkaya uzmysławia więc, że w czasach zamachów terrorystycznych obawiamy się miejsc zatłoczonych i pełnych zwiedzających, gdyż tam właśnie może czaić się niebezpieczeństwo. Niewinna być może zabawa zwariowanego turysty wzbudza nie tylko uśmiech, lecz także (pod)świadomy lęk.

Wideo *Crazy tourist*, ujawniając swój postprodukcyjny charakter, wywołuje również wizualne skojarzenia ze sceną z kultowego filmu *Matrix* z 1999 roku w reżyserii rodzeństwa Wachowskich⁵³⁶. Neo, przyszedłszy do chłopca wyginającego siłą woli metalowe przedmioty, widzi odbite w łyżce własne oblicze i dowiaduje się, że nie chodzi o to, by wygiąć łyżkę, której *de facto* nie ma, lecz wygiąć samego siebie. Relacja intertekstualna tego rodzaju prowokuje z kolei pytanie, co w ogóle jest realne: Wieża Eiffla, zwariowany turysta czy jego łyżka? A może wideo Özkaya sugeruje także, że

⁵³⁵ Tamże, s. 131.

⁵³⁶ Przyznaję, że jako postprodukcyjna kuratorka, oglądająca wideo postprodukcyjnego artysty Özkaya *Crazy tourist*, nie wykazałam się postprodukcyjną erudycją w stu procentach i nie miałam skojarzenia ze sceną z *Matrixa*, ale wątek ten czujnie podsunęła mi dr Ewelina Jarosz, za co niniejszym bardzo dziękuję!



nie potrzebujemy już oryginału, skoro wystarczy odbicie, rodzaj Baudrillardowskiego *simulacrum*? W końcu Neo w jednej ze scen sięga po książkę Baudrillarda, a idea postprodukcyjności jest jak sieć, która rozsnuwa coraz to nowe znaczenia, zależne od inwencji odbiorcy i jego umiejętności mentalnego „wyginania się”.

Natomiast wideo *Empire*, ukazujące wciąż z hukiem przewracającą się i na powrót powstającą glinianą figurę, wchodzi w ciekawą korelację z instalacją *Proletarier Aller Länder...* Gliniany idol-pomnik, symbol władzy, podnosi się po upadku z analogiczną siłą, jak deptane czerwone sylwetki manifestantów. Mimo że on pojedynczy, one zaś mnogie, niezliczone, to paradoksalnie dźwigają się w górę z podobną determinacją. Nie sposób ich zgładzić. Czyżby więc Özkaya odzierał nas ze złudzeń: podobnie jak odradzają się ruchy masowe, odradzają się również imperia?

W ramie wystawy *Plötzliche Windstöße aller Länder... / The Sudden Gusts of the World...* / *Nagłe podmuchy wszystkich krajów...* obserwujemy więc metaforycznie pokazane działanie mechanizmów historii, której trybami są zarówno wielkie imperia i ich przywódcy, jak i masy ludzkie. Özkaya jako czujny łowca mitów w swoich pracach poddaje pod dyskusję palące zagadnienia, związane z współczesnością i niesionymi przez nią zagrożeniami. W tle rozgrywają się bowiem tzw. Arabska Wiosna Ludów, ujawnienie przez Edwarda Snowdena programu inwigilacji prowadzonej przez USA czy działania WikiLeaks Juliana Assange'a. Aktywizując odbiorcę mentalnie i fizycznie, Özkaya pokazuje, że wiele symboli i znaków przestało być niewinnymi – aby je de(kon)struować należy zawsze wyginać siebie, a nie łyżki.

Można powiedzieć, że *trickster*-Özkaya bezpardonowo wkłada kij w mrowisko i inicjuje dyskusje na drażliwe, aktualne tematy, będąc zawsze głodnym w poszukiwaniu nowej strawy – paradoks jego kondycji polega zaś na tym, iż nawet, gdy znajdzie coś, czym mógłby się nasycić, nie zawsze z tej możliwości korzysta. Zasadą napędzającą jego aktywność jest bowiem nieustanny proces poszukiwania oraz permanentny stan niespełnienia, a nie sytość, która mogłaby stępić jego czujność, gotowość na wyginanie samego siebie oraz krytyczny zmysł⁵³⁷. W końcu *A Sudden Gust of Wind* swoim nieoczekiwanym podmucha podwiewa także krawat Özkaya, a wobec czegoś takiego artysta nie może przecież pozostać obojętnym – przekazuje siłę tego wiatru odbiorcom swoich prac, gwałtownie ich porywając i inicjując w ich mentalności nagły podmuch refleksji, a nawet nagłe podmuchy wszystkich krajów...

⁵³⁷ *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticism*, dz. cyt., s. 42.

4. MASA I WŁADZA, CZYLI MEDIUM JAKO JUDASZ, PRZEZ KTÓRY CELINA KANUNNIKAVA OBSERWUJE REŻIM

MASA I WŁADZA

⁵³⁸ E. Canetti, *Masa i władza*,
tłum. E. Borg, M. Przyby-
łowska, Warszawa 1996,
s. 16.

⁵³⁹ Por.: W. Bałus, *Poetyka
kontestacji PRL-u
w obrazach grupy „Wprost”
i Jury’ego Zielińskiego*,
„Konteksty”, 2010 nr 4(291),
s. 142.

⁵⁴⁰ Z. Bauman, *Ponowocze-
sność jako źródło cierpień*,
wyd. II, Warszawa 2000,
s. 220.

⁵⁴¹ W zdaniu tym nawiązuję
do tezy Zygmunta
Baumana, że ponowo-
czesne zgryzoty rodzą się
z wolności, a nie z ucisku.
Tamże.

⁵⁴² E. Canetti, dz. cyt., s. 17.

⁵⁴³ Tamże.

*W idealnym przypadku w masie wszyscy są równi.
Nie liczą się różnice, nawet różnica płci. Ten, kto na nas
napiera, jest do nas podobny. Czujemy go, jak czujemy
siebie. Nagle wszystko odbywa się jakby w e n ą t r z
j e d n e g o c i a ł a.*

Elias Canetti⁵³⁸

Młoda malarka Celina Kanunnikava swoją twórczością udowadnia, że malarstwo może być krytyczne i zaangażowane, nie tracąc przy tym wieloznaczności i nie stając się jednowymiarową publicystyką⁵³⁹. Artystka, żyjąc w Mińsku i Poznaniu, konfrontuje się zarówno z postsowieckim reżimem Alaksandra Łukaszenki, jak i z nadmiarem swobody czy tyranią możliwości – tak współczesną rzeczywistość czujnie opisał Zygmunt Bauman⁵⁴⁰. Kanunnikava żyje zatem w dwóch światach, w których bacznie obserwuje nie tylko ponowoczesne zgryzoty znamienne dla warunków ucisku, lecz i te rodzące się z nadwyżki wolności⁵⁴¹.

Kanunnikava doświadcza(ła) polityki na własnym ciele, biorąc udział w manifestacjach i protestach na Białorusi. Jej twórczość inspirują zatem zarówno doznania osobiste, jak i świadomość Historii. Wystawa w toruńskiej Wozowni, w nawiązaniu do słynnej książki Eliasa Canettiego z 1960 roku, nosi tytuł *Masa i władza*. Canetti podkreśla, że masa jest zjawiskiem równie zagadkowym, co uniwersalnym, w ramach którego ruch jednych udziela się innym⁵⁴². Jest gęsta zarówno w sensie cielesnym, jak i duchowym, a jedną z jej fundamentalnych cech jest otwartość i wzrost: „Skoro powstała, chce r o s n ą ć”⁵⁴³.

Na obrazach Kanunnikavej protestujący tłum przypomina falujący, wielki organizm, pozostając blisko metaforyki stosowanej przez noblistę, który określał masę epitetami *naturalna* i *otwarta*⁵⁴⁴. Morze głów emanuje mocą, budowaną dzięki współpracy jednostek. Jak podkreślał Canetti, jednostka tonie w nim, lecz jednocześnie wiele czerpie z siły zbiorowości. Artystka w serii *Wr(e)ath* zestawia sylwetki demonstrantów, widzianych z ptasiej perspektywy, z wizerunkami rozmaitych kwiatów, sugerując tym samym pokrewieństwo pomiędzy buntem mas a rozkwitem jako procesem rozgrywającym się w naturze. Podobnie róża jerychońska, stulona niczym zaciśnięta z wściekłości pięść, rozkwita nagle, gdy dostanie parę kropli wody. Na płótnach Kanunnikavej roślina ta staje się symbolem manifestantów, którzy – otrzymawszy impuls – gromadzą się na placach i próbują podważyć fundamenty opresyjnego systemu. „Najważniejszym procesem, zachodzącym wewnątrz masy, jest w y ł a d o w a n i e (...) Podczas w y ł a d o w a n i a podziały znikają i wszyscy czują się r ó w n i”⁵⁴⁵.

W twórczości artystki siłę zbiorowości konotują również glony i algi, dynamicznie kołyszące się w rytm podwodnego świata, widoczne w jednej z prac wideo. Towarzyszący filmowi dźwięk – autentyczne nagranie z demonstracji – podkreśla organiczność obu fenomenów: falującego tłumu, w którym jednostka musi poddać się dominującym prądom i jest nimi, w sensie dosłownym i w przenośni, niesiona, oraz podwodnych roślin, które poruszają się zgodnie z nurtem wody, tworząc gęste skupisko. Prace Kanunnikavej uzmysławiają zatem to, co opisał Canetti: ofiarowanie własnej indywidualności na rzecz stania się częścią masy, a więc zarówno utratę, jak i zysk. „Tylko w masie człowiek wyzwala się z lęku przed dotknięciem”⁵⁴⁶.

W ramach wystawy w toruńskiej Wozowni pomiędzy drewnianymi słupami realizacji Kanunnikavej tworzą ponure i złowrogie *miasto*, którego ulice zabudowano przytłaczającą, monumentalną i opresyjną architekturą, znamioną dla totalitarnych reżimów. To już nie tylko Mińsk; to wszelkie aglomeracje świata, w których rządzą tyrani, manifestujący siłę swojej władzy poprzez budowę niezliczonej liczby gmachów, związanych z aparatem kontroli. Dominują tam również ciasne, duszne blokowiska, w których nic nieznaczący ludzie toczą swoje szare i pełne lęku egzystencje, podczas gdy sąsiad donosi na sąsiada. Ucieleśnia się orwellowska wizja. Ciemne drewniane słupy, charakterystyczne dla zastanej przestrzeni galerii, mogą w tym kontekście konotować szubienice – automatycznie stają się bowiem elementem tego przerażającego

miasta. Z ich wysokości – spoza czarnych, nieprzeniknionych okularów – spoglądają na nas osobliwe postacie, ucieleśniające wszechobecną praktykę *surveillance*, której na każdym kroku jesteśmy poddawani. Śledzą nas także namalowane oczy luster, dziwaczne judasze, wzierniki... Może cała armia obserwatorów kryje się również za czarnymi oknami namalowanych budynków? Kto obserwuje nas zza czarnych szkielek okularów przedstawionych na obrazie *Gwarantowana ochrona*, które niepokoją brakiem przynależności do konkretnej osoby?

Seria wielkoformatowych obrazów Kanunnikavej ukazuje gigantyczne gmaszyska więzień, urzędów, ministerstw, punktów dowodzenia, central administracyjnych oraz siedzib propagandowych mediów, o dachach najeżonych antenami i sprzętem transmisyjnym, nieustannie nadających pewnie orędzia dla narodu. Napotykamy także masywne archiwa, w których gromadzone są teczki z dokumentami dekretnymi status każdego z obywateli. Elewacje pną się w górę niczym tajemniczy Kafkowski zamek, postrzegany jako kwintesencja niedostępności i mrocznej tajemnicy. Wydają się ostentacyjnie wyeksponowane do oglądu, lecz – paradoksalnie – nie widać niczego poza fasadą, za którą skrywa się to, co wzrokowi niedostępne, a przecież najistotniejsze: trzewia maszyny władzy. Okna nie pozwalają wejrzeć do środka, ziejąc nieprzyjemną, *głuchą* ciemnością, a wyrastające przed widzem mury bronią przystępu. Niektóre gmachy na pierwszy rzut oka mogą nawet wydawać się „niewinne”, niczym nie różniąc się od innych budynków użyteczności publicznej, lecz malarskie uwidacznianie niemożności dostępu do nich sugeruje, że nie chodzi o „zwykłe” miejsca. Rosnące przed nimi i wokół nich mury, czy widok dziwnych asfaltowych ulic, które do nich prowadzą lub je obiegają, tworzą klimat niesamowitości, spotęgowany dodatkowo – tylko malarstwu właściwą – niejednoznacznością elementów przedstawionego świata, które z jednej strony mogą być czytane jako mur lub droga, z drugiej strony zaś utożsamiają się z płaszczyzną obrazu, ściśle do niej przylegając i aktywizując to specyficzne coś więcej niż bylibyśmy w stanie powiedzieć słowami.

W wideo *Przesłuchanie* – znowu przez okrągły judasz-wziernik – obserwujemy z kolei organiczne formy, przypominające ukwiały, które są atakowane metalowymi, ostrymi narzędziami. Ponownie mamy zatem do czynienia z wizualną metaforą: władza tłumi i bezwzględnie niszczy przejawy buntu widoczne w społeczeństwie, nie przebiegając przy tym w środkach. Na jednym z obrazów fallicznie przeży się wielka czarna pała: symbol tłumienia protestów

⁵⁴⁴ Tamże.

⁵⁴⁵ Tamże, s. 18, 19.

⁵⁴⁶ Tamże, s. 16.

jest utożsamiony z męskością i przeskalowaniem symboliki stosowanej przez propagandę władzy.

Na wielu płótnach powtarza się motyw głębokiej, nieprzeniknionej czerni, która nie tylko jednolicie wypełnia okna przytłaczających gmachów, lecz także rozlewa się niczym czarna smolista masa, konotująca zalewającą wszystko falę reżimu. Kanunnikava uruchamia w ten sposób medium malarstwa jako nośnik metaforycznych znaczeń, przekonująco spinając formę z treścią. Miejsca, gdzie niebezpieczna czerni wylewa się zza lub spod zgeometryzowanych form, można interpretować jako *szczeliny reżimu*, których nieszczelność pozwala nam wyobrazić sobie *bloto* ukryte za nieprzeniknionymi fasadami. Jakże celnie w tym kontekście wybrzmiewa myśl Aleksandra Fredry: „Ideolog chce z swojej gliny nowego człowieka zlepić i zawsze zrobi tylko błoto”⁵⁴⁷.

Obok czerni kolejnym leitmotivem jest malarska powierzchnia przypominająca lastryko. Kanunnikava rozegrała ten motyw, wychodząc od morza ludzkich głów widocznych na fotografiach ukazujących demonstracje z dużego dystansu i z lotu ptaka. Przedstawienie owego charakterystycznego betonu utworzonego przez mieszaninę wody, cementu i grys, stosowanego głównie do wylewki posadzek i schodów, lecz również do produkcji nagrobków, w malarstwie artystki staje się wieloznaczną metaforą: kojarzy się jednak nie tylko z wnętrzami oficjalnych budynków i płytami nagrobnymi, lecz również z widzianą z daleka i z góry manifestującą masą czy ze śnieżącym ekranem telewizora, gdy dyktatura niszczy niezależne media i odcina sygnał.

W ramach wystawy *Masa i władza* także okrągły motyw judasza czy wziernika, zwielokrotniony w oku lustra czy w analogicznym kształcie czarnych szkieł okularów, staje się wizualnym elementem wiążącym realizację Kanunnikavej w spójną całość, konfrontującą odbiorców z nieustannie patrzącym okiem reżimu. Medium samo w sobie działa w tym wypadku jako judasz, przez którego jednocześnie jesteśmy poddawani inwigilacji, jak i sami obserwujemy nieprzeniknione oblicze dyktatora-tyrana i jego popleczników, skrywających się za gigantomanią architektury i maskami propagandy.

Sztuka Kanunnikavej nie dotyczy jednak jedynie Białorusi: w ogólności rysuje bowiem kondycję człowieka wobec maszyny i systemu władzy. Potraktowanie wizerunku protestującego tłumu jak żywego, wielogłowego organizmu oraz wynajdywanie

medium na nowo⁵⁴⁸ jako swego rodzaju judasza, dającego wgląd w mechanizmy reżimu, pozwalają na stawianie uniwersalnych pytań o miejsce i możliwości działania jednostki wobec Historii. Niepokojący w tym kontekście jest obraz *Mc Marks*, który uzmysławia, że przeistoczenie się komunizmu w kapitalizm jest jedynie zmianą reżimów...

⁵⁴⁷ A. Fredro, *Trzy po trzy: zapiski starucha*, Warszawa 1880, s. 246.

⁵⁴⁸ Por.: R. E. Krauss, „A Voyage on the North Sea.” *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000, s. 44–53. Zobacz także: Taże, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” Vol. 25, No. 2, „Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin” (Winter, 1999), s. 289–305.

5. **PATCHWORK SONII RAMMER: GRANICE EMPATYCZNOŚCI SZTUKI I ZMAGANIA Z GOŚCINNOŚCIĄ**

PATCHWORK SONII RAMMER

Wciąż mamy problem z gościnnością. Jak sugerował Jacques Derrida: „Skoro przyjmuję kogoś, aby zachowywać się jak gospodarz godny tego miana, nie wydaję rozkazów, pozwalam mu wejść, unikam wszelkiego nacisku, wszelkiego nakazu”⁵⁴⁹. Gościnność, w rozumieniu tego filozofa, zakłada zatem wyrzeczenie się bycia u siebie oraz oddanie się do dyspozycji Innego. To szalenie trudne. O ileż łatwiej nam – wygodnie, z własnej kanapy – śledzić telewizyjne doniesienia o kolejnych łodziach pełnych uchodźców, którzy płyną ku Europie zwabieni nadzieją lepszego losu. Fotografowani z daleka, stłoczeni ciało w ciało, wyglądają niczym kolorowe patchworki, w ramach których jakże trudno wyodrębnić jednostkę i wyobrazić sobie jej niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju los. W *Piosence o Bośni* dobitnie zwrócił na to uwagę Josif Brodski:

„W chwili, gdy strzepujesz pyłek,
jesz posiłek, sadzasz tyłek
na kanapie, tykasz wino –
ludzie giną.”

Sztuka ma swoją (nie)oczywistą rolę w zapraszaniu nas do refleksji nad tymi aktualnymi i ważnymi kwestiami. Może apelować do naszego poczucia gościnności, nie stając się przy tym publicystyką. Obrazy i obiekty Sonii Rammer, prezentowane w ramach indywidualnej wystawy artystki w dolnej sali Galerii Wozownia w Toruniu, zostały zainspirowane przez fotografie ukazujące stłoczonych uchodźców, wyglądających z daleka niczym kolorowa plama przypominająca patchwork. Patchwork z mocnymi akcentami barwy pomarańczowej – tej przypisanej kamizelkom ratunkowym. Pojawienie się przybyszów buduje patchworkowe, niejednorodne społeczeństwo, które – jak zdaje

⁵⁴⁹ J. Derrida, *Gościnność nieskończona*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 3 (9), 2004, s. 259.

się wizualnie w swoich pracach sugerować Rammer – może być zharmonizowane, a nawet piękne niczym rajski ptak. Na wielkoformatowych płótnach powstają wieloznaczne patchworkowe formy, które nie tylko odwołują się do linii brzegowych wysp, gdzie docierają uchodźcy, lecz również mogą kojarzyć się z mapami meteorologicznymi i przypominać – mniej lub bardziej burzliwe – prognozy na przyszłość.

Rammer nie udaje zaangażowania, a raczej uzmysławia nam swoją sztuką rodzaj chłodnego, zrutynizowanego dystansu, z jakim przed soczewkę mass mediów patrzymy na zmagania uchodźców. Czytamy o tym, w jaki sposób toną w morskich otmętach, jak są prześladowani i wykorzystywani przez mafie na całym świecie, jak wreszcie zostają kumulowani w obozach, z których grozi im deportacja. Bez mrugnięcia powieką przyjmujemy statystyki, dotyczące ich śmierci. Do tego poruszające doniesienia o gwałconych młodych kobietach i handlu ludzkim towarem. Szkło monitora telewizyjnego lub ekranu komputera, na którym czytamy wiadomości, czy szelest gazety oddalają nas na bezpieczną odległość od realnego wymiaru tych tragedii.

W swoich płótnach Rammer pokazuje nam, że mapy wysp obiecanych, ku którym pełni nadziei kierują się uciekinierzy, wyglądają niczym wieloelementowe patchworki: piękne i nieledwie abstrakcyjne jak marzenia o nowym, lepszym życiu poza strefami prześladowań i przemocy. Obrazy wciągają i uwodzą naszą percepcję czysto malarską urodą, kwestionując pojęcie sztuki zaangażowanej czy utopijną wiarę w sprawczość sztuki. Nicholas Bourriaud celnie zauważa: „Daremne jest występowanie z pozycji ‘bezpośrednio’ krytycznych wobec społeczeństwa, jeśli dokonuje się to na podstawie iluzji występowania w imieniu grup marginalizowanych; dziś jest to już niemożliwe, czytaj: regresywne”⁵⁵⁰. Rammer nie udaje zatem, że występuje w imieniu grupy marginalizowanych i nie wikła się w iluzję, lecz raczej w swojej sztuce kładzie akcent na sposób postrzegania sytuacji uchodźców i tym silniej uzmysławia nam Derridańską niemożliwą, aporetyczną Gościnność. Stawia nam pytania, które – chociaż na chwilę – nakłuwają balon naszego codziennego komfortu i europejskiego luksusu, w jakim żyjemy. Uzmysławia nam, że *de facto* wszyscy jesteśmy jedynie widzami, którzy patrzą na spektakl rozgrywający się na medialnej scenie. Uchodźcy stają się przy tym często elementem politycznych i ideologicznych rozgrywek, a ich człowieczeństwo znika gdzieś w oddali niczym łódzie pełne ludzi na wzburzonych falach. Jak podkreśla Artur Żmijewski w kontekście swojego przewrotnie

⁵⁵⁰ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 61.

empatycznego filmu *Spojrzenie*, poświęconego uchodźcom, w państwowych mediach słuchamy „dyskursu tak miłego uchu części Polaków: uchodźcy roznoszą wirusy i bakterie, są brudni, przynoszą ze sobą zamieszki i wojnę. No i ta ich liczba, której nasz kontynent nie pomieści. Dlatego nowym nakazem moralnym polityka i zwykłego chrześcijanina, nową cnotą jest nimi gardzić i trzymać na dystans. Niech toną w morzu”⁵⁵¹. Rammer z kolei bez skrupułów rozrywa kamizelki ratunkowe i zamienia je w plastyczny materiał, z którego tworzy obrazy-objekty. Instrumentalnie traktuje te atrybuty uchodźców i manipuluje nimi w polu sztuki w analogiczny sposób, w jaki media manipulują informacjami i prasową fotografią. To konwencja, uruchamiająca jedynie teatralny wymiar gościnności, która odbywa się w enklawie galerii – przestrzeni usytuowanej poza rzeczywistym życiem.

Pisząc tekst do katalogu takiej wystawy, również odczuwam swego rodzaju nieadekwatność mojej sytuacji: nie angażuję się bezpośrednio jako wolontariuszka w pomoc uchodźcom, lecz – jak miażdżąca większość – patrzę na nich z perspektywy medialnych doniesień. Czuję dyskomfort, ale nie sądzę, by sztuka Rammer mogła cokolwiek zmienić. Byłoby gigantycznym sukcesem, gdyby choć jedna osoba spośród tych, którzy obejrzą *Patchwork* zaczęła pomagać uchodźcom, przyjęła ich do siebie lub wpłaciła pieniądze na konto organizacji niosących wsparcie.

Nawet tzw. sztuka zaangażowana czy sztuka z założenia mająca wzbudzać empatię to artystyczne konwencje, których umowność trudno przekroczyć ku działaniu w realnej rzeczywistości. Wyspy na obrazach Rammer także są relatywnie daleko od nas – zarówno w odniesieniu do geograficznego oddalenia, jak i do sytuacji odbiorcy w galerii wobec ich namalowanych wizerunków. *Patchwork* pokazuje zatem również jak łatwo – i samej artystce, i odbiorcom – poruszać się w ramach konwencji. Rammer jest artystką więc maluje obrazy na aktualne tematy, by zasiać niepokój i dyskomfort w naszej wygodnej i konformistycznej egzystencji. Inspiruje się jednak przede wszystkim formalną i plastyczną grą kolorów na prasowych fotografiach oraz kapryśnymi liniami brzegowymi wysp, meandrującymi na mapach, by przetłumaczyć te wizualnie atrakcyjne kompozycje na poszczególne obrazy, a z samego użytego w ich tytule słowa „patchwork” uczynić wieloznaczną metaforę. Pyta o to, co kryje się za formalną grą barw i pozornie niewinną kartografią. Napina materię kamizelek ratunkowych na blejtramy, tworząc ponętne wizualnie monochromy. Zakłada przy

⁵⁵¹ Zob.: Wywiad Emilii Dłużewskiej z Arturem Żmijewskim, online: <http://wyborcza.pl/7,112588,22107134,uchodzcy-niech-tona-w-morzu-obywatelowi-ktory-chce-pomoc.html> (dostęp: 26.11.2017).

tym, że nic więcej sztuką nie da się zrobić. Założenie kamizelki na siebie byłoby tylko przebraniem, a nie wejściem w skórę Innego.

Większość z nas już prawie zapomniała, iż kolorowe kształty na łodziach to żywi ludzie – z emocjami i indywidualną historią. Potencjalny z nimi kontakt wprowadziłby nas w zakłopotanie. Stanęlibyśmy – mówiąc po Levinasowsku – nagle twarzą w twarz bez ochronnego filtra mediów. Musielibyśmy zatem – znowu chociaż tylko na moment – wyrzec się bycia u siebie i oddać się do dyspozycji Innego.

Gdy po raz pierwszy czytałam książkę Andrzeja Turowskiego *Manifest. Sztuka, która wznieca niepokój*⁵⁵², w szczególny sposób w pamięć zapadły mi zdania, w których autor definiuje rolę sztuki jako czynne uczestnictwo w niepewności. Zadaniem awangardy staje się natomiast już nie dążenie do oryginalności, lecz krytyczne uczestnictwo i kreowanie sztuki nieposłusznej. W podsumowaniu tekstu Turowski dodaje natomiast, że sztuka powinna działać tak, by oczywistość zmieniać w wątpliwość. Może ona wytrącać z „dogmatycznej drzemki” oraz realizować demokratyczną wolność w ramach sokratejskiej postawy „żywota prywatnego”. W trakcie lektury wyjątkowo bliskie było mi również stwierdzenie, że etyka nie jest powściągnięta żadną moralnością. Te postulaty z jednej strony dobrze przystają do sztuki Rammer, z drugiej zaś strony jednak również bardzo silnie demonstrowują swoją konwencjonalność. Artystka tworzy dobre malarstwo sztalugowe na płótnie, które ma nas wytrącić z dogmatycznej drzemki, lecz jednocześnie – już w uświadomionym punkcie wyjścia – nosi w sobie aspekt porażki. Nie porażki artystycznej – bynajmniej; lecz porażki w sferze tak pożądanej sprawczości. Sztuka jest dezawuowana jako w dużej mierze bezsilna, a mimo to nadal uprawiana. Cóż może bowiem robić artystka, jeśli nie sztukę właśnie? – zdaje się przewrotnie pytać Rammer.

Natalia Szostak w recenzji grupowej wystawy *Insecurities: Tracing Displacement and Shelter (Niepewność. Śladami wysiedleń i schronień)*, która w 2016 roku odbyła się w MoMA w Nowym Jorku, podkreśla w tytule za artystami, że to nie jest jedynie gra⁵⁵³. Rammer także nie gra empatii – tę z pewnością głęboko odczuwa oraz daje jej wyraz w swoich obrazach, obiektach i performance. Nie gra też wiary w sprawczość sztuki. Czyny malarstwa medium empatycznym i wzniecającym niepokój. Nie nawołuje jednak bezpośrednio do społecznego aktywizmu czy zaangażowania. Zostawia nam wybór, otwierając możliwość czynnego uczestnictwa

⁵⁵² A. Turowski, *Manifest. Sztuka, która wznieca niepokój*. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej, Warszawa 2012.

⁵⁵³ N. Szostak, *Sztuka dla uchodźców w MoMA. Artyści mówią: to nie jest gra, to nie s. tylko zdjęcia*. Online: <http://wyborcza.pl/7,112588,20968203,sztuka-dla-uchodzcow-artysci-mowia-to-nie-jest-gra-to-nie.html> (dostęp: 26.11.2017).

w niepewności. W efekcie obejrzenia tej wystawy patchworkowe stają się również nasze refleksje, rozpięte pomiędzy urodą sztuki samej a jej potencjałem do (nie)wpływania na rzeczywistość, ograniczanym przez konwencje obrazowania i wystawiania oraz sposoby recepcji.

Powiem więc tym, dla których jest to kolejna wystawa o uchodźcach i kolejna próba wpisania się w koniunkturalny temat, że w wypadku *Patchworku* bronią się przede wszystkim same obrazy. „Podskórnie” dotyczą one bowiem kwestii gościnności i uświadamiają nam, że wyspy, na które chętnie udalibyśmy się jako turyści z opcją *all inclusive*, dla innych są pierwszym lądem, gdzie mogą znaleźć schronienie. Poza tym przemawia za nimi kolorystyka, kompozycja, format i gra z przestrzenią dolnej sali Galerii Sztuki Wozownia. Od nas zależy, czy w trakcie odbioru tej wystawy będziemy chcieli wykroczyć poza konwencję sztuki czy bezpiecznie pozostać w jej ramach.



6. NIEMY KRZYK: O PROJEKCIE ZNIKAJĄCE PUNKTY MAŁGORZATY MARKIEWICZ

NIEMY KRZYK

Projekt Małgorzaty Markiewicz *Znikające punkty* składa się z trzech serii fotografii oraz z kilku obiektów, które – w pełnej napięcia interakcji pomiędzy elementami intencjonalnie wykreowanymi i zaaranżowanymi przez artystkę a tymi niejako „znalezionymi” i wychwyconymi w otaczającej rzeczywistości – dotykają problematyki zagrożeń, jakie współcześnie czyhają zarówno na kobiety, jak i dziewczynki.

Kultura współczesna oferuje dzieciom wiele zabawek i gier związanych z przemocą i tę przemoc wręcz prowokujących. Zjawisko to dekonstrukcji poddaje tzw. *toy art*, jeden z nurtów występujących obecnie w sztuce, opisany przez Ernsta van Alphen⁵⁵⁴ jako operujący zabawkami, których działaniu mają poddawać się dorośli, a nie dzieci⁵⁵⁴. Przez pryzmat tej ogólnej ramy interpretacyjnej można spojrzeć na fotografie Markiewicz, przedstawiające różne rodzaje lalek, oferowane na dzisiejszym rynku. Gdy rozpatrujemy te prace w kontekście *toy art* natychmiast rysuje się jednak pewien paradoks, polegający na tym, że ukazane przez artystkę lalki są pierwotnie przeznaczone dla małych dziewczynek, a nie dla dorosłych. Z założenia mają stanowić element sielankowego dzieciństwa czy przygotowania dziecka poprzez zabawę do późniejszej roli matki. Na zdjęciach Markiewicz lalki – zamiast wpisywać się w oczekiwany stereotyp zabawki – wyglądają wręcz przerażająco i natychmiast uruchamiają skojarzenia związane z przemocą. Jak się okazuje, by uchwycić ów aspekt przemocy, wpisany w zabawki wytwarzane we współczesnej kulturze, wystarczy wnikliwie przyjrzeć się „niewinnym” lalkom – zaskakująco wcale nie karabinom, plastikowym czołgom czy krwawym grom komputerowym, w których zabijanie wroga jest pożądanym sukcesem.

⁵⁵⁴ E. van Alphen, *Zabawa w Holokaust*, tłum.

K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 1-2, 2004, s. 217-243.

Markiewicz czujnie wychwytuje takie spośród oferowanych na rynku lalek, które opresyjnością własnej sytuacji epatują szczególnie dotkliwie, obarczając nią także widza. Fotografuje je na neutralnym czarnym tle, działającym niczym tajemnicza ciemność czy czeluść, z której bohaterki fotografii zdają się wyłaniać lub być przez nie pochłaniane. W poszczególnych kadrach lalki zjawiają się w opakowaniach, z założenia chroniących je podczas transportu i stanowiących miejsce ich ekspozycji, rodzaj „oprawy”, wabiącej oko potencjalnego kupującego. W końcu ich zadaniem jest uwiedzenie dziecka, by namówiło rodziców do zakupu. Opakowania te – zamiast chronić – sprawiają jednak wrażenie zamykania plastikowych postaci w swoich wnętrzach, uwięzienia ich i wystawienia na pokaz. Położenie lalek ma w sobie coś z niemego krzyku, wołania o pomoc – szczególnie, gdy głowa lalki tkwi w foliowym worku, w którym z pewnością brakuje powietrza, co dodatkowo akcentuje sznurek zaciśnięty na szyi, lub gdy całe jej ciało spętane jest rodzajem siatki, krępującej potencjalne ruchy. W kolejnym przypadku sylwetki kilku lalek, o figurach atrakcyjnych i szczupłych modelek kreowanych przez kulturę popularną jako ideał urody, odzianych jedynie w bieliznę, są spętane razem kilkoma gumkami recepturkami. Na ich plecach widnieją natomiast „wypalone” cyfry i litery, informujące o serii produkcyjnej, które natychmiast przywołują skojarzenia z uprzedmiotowieniem człowieka w obozach koncentracyjnych i sprowadzeniem go do wytatuowanego numeru. Pozostałe lalki są uwięzione w pudełkach, niczym w transparentnych więzieniach czy klatkach, prężą się w tandetnych strojach, poddane oku klienta, który zakupi je bądź odrzuci. Sytuacja ta do złudzenia przypomina Red Light District w Amsterdamie i inne tego typu miejsca na świecie, gdzie kobiety – niczym lalki – są wystawione na ogląd, prezentując swe często egzotyczne urody, by zaspokoić oczekiwanie przyjemności nabywcy.

Niektóre spośród lalek na fotografiach Markiewicz wpijają się wzrokiem w odbiorcę, któremu – mimo że ich plastikowe oczy są martwe – automatycznie udziela się niepokój i przerażenie. Tkwią w bezruchu, często dziwnie upozowane, bezwolne, schwyte w przezroczyste pułapki, „symbolizując” współczesne niewolnictwo, uprzedmiotowienie kobiety, czy handel ludzkim ciałem, tak często poddawany przemocy. Paradoks całej sytuacji polega na tym, że nie zostały intencjonalnie wytworzone przez artystkę, by tę historię „opowiedzieć”, lecz są swoistymi *objets trouvés*, dostrzeżonymi przez Markiewicz i „wykadrowanymi”

NIEMY KRZYK

z tzw. normalnej rzeczywistości, w której poruszają się także małe dziewczynki, poszukujące swojej ukochanej lalki.

W dialog z fotografiami przedstawiającymi lalki wchodzi także zdjęcia, na których Markiewicz utrwaliła kolejne swego rodzaju *objets trouvés*, dostrzeżone w miejskim krajobrazie – tym razem są to porzucone lub zagubione w niewiadomych okolicznościach plastikowe głowy zabawek czy kobieca bielizna. Elementy te leżą na ziemi, gdzieś na chodnikach w sąsiedztwie kałuż, śmieci i niedopałków papierosów, a ich nietypowe położenie – żeby nie powiedzieć: poniżenie – skłania do refleksji nad losem kobiet, do których te elementy garderoby mogły należeć, i dziewczynek, które kiedyś prawdopodobnie bawiły się tymi lalkami. Mimo skupienia na jednym motywie, jego wyizolowaniu i pokazaniu „na chłodno” niczym laboratoryjnego preparatu, poszczególne kadry epatują dramatyzmem i w wyobraźni odbiorcy uruchamiają retrospektywną narrację, usiłującą zrekonstruować to, co miało miejsce. Są niczym fotografie policyjne wykonywane na miejscu przestępstwa, profesjonalnie dokumentujące ślady i służące jako materiał dowodowy. Paradoksalnie ta bezemocjonalność dodaje im emocjonalności.

Markiewicz w otaczającej ją rzeczywistości wychwytuje wizualne poszlaki i, utrwalając je na swoich fotografiach, stawia patrzącego/ą w niewygodnej i niekomfortowej pozycji obserwatora/ki śladów domniemanego porwania, gwałtu, zabójstwa. Bezbronność, zszarganie i ubrudzenie poszczególnych części bielizny powodują, że stają się one metaforami tego, co mogło przytrafić się ich właścicielkom. Główka lalki leży twarzą do ziemi, w nieznanych okolicznościach została oderwana od korpusu, jej włosy są posklejane i brudne. Niewielkie formaty zdjęć skłaniają do podejścia bliżej, do „zanurzenia się” własnym ciałem w przerażający klimat wykadrowanego wycinka rzeczywistości, a dzięki temu tym intensywniej inicjują lawinę skojarzeń. Pomimo ich prostoty i estetycznego wysmakowania – motywy mieszczą się w centrum, są dobrze zrównoważone, pojawiają się na tłach, które wchodzi z nimi w kolorystyczną interakcję – już od pierwszego momentu budzą grozę i współczucie, a klimat ten dodatkowo podkreślają sąsiadujące z nimi w przestrzeni galerii *Kukły*.

Obiekty te to elementy kobiecego stroju, wypełnione papierowymi ścinkami: legginsy, sukienka, marynarka czy koronkowa bluzka nie

są noszone przez żywe osoby, lecz poprzez wypchanie jedynie markują kształty ludzkiego ciała. Mimo że odbiorca napotyka formy pozytywowe, to w spotkaniu z nimi przeważa raczej wrażenie braku niż obecności: nie ma dłoni, stóp, a przede wszystkim głów, które powinny znajdować się nad wykrojami wokół szyi zarówno w sukience, jak i w marynarce. Brakuje indywidualizacji, a obecne są jedynie tytułowe kukły, z którymi można zrobić co się tylko chce, gdyż wyglądają na tak bezwolne, że z pewnością nie zaprotestują.

Pokrewne skojarzenia wywołują fotografie z serii *One*, na których ukazane są kobiece figi, wypełnione ścinkami i ułożone w waginalne kształty. Różnią się kolorami, materią, stopniem przejrzystości, upodabniają je zaś ekspozycja na jednolitym jasnym tle oraz rozchylone w środku formy, które bez oporu poddają się wzrokowej penetracji. „Osamotnienie” i specyficzne zaaranżowanie bielizny w kadrach, prowadzący kobietę do jej seksualności, ponownie w centrum uwagi stawiając problem losów tych, które potencjalnie ją kiedyś nosiły.

Wystawa *Znikające punkty* Małgorzaty Markiewicz w wizualnie skondensowanej poetyce porusza więc przede wszystkim kwestię przemocy wobec kobiet, które same – często obezwładnione kulturowym tabu oraz napiętnowane brzemieniem wstydu czy odium bycia zgwałconą – milczą, cierpiąc w osamotnieniu.

7. MIT I SEN MITHU SEN: CZYLI O TRANSKULTU- ROWYCH POŻYTKACH Z POLOWANIA NA MITY, EPISTEMICZNEJ TRAUMY I LINGWISTYCZNEJ ANARCHII

MIT I SEN MITHU SEN

⁵⁵⁵ Pisząc ten tekst, znam jedynie ogólną ideę instalacji *site specific*, zaplanowanej do Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu. Interpretuję zatem ową ideę w relacji do całości twórczości artystki, sama będąc ogromnie ciekawa, co Mithu Sen 'odczyta' w wybranym odcinku *M jak miłość*. Druga część tekstu – PO – jest analizą obejrzonej już wystawy.

PRZED⁵⁵⁵

Mithu Sen – jedna z najbardziej znanych współczesnych artystek indyjskich – jest nieokiełznanym żywiołem. Tworzy w medium malarstwa, rysunku, rzeźby, instalacji, performance'u... Jest feministką, aktywistką, bywa poetką. Kreuje obiekty i działania efemeryczne, nieustannie podróżując przy tym po całym świecie i badając różne kultury. Jej realizacje często korelują z doświadczeniem podróży do danego kraju lub miasta. Tym razem poznaniu podlegają Poznań oraz Polska, gdzie dla Galerii Miejskiej Arsenał Mithu Sen przygotowała premierowy projekt *site specific*.

Imię artystki może kojarzyć się z mitem; nazwisko zaś z polskiej perspektywy zyskuje oniryczny wymiar. Nic dziwnego zatem w tym, że Mithu Sen zajmuje się mitami związanymi z daną kulturą. Poddaje je de(kon)strukcji i osobiwej anarchistycznej translacji, tworząc (nie)znane i (nie)czytelne języki. Nieustannie opowiada historie, których podstawowym materiałem i medium jest ludzkie życie. Prowadzi do świata, który jest snem, lecz nie usypia – a wręcz odwrotnie – pobudza wyobraźnię odbiorców.

W ramach wystawy indywidualnej w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu Mithu Sen (de)mitologizuje jeden z odcinków polskiego serialu *M jak miłość* (2000–). Nie posługując się językiem polskim, empatycznie wczuwa się w filmową narrację i podkłada pod nią własny tekst, nie znając tutejszej kultury i obyczajów. Opowiada swoją historię o nas, kreując transkulturową perspektywę. To właśnie w tym odcinku – po kolizji z samochodem wiozącym kartony – ginie główna bohaterka mydlanej opery. Groteskowość śmierci Hanka Mostowiak była przedmiotem drwin wielu internatów, którzy wpuścili do sieci niezwykle dużą liczbę pełnych kąśliwej ironii

memów. Zatem – nawet jeśli ktoś nie ogląda(ł) serialu *M jak miłość* – mógł słyszeć o tym konkretnie epizodzie. Jak patrzy na niego Mithu Sen? Co „odczytuje” z gestów i mimiki aktorów, intonacji ich głosów czy dynamiki filmowej akcji? Przecież procesy oglądania oraz różnorodność kulturowych aktywności istnieją przede wszystkim w powiązaniu ze społecznym doświadczeniem⁵⁵⁶.

Artystka – podobnie jak Roland Barthes⁵⁵⁷ – tropi mity codzienności, jakie nieprzerwanie produkujemy jako społeczność osadzona w kulturze. Dla francuskiego filozofa mit nie stanowi jakiejś fundamentalnej opowieści, lecz nową jednostkę sensu nadbudowaną nad zwykłymi znaczeniami i żerującą na systemie semiologicznym. Jest wypowiedzią, i to niekoniecznie językową; może być więc rzeczą, fotografią, tekstem, ale także serialem telewizyjnym z obszaru popkultury. Istotny jest w tym kontekście fakt, że mit tworzy wtórne, nadbudowane znaczenia, które są następnie „stosow(a)ne” w życiu, często bezrefleksyjnie i nieświadomie. Owe mity przenikają codzienność, a nawet potrafią ją zdominować. Barthes ostrzega nas przed siłą mitów. Jest ich niestrudżonym łowcą⁵⁵⁸ i sarkastycznym demistyfikatorem. Podkreśla, że: „U początku owej refleksji leżało najczęściej uczucie zniecierpliwienia wobec ‘naturalności’, w jaką prasa, sztuka i opinia publiczna ubierają bezustannie rzeczywistość, która, mimo że do nas należy, pozostaje przecież całkowicie historyczna: dręczyło mnie to, że w opisie naszej rzeczywistości cały czas widzę pomieszanie Natury z Historią, i chciałem uchwycić w nienagannym wystroju tego, co oczywiste, owo ideologiczne nadużycie, które – moim zdaniem – zostało pod nim ukryte”⁵⁵⁹.

Mithu Sen – niczym wielka łowczyni – również czujnie poluje na mity i pokazuje nam pozorną ‘naturalność’ naszej własnej codzienności odzwierciedlonej w *M jak miłość*. Serial staje się w tym wypadku esencją i zwierciadłem mitów, bowiem skupia je niczym w soczewce. Jest dziś faktem społecznym, a jego oglądanie stało się elementem codziennych praktyk społecznych widzów⁵⁶⁰. Metoda artystki jest jednak w dużej mierze odmienna od strategii francuskiego filozofa: o ile Barthes odczytuje mity związane z własną kulturą, o tyle Sen jako swoje rewiry łowieckie obiera kultury, które pozostają dla niej w dużej mierze nierozpoznane, jak chociażby konteksty polskiej obyczajowości. Jeśli zatem – zgodnie z tezą autora *Mitologii* – mit pasożytuje na języku i jawi się jako jego kradzież wiodąca ku pustce formy pozbawionej pierwotnego znaczenia⁵⁶¹, powiedziałabym, że Mithu Sen w pewnym sensie na powrót wyzwala język od owego pasożytnictwa. Nie znając źródłowych kulturowo-społecznych

MIT I SEN MITHU SEN

uwarunkowań danej sytuacji, interpretuje ją na nowo i – tym samym – wyzwala z balastu mitologizacji, dokonanej w kręgu danej kultury. Nie wraca co prawda do tak pożądanego przez Barthesa ‘naturalności’ czy pierwotnego znaczenia – co zresztą, moim zdaniem, jest utopią u samych podstaw teorii francuskiego myśliciela – lecz konfrontuje odbiorców z pytaniem o pozorną oczywistość czy ową ‘naturalność’ postrzegania i odczytywania danych mitów emitowanych i imitowanych przez serial. Jak pisze Dorota Plat, interpretując *Mitologie*: „serial, czyli seria stereotypów – Barthesowskich mitów. Człowiek nie ma czasu i fizycznych możliwości, aby ogarnąć otaczający go świat; a o głębszej analizie nawet nie może być mowy. I wtedy właśnie na scenę wkracza konstrukcja mitologiczna, wygodna i poręczna, choć nierzadko absurdalna”⁵⁶². Zachowania Hanki Mostowiak, które czytaliśmy jako ‘naturalnie’ osadzone w polskiej rzeczywistości, nagle mogą znacznie stracić na swojej oczywistości. Zde(kon)struowane przez Mithu Sen same obnażają własne zmitologizowanie, koniunkturalność i zautomatyzowaną wręcz transmisję kulturowych form, które nie są ‘naturalne’, a głęboko historyczne i naznaczone tradycją, w tym wypadku polską. Seriale rozgrywają się przecież między trendem a tradycją⁵⁶³ – dodałabym, że w Polsce dominującym trendem stała się obecnie tradycja.

Barthesa intrygował mit francuskości, kojarzony z winem wyprodukowanym w tym właśnie kraju: „napojem – totemem, odpowiednikiem mleka holenderskiej krowy lub herbaty popijanej ceremonialnie przez angielską rodzinę królewską”⁵⁶⁴. Gdy odczytuje się mit w całej jego pełni – jako sens i formę jednocześnie – wino staje się samą *obecnością* francuskości⁵⁶⁵. Co więc – dzięki operacjom Mithu Sen na serialowych mitach – widzimy w *M jak miłość* jako *obecność* polskości? Indyjska artystka uzmysławia nam tę kwestię jak we śnie, działając bardziej intuicyjnie, a nie jak Barthes w pełni świadomie. Prowadzi nas przez swój sen, ciekawa tego, co dostrzeżemy. Jaki więc „zbiór figur stałych, regularnych, natarczywych, w których skupiły się zróżnicowane formy mitycznego *signifiant*”⁵⁶⁶, Mithu Sen wydobyla spod powierzchni pozornej naturalności? Jako dopełnienie dzieła tego rodzaju wyobrażam sobie bowiem zdanie relacji o naszych spostrzeżeniach jego autorce, ponieważ dopiero wówczas ona sama pojmie, jakie mity poddała de(kon)strukcji.

Jakże aktualnie wobec mitu o polskiej tolerancji brzmi celne pytanie i refleksja Barthesa, rozwijane ponad pół wieku temu: „Jak owoić Murzyna, Rosjanina? Mamy tu pewną figurę

⁵⁵⁶ J. Fiske, *Moments of television: Neither the text nor the audience*, [w:] *Remote Control. Television, Audiences Cultural Power*, red. E. Seiter, H. Borchers, G. Kreutzner, E. M. Warth, Routledge London – New York 1991, s. 57. Za: K. Sikorska, „Kobiece” gatunki telewizyjne. Geneza i kulturowe przeobrażenia, w druku, dzięki uprzejmości Autorki.

⁵⁵⁷ Por.: R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000; R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970.

⁵⁵⁸ Zob.: D. Plat, *Barthes – łowca mitów*, „Sztuka i Filozofia” nr 19, 2001, s. 175–179.

⁵⁵⁹ Por.: R. Barthes, *Mitologie*, s. 27.

⁵⁶⁰ Ł. Sokołowski, *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” rok LV, nr 2–3, 2011, s. 188. Zobacz także: A. Lipińska, *Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych*, „Konteksty Kultury” nr 13, z. 3, 2016, s. 297–310.

⁵⁶¹ R. Barthes, *Mitologie*, s. 264.

⁵⁶² D. Plat, dz. cyt., s.

⁵⁶³ Por.: *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, red. R. Szczerbakiewicz, A. Wójtowicz, Lublin 2015.

⁵⁶⁴ R. Barthes, *Mitologie*, s. 103.

⁵⁶⁵ D. Plat, dz. cyt., s. 177.

⁵⁶⁶ R. Barthes, *Mitologie*, s. 286.



bezpieczeństwa: egzotyzm. Inny staje się czystym przedmiotem, widowiskiem, marionetką: wydany na rubież ludzkości nie czyha już na bezpieczną swojskość⁵⁶⁷. Co serial *M jak miłość*, zdemitologizowany przez Mithu Sen, pokazuje nam jako ową bezpieczną swojskość? A może wciąż istnieje zagrożenie, że część spośród odbiorców nie oswoi indyjskiej artystki i posłuży się ową figurą bezpieczeństwa czyli egzotyzmem wobec niej samej?

Serialowa rzeczywistość jest przez język trwale zapośredniczona i się w nim uobecnia – jak parafrazując tezę Stuarta Halla, komentuje Łukasz Sokołowski⁵⁶⁸. A także: „Oglądanie serialu jest procesem, w którym widz w swojej wyobraźni, dysponując określoną wiedzą i rozpoznając pewną konwencję realizmu emocjonalnego, projektuje swoje lęki, marzenia, urojone i nieobecne autorytety”⁵⁶⁹. Jak *M jak miłość* czyta Mithu Sen, która nie zna języka polskiego trwale zapośredniczającego i uobecniającego się w serialowej rzeczywistości? Na jakie odczytania pozwala konwencja realizmu emocjonalnego, której uniwersalność również podawałabym w wątpliwość? Tym bardziej, że: „ (...) praktyki zachodzą w określonym kontekście społecznym i kulturowym czy nawet lokalnym. (...) Tym samym uzasadnione wydaje się twierdzenie, że widzowie oglądający seriale emitowane dla polskiej widowni będą również legitymizować, przemieszczać lub kontrolować serialową treść. Zrobią to oczywiście w sposób odmienny niż widzowie egipczy, co będzie uwarunkowane kontekstem miejsca i czasu, a co za tym idzie – społeczeństwa i kultury”⁵⁷⁰. Serial to – mówiąc językiem Michela Foucaulta – formacja dyskursywna⁵⁷¹. Jakże zatem polskie mity czy mity polskości zostaną przez Mithu Sen upolowane i zde(kon)struowane? Powiedziałabym, że jest to szczególnie ciekawe w kontekście naszego kraju, w którym – jak czujnie zauważa Przemysław Czapliński: „Nie ma porozumienia poza zbiorem społecznych opowieści”⁵⁷².

Mithu Sen przychodzi spoza tego porozumienia, wskutek czego styka się z wieloma obliczami nieczytelności: językowej, społeczno-obyczajowej i kulturowej. Jak postrzega perypetie protagonistów *M jak miłość*, czyli rodziny Mostowiaków? Trzeba przy tym podkreślić, że owa konfrontacja z nieczytelnością jest świadomym wyborem indyjskiej artystki, która – niczym we śnie – zanurza się w nieznanym świecie polskiego serialu. Nieczytelność generuje nowy rodzaj lektury⁵⁷³, który służy polowaniu na mity oraz ich demistyfikacji. Mithu Sen, oglądając słynny odcinek *M jak miłość* z wątkiem śmierci Hanki Mostowiak, doznaje „epistemicznej traumy”⁵⁷⁴; nie do końca jest w stanie zrozumieć

znaczenia i uchwycić sens. Artystka programowo doświadcza owej epistemicznej traumy, aby wejść w rolę żywiołowej łowczyni mitów, która demistyfikuje tzw. naturalność serialowego przekazu.

Mithu Sen dopisuje nowe konteksty do sagi rodziny Mostowiaków, pokazując nam ich działania z zupełnie odmiennej i zaskakującej perspektywy. Jeśli dobrze znam twórczość tej artystki, to na pewno spojrzy ona również wnikliwie na telepleć⁵⁷⁵ i kwestie genderowe, związane ze stereotypowymi rolami i zadaniami przypisywanymi poszczególnym płciom. Powiedziałabym zatem, że epistemiczna trauma oraz nieczytelność mają ogromny krytyczny potencjał, ponieważ skłaniają nas do przemyślenia procesów produkcji serialowych klisz i celów, którym owe klisze służą. Pokazują również, że nie istnieje coś takiego jak komunikacyjna transparentność⁵⁷⁶ – szczególnie zaś jeśli chodzi o spotkanie tak różnych kultur jak polska i indyjska.

„To, co powstaje ze spotkania obu (czy też większej liczby) kultur, zawsze posiada pewne elementy obu (lub więcej) kultur, ale jest także częściowo różne od nich, posiada sobie tylko właściwy nowy rys”⁵⁷⁷. Niezależnie, czy ów fenomen nazwiemy transkulturowością czy transkulturacją, zakłada on, że obydwie kultury, będące jego przedmiotami, na równych prawach wnoszą swój aktywny udział w wymianie kulturowej: „Każda (...) transkulturowość jest procesem, w którym coś jest zawsze dawane w zamian za to, co się otrzymuje: system ‘daj i weź’. To proces, w którym obie strony równania się zmieniają, proces, z którego powstaje nowa rzeczywistość, zmieniona i złożona rzeczywistość, która nie jest mechanicznym zbiorem cech, ani nawet mozaiką, ale nowym zjawiskiem, oryginalnym i niezależnym”⁵⁷⁸. Takie właśnie jest dzieło Mithu Sen: poróżnione z obydwiema kulturami – polską i indyjską; przy czym nie można zapominać, jak głęboko obie spośród nich są zanurzone w globalizmie i hybrydyczne same w sobie: „Kultury nie są czyste, autentyczne i ograniczone lokalnie. Stanowią one synkretyczne i hybrydizowane wytwory interakcji w przestrzeni”⁵⁷⁹. W ramach dzieła Mithu Sen dla poznańskiego Arsenалу kultury te wchodzi z sobą w dynamiczne relacje, dla których w punkcie wyjścia kluczowe są zarówno polowanie na mity, jak i nieczytelność i epistemiczna trauma. „W przeciwieństwie do statyczności cechującej kategorię wielo- i interkulturowości, transkulturowość zawiera dynamiczną wizję kultury, która nie jest teraz ani zamkniętą kulą, ani formą o płaskiej i jednorodnej powierzchni, lecz polem stałego procesu negocjacji i transakcji. Transkulturowość nie oznacza jednak, jak się wydaje, całkowitego zanegowania stanowiska przyjmującego

MIT I SEN MITHU SEN

⁵⁷⁵ Por.: A. Nacher, *Telepleć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Kraków 2008.

⁵⁷⁶ F. Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz und Wien 1986, s. 27.

⁵⁷⁷ F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Madrid 2002, s. 260; za: J. Romanowska, *Transkulturowość czy transkulturowość? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 6, z. 1, 2013, s. 144.

⁵⁷⁸ B. Malinowski, *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier*, tłum. B. Chlebowski, [w:] tenże, *Dzieła. Ekonomia meksykańskiego systemu targowego*, t. 13, Warszawa 2004, s. 445.

⁵⁷⁹ C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 47.

⁵⁶⁷ Tamże, s. 288.

⁵⁶⁸ S. Hall, Kodowanie i dekodowanie, „Przekazy i Opinie” nr 1-2 (1987), za: Ł. Sokołowski, dz. cyt., s. 194.

⁵⁶⁹ Ł. Sokołowski, dz. cyt., s. 195.

⁵⁷⁰ Tamże, s. 201.

⁵⁷¹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 64.

⁵⁷² P. Czapliński, *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 256.

⁵⁷³ E. Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man, Frankfurt/M 2000, s. 333.

⁵⁷⁴ Patrz przypis 96.



istnienie poszczególnych, dających się wyodrębnić, kultur”⁵⁸⁰. Dlatego też dzieło Mithu Sen może generować transkulturowe odczytania, które niosą wiele pożytków dla obu stron: polskich odbiorców i samej artystki. W tę transkulturową grę, prowadzącą do powstawania nowych znaczeń, włączają się oczywiście również odbiorcy spoza tych dwóch kręgów kulturowych, postrzegając interwencję Mithu Sen z jeszcze innych perspektyw. „Transkulturowość to cecha zauważalna dopiero przy odbiorze dzieła przez członków kultur zewnętrznych”⁵⁸¹.

Artystka określa siebie samą jako lingwistyczną anarchistkę. Nie sposób nie zgodzić się z tak celną i w pełni świadomą autocharakterystyką! Z lekkością i właściwą sobie żywiołową dezynwolturą Mithu Sen wnika w język polski, nie rozumiejąc go; rozkoszuje się epistemiczną traumą i nieczytelnością, by „wysłyszeć” to, co dla nas – mówiących po polsku – stało się zbyt oczywiste, bo na znaczeniach żerują mity i stereotypy. Język jest „magazynem pamięci kulturowej, w który wpisana jest informacja na temat historii, obyczaju, wierzeń, legend, mitów literatury i sztuki oraz organizacji życia społecznego i politycznego”⁵⁸² – a więc mamy do czynienia z doskonałym, modelowym wręcz rezerwuarem mitologii. Ponadto Mithu Sen bierze na warsztat język serialowy, a więc ten, który zostaje szczególnie skondensowany w formie obowiązujących aktualnie wszelkiego rodzaju klisz.

Wkładając w usta serialowych protagonistów wypowiedzi wymyślone przez siebie, gra z naszą emocjonalną dezorientacją. Kocha eksperymentować z językiem i podawać w wątpliwość jego pozorną transparentność jako instrumentu komunikacji. Odwołuje się przy tym do własnego doświadczenia, gdy z Bengal, gdzie mówi się po bengalsku, przeprowadziła się do Delhi. Miała wówczas trudności z wyrażeniem siebie w hindi i po angielsku⁵⁸³. Córka matki-poetki kiedyś również pisała poezję, co dodało jej skrzydeł do pełnego pasji badania granic języka. Instalacja *site specific* dla Galerii Miejskiej Arsenali w Poznaniu jest więc z jednej strony dziełem zupełnie nowym, lecz także wpisującym się doskonale w dorobek Mithu Sen, dla którego nieczytelność, epistemiczna trauma i lingwistyczna anarchia czy kwestia (nie)możliwości komunikacji są tak charakterystyczne, że nazwałabym je stylem sygnaturowym⁵⁸⁴ tej artystki.

Mithu Sen nie gra jednak tylko z potencjałem języka i pisma do komunikowania, lecz również przywraca nam jego wymiar wizualny, materialny, cielesny i zmysłowy⁵⁸⁵. Pozostaje zatem w zgodzie

z tezami Jacquesa Derridy, dla którego tych aspektów nie da się oddzielić od tego, co w znaku pisanym idealne. Artystka pokrywa zatem galeryjne ściany napisami, balansującymi na granicy (nie)czytelności, a odnoszącymi się do jej odczytania wybranego odcinka *M jak miłość*. Figluje zarówno z treścią, jak i formą. Pozwala pismu opleść *white cube*, wciągając odbiorców do epicentrum lingwistycznej anarchii. Swawoli, polując na mity. Sama staje się przy tym mitem, który śnimy na jawie. Kreuje nowy sen(s) i pozwala nam przejrzeć się w naszych rodzimych mitach.

PO

Na jednej z galeryjnych ścian artystka buduje drzewo genealogiczne przedstawiając bohaterów z nowymi imionami i wskazując jakie relacje wiążą ich z pozostałymi postaciami. Fotografia ukazująca Han(k)ę jest prezentowana za zbitą szybko, co zwiastuje jej śmierć. Rodzina Mostowiaków nazywa się Bose, a Hanka i Marek to odpowiednio Hana i Raja. Mają jednego syna Bablu, a ich ukochana córka Mynah zginęła w rowerowym wypadku. Hana nie pogodziła się ze śmiercią dziewczynki i dostrzega wszędzie jej obecność. Bablu – chcąc pocieszyć matkę – pragnie kupić jej jednorożca, a jedna z osób w rodzinie dokonuje coming out'u jako homoseksualista. Hana nie jest wierna Raji, ponieważ ma kochanka. Tak pokrótce rysuje się historia opowiedziana przez Mithu Sen, która sama jest *obecna* w serialu pod postacią psa Bablu o imieniu Mithu.

Indyjska artystka kreuje zatem historię, która jest bardziej wyzwolona obyczajowo niż ma to miejsce w polskim oryginale. Bohaterowie o nowych indyjskich imionach wydają się dużo bardziej emocjonalni i uczuciowi, co w ramach transkulturowej wymiany nakłada na „M jak miłość” rodzaj filtra kultury filmowej Bollywood. Ponadto dochodzą elementy *fantasy* jak chociażby marzenia o nabyciu jednorożca, który fruwa i bryka po łąkach, oraz obecność ducha Mynah, który ucieleśnia się w realnym otoczeniu.

Mithu Sen interweniuje w serialowy obraz w kilku miejscach wizualnie, wprowadzając właśnie jednorożca, dodając Mynah skrzydła czy zawieszając nad głowami Hany i Rupal niesamowity wir, przypominający zbliżające się tornado. Kluczowe są oczywiście anglojęzyczne dialogi, które artystka skonstruowała wczuwając się w odcinek oraz analizując mowę ciała i głosy poszczególnych bohaterów. Oglądając tę wersję *M jak miłość*, znajdujemy się w samym środku lingwistycznej anarchii – słyszymy bowiem język polski i koncentrujemy się na czytaniu angielskich napisów.

⁵⁸⁰ K. Deja, *Transkulturowość: od koncepcji Wolfganga Welscha do transkulturowej historii literatury*, [w:] „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 4 (26) 2015, s. 91.

⁵⁸¹ I. Stanios, *Transkulturowość oryginału w przekładzie (na przykładzie powieści Derviš i smrt Mešy Selimovicia)*, „Przekłady Literatur Słowiańskich”, Tom 3, Numer 1, 2012, s. 48.

⁵⁸² B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*, Katowice 2010, s. 234.

⁵⁸³ Por.: *Performance – Mithu Sen*, [w:] R. Beil, U. Ruhkamp, *Facing India*, Wolfsburg 2018, s. 164-173.

⁵⁸⁴ Pojęcie stylu sygnaturowego subwersywnie przemieszczam do swojego tekstu od: A. Eden Gibson, *Abstract Expressionism and Other Politics*, New Haven 1997.

⁵⁸⁵ Por.: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 536.

To trudne, a więc wymaga od nas skupionej, transkulturowej percepcji i nieustannego pokonywania epistemicznej traumy, by zacząć czerpać z niej korzyści. Gdy uda nam się wejść w oba tryby – słuchania i czytania w dwóch różnych językach – okazuje się, że w niektórych momentach Mithu Sen, pisząc nowe dialogi, znalazła się zaskakująco blisko oryginału! Bohaterowie wypowiadają w jej wersji kwestie, które formułują również po polsku. Artystka pokazuje zatem, że mowa ciała, kontekst, ton głosu i gesty towarzyszące wypowiedziom są czytelne poza językiem. Komunikacja nie opiera się jedynie na języku i jego strukturach, lecz w dużej mierze również na empatii, którą można rozwinąć także w relacji do przedstawicieli innych kultur. Moim zdaniem, to jedna z najbardziej pozytywnych konstatacji i wniosków, jakie podsuwa wystawa *Mit i sen*.

Ściany galerii obiega z kolei minimalistyczna linia, zawierająca tekst streszczający całość historii wymyślonej przez Mithu Sen. To największa sala ekspozycyjna Galerii Miejskiej Arsenał, która w ramach wystawy indyjskiej artystki pozostaje pusta. Owa pustka kieruje uwagę na wizualną czystość i formalnie oszczędny wymiar pasa biegnącego na wysokości oczu, który z daleka pozostaje nieczytelny. Trzeba się do niego zbliżyć i zagłębić się w narrację, a wówczas okaże się, że opowieść jest prowadzona w dwóch językach: po angielsku i po polsku. Z tym, że mamy do czynienia z tłumaczeniem dokonany za pomocą Google Translator, który Mithu Sen wybrała świadomie jako demokratyczną platformę komunikacji dostępną dla każdego, kto łączy się z Internetem. W niedoskonały przekład wkrada się lingwistyczna anarchia. Niektórzy bohaterowie zmienili płeć: np. Rupal staje się mężczyzną. Język i serialowa opowieść zostają powtórnie zde(kon)struowane, co zarówno potęguje epistemiczną traumę, jak i mobilizuje do prób jej przewycięzania i wczucia się w narrację także na poziomie pozajęzykowym.

Dla Mithu Sen tekst okazuje się również fenomenem wizualnym, co artystka podkreśla uzupełniając dwa poziome wersy o dodatkowe elementy: linijki biegnące skośnie, rozgałęzienia, wtręty w innym kolorze i o innej wielkości czcionki. Dodatkowo uzupełnia narrację własnymi rysunkami, które wykonuje bezpośrednio na ścianach, oraz detalami przyklejonymi niczym w technice kolażu. Drewniany krzyż jest nie tylko opisany, lecz wizualizowany ustawieniem polsko- i anglojęzycznych linijek tekstu. Na poziomym ramieniu krzyża przysiadła zaś ptak. Do wypadku rowerowego Mynah odnoszą się rozrzucone koła pojazdu, a kształt różowej sukienki, wymarzonej dla utraconej córki, rozmywa się jakby w strugach deszczu. Obok

wydrukowanych czcionek pojawiają się więc ślady gestów artystki – swego rodzaju jej sygnatury i świadectwa realnej obecności tej, która na nowo snuje opowieść.

Mithu Sen swobodnie łączy zatem treściowy wymiar tekstu z jego stroną wizualną, uzmysławiając nam, że przekaz znaczeń jest możliwy także poza językiem i znajomością danej kultury. Pas tekstu – postrzegany z bliska – staje się więc wielowymiarowym zjawiskiem, w ramach którego przenikają się aspekty związane z komunikowaniem treści, jak i eksponowaniem wizualnej urody poszczególnych słów uzupełnionych rysunkami. Dzięki tym zabiegom historia staje się bardziej poetycka i ulotna, co z kolei wzmacnia efekt transkulturowego polowania na mity i obnażania pozornej 'naturalności' serialowej narracji.

Jako kuratorka od początku całkowicie ufałam Mithu Sen, że projekt *site specific*, jaki przygotowuje ona dla Galerii Miejskiej Arsenał, będzie niósł wszelkie te korzyści, które wymieniam w tytule niniejszego tekstu. Także artystka zawierzyła mi jako kuratorce – za to transkulturowe zaufanie jestem Jej szczególnie wdzięczna. Z kuratorskiego punktu widzenia mogę bowiem powiedzieć, że tak eksperymentalne działania, których końcowe efekty poznaje się dosłownie na chwilę przed wernisażem, są rzadkie w instytucjach sztuki. Tym bardziej dziękuję więc dyrektorowi Markowi Wasilewskiemu za zaufanie, którym obdarzył zarówno kuratorkę, jak i artystkę.

MIT I SEN MITHU SEN

8. ZNIEKSZTAŁCANIE KODÓW I EMANCYPACYJNY FERMENT: O POSTFEMINIZMIE W MALARSTWIE I SUBWERSYWNYCH DIALOGACH Z IKONOGRAFIĄ RELIGIJNĄ

ZNIEKSZTAŁCANIE KODÓW I EMANCYPACYJNY FERMENT

*Czy najlepszą subwersją nie jest ta,
która zniekształca kody, zamiast jest niszczyć?*

Roland Barthes⁵⁸⁶

W niniejszym tekście analizie poddaję subwersywne strategię, stosowane wobec tradycyjnej ikonografii religijnej, głównie chrześcijańskiej, w malarstwie wybranych artystek: Beaty Ewy Białeckiej, Katarzyny Hołdy, Kle Mens, Magdaleny Moskwy i Katarzyny Swinarskiej. Określam to malarstwo jako postfeministyczne, ponieważ artystki te nie muszą koncentrować się już na walce o podstawowe prawa, jak miało to miejsce w wypadku tzw. pierwszej fali feminizmu, lecz kierują swoją uwagę na indywidualne wybory, wieloaspektowe uwikłanie ciała w politykę i religię, uwarunkowania życia w kulturze konsumpcyjnej oraz na (re)definiowanie pozycji kobiety we współczesnym społeczeństwie⁵⁸⁷.

Z kolei subwersywność wiąże się w tym kontekście z „przejęciem” czy zawłaszczeniem języka i motywów typowych dla sztuki sakralnej w celu przekazania treści dotyczących kondycji kobiety w obecnym świecie oraz de(kon)struowania ról społecznych. Malarki prowadzą często wieloaspektowe dialogi z tradycją także w relacji do ikonosfery kultury popularnej czy świata reklamy. Używam więc terminu subwersja w relacji do praktyk „zawłaszczania” (ang. *appropriation*), ściśle związanych ze strategiami sztuki krytycznej. Moim celem będzie również wskazanie krytycznego wymiaru malarstwa jako gatunku artystycznego, któremu zazwyczaj odbiera się taki potencjał. Już etymologia słowa subwersja wskazuje na krytycyzm – mówi o wykonywaniu operacji na przedmiocie, „wywracaniu”, „transformowaniu” a nawet o jego „destrukcji”⁵⁸⁸. Subwersja

⁵⁸⁶ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1980, s. 141.

⁵⁸⁷ I. Kowalczyk, *Od feministycznych interwencji do postfeminizmu*, [w:] *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi...*, *Sztuka i feminizm w Polsce*, red. I. Kowalczyk, Poznań 2010, s. 11-20.

⁵⁸⁸ Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 9.

narusza ustalone hierarchie, demontuje schematy i kwestionuje dominujący porządek. Grzegorz Dziamski zauważa natomiast, że subwersywność „polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytany dla widza. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności”⁵⁸⁹. Wedle Johannes Agnoli subwersywność to „ferment emancypacji”⁵⁹⁰. Badacz prapoczątków tej strategii dopatruje się w zerwaniu jabłka przez biblijną Ewę i złamaniu boskiego zakazu. Podkreśla ponadto, że subwersywność jest sprzeciwem wobec podziału świata w taki sposób, że jedni żyją w świetle, a inni pozostają w cieniu⁵⁹¹. Z kolei Eva Holling dodaje, że subwersywność jest zawsze aktywnością słabszego i ma dekonstruktywistyczny charakter⁵⁹².

Wychodząc naprzeciw badanym obrazom oraz specyfice strategii subwersywnych, w tle analiz poszczególnych obrazów „zatrudniam” metody spod znaku *gender studies*, postfeminizmu i współczesnej kultury wizualnej, nakierowane na badanie ról płciowych i wychwycenie owych momentów, w których dochodzi do semantycznych przemieszczeń. Spojrzenia na poszczególne obrazy wykażą, czy owe przesunięcia znaczeń są – jak chciał Dziamski – „delikatne”. Wydaje się zresztą, że kwestia oceny pozostaje po stronie odbiorców, którzy na przekaz subwersywnej sztuki krytycznej reagują różnymi emocjami, głęboko powiązanymi z reprezentowanym przez nich światopoglądem. Nie mogę zatem powiedzieć o sobie, że będę reprezentować zdanie większości lub że obiektywnie zdam relację z percepcji tych dzieł. Przeciwnie – to będzie interpretacja usytuowana, dokonywana przez historyczkę i krytyczkę sztuki, która będzie z zapałem tropić wszelkie przesunięcia znaczeń czytelne w relacji do stanowiącej pierwowzór tradycyjnej, dogmatycznej ikonografii sakralnej.

Każda z wybranych przeze mnie malarek nawiązuje bowiem do ikonografii chrześcijańskiej w całej swojej twórczości – jak Białecka, Moskwa czy Kle Mens – lub w wybranych cyklach – jak Hołda i Swinarska. Każda z nich dąży do przewartościowania pozycji kobiety, przekładając na własny język malarstwa schematy znane ze sztuki sakralnej, wyzwalaając przy tym w sposób doskonały ambiwalencję znaczeń. Ich twórczość na pierwszy rzut oka może wydawać się anachroniczna (w powszednim znaczeniu tego pojęcia), lecz – jak chciałabym udowodnić – jest to mylące wrażenie, ponieważ artystki te na gruncie malarstwa dotykają

samego sedna problematyki osadzonej w tu i teraz. Volens nolens ich obrazy stają się krytyczne i polityczne.

Beata Ewa Białecka: msza kobiecości

Na płótnach tej malarki dochodzi do feminizacji ikonografii chrześcijańskiej, co przejawia się w subwersywnej grze z tradycyjnie definiowanymi męskością i kobiecością oraz w wyrazistym dowartościowaniu kobiety, które mogą wyjść z cienia. Przy czym z pewnością to, co kobiece, nie jest w twórczości Białeckiej zbyt pośpiesznie przełożone na „kobiecość, kobiecość kobiety, seksualność kobiecą i inne esencjalizujące fetysze”⁵⁹³. Białecka konsekwentnie przeobraża świętych męskich w święte kobiety. Od lat jestem zakochana w tych malarskich błuźnierstwach, które mają w sobie więcej empatii, ciepła i zrozumienia dla świata kobiet niż jakiegokolwiek dogmaty i tradycyjna ikonografia. Powiedziałabym, że artystka celebrowała mszę kobiecości.

Białecka eksploruje charakterystyczne dla niej tematy, związane z ikonografią, a raczej jej transpozycją wedle własnej koncepcji. Święty Franciszek zostaje zastąpiony przez Franciszkę w dwóch redakcjach obrazowych: *Franciszka Infanta* (2009) oraz *Marta S.* (2008). Monumentalne płótno ukazujące kobietę w pozie orantki przeformułowuje powszechnie znaną scenę przedstawiającą założyciela zakonu franciszkanów pośród zwierząt – w mikroświecie obrazu Białeckiej Franciszka otoczona jest owieczkami, gromadzącymi się u jej stóp. Banderola z napisem „mistique” zwraca uwagę na mistyczność ujęcia, tajemniczość rozgrywającego się misterium. Na dłoniach Franciszki, określonej jako infanta, czyli królewskie dziecko, widnieją czerwone wstążeczki, zgodnie z przesądami chroniące przed rzucaniem uroków. Ikonografia chrześcijańska w postfeministycznej wersji przeplata się tu więc ściśle ze sferą zabobonów i magii – nie wiadomo, która z tych dziedzin jest bardziej „mistique”. W strukturze wizualnej płótna *Franciszka Infanta* uderza jednak także – wprowadzające aspekty niejednoznaczności – podobieństwo do ukrzyżowania, a wówczas czerwone wstążeczki działają niczym sącząc się z przebitych dłoni krew. Ciemny pas w górnej partii pola obrazowego „wchodzi w rolę” belki krzyża, a kobieta skupia w sobie cechy św. Franciszka, pojmowanego przez teologię jako najwierniejszy naśladowca Chrystusa. Jako parafraza kazania do ptaków jawi się natomiast obraz *Marta S.*, w którym protagonistka trzyma na dłoni gołębia.

⁵⁸⁹ G. Dziamski, *głos w dyskusji „Wartości sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusję”*, „Gazeta Malarzy i Poetów” nr 2-3, 2010, s. 10.

⁵⁹⁰ J. Agnoli, *Subversive Theorie. „Die Sache selbst” und Ihre Geschichte*, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, red. C. Hühne, Freiburg 1996, s. 9.

⁵⁹¹ Tamże, s. 33.

⁵⁹² E. Holling, *Subversion und oder als Vorahmung*, „Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität” 02/2012, s. 26-27.

⁵⁹³ J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 23.



Białecka zdaje się także wyrazić mówiąc, że kobieta nie potrzebuje kapłanów, gdyż sama może pełnić taką właśnie funkcję. Postać z obrazu *Kapłanka* (2009), chroniona przed rzucaniem uroków taką samą czerwoną kokardką jak Franciszka Infanta, wznosi ręce ku górze i hipnotyzuje widza intensywnym spojrzeniem. Emanuje od niej władza, siła, pewność siebie. Zdublowanie jej rąk zdaje się zdwajać jej niepokojącą moc – jest jak wielorękie bóstwo hinduskie, a może – niczym Janus – ma dwa oblicza? Staje przed odbiorcą obrazu w roli nieujarzmionej kapłanki jakiejś nieznanej religii, oczekuje czci należnej bóstwom, manifestuje się w swojej potędze, a potęgą ta najprawdopodobniej czerpie swoje soki z kobiecości.

Motyw ten powraca w roku 2017, w ramach cyklu *Akupikтуры*, czyli haftowane obrazy. *Kapłanka* ponownie wznosi ręce w górę majestatycznym gestem orantki. Objawia się w pełen splendoru sposób niczym bizantyńska cesarzowa Irena. Jej nagie piersi pokrywa przezroczysty tiul, a głowę zdaje się podtrzymywać imponujący, bogato wyszywany złotem „kołnierz”. W jego centrum, na osi postaci, w tondzie rysuje się wizerunek kobiety-słońca z małą dziewczynką. W analogiczny sposób w tradycyjnych przedstawieniach często ukazywano rodzającą personifikację Ziemi – Geę (Gaję). Takową można zobaczyć chociażby na wawelskim nagrobku Kazimierza Jagiellończyka dłuta Wita Stwosza. W obrazie Białeckiej w haftowanych złotych „arkadach” pojawiają się z kolei postacie kobiet w pozie i z atrybutami Venus Pudica i św. Sebastiana. W wypadku gry z wizerunkiem przebitego strzałami męczennika Białecka – w swoisty dla siebie sposób – feminizuje ikonografię chrześcijańską. W tym ujęciu to sama kobiecość jest przedmiotem ataku i ofiarą strzał głęboko wbijających się w ciało. Kapłanka – na swojej rytualnej, przepysznym strojnej szacie – prezentuje zatem ikony kultu, który celebrowała. Zaklina mocnym wzrokiem wszystkich tych, którzy spojrzą jej w twarz. Jest jednocześnie naga i ubrana, mocna i bezbronna. Majestatycznie odprawia mszę kobiecości, celebrującą zarówno własną, pełną siły, samoświadomość, jak i kruchość, powiązaną z wystawieniem nagich sylwetek na uprzedmiotawiające spojrzenia i grad strzał.

Malarstwo Białeckiej uzmysławia, że „[t]ym, co naprawdę nie pozwala się wziąć, jest to, co kobiece”⁵⁹⁴. Ponadto, mimo swego osobistego charakteru, staje się w obecnych czasach coraz bardziej wywrotowe i polityczne, wspierając kobiety, by *nie pozwoliły się wziąć* czy zawłaszczyc ekspansywnemu państwu. Twórczość tej artystki jest zatem niepowtarzalnym i wyrazistym zjawiskiem – tym bardziej, że strategię subwersywną stereotypowo

⁵⁹⁴ I. Kowalczyk, *Cielesne Madonny Katarzyny Holdy*, blog *Strasznasztuka*, <http://strasznasztuka.blox.pl/2010/01/Cielesne-Madonny-Katarzyny-Holdy-1.html> (dostęp: 14.09.2017).

przypisujemy artystom-aktywistom, a nie subtelny kobietom-malarkom, które, jak Białecka, w swojej pracowni samotnie i wytrwale stoją przed sztalugą, by celebrować nabożeństwo i mistycyzm kobiecości.

Katarzyna Hołda: defloracja dogmatów maryjnych

Jeśli postaci widocznej na obrazie zwyczajowo zadajemy pytanie: „Kim jesteś?”, to Madonna z dzieł Katarzyny Hołdy z pewnością odpowiedziałaby, że jest kobietą, nade wszystko kobietą, a nie konstruktym znanym z dogmatów. Celnie pisze o tym Izabela Kowalczyk: „W swoich obrazach Hołda odnosi się bowiem przede wszystkim do figury Matki Boskiej, ale zamiast przedstawić uduchowioną Maryję, pojawia się wizerunek Maryi cielesnej. Jej wizerunek bliższy jest pogańskiej bogini płodności, Matce-Ziemi, aniżeli Maryi znanej z przedstawień chrześcijańskich. (...) Niesamowicie, jak bardzo Hołda trafia swoimi wyobrażeniami właśnie w to rozdarcie – pomiędzy chrześcijańskim kultem Maryi a odebraniem jej owego boginiczego aspektu (...)”⁵⁹⁵.

Subwersywność Hołdy jest wyjątkowo przewrotna, ponieważ styl jej malarstwa wydaje się głęboko osadzony w schematach sztuki bizantyńskiej i ikonowej. A tymczasem malarka, odnosząc się do tych wzorów, z wdziękiem bluźni m.in. przeciwko dogmatowi o wiecznym dziewictwie Maryi, który mówi, że została zapłodniona przez Ducha Świętego, a następnie urodziła zachowując swe nienaruszone dziewictwo. W obrazie *Zwiastowanie* z 2010 roku najbardziej intrygująca wydaje się leżąca przed Madonną lilia. Jej płatki znaczą wszak plamki krwi – krwi, która tryska w trakcie defloracji. Poczęcie Chrystusa ma więc również cielesny, a nie niepokalany wymiar. Promień kieruje się dokładnie w brzuch kobiety, pod którym rysuje się łono. Hołda dokładnie umiejscawia w ciele Madonny moment zapłodnienia, a białość lilii – symbolu czystości i niewinności – perwersyjnie skrapia krwią. Madonna przestaje być dziewicą; jest zdeflowana.

Wątki te kontynuuje obraz *Rodzica Madonna / Madonna z płaszczem opieki* (2011), ukazujący krew związaną z porodem i odnoszącą się dobitnie do kobiecej cielesności. Z kolei kompozycja *Ogród* (2008/2009) prezentuje Madonnę w ciąży, a z jej piersi już leje się mleko. Co ciekawe brzemienna leży na ziemi, a symboliczne korzenie, które w niej zapuszcza, wiążą ją z tkwiącymi głęboko czaszkami. Maryja – mimo aureoli – jest też zatem ludzka, co

⁵⁹⁴ Tamże, s. 23.

mocno wydobywa jej związek z ziemią i ziemskim przemijaniem. Czyżby Hołda subwersywnie zadawała pytanie o zasadność dogmatów maryjnych?

Ogród 1 (2002–2011) to z kolei wizerunek Madonny karmiącej, wciąż związanej z Dzieciątkiem pępowiną. Niby mamy zatem do czynienia z tradycyjnym ujęciem tematu *Maria lactans*, lecz uwagę przyciąga fakt, że spoczywa ona na mandorli z czaszek, a na dodatek wygląda na bardzo spełnioną i szczęśliwą. Widzimy ją z ptasiej perspektywy, karmiąca leży na ziemi i ponownie manifestuje silny z nią związek. Nawet motyw *vanitas* nie burzy radości intymnego momentu bliskości z niemowlęciem.

Madonna Hołdy jest więc kobietą z krwi i kości, krwawiącą przy defloracji, zapłodnioną i ciężarną, rodzącą w cierpieniu, związaną z synem pępowiną, karmiącą i przyciąganą przez ziemię, a nie przez niebo. Malarka wizualizuje te momenty z życia Maryi – przede wszystkim poród – które tradycyjnie pozostawały poza sferą wizualności. Mimo że czyni to korzystając z języka tradycyjnego malarstwa religijnego, nie odważyłabym się powiedzieć, że są to jedynie delikatne przesunięcia znaczeń. Zgodnie z teorią subwersywności Johanna Agnoliego, Hołda kreuje *przeciwsitę* (*Gegenmacht*) i *przeciwwidzialność* (*Gegensichtbarkeit*)⁵⁹⁶.

Magdalena Moskwa: obraz (zranionego) ciała

Twórczość Moskwy pozostaje w silnym związku ze spuścizną sztuki religijnej dawnych epok. W obrazach artystki czytelne są nawiązania do form relikwiarzowych. Ponadto można wskazać na fascynację portretem trumiennym, rysującą się w sposobie ukazywania kobiet, które pozostają w jakimś specyficznym stanie zawieszenia na pograniczu życia i śmierci, omdlenia czy nieprzytomności. Do głosu dochodzą również pokrewieństwa z malarstwem wotywnym – na trop ten w obrazach Moskwy naprowadzają fragmenty ciała ludzkiego, traktowane podobnie skrótowo jak wota. Postaci malowane przez artystkę często egzystują na srebrnym tle, co w połączeniu z ich hieratycznością i sztywnością oraz aurą pozaczasowości, przywodzi na myśl ikony⁵⁹⁷. Artystka zdaje się być głęboko zainspirowana także przedstawieniami stygmatów św. Franciszka oraz ran Chrystusa, przejmując ukazywanych w krucyfikсах rzeźbiarskich i malarskich oraz w typie ikonograficznym *Ecce Homo*⁵⁹⁸.

⁵⁹⁶ G. Didi-Huberman, dz. cyt., Gdańsk 2011.

⁶⁰⁰ C. Kruse, *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione”. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell’Arte von C. Cennini*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 63, 2000, s. 305–325. Zdaniem Ann-Sophie Lehmann implikacja teologiczna terminu *incarnazione* zanika już w kilka lat po ukazaniu się traktatu Cenniniego np. w Manuskrypcie Bolońskim. Zob.: A.-S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, [w:] *Haut – zwischen Innen und Außen*, red. V. Illigster Werkstatt Interdisziplinarität, Berlin 2009, s. 87.

⁶⁰¹ C. Kruse, dz. cyt., s. 318–319, 322, 325.

⁶⁰² D. Bohde, M. Fend, *Inkarnat – eine Einführung*, [w:] *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, red. teże, Berlin 2007, s. 9–10.

⁶⁰³ Por.: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 30–37.

⁶⁰⁴ H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010, s. 173 i nn.

⁶⁰⁵ H. Belting, *Antropologia obrazu*.

⁶⁰⁶ Jako sztukę ciała malarstwo określa Jean-Luc Nancy. Zob.: J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2000, s. 17.

Z kolei obrazy Moskwy, których płaszczyzna została utożsamiona z przedstawieniem skóry, mogą natomiast zostać opisane przez pryzmat tradycji sztuki religijnej, a zwłaszcza chrześcijaństwa, operującego motywem Wcielenia. Jak stwierdza Georges Didi-Huberman, sztuki wizualne chrześcijaństwa, dotycząc paradoksalnej natury obrazu, otworzyły imitację na motyw Wcielenia oraz na tworzenie ciał niemożliwych, pozwalających zrozumieć coś z naszego realnego tajemniczego ciała⁵⁹⁹. Teologiczne pojęcie inkarnacji na grunt estetyki zostało przetransponowane przez Cennino Cenniniego w jego traktacie *Libro dell’Arte*, pisanym w końcu XIV wieku⁶⁰⁰. Cennini za pomocą metafory *incarnazione* opisał przemianę płynnej, amorficznej farby w „żyjące” postacie oraz proces malarski polegający na czynieniu niewidzialnego widzialnym. W jego ujęciu malarstwo zostało zdefiniowane jako proces ikoniczno-mimetyczny, dzięki któremu dochodzi do ucieleśnienia postaci, przedstawianej na nośniku obrazowym, co wiąże się z kolei z fundamentalną antropologiczną funkcją medium⁶⁰¹. Cennini ustanowił więc paralele między aktem malarskim a Wcieleniem: zarówno w malarstwie, jak i w przyjęciu ciała przez Chrystusa, coś niewidzialnego staje się widzialne, przyjmując materialny kształt⁶⁰².

Percypując prace Moskwy, napotykam więc wcieloną oraz, jak skonstatowałby David Freedberg i Hans Belting⁶⁰³, organiczną obecność i stopniowo dąży do ustanowienia żywej cielesności, finalnie dostrzegając *ciało obrazu*. Realne ciała przemieniają się w obraz, który sam ucieleśnia się w ramach tego aktu. W dziełach tych dokonuje się bowiem nieustanny ruch tautologicznej wymiany pomiędzy ciałem przedstawionym a ciałem obrazu. To wzajemne zastępowanie się, w pewnym sensie wymiennosc ciała i obrazu, Horst Bredekamp określił jako *substytutywny akt obrazowy*⁶⁰⁴. Teza Bredekampa koreluje również z substytutywną funkcją obrazu, wskazaną przez Beltinga jako najbardziej pierwotna i ważniejsza od jakiegokolwiek podobieństwa⁶⁰⁵. Obrazy Moskwy stapiają przedstawienie ciała z ciałem samego obrazu, zastępując je, wcielając i ucieleśniając się w najbardziej wyrazisty sposób. Obraz jawi się jako medium ciała – i stwierdzenie to nie jest tylko grą językową, odwracającą zdanie autora *Antropologii obrazu*, mówiące, że ciało stanowi medium obrazów, lecz zdaje się trafnie dotyczyć kwestii kondycji dzieł artystki. W wydaniu Moskwy malarstwo staje się sztuką ciała⁶⁰⁶. Artystka subwersywnie przejmując motywy i strategie sztuki sakralnej, by mówić o lękach związanych z kruchością ciała, jego fragmentaryzacją,

⁵⁹⁶ J. Agnoli, dz. cyt., s. 34.

⁵⁹⁷ Zob.: M. Smolińska, *Wymiary ikonowości*, „Artluk. Sztuka na spad” 3, 2012, s. 82–85.

⁵⁹⁸ Porównaj z uwagami Izabeli Kowalczyk o wcześniejszych obrazach Magdaleny Moskwy: „Powierzchnia obrazów staje się więc tu powierzchnią ciała, delikatną, czułą, podatną na zranienie (co dzieje się w części przedstawień z odciętymi dłońmi czy palcami, które s. niczym relikwie, albo z krwawiącymi ranami, które s. niczym stygmaty).” Za: I. Kowalczyk, *Ranliwe obrazy Magdy Moskwy*, „Strasza sztuka”, <http://strasznaszuka.blox.pl/2008/02/Ranliwe-obrazy-Magdy-Moskwy.html> (dostęp: 14.09.2017).

przemijaniem, narażeniem na zranienia, a – co za tym idzie – zdecydowanie przekroczyć znaczenia malarstwa religijnego.

Cielesność obrazów Moskwy jest potwierdzana i dopowiadana również dzięki instalacjom towarzyszącym malarstwu, a mianowicie „operacyjnym” stołom⁶⁰⁷. Na długim blacie, pokrytym białym obrusem, wyeksponowane zostały różnej wielkości pędzle i pędzelki, organiczne spoiwa, dłutka, nożyczki, pilniki, przecinaki i skalpele służące obróbce zaprawy kredowej, sama zaprawa kredowa w różnych stanach skupienia: w proszku oraz pomieszana z wodą, odlew przypominający drobiowy żółtek, pigmenty i napoczęte tubki farb, szmatki noszące ślady wycierania pędzli, delikatne foliowe rękawiczki, płatki aluminium do srebrzenia tła, nasączone czerwoną farbą gaziki i zwinięte bandaże, buteleczki z rozmaitymi miksturami, bryłki szelaku, kosmyk włosów, sztuczne paznokcie, gipsowa forma do odlewania jakiegoś „organicznego” kształtu, a także podobrazie sygnalizujące początek pracy oraz dwa obrazy ukazujące wnętrze i ucho na srebrnym tle. Druga wersja stołu jeszcze bardziej akcentuje kwestię swojego pokrewieństwa ze stołami operacyjnymi i kontekstem quasi-medycznego obchodzenia się z ciałem (obrazu). Pojawia się na nim bowiem czekające na „lekarską interwencję” przedstawienie imitujące fragment ciała, otoczony białą, jakby sterylną tkaniną z wycięciem w środku, dokładnie wskazującym, jakie miejsce ma zostać poddane zabiegowi. Artystka jest więc chirurgiem, który pracuje w cieple (obrazu), podczas jej nieobecności zaś widz we własnej wyobraźni także może wejść w tę rolę. Powinowactwa z ikonografią religijną prowadzą więc zatem w tym kontekście nie w stronę duchowości, lecz udręczonej, zmedykalizowanej cielesności, nad którą nie mamy władzy.

Kle Mens: dekonspiracja mistycznej aury

„Malarstwo KleMens trudno uznać za interesujące, chyba że fascynuje was nachalna erotyka zaprawiona egotyzmem, która finalnie zostaje oddana za pomocą ‘wyrafinowanej’ techniki malarskiej”⁶⁰⁸ – tak pisali Karolina Plinta i Piotr Policht, podsumowując rok 2016. Muszę przyznać, że należę do tej grupy, którą fascynuje owa erotyka zaprawiona egotyzmem. Ponieważ, moim zdaniem, obrazy Kle Mens są subwersywne na wskroś: mówią do nas językiem ikonografii religijnej, celnie obnażając jej erotyczny i sado-masochistyczny charakter. Ponadto są po prostu świetnie namalowane. Można oczywiście powiedzieć, że to nic nowego, lecz pogoń za nowością nie jest już stygmatem czasów, w których

⁶⁰⁷ Pierwsza wersja stołu pojawiła się w ramach wystawy w Galerii El w Elblągu w maju 2012 roku, druga w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu.

⁶⁰⁸ K. Plinta, P. Policht, *Porazki roku 2016*, „Magazyn Szum”, <https://magazynszum.pl/krytyka/porazki-roku-2016/> (dostęp: 14.09.2017).

żyjemy. Moim zdaniem ważna jest aktualność i korelacja z tętmem dziejowego momentu, a tego nie można Kle Mens odmówić. Poprzez własne przeżycia artystka dochodzi bowiem do takiej gęstości ikonicznej tych przedstawień, że odkrywa przed nami niepokojące aspekty hagiografii i mistycznego doświadczenia. Sama artystka mówi: „Siegając do treści religijnych możemy dowiedzieć się czegoś nie tylko o przeszłości, ale też o teraźniejszości. To podejście jest dla mnie naturalne, ze względu na zagmatwany życiorys: gdy miałam siedem lat umarł mój ojciec, następnie matka zachorowała na schizofrenię i popadła w dewocję. Do czternastego roku życia wychowywałam się w katolickiej wspólnotie religijnej, która skutecznie izolowała mnie od świata rówieśników. Rozwijałam się wśród obrazów dewocyjnych, doszukiwałam się w nich niestandardowych treści i znaczeń, często kojarzyły się mi zmysłowo. Dużo później skojarzyłam obrazy przedstawiające męczennice z estetyką sado-maso”⁶⁰⁹. Jak trafnie pisze o artystce Wojciech Kozłowski: „Odwołując się do wielu wątków historii malarstwa, opowiada jednocześnie historię osobistą. Czyni to w sposób na tyle uniwersalny, że elementy autobiograficzne, choć istotne, nie stają się nadrzędne wobec całości”⁶¹⁰.

To malarstwo postrzegam jako wyraz potrzeby dotykania takiej tematyki właśnie teraz, gdy rozdział państwa od Kościoła zaciera się z każdym dniem. Za subwersywne uważam wyjęcie wizerunków znanych świętych: Agaty, Katarzyny ze Sieny czy Kummernis z kontekstu kultu religijnego oraz ich „stygmatyzację” czy naznaczenie własną biografią i własnym wyglądem – mamy wszak do czynienia z autoportretami. W kontekście kościołów zmysłowy i sado-masochistyczny charakter tych przedstawień został już oswojony i zawoalowany dymem kadzideł. Przemieszczenie ich w kontekst współczesnego malarstwa na nowo każe nam na nie spojrzeć. A tu we współczesnej ikonosferze aż narzucają się skojarzenia Kummernis z Conchitą Wurst, św. Katarzyny ze Sieny z erotycznymi fotografiami ukazującymi masturbację kobiet. Popis technicznej wirtuozerii jeszcze ów szok potęguje, ponieważ Kle Mens perfekcyjnie zawłaszcza tę sferę religijnego malarstwa i czyni ją sobie posłuszną – nie po to jednak, by kreować wizerunki świętych do oddawania im czci, lecz po to, by obnażyć perwersyjność ikonografii sankcjonowanej przez Kościół i zde(kon)struować aurę mistycznego doświadczenia.

Artystka dla siebie i poprzez siebie zapytuje o napięcie pomiędzy cielesnością i duchowością. Testuje duchowość, którą ją karmiono, na własnym cieple, performatywnie wchodząc w role świętych

⁶⁰⁹ Jolanta Drużyńska *rozmawia z Kle Mens*, <http://www.radiokrakow.pl/audycje/kolo-kultury-kultura-w-malopolsce/teskanie-za-byciem-wierza-ca-mowi-kle-mens-i-maluje-swiete-meczennice/> (dostęp: 06.02.2018).

⁶¹⁰ W. Kozłowski, *Kle Mens*, <http://geppert.art.pl/index.php?page=kle-mens> (dostęp: 14.09.2017).

i mistyczek. Nie odkrywa jednak drogi do Boga, lecz zyskuje wyraźny obraz własnego ciała: raz brodatego i ukrzyżowanego, innym razem krwawiącego po obcięciu piersi czy wijącego się w konwulsjach niczym w erotycznej ekstazie – zawsze na neutralnym tle niczym insekt w preparacie laboratoryjnym. Ów performatywny aspekt daje temu malarstwu zaplecze, które nie pozwala sprowadzić go jedynie do „erotyki zaprawionej egotyzmem”. Strategię subwersji, stosowaną przez Kle Mens, określiłabym zatem jako malowanie całym ciałem, które wciela się w role świętych, a następnie w same obrazy. Kluczowy jest fakt, że widzimy stereotypowe konstrukcje, schematy i stylizacje znane z religijnej ikonografii od stuleci, a do mistycznego doświadczenia – jeśli w ogóle miało miejsce – i tak dostępu nie zyskujemy. Kle Mens dekonspiruje zatem aurę mistycznego doświadczenia, zakotwicząc je w niekwestionowany sposób w ciele.

Katarzyna Swinarska: (nie)święte miłości

W malarstwie Swinarskiej motyw pieta, przejęty od Michała Anioła, staje się wehikułem przekazywania znaczeń o dwuznaczności rodzinnych relacji. Jak pisze Marta Wróblewska, artystka „pokazuje związek matki z synem, zbyt namiętny, charakteryzujący się chciwą czułością matki, szukającej palącym wzrokiem zgasłego już spojrzenia nieżyjącego syna. (...) Ta czułość stanowi zupełne przeciwieństwo kolejnego obrazu, na którym ukazany został ojciec z córką (*Z tatusiem lubimy oglądać horrory*), upozowani w sposób powielający schemat Piety. (...) Dominującą jest postać mężczyzny, który pewny swej władzy, nonszalancko objąwszy prawie nagie ciało młodej atrakcyjnej kobiety/własności, spogląda obojętnie w kierunku widza, podczas gdy dziewczyna, ze spuszczonym wzrokiem bezdyskusyjnie podporządkowuje się jego dominacji”⁶¹¹. Pieta staje się w tym wypadku rodzajem „kamouflażu”, pod płaszczykiem którego ukazano coś chorobliwego, niepokojącego, a niestety często ściśle związanego z relacjami rodzinnymi – jakże regularnie zamiatanymi pod dywan.

Z kolei w cyklu portretów świętych kobiet z cyklu *Święte miłości* Swinarska skupia się na znanych z rzeźb mistrzów renesansu i baroku fizjonomiach św. Teresy, św. Katarzyny, św. Barbary czy Joanny d’Arc, poszukując w nich pierwiastka ludzkiego skrywającego się za ekstazą, męczeństwem i hagiografią. Przeskalowane, wielkie twarze, zamknięte w ciasnych kadrach i szalenie ekspresyjnie malowane, hipnotyzująco przykuwają naszą uwagę. Ostry kontrast czerwieni i niebieskiego, wrzenia

⁶¹¹ M. Wróblewska, *Oculis corporis i oculis mentis – dualizm widzenia w twórczości Katarzyny Swinarskiej*, „Artluc” 2/2011, s. 82–83.

i chłodu, barwami opisuje stany, które oglądamy – to tytułowe święte miłości, których doznają kobiety. Swinarska fokuje spojrzenie na twarzach, które zdają się nie dostrzegać świata zewnętrznego, tak bardzo są bowiem skupione na własnych wewnętrznych doświadczeniach. Nie ma jednak symboli transcendencji, w konsekwencji czego ekstatyczna mimika kobiet wydaje się pozbawiona uzasadnienia. Artystka zapytuje zatem o tożsamość świętych, przygląda się wnikliwie ich reakcjom i pokazuje zniewolenie religii, która czyni je ślepymi na cokolwiek innego. Mimika wyraża ekstazę, podobną także do tej erotycznej, trans, stany bliskie agonizacji i odcięcie od rzeczywistości. Swinarska nie ocenia takiej postawy w sposób jednoznaczny, lecz kreuje subwersywne warunki, w których możemy spojrzeć w te nieobecne oczy i podjąć refleksję nad uwikłaniem ciała w tzw. święte miłości. Sama artystka podkreśla jednak także, że: „W cyklu *Święte miłości* chodziło mi przede wszystkim o erotyczny czy autoerotyczny charakter religijnych praktyk moich bohaterów. Status ‘świętej’ pozwalał w wiekach średnich i do końca XVIII wieku wyrwać się kobiecie z ciasnej struktury społecznej i doświadczyć uniesień erotycznych. Z mojego punktu widzenia jest to bardzo pozytywny proces o charakterze emancypacyjnym właśnie. Badania własnej tożsamości i potencjału mistycznego, energetycznego, erotycznego jako pierwsze próby emancypacji”⁶¹². Taką autointerpretację określiłabym wręcz jako metasubwersywną.

Moim zdaniem oba omówione powyżej cykle łączy subwersywne podejście do kwestii miłości, które są (nie)święte, chociaż „uświęcone” relacjami rodzinnymi czy świętością i mistycznym kontaktem z transcendencją.

Emancypacyjny ferment

O cyklu swoich obrazów *Jesteśmy okropne* Katarzyna Swinarska powiedziała: „Ukazywał on zdjęcie trzech zawstydzonych młodych kobiet. Dlaczego zawstydzonych? Na to pytanie odpowiedziałam sobie wówczas sama, ponieważ czułam się dokładnie tak jak one: w społeczeństwie polskim kobieta jest zawsze wobec najświętszej Marii dziewicy, która poczęła niepokalanie – pokalana, brudna, winna. W hierarchii katolickiej bóg – mężczyzna sądzi kobietę – grzesznicę i ten model funkcjonuje w naszym społeczeństwie”⁶¹³. Pokuszę się o tezę, że podobne odczucia ma bardzo wiele kobiet, a wśród nich artystki, które w swoim malarstwie rozwijają subwersywne strategie dialogowania z tradycyjną ikonografią religijną. W ramach tej strategii i przyrodzonych jej (nie)delikatnych

⁶¹² Z korespondencji z Artystką z dnia 17.09.2017 roku.

⁶¹³ Katarzyna Swinarska, cytata za notką do wystawy *Związki rodzinne* w CSW Łaźnia w Gdańsku: http://www.laznia.pl/aktualnosciart,711,2010_katarzyna_swinarska_zwiazki_rodzinne.html (dostęp: 06.02.2018).

przesunąć znaczeniowych można sięc emancypacyjny ferment. Artystki rzucają wyzwanie dominującemu porządkowi polityczno-moralnemu z pozycji emancypacyjnych, by tym porządkiem najpierw zachwiać, a docelowo go obalić i pogrzebać⁶¹⁴.

Poprzez świadome nawiązywanie do chrześcijańskich schematów ikonograficznych ich twórczość staje się anachroniczna, lecz nie w powszednim znaczeniu tego słowa, a tym nadanym mu przez Georgesa Didi-Hubermana. Dla francuskiego historyka sztuki pojęcie anachronizmu dotyka bowiem kwestii niezgodności czasowych, które nie tylko nie są traktowane jako kategorie negatywne, lecz – wręcz przeciwnie – jako niezbywalne elementy interpretacji, a niekiedy nawet warunki możliwości jej powstania⁶¹⁵. Ponadto anachronizm cechuje się paradoksalną naturą⁶¹⁶, co pozwala go zakwalifikować jako strategię subwersywną.

Artystki te tworzą malarstwo krytyczne oraz politycznie i społecznie zaangażowane, choć podkreśliłabym, że nie u każdej z nich jest to programowe czy radykalne. Subwersywne anachroniczne obrazy powstają raczej w ramach rozrachunków z własnymi, także intymnymi i osobistymi doświadczeniami, ale siłą rzeczy się uniwersalizują, ponieważ ich tematyka oscyluje wokół sytuacji kobiety we współczesnych realiach. W drugiej połowie XIX wieku m.in. Artur Grottger odwoływał się do ikonografii chrześcijańskiej, by sakralizować cierpienie ofiar powstania styczniowego. Z kolei w latach 60. i 70. wieku XX m.in. grupa Wprost sięgała po symbolikę i schematy tego typu, by zestawiać motywy opozycyjne z kontekstem religijnym i tym samym wzmocnić przesłanie swoich kompozycji. Na początku XXI wieku kobiety-malarki obierają podobną strategię, lecz nie po to, by sakralizować, lecz raczej desakralizować i walczyć o swoją tożsamość, głęboko związaną z cielesnością. Nie niszczą przy tym kodów, lecz je przechwytyują na własny użytek i zniekształcają. Subwersywność zawsze idzie w parze z polityką, chociaż praktyki subwersywne nie wymagają subwersywnych aktorek i aktorów, a także nie zawsze jako takowe muszą być zamierzone⁶¹⁷. Również takie działania mogą przynosić subwersywne efekty.

„Parafrazując stwierdzenie Charlesa Pierce’a o znaczeniu pojęcia, które tworzy suma jego »praktycznych konsekwencji« i podstawiając słowo symbol w miejsce »pojęcia« można powiedzieć, że znaczenie symbolu tworzy suma jego »praktycznych konsekwencji«”⁶¹⁸. Artystki budują swoje wizualne światy, traktując symbole jako kategorie otwarte, a nie jednoznaczne. Jakże mogą

być zatem praktyczne konsekwencje tego typu malarstwa? Jest to oczywiście pytanie o sprawczość sztuki, którego tutaj nie śmiałabym rozstrzygać. Nie mam jednak wątpliwości co do tego, że malarstwo może mieć wymiar krytyczny, którego praktyczne konsekwencje polegają na podawaniu w wątpliwość oczywistości religijnej ikonografii oraz przejmowaniu jej języka w celu oddania głosu kobietom. A jak w czasie targów subwersywności z Linzu podkreślała grupa Social Impact: „Jeśli subwersywność ma się dobrze, wszyscy mamy się dobrze!”⁶¹⁹.

⁶¹⁹ Za: M. Termeer, *Was wird hier eigentlich sichtbar? Oder: wie ist Subversion im gegenwärtigen Kapitalismus möglich?*, „Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität” 02/2012, s. 14.

⁶¹⁴ Odnoszę się do definicji subwersywności zaproponowanej przez Jensa Kastnera. Zob.: J. Kastner, *Insurrektion und symbolische Arbeit*, [w:] *Kunst, Subversion, Krise. Zur Politik der Ästhetik*, red. N. Bandi, M. G. Kraft, S. Lasinger, Bielefeld 2012, s. 42.

⁶¹⁵ Zob.: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 117.

⁶¹⁶ Tamże, s. 119.

⁶¹⁷ J. Kastner, dz. cyt., s. 42. A propos relacji subwersywności i polityki zobacz również: *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld 2008.

⁶¹⁸ E. Klekot, *Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 3-4 (51)/1997, s. 55.

9. W GABINECIE JEJ MAGNIFICENCJI REKTORY IWONY DEMKO: ZNACZENIA RÓŻOWYCH GRONOSTAJÓW

W GABINECIE JEJ MAGNIFICENCJI REKTORY IWONY DEMKO

⁶²⁰ G. Smalej, *Różowa owca wydziału. Rozmowa z Iwoną Demko*, [w:] „Nowa Orgia Myśli” 17.12.2017, <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2017/12/17/rozowa-owca-wydzialu/> (dostęp: 05.01.2021).

Iwona Demko, jedna z najbardziej wyrazistych postaci polskiej sceny artystycznej, z tzw. różowej owcy⁶²⁰ Wydziału Rzeźby krakowskiej ASP stała się w 2020 roku kandydatką na rektore swojej Alma Mater. Nie wygrała, lecz – jak wiadomo od Katarzyny Kozyry – w sztuce marzenia mogą stawać się rzeczywistością. Dlatego w czasie indywidualnej wystawy w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, w jej górnej, sali Demko zaaranżowała swój gabinet rektorski, pokazując jakby on wyglądał, gdyby to jednak ona przejęła stery uczelni w swe kobiece, drobne ręce.

Oczywiście ów gabinet jest różowy, pełen różowych mebli i różowych dzieł sztuki, ale ten kolor to nie tylko wyraz kobiecości i słodczy, lecz subwersywna barwa postfeminizmu, naznaczona konkretną postawą ideologiczną. Nie na próżno wszak Jej Magnificencja Rektora machała w trakcie ulicznych demonstracji biało-różową flagą zamiast biało-czerwonej, a jej rektorskie gronostaje nie są czarno-białe, lecz intensywnie różowe. Zamiast pompatycznego nakrycia głowy, które noszą rektorzy, na głowie ma ona różową szpilkę, butnie zwróconą obcasem ku niebu. Może tym obcasem nakłuwać lub łaskotać chmury, a na pewno drażnić męskie spojrzenia, nieprzywykłe do patrzenia na kobiecie bućki z takiej perspektywy. Do tego berło, ale gdzieżby tam złote czy ociekające bogactwem – raczej ostentacyjnie skromne niczym lizak na drewnianym patyku, przypominający formą waginę. Oczywiście różowe. Demko wygląda z nim niczym zmysłowa wróżka, która ma moc zmiany rzeczywistości na lepszą, a w wyborczym GIF z jej berła sypią się serduszka. Bez zahamowań JM Rektora mówi „ja”, lecz czyni to nie po to, by rozwijać jakiś szczególny rodzaj kobiecego narcyzmu, a raczej by zakomunikować konkretny

przekaz, przełamując usankcjonowaną kulturowo kobiecą bierność i podporządkowanie mężczyźnie.

Cały strój i wystrój gabinetu Jej Magnificencji Rektory są zatem wyrazistym manifestem, a zarazem wielkim pytaniem o pozycję kobiet na polskich uczelniach, nie tylko artystycznych. To bardzo (po)ważne pytanie, ponieważ statystyki wciąż wykazują miazdzącą przewagę mężczyzn na kierowniczych stanowiskach. Demko nie kreuje więc sytuacji frywolnej, żartobliwej czy groteskowej, lecz zabiera głos w ważnej debacie, dotyczącej społecznych ról, stereotypów i wciąż dominujących przekonań, że to mężczyźni lepiej nadają się na rektorów. Jej Magnificencja Rektora ma głęboko przemyślany program restrukturyzacji uczelni i dowartościowania kobiet w jej strukturach. Zna się na budżecie, rozumie funkcjonowanie administracji i ma wizję rozwoju akademii. To program, w którym widać przyszłość przez różowe okulary.

Owo postfeministyczne *credo* wyborcze leży na różowym biurku, za którym zasiada rektora, a jego główne postulaty można usłyszeć w wideo wyświetlanym na ścianie gabinetu. To wyraz postawy prokobiecej, lecz również wspierającej mężczyzn. Jak pisała JM Rektora w swoim apelu do społeczności akademickiej, opublikowanym w *Alternatywnych Wiadomościach ASP*: „[W] tym roku akademickim otworzymy Komitet Wspierania Mężczyzn, aby Ci nabrali wiary w siebie i swoje możliwości do studiowania, jak i zasiadania potem w Sali Senackiej między pedagożkami. Będziemy walczyły o mężczyzn, aby ci nie poddawali się zbyt łatwo. Nie możemy zapomnieć o nich, gdyż potrzebują naszego wsparcia”⁶²¹. Na tej uczelni używa się więc feminatywów jakby były czymś zupełnie naturalnym i oczywistym, a nie językowo karkołomnym, nieoswojonym czy wręcz wstydlwym. Kobiety są u sterów, lecz troszczą się o mężczyzn, czemu wyraz daje JM Rektora w swoich przemówieniach – chodzi o równouprawnienie i symbiotyczną współpracę, a nie rywalizację o władzę. To feminizm troski, który nie zmierza po trupach do celu, lecz z czułością otacza opieką całą społeczność uczelni.

Każdy, kto czeka w gabinecie JM Rektory, może zająć miejsce na różowym pluszaku z serii *Przytulanki*, zatytułowanym niczym zaproszenie *Usiądź na mnie*. Może sobie także zrobić selfie w stroju rektorskim, ponieważ nie jest on traktowany jako znak hierarchii i dominacji, lecz jako performatywny symbol, który każdy może „wypróbować na sobie”. Na biurku stoją *Specjały*, którymi karmi się JM Rektora, by zaspokoić zmysłowe apetyty – to bowiem różowe

falliczne formy, polane białym lukrem niczym... i przykryte szklanym kloszem jak wyrafinowane wyroby cukiernicze. Na ścianach można z kolei zobaczyć galerię *Trofeów*, czyli męskich głów, uszytych z miękkich materiałów i ukazanych niczym myśliwskie zdobycze, wieszane często na ścianach. Czy to ci mężczyźni, których JM Rektora „ustrzeliła” w swoim życiu? A może to ci, których pokonała w drodze na to stanowisko i do tego gabinetu? Nie wiadomo, ale sama ich obecność i lustrowanie wnętrza gabinetu badawczymi spojrzeniami wydają się znaczące – zdają się oni być wszak zdziwieni nagłą falą różu i haptycznością swojego otoczenia. W tym środowisku dowartościowany, a nawet uprzywilejowany zostaje również zmysł dotyku, a nie jedynie wzroku. Kuszą i uwodzą go materie i kolory używane w poszczególnych dziełach sztuki.

W gabinetowej galerii rektorskiej niczym haptyczne manifesty wyróżniają się kwadratowe płótna z serii *Różowy kwadrat na białym tle*, stanowiące polemiczny dialog z Kazimierzem Malewiczem. Są wykonane z miękkich materiałów, sztucznych futer, piórek, połyskliwych tkanin. Jest pośród nich dzieło dedykowane *dla kobiet cierpliwych, które wytrwale dążą do celu* – a więc jakby poświęcone samej JM Rektorze. Ponadto przeznaczone *dla kobiet którym drą się rajstopy, dla kobiet, których obcas zawsze o coś zahaczy, dla kobiet, którym wiecznie zimno, dla kobiet, które noszą w sobie dziecko i wreszcie dla kobiet wrażliwych, które łatwo poruszyć i dla kobiet, które kochają swoją płęć*. Tkanina na tym ostatnim udrapowana jest finezyjnie w formę waginalną, jakże haptyczną i uwodzicielską. Nie chodzi już wszak o to, by kobieta była rektorem, artystą, rzeźbiarzem, malarzem czy dyrektorem, lecz o to, by świadoma swojej płci stawiała się rektorką, artystką, rzeźbiarką, malarką czy dyrektorką, z rozkoszą używającą feminatywów. Ta seria obrazów jest także niczym litania do kobiet, które nie zawsze są perfekcyjne i nie zawsze wpisują się w obowiązujące kanony piękna: może im wszak polecieć oczko, mogą one drżeć z zimna czy zahaczyć o coś obcasem, wykrzywiając jego fetyszystyczny kształt. Nie zawsze muszą też panować nam emocjami, zdarza im się kryzys i łatwo dają się poruszyć. JM Rektora bez zawstydzenia prezentuje również swoje selfie z serii *#realseelfiefeminism*, na których pokazuje się z nieufarbowanymi siwymi odrostami i bez żadnych upiększeń. Nie pozuje, jest naturalna. Obnaża też swoje piersi i w *Pamiętce na całe życie* eksponuje rozstępy na piersiach pozostałe po karmieniu dziecka. Jest więc matką, lecz macierzyństwo nie musi

⁶²¹ *Apel Jej Magnificencji Rektory dry hab. Iwony Demko*, [w:] „Alternatywne Wiadomości ASP”, nr 84, grudzień 2018, s. 3, http://www.iwonademko.art.pl/linki/Alternatywne-Wiadomosci-ASP_www.pdf (dostęp: 05.01.2021).

oznaczać niemożność realizacji samej siebie na ścieżce zawodowej i artystycznej.

W gabinecie JM Rektory obok prac afirmujących kobiecość są jednak i takie, które odnoszą się do opresji wobec kobiet, jakby przestrzegając, że na zewnątrz, poza różowymi ścianami owego gabinetu społeczne role wciąż nie zawsze są równe. Aby sobie o tym dobitnie przypomnieć, wystarczy wsunąć głowę do wnętrza *Reprymendatora*, obejrzeć wideo i wysłuchać oskarżeń jak wielka jest nasza – kobiet – wina. Owa opresyjność religii powraca także w *Bez rozgrzeszenia*, którego JM Rektora nie daje myślicielom chrześcijańskim takim jak m.in. św. Tomasz z Akwinu czy św. Augustyn. To oni postrzegali kobietę jako nieudanego mężczyznę, twór przypadkowy i istotę pośrednią, która ma służyć mężczyźnie. Słowna agresja wobec kobiet zapisana jest również na ciastkach *Bez lukru*, które przypominają, że gabinet JM Rektory to niestety jedynie utopijna inscenizacja, a nie rzeczywistość. Tym razem to słowa Martina Lutra: „Dziewczynki zaczynają szybciej mówić i chodźć od chłopców, gdyż zielsko rośnie szybciej od pożytecznych roślin”. JM Rektora zdaje się niewzruszenie odpowiadać na to *dictum*, że różowe zielsko pełni się najszybciej.

W gabinecie roztacza się także aura kobiecych genealogii, a dzieje się tak za sprawą wideo z tronującą *Boginią Matką Wszechmogącą* oraz pokazanego w sali przed wejściem archiwum, w którym zgromadzono informacje o pierwszych studentkach krakowskiej ASP. Belgijska filozofka Lucy Irigaray wzywała „żebyśmy uznały istnienie kobiecej genealogii po to, by nie zostać współniczkami zabójstwa matki. Istnieje genealogia kobiet w naszej rodzinie: mamy matkę, babkę, prababkę po linii matki oraz córki. Na wygnaniu, w rodzinie ojcowsko-mężowskiej, zapominamy trochę o swoistości tej kobiecej genealogii, a nawet jesteśmy doprowadzane do wyparcia się jej. Spróbujmy umieścić się w tej kobiecej genealogii, aby zdobyć i ochronić naszą tożsamość”⁶²². Jak pokazuje JM Rektora, postulaty Irigaray można stosować nie tylko w życiu, lecz również w trakcie sprawowania funkcji rektorskiej, gdy uczelnia chwali się swoimi pierwszymi studentkami, przede wszystkim Zofią Baltarowicz-Dzielińską, która po wielu latach męskiej dominacji wreszcie w 1917 roku mogła zacząć studiować.

Nawet jeśli JM Rektora – jak sama deklaruje – *Zawsze ma[m] jakieś ale*, a *Wszystko wisiało na włosku*, to jej gabinet w przestrzeniach wystawienniczych Galerii Sztuki Wozownia został zmaterializowany i stał się programowym manifestem. Iwona Demko jako JM Rektora

⁶²³ G. Smalej, dz. cyt.

to artystka, która od dawna już nie tworzy tylko obiektów sztuki, lecz działa i stara się aktywnie zmieniać rzeczywistość. Bierze udział w demonstracjach i wykonuje magiczne rytuały o wielowiekowej tradycji, by wzbudzić kobiecą siłę, co uwidacznia na banerze *408 231 podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym proteście*, który z dumą rozwiesza w swoim gabinecie. Jej władza „[t]o nie jest rozkazywanie palcem z wysokości tronu”⁶²³, lecz próba postrzegania uczelni jako utopii, w której wszyscy są równi i wolni.

W GABINECIE JEJ MAGNIFICENCJI REKTORY IWONY DEMKO

⁶²² L. Irigaray, *Ciało-w-
-ciało z matką*, 1981, tłum.
A. Araszkiewicz, Kraków
2000, s. 20.



BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

Abakanowicz M., *O nietrwałości*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 3–4/2006.

Abakanowicz. *Gry wojenne. Mutanty*, red. M. Waller, Poznań 2002.

Abriszewski K., *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie”, 2007, 1–2.

Agamben G., *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.

Agnoli J., *Subversive Theorie. „Die Sache selbst” und Ihre Geschichte*, Gesammelte Schriften, Bd. 3, red. C. Hühne, Freiburg 1996.

Alberti L. B., *O malarstwie*, tłum. Lidia Winniczuk, Wrocław 1963.

Alphen E. van, *Zabawa w Holokaust*, tłum. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 1–2, 2004.

Andrzej Bereziański 1939–1999, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2003.

Arendt H., *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa 2000.

Arnheim R., *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Neue Fassung, aus dem Amerikanischen von C. Spinner, 2. Auflage, Köln 2003.

Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978.

Art and the Senses, red. by F. Bacci and D. Melcher, Oxford 2009.

Asemissen H. U., Schweikhart G., *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994.

Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

Asten A. von, *In der großen Werkstatt der Natur. Biomorphe Formen im Werk von Hans Arp / In the Great Studio of Nature*,

- [w:] *Biomorph! Hans Arp im Dialog mit aktuellen Künstlerpositionen*, red. O. Kornhoff, Köln 2011.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
- Bakuła B., *Obrazy w obrazach. O pewnym metatekstowym zjawisku kultury*, „Artium Quaestiones” IV, Poznań 1990, sq 57-73.
- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Balus W., *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2 (8), 2010.
- Balus W., *Poetyka kontestacji PRL-u w obrazach grupy „Wprost” i Jurry’ego Zielińskiego*, „Konteksty”, 2010 nr 4(291).
- Barker C., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005.
- Barthes R., *Mit i znak. Eseje*, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970.
- Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1980.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Kraków 1996.
- Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1/2, 1999.
- Bator J., *Dwoje ust Lucy Irigaray*, „Teksty Drugie” 5 (58), 1999.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, wyd. II, Warszawa 2000.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
- Benjamin W., *Lalka, automat*, [w:] Tenże, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.
- Benjamin W., *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Beaujean D., *Bilder in Bildern. Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001.
- Becker I., *Fotographische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst*, München 2010.
- Berdyszak J., *O obrazie*, Olsztyn 1999.
- Bertoloni Meli D., *Visualizing disease: the art and history of pathological illustrations*, Chicago – London 2017.
- Bild und Einbildungskraft*, red. B. Hüppauf, C. Wulf, München 2006.

- Bill M., *Präzisierungen zur konkreten Gestaltung* [w:] H. Frei, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekten*, Baden 1991.
- Biocentrism and Modernism*, red. I. Wünsche, O. A. I. Botar, Ashgate 2011.
- Boehm G., *O obrazach i widzeniu*, red. D. Kołacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014.
- Bogen S., Thurlemann F., *Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen*, [w:] *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös politischer Programme in Mittelalter*, red. A. Patschovsky, Ostfildern 2003.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
- Bourriaud N., *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*, Translated by J. Herman, New York 2002.
- Bredenkamp H., *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010.
- Buhles S., *Hans Arps Interpretation der Natur*, [w:] *Von Altdorfer bis Serra*, red. I. Besch, R. Floetmeyer, S. Michaeli, St. Ingbert 1993.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
- Calvino I., *Filosofia e letteratura* [w:] Tenże, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino 1980.
- Canetti E., *Masa i władza*, tłum. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 1996.
- Couser T., *Recovering bodies. Illness, disability, and life writing*, Madison 1997.
- Czaja D., *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2006.
- Czapliński P., *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.
- Czarownik przy zielonej skale. Marek Włodarski Henryk Streng*, red. J. Chrobak, J. Michalik, M. Wilk, Galeria Piekary, Poznań 2009.
- Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, red. M. Rath, J. Trempler und I. Wenderholm, Berlin 2013.
- Deleuze G., *Foucault*, tłum. M. Gusin, Wrocław 2004.
- Deleuze G., *Francis Bacon – The Logic of Sensation*, tłum. na angielski D. W. Smith, Londyn 2003.
- Deleuze G., *Masochism: Coldness and Cruelty & Venus in Furs*, tłum. z j. francuskiego J. McNeil, A. Willm, New York 1991.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015.



- Derrida J., *Gościnnność nieskończona*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 3 (9), 2004.
- Derrida J., *Ostrogi. Style Nietzschego*, tłum. B. Banasiak, Gdańsk 1997.
- Derrida J., *Pozycje: Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jaen-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, wyd. II, Katowice 2007.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- Derrida J., *The Law of Genre*, „Glyph. Textual Studies” 7/1980.
- Der stumme Diskurs der Bilder. Reflektionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, red. V. von Rosen, K. Krüger, R. Preimesberger, München und Berlin 2003.
- Didi-Huberman G., *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, tłum. A. Hartz, Cambridge and Massachusetts 2003.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.
- Didi-Huberman G., *Of Images and Ills*, tłum. C. Shread, „Critical Inquiry” 2016, vol. 42, nr 3.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Didi-Huberman G., *Strategie obrazów*, tłum. J. Margański, Kraków 2011.
- Didi-Huberman G., *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, aus dem Französischen von M. Sedlaczek*, München 1999.
- Dybel P., *Choroba jako postęp, czyli dekadenska historiozofia Przybyszewskiego*, [w:] tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2004.
- Die Fee Elektrizität. Betrachtungen zu Raoul Dufy's Werk*, red. E. Reineke, München 1995.
- Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, red. S. Beneke, O. H. Ottomeyer, Berlin 2002.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, Warszawa 2006.
- Eco U., *Über Spiegel und andere Phänomene, Aus dem Italienischen von B. Kroeber*, Wien 1988.
- Eisenstein S., *Patos*, [w:] tenże, *Nieobojętna przyroda*, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1975.

- Elkins J., *Differenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper*, tłum. z j. angielskiego H. Jatho, [w:] *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, red. H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002.
- Feministyczne nowe materializmy: usytuowane kartografie*, red. O. Ciemięcka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018.
- Flusser V., *Haut*, [w:] *Flusser Studies 02*, <http://www.flusserstudies.net/pag/02/flusser-haut02.pdf>.
- Flusser V., *Introduction*, [w:] *Discover European Video*, New York 1990.
- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1993.
- Fraunberger F., *Elektrische Spielereien im Barock und Rokoko*, München 1967.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.
- Furedi F., *Our unhealthy obsession with sickness. Why is being ill now embraced as a positive part of the human experience?*, „spiked” 2005, <http://www.frankfuredi.com/index.php/site/article/81/> [dostęp: 28.07.2018].
- Gesichter der Haut*, red. C. Geissmar-Brandi, I. Hijiya-Kirschnerreit, S. Naoki, Frankfurt am Main und Basel 2002.
- Gibson J. J., *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*, übersetzt von I. und E. Kohler und M. Groner, Bern 1973.
- Gibson J. J., *The theory of affordances* [w:] *Perceiving, Acting and Knowing: Toward an Ecological Psychology* (red. R. Shaw, J. Bransford), New York 1977.
- Gilman S. L., *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca and London 1991.
- Giżycki M., *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001.
- Gockel B., *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*, Berlin 2010.
- Goerke H., *Arzt und Heilkunde. Vom Asklepiospriester zum Klinikarzt. 3000 Jahre Medizin*, München 1984.
- Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków 1997.

- Grosz E., *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, London 2011.
- Grosz E., *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, New York 2008.
- Grunwald M., *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku?*, tłum. E. Kowynia, Kraków 2019.
- Hamilton J. T., *The Luxury of Self-destruction. Flirting with Mimesis with Roger Caillois* [w:] *Flirtations: Rhetoric and Aesthetics this Side of Seduction*, red. D. Hoffman-Schwartz, New York 2012.
- Haraway D., *How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge 2000.
- Hellwig U., *Transformationen „weiblicher“ Tricksterarchetypen. Perspektiven für Literatur und Philosophie*, Bielefeld 2009.
- Hirszfeld A., *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audio-wizualnych*, Kraków 2015.
- Holling E., *Subversion und oder als Vorahnung*, „Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität“ 02/2012.
- Holzhey M., *Phänomene der Elektrizität* [w:] *Täze, Im Labor des Zeichners. Joseph Beuys und Naturwissenschaften*, Berlin 2009.
- Holzhey M., *Victor Vasarely (1906-1997). Das reine Sehen*, Köln 2005.
- Irigaray L., *Ciało-w-ciało z matką*, 1981, tłum. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.
- James W., *Essays in Radical Empiricism*, Cambridge 1976.
- James W., *Principles of Psychology*, Cambridge 1983.
- Jameson F., *Cognitive Mapping* [w:] *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. C. Nelson, L. Grossberg, Chicago 1990.
- Jeleński K. A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 2013.
- KartenWissen. *Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*, red. S. Günzel, L. Nowak, Wiesbaden 2012.
- Jelewska A., *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2013.
- Kartographisches Denken, red. C. Reder, Wien – New York 2012.
- Kasperowicz R., *Symbol jako narzędzie i cel w historii obrazów Aby'ego Warburga*, [w:] „Stan Rzeczy” 1(8), 2015.
- Kerber B., *Rahmen ohne Bilder – Eine Zitat-Montage*, [w:] *Kunst und Ästhetik. Erkundungen in Geschichte und Gegenwart*, red. W. Scheel, K. Bering, Berlin 1997.
- Kiepuszewski Ł., *Praktyka autoportretu – zagadnienie czasowości*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem*, red. Maria Poprzęcka, Materiały

- Seminarium Metodologicznego SHS Nieborów październik 2002, Warszawa 2003, sq 55-69.
- Korzybski A., *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lakeville 1958.
- Kowalczyk I., *Podróż do przeszłości. Interpretacja najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2011.
- Krankheit und Kranksein in der Gegenwartskunst*, red. A. Geus, Marburg 1985.
- Krauss R. E., „A Voyage on the North Sea.” *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000.
- Krauss R. E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011.
- Krauss R. E., *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” Vol. 25, No. 2, „Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin” (Winter, 1999).
- Krauss R. E., *Under Blue Cup*, Massachusetts and London 2011.
- Krauss R. E., *Video: The Aesthetics of Narcissism*, [w:] *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, red. T. Leighton, London 2008.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
- Krois J. M., *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011.
- Kruse C., *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione”. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von C. Cennini*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2000, 63.
- Kruse C., *Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle von Alberti bis Caravaggio*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 26, 1999.
- Kunst und Krankheit. Studien zur Pathographie*, red. M. Bormuth, K. Podoll, C. Spitzer, Göttingen 2007.
- Kunst, Subversion, Krise. Zur Politik der Ästhetik*, red. N. Bandi, M. G. Kraft, S. Lasinger, Bielefeld 2012.
- Lakoff G., M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.
- Lazoni S., *Empathy: a history*, New Haven and London 2018.
- Lee P. M., *Illegibility / Unleserlichkeit. 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, Documenta, Kassel und Ostfildern 2011.

Lehmann U., *Ästhetik der Absenz – Ihre Rituale des Vergebens und der Verweigerung. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung*, [w:] *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, red. taże, P. Weibel, München und Berlin 1994.

Leigh Foster S., *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, London and New York 2011.

Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.

Lipińska A., *Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych*, „Konteksty Kultury” nr 13, z. 3, 2016.

Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis, red. R. Hoppe-Sailer, C. Volkenandt, G. Winter, Berlin 2005.

Lorenc I., *Milczenie języka w koncepcjach Merleau-Ponty’ego i Lyotarda*, [w:] *Fenomen słowa*, red. A. Grzegorzczak, M. Grzywacz, R. Koschany, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

Loska K., *Wokół Finnegans Wake. James Joyce i komunikacja audiowizualna*, Kraków 1999.

Lyotard F., *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, tłum. M. Murawska, P. Schollenberger, Warszawa 2015

Lyotard F., *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz und Wien 1986.

Malafouris L., *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Massachusetts 2013.

Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting, red. U. Gehring, P. Weibel, Karlsruhe 2014.

Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze, red. A. Jastrzębska, Kraków 2014.

Markowska A., *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

Marriner R., *Derrida and the Parergon*, [w:] *A Companion to Art Theory*, red. P. Smith, C. Wilde, Oxford 2002.

Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.

Marzec W., Zysiak A., *Powiedz mi, gdzie jestem. Media geolokalizacyjne jako surogat mapowania poznawczego*, „Kultura Popularna” 2010, 3–4 (29–30).

Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst, red. S. Autsch, S. Hornäk, Bielefeld 2017.

Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce, red. I. Kowalczyk, Poznań 2010.

Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009.

Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

Merleau-Ponty M., *Sense and Non-Sense, with a preface by H. L. Dreyfus & P. Allen Dreyfus*, Evanston 1964.

Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali, red. R. Szczerbakiewicz, A. Wójtowicz, Lublin 2015.

Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticism, red. W. J. Hynes, W. G. Doty, Tuscaloosa and London 1997.

Nacher A., *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016.

Nacher A., *Telepleć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Kraków 2008.

Nancy J.-L., *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.

Nelson V., *Sekretne życie lalek*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009.

Neuner S., *Taktilität – Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, „31. Das Magazin des Instituts für Theorie” Nr. 12/13, Dezember 2008, Zürich.

New Materialism: Ontology, Agency, and Politics, red. D. Coole, S. Frost, Durham 2010.

Nienasycenie. Filozofowie o Kafce, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011.

Nietzsche F., *Ecce Homo. Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, München, Berlin und New York 1988.

Nietzsche F., *Z genealogii moralności*, tłum. L. Staff, Kraków 2003.

Nycz R., *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie”, 2012, nr 3.

Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią, red. P. Francuz, Warszawa 2007.

O'Rourke K., *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, Massachusetts-London 2013.

Pallasmaa J., *Myśląca dłoń. Egzystencjonalna i ucieleśniona mądrość w architekturze*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2015.

Parsons T., *System społeczny*, tłum. M. Kaczmarczyk, Kraków 2009.

Paterson M., *Seeing With the Hands: Blindness, Vision and Touch after Descartes*, Edinburgh 2016.

- Paterson M., *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, Oxford and New York 2007.
- Pawlik R., *Ikonomia cierpienia. Aby Warburg o symbolizacji obrazowej i obrazach wojny*, [w:] „Załącznik Kulturoznawczy” 5, 2018.
- Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
- Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009.
- Pękala-Gawęcka D., *Antropologiczne spojrzenie na chorobę jako zjawisko kulturowe*, „Medycyna Nowożytna. Studia nad Historią Medycyny” 1994, t. 1, z. 2.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, wyd. II, Poznań 2011.
- Plat D., *Barthes – łowca mitów*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 19.
- Podro M., *Vom Erkennen in der Malerei, aus dem Englischen von H. Jatho*, München 2002.
- Potts A., *Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960s*, „Art History” 2(27)/2004.
- Projekt Narcyz, red. naukowa A. Bednarczyk, Kraków 2017.
- Protzman H., *Die visuelle Ästhetik der Skulptur und das Problem der Wechselvertretung von Auge und Tastsinn*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden” 13, 1981.
- Rasche S., *Das Bild als Fenestra Aperta – eine Modelldiskussion*, [w:] tenże, *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*, Münster, Hamburg und London 2003, sq 13-30.
- Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965-75, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000.
- Rejniak-Majewska A., „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss, [w:] *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
- Remote Control. Television, Audiences Cultural Power, red. E. Seiter, H. Borchers, G. Kreutzner, E. M. Warth, Routledge London – New York 1991.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006.
- Robinson H., *Reading Art, Reading Irigaray. The Politics of Art by Women*, London – New York 2006.
- Rogowska-Stangret M., *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy figury ciała w filozofii współczesnej*, Gdańsk 2016.

- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rzeźba dzisiaj. Sztuka w przestrzeni publicznej, t. 2, red. E. Domanowska, M. Smolińska, Orońsko 2018.
- Sasse S., *Patos i antypatos. Formuły patosu u Siergieja Eisensteina i Aby'ego Warburga*, tłum. P. Piszczatowski, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 6, 2014, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/6-obraz-patos/patos-i-antypatos> [dostęp: 15.06.2021].
- Schalansky J., *Atlas wysp odległych. Pięćdziesiąt wysp, na których nigdy nie byłam i nigdy nie będę*, tłum. T. Ososiński, Warszawa 2013.
- Schjeldahl P., *Through the Frame (The Frame is Through)*, [w:] *Ralph Humphrey. Frame Paintings: 1964 to 1965*, Mary Boone Gallery, New York 1990.
- Schmerz. Kunst + Wissenschaft, red. E. Blume, A. Hürlimann, T. Schnalke, D. Tyradellis, Berlin 2007.
- Schmerzhaft genial. Künstler und ihre Krankheitsbilder, red. U. Damm, Berlin 2008.
- Schnettler B., *W stronę socjologii wiedzy wizualnej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” T. IV, Nr 3, Listopad 2008.
- Schollenberger P., *Strefy kontaktu – Merleau-Ponty i Duchamp o związkach widzenia i dotyku*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016.
- Schumacher E., *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt/M 2000.
- Shusterman R., *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa 2016.
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małeckie, Sebastian Stankiewicz, Kraków 2010.
- Simmel G., *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, [w:] tenże, *Soziologische Ästhetik*, Darmstadt 1998.
- Sokołowski Ł., *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” rok LV, nr 2-3, 2011.
- Smolińska M., *Dermatologia malarska: obraz skóry a skóra obrazu*, „Artium Quaestiones” 2016, XXVII.

- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.
- Smolińska M., *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009.
- Spemann W., *Tastsinn und Plastik. Ein Beitrag zur Anthropologie der Sinne*, „Kunst und Kirche” 3, 1981.
- Stahel U., *Körper, Bilder, Macht und Gewalt*, [w:] *Darkside II – Fotografische Macht und fotografierte Gewalt, Krankheit und Tod. Photographic Power and Violence, Disease and Death Photographed*, red. tenże, Winterthur 2009.
- Steinle F., *Wissen, Technik, Macht. Elektrizität im 18. Jahrhundert*, [w:] *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*, red. R. van Dülmen, S. Rauschenbach, Köln – Weimar – Wien 2004.
- Stoichita V. I., *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001.
- Stoichita V. I., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- Stafford B. M., *Body Criticism – Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge and London 1991.
- Strauven W., *Marinetti's Tattilismo Revisited. Hand Travels, Tactile Screens, and Touch Cinema in the 21st Century*, Amsterdam 2018.
- Strzebiński W., *Teoria widzenia*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2006.
- SUBVersionen. *Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld 2008.
- Suter H., *Paul Klee und Seine Krankheit. Vom Schicksal geschlagen, vom Leiden gezeichnet – und dennoch!*, Bern 2007.
- Suter R., *Hans Arp. Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*, Bern 2007.
- Szlendak T., *Pięć procesów w kulturze + rola publicznych instytucji kultury, które o tych procesach conieco wiedzą*, <http://obserwatorium.ikm.gda.pl/artukul/tomasz-szlendak-piec-procesow-w-kulturze/> [dostęp: 4.08.2018].
- Sztuka w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
- Szyjewska-Piotrowska A., *Po-twarz. Przekraczanie wizualności w sztuce i fotografii*, Gdańsk – Warszawa 2015.

- Szyszkowska M., *Lewicowość w XXI wieku*, Warszawa 2004.
- Tabaszewska J., „Wędrujące pojęcia”: koncepcja Mieke Bal – przykład inter- czy transdyscyplinarności?, „Studia Europaea Gnesnensia” 8/2013.
- Tammen S., *Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der Spätmittelalterlichen Buchmalerei*, [w:] *Bild und Körper im Mittelalter*, red. K. Marek, R. Presinger, M. Rimmel, K. Kärcher, München 2006.
- Termeer M., *Was wird hier eigentlich sichtbar? Oder: wie ist Subversion im gegenwärtigen Kapitalismus möglich?*, „Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität” 02/2012.
- The Matter of Art: Material, Practices, Cultural Logics, c. 1250-1750*, red. Ch. Anderson, A. Dunlop, P. H. Smith, Manchester 2015.
- The Rethoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, red. P. Duro, Cambridge 1996.
- Thiel T., *Charts. Artistic diagrams in the medium of the exhibition*, [w:] *Schaubilder*, red. tenże, Berlin 2013.
- Thinking Through the Skin*, red. S. Ahmed, J. Stacey, London and New York 2007.
- Tokarz B., *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*, Katowice 2010.
- Tokarz M., *Podstawowe założenia teorii metafory Lakoffa i Johnsona*, „Nowa Krytyka” 2000, nr 11.
- Turowski A., *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem*, Gdańsk 2019.
- Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- Turowski A., *Manifest. Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej*, Warszawa 2012.
- Ullrich J., *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Berlin 2003.
- Ullrich W., *Die Geschichte der Unschärfe*, 2. Auflage, Berlin 2003.
- Unbedingt modern sein. Elektrizität und Zeitgeist um 1900*, red. R. Spilker, Osnabrück 2001.
- Vargish T., Delo E., *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*, Yale 1999.
- Vogt H., *Das Bild des Kranken. Die Darstellung äusserer Veränderungen durch innere Leiden und ihrer Heilmassnahmen von der Renaissance bis in unsere Zeit*, München 1969.
- Vojvodik J., *Siła dotyku – nowoczesność anachronizmu. O filozofii sztuki Georges’a Didi-Hubermana*, tłum. H. Marciniak, <http://rcin.>

org.pl/Content/50647/WA248_66590_P-I-2524_vojvodik-si-la-bez-il.pdf (dostęp: 25.01.2021).

Vold T., *The Sick Body. From Bacteria to Viruses. How Munch and Meelgard Express Diseases in Their Art*, „Horti Hesperidum” 6, 2016.

Wagner G., Müller W. J., *Dermatologie in der Kunst*, Biberach an der Riss 1970.

Weder Haut noch Fleisch. *Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, red. teze, Berlin 2007.

Welsch M., *Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*, praca doktorska, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 2003.

Weltvermesser. *Das goldene Zeitalter der Kartographie*, red. M. Bischoff, V. Lüpkes, R. Schönlaue, Dresden 2015.

Wicencjusz-Patyna A., *Wanda Gołkowska*, Wrocław 2015.

Wicencjusz-Patyna A., *Sztuka jest nieustającą polemiką. Wokół refleksji teoretycznej i praktyki artystycznej Wandy Gołkowskiej*, red. A. Wicencjusz-Patyna, Wrocław 2018.

Wieland M., *about blank: Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé*, [w:] red. A. Gilbert, Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Bücher in Büchern, Bielefeld 2012.

Wiltshire I., *Przedstawienie bólu w twórczości Magdaleny Abakanowicz, Representing Pain in the artwork of Magdalena Abakanowicz*, „Kwartalnik Orońsko” -1-2/2020.

Wissen – Können – Reflexion. *Ausgewählte Verhältnisbestimmungen*, red. H. Neuweg, Innsbruck und Wien 2000.

Wounds. *Between Democracy and Redemption in Contemporary Art*, Stockholm 1998.

Wünsche I., *Lebendige Formen und bewegte Linien: Organische Abstraktionen in der Kunst der klassischen Moderne*, [w:] *Abstract Art Now. Floating Form*, red. U. Lehmann, Bielefeld 2006.

Zaloser H., „Das Problem des Rahmens” (*Versuch zu einer Phänomenologie*), „Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien” 1/2 (24), 1971.

Zaluski T., *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

Zierkiewicz E., *Patografia jako zjawisko kulturowe i jako narzędzie nadawania znaczeń chorobie przez współczesnych pacjentów*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 1 (57), 2012.

Lista pierwodruków (ze wskazaniem na inne wersje językowe publikowanych tekstów):

Płynne kondycje obrazów

Efemeryczny. Odbity. Zmienny. Wideo-traktaty o kondycji obrazu w twórczości Sophii Pompéry / Evasive. Reflected. Variable. Video-treatises on condition of the image in works of Sophia Pompéry, w: Sophia Pompéry. Nic, tylko ulotne światło / Nothing but transient light, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2011, s. 2-8 / 10-14.

Zapasy z widzeniem: Andrzej Bereziański – artysta (nie) konsekwentny / Wrestling with Perception. The (in)consistent artist, w: Andrzej Bereziański, wyd. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2012, s. 15-21.

Transmedialne alienacje: uwagi o cyklu „Zwiastuny dojrzałości” Kamila Strudzińskiego/ Transmedia alienations, w: Kamil Strudziński. Zwiastuny dojrzałości, red. Wojciech Luchowski, wyd. Galeria Fotografii p.f. CK Zamek w Poznaniu, Poznań 2013, s. 2-3 / 6-7.

Marek Włodarski – demonstrator obrazów / Marek Włodarski – Demonstrator of Images / Марк Влодарський – демонстратор картин, w: Marek Włodarski | Henryk Streng (1898-1960). Między centrum a peryframi / Marek Włodarski | Henryk Streng. Between the Centre and the Periphery / Марк Влодарський | Генрик Штрэнг (1898-1960). Миж центром та периферіями, red. Magdalena Piłakowska, wyd. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, Sopot 2013, s. 87-97 / s. 99-109 / s. 111-127.

Obiektywizacja i fizjologia obrazu. O przewrotnej twórczości Bartosza Kokosińskiego / Objectification and Physiology of Painting. On the Intricate Art of Bartosz Kokosiński, w: Bartosz Kokosiński, wyd. ABC Gallery, Poznań 2015, s. 5-8 / p. 19-22.

Śliskie pępowiny świata: „Homoimerie” i „Sporysz” Marcina Zawickiego / Greasy umbilical cords of the world: „Homoimerie” and „Ergot” by Marcin Zawicki, w: Marcin Zawicki. Zarodki, wyd. Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2016, s. 4-10 / p. 13-21.

Strzał(ka) w dziesiątkę: diagramatyczne obrazy Andrzeja Bereziańskiego / The Pith and (M)Arrow: Diagrammatic Paintings of Andrzej Bereziański, w: Andrzej Bereziański. Kontestacje rzeczywistości / Andrzej Bereziański. Contesting Reality, wyd. Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2016, s. 75-81 / p. 83-105.

Tarantula deadly cargo: hybrydy, *informe* i mdłości, czyli o najnowszych obrazach Małgorzaty Wielek-Mandrel / *Tarantula deadly cargo*: hybrids, *informe* and nausea, that is the latest paintings of Małgorzata Wielek-Mandrela, w: Małgorzata Wielek-Mandrela. *Moje ręce jak rzeka* / Małgorzata Wielek-Mandrela. *My hands like a river*, katalog wystawy, wyd. Miejski Ośrodek Sztuki Galeria BWA w Gorzowie Wielkopolskim, Gorzów Wielkopolski 2016, s. 2-6.

Nie wolno godzić się na półśrodki? – nie do końca spójne uwagi o dialogu dwóch wyrazistych malarzy Macieja Andrzejczaka i Dawida Marszewskiego / Don't settle for anything else? – not so coherent comments on the dialogue of two prominent painters, w: Maciej Andrzejczak / Dawid Marszewski. *Półśrodki*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2019, s. 3-18.

A(nthro)pology of the medium of photography: Alicja Dobrucka's *Scenery* (2015) and Ronny Sen's *New World Chronicles of an Old World Colour* (2015), w: „India Habitat Centre Visual Arts Journal” 2020, special issue: „Third Eye. Photography and the Ways of Representations”, ed. Alka Pande and Dilpreet Bhullar, New Delhi, s. 144-161. ISSN NUMBER: 2348-2508

Percepcyjne partytury: fuzja tradycji op artu, potencjału nieczytelności oraz przedstawienia natury w wybranych rysunkach Wandy Gołkowskiej / The Perceptual Score: Fusion of Op Art Tradition, Potential of Unintelligibility and Representation of Nature in Selected Drawings by Wanda Gołkowska, w: Wanda Gołkowska. *Zmienność w międzyczasie* / Wanda Gołkowska. *Changeability in Meantime*, red. Magdalena Piłakowska, Emilia Chorzępa, Poznań 2019, s. 51-61 / p. 63-89.

Tkanka świata: malujące ciało Kingi Popieli / Tissue of the World: the Painting Body of Kinga Popiel, w: Kinga Popiel. *Tkanka świata* / Kinga Popiel. *Tissue of the World*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2021, s. 3-17.

Cyklopowe spojrzenia obrazów: organiczne formy w twórczości Mieczysława Janikowskiego, które na nas patrzą / The Cyclopean Gazes of Paintings: The works of Mieczysław Janikowski: the organic forms that look at us, w: Mieczysław T. Janikowski. *Medytacje euklidesowe* / Mieczysław T. Janikowski. *Euclidean Mediations*, red. M. Piłakowska, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2021, s. 89-112, p. 113-135.

Impuls cyberkartograficzny a malarstwo: *Geometria ciemności i Nawigacja* Dawida Marszewskiego, w: *Pomiędzy mapą a terytorium*, red. Krzysztof Gliszczyński, wyd. ASP w Gdańsku, Gdańsk 2020, s. 75-87.

Istoczenie się czerni, czyli uwagi o tym, jak Lidia Kot (za)nurza się w głębi nieprzeniknionej barwy, w: Lidia Kot. *Trzy czwarte oblicza czerni*, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2021, s. ?-?.

Namiętności, iskry, lęki, obsesje...

Czy warto marnować swoje najczystsze zapaly dla ciał przeraźliwie obcych? Uwagi o motywie lalki w twórczości Marka Piaseckiego / Can One Squander Their Purest Affections on Gruesome, Foreign Bodies? Remarks on the Doll Motif in the Oeuvre of Marek Piasecki, w: Marek Piasecki. *With Care*, red. Emilia Chorzępa, Magdalena Piłakowska, wyd. Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2017, s. 79-93 / p. 95-113.

Macho electrificatus: elektryzujące przygody Józefa Robakowskiego w polu sztuki i energii / Macho electrificatus: Józef Robakowski's Electrifying Adventures in the Realm of Art and Energy, w: Józef Robakowski. *Baczność! Wysokie napięcie! / Józef Robakowski. High Voltage! Danger!*, red. Magdalena Piłakowska, Emilia Chorzępa, Sopot 2018, s. 59-71 / p. 73-89.

Masochistyczny kontrakt: reprezentacje choroby w strategiach artystycznych wybranych polskich twórców współczesnych, w: *Choroba jako źródło sztuki*, red. Agnieszka Skalska, Poznań 2019, s. 178-207.

Wyprałam! O praniu stereotypów w (auto)ironicznej twórczości Bettiny Bereś / I've washed it! Washing away stereotypes in the (self-) ironic art of Bettina Bereś, w: Bettina Bereś. *Wyprałam*, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2018, s. 4-18.

Missing: Na tropach obcego / Missing: On the Trail of the Stranger, w: Diana Fiedler. *Missing*, wyd. Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2019, s. 4-17.

Medialne lustro i subwersywny narcyzm artystek polskiej neoawangardy: wyznania zazdrośnicy / The Mediatic Mirror and the Subversive Narcissism of Women Artists of the Polish Neo-Avant-Garde: Confessions of an Envious One, w: *Dama w lustrze. Strategie artystyczne kobiet w latach 70. XX wieku / Lady in the Mirror. Female Art Strategies in the 1970s*, red. Emilia Chorzępa,

Magdalena Piłakowska, wyd. Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2017, s. 47-56 / p. 59-70.

Szewczyk(i) w kolekcji Simulart: czyli o namiętnym kolekcjonowaniu twórczości artysty, który nienawidził słowa twórczość / Szewczyk(s) in the Simulart Collection: on the Passionate Collecting of the Creative OEuvre of an Artist who Hated the Term Creative OEuvre, w: Słowa nasyczone doświadczeniem. Andrzej Szewczyk z Kolekcji Simulart / Words Imbued with Experience. Andrzej Szewczyk from the Simulart Collection, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2020, s. 7-26 / p. 27-56.

Mięsista gęstość świata (w) fotografii: zimnokrwiste uwagi o kolekcji Cezarego Pieczyńskiego / The Fleshy Density of the World (of/in) Photography: Cold-blooded Remarks about the Collection of Cezary Pieczyński, w: Fotografia na rozdrożach. Prace z kolekcji Cezarego Pieczyńskiego / Photography at the Crossroads. Works from the Cezary Pieczyński Collection, red. M. Piłakowska, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2021, s. 19-32 / p. 33-45.

Obsesja zeber: somatyczne formy Martyny Pajk / Obsession with Ribs: Martyna Pajk's somatic forms, w: Martyna Pajk. Obsesja zeber / Martyna Pajk. Obsession with Ribs, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2021, s. 3-12.

„Abakany”. Z takich nitki jest upłątane ciało / „The Abakans”. The Body is Woven of Such Threads, w: Magdalena Abakanowicz. Jesteśmy strukturami włóknistymi / Magdalena Abakanowicz. We Are Fibrous Structures, red. Anna Borowiec, wyd. MNP, UAP, Poznań 2021, s. 89-116 / p. 117-138.

Perypetie formuł patosu, czyli o ruchach figur Magdaleny Abakanowicz w polu sztuki / The Vicissitudes of the Pathos Formulas, or the Movements of Magdalena Abakanowicz's Figures in the Field of Art, w: Magdalena Abakanowicz. *Moje formy to kolejne skóry, które z siebie zdejmuję*, red. M. Piłakowska, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2021, s. ??-?? / p. ???. ISBN 978-83-954750-6-1.

(Do)tkliwa kondycja skóry / An (in)tense condition of skin, w: Justyna Olszewska. Części pierwsze, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2017, s. 3-9 / 10-16.

Historia i polityka: widma, mity, projekcje

Jest, czego nie ma. Krystyny Piotrowskiej dialogi z widmami / *What's Not There Exists*. Krystyna Piotrowska Dialogues with Phantoms, w: Krystyna Piotrowska. *Jest, czego nie ma. What's Not There Exists*, wyd. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2017, s. 7-9 / 11-13.

Semantyka splotów – sploty semantyki: pikselowe obrazy duetu Anne Peschken i Marka Pisarsky'ego (Urban Art) / Semantics of Multi-textures or Multi-textural Semantics: Pixel paintings by the artist duo Anne Peschken and Marek Pisarsky (Urban Art), w: Anne Peschken, Marek Pisarsky (Urban Art). Globalpix, wyd. Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2012, s. 3-19.

Nagły podmuch refleksji. Prace Serkana Özkaya w ramie wystawy „Plötzliche Windstöße aller Länder... / The Sudden Gusts of the World... / Nagłe podmuchy wszystkich krajów...” / The Sudden Gust of Reflection. Works of Serkan Özkaya in the context of the *Plötzliche Windstöße aller Länder... / The Sudden Gusts of the World... / Nagłe podmuchy wszystkich krajów...*, w: Serkan Özkaya. Nagłe podmuchy wszystkich krajów, wyd. Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań 2014, s. 4-15 / 18-27.

Masa i władza, czyli medium jako judasz, przez którego obserwujemy władzę / Crowds and Power, or the Medium as a Peephole through Which We Observe the Regime, w: Celina Kanunnikava. Masa i władza, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń, 2016, s. 3-9 / 12-19.

Patchwork: granice empatyczności sztuki i zmagania z gościnnością / Patchwork: the limits of empathy in art and the struggle with hospitality, w: Sonia Rammer. Patchwork, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2018, s. 3-25.

Niemy krzyk / The Silent Scream, w: Małgorzata Markiewicz. Znikające punkty / Vanishing Points, red. Anna Borowiec, Magdalena Piłakowska, wyd. Galeria Piekary w Poznaniu, Poznań 2012, s. 3-17 / p. 19-41.

Mit i sny, czyli o transkulturowych pożytkach z polowania na mity, epistemicznej traumy i lingwistycznej anarchii / Myth and Dreams, or: On the Transcultural Uses of Pursuing Myths, Epistemic Traumas, and Lingual Anarchy, w: Mithu Sen. Mit i sny / Mithu Sen. Myth

and Dreams, wyd. Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, s. 2-11 /
p. 30-39. ISBN 978-83-61886-87-7

Zniekształcanie kodów i emancypacyjny ferment. O postfeminizmie
w malarstwie i subwersywnych dialogach z ikonografią religijną,
w: Polki, patriotki, rebeliantki, red. Izabela Kowalczyk, Poznań 2018,
s. 120-150.

W gabinecie Jej Magnificencji Rektory: znaczenia różowych
gronostajów, katalog wystawy, w: Iwona Demko. Jej Magnificencja
Rektora, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2021, s. 3-10.

Recenzja naukowa:

prof. UWr. dr hab. Dorota Koczanowicz

Seria wydawnicza:

Myśleć sztuką.

Monografie naukowe teoretyczek i teoretyków

Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Uniwersytetu Artystycznego

im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Numer tomu w serii: **5**

Redakcja naukowa serii:

prof. UAP dr hab. Marta Smolińska

Projekt graficzny:

Raman Tratsiuk

Skład:

Wiesław Wiszowaty

ISBN **978-83-66608-34-4**

DOI 10.48239/ISBN9788366608344



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

Książka Marty Smolińskiej to zbiór erudycyjnych esejów, które powstały jako wynik pracy aktywnej kuratorki oraz krytyczki i historyczki sztuki. Interpretuje ona sztukę współczesną poprzez teksty filozoficzne, antropologiczne, literaturę piękną, poezję i dialog z historią sztuki. Poznawczo skomplikowana opowieść o działaniach twórczych współczesnych artystów i artystek napisana jest językiem klarownym, a jednocześnie emocjonalnym. Skala tematów i form artystycznych, które kryją się w krótkich podrozdziałach książki, jest imponująca. Autorka ze znanym i lekkością porusza się we współczesnych teoriach społecznych, estetycznych i kulturowych. (...) Tłumacząc sztukę, Marta Smolińska nie odziera jej z tajemnicy. Metaforycznej egzegezy używa jej ludzkie ciało, ale też natura. Podobają mi się bardzo plastyczność i zmysłowość jej narracji i to, że dzieła sztuki zyskują tu wyrazistą podmiotowość. (...) Mają wolę i wysyłają multisensoryczne impulsy, „wgapią się”, domagając się odwzajemnienia uwagi. Obrazy mają skórę i mięsistość, formy przestrzenne nacierają swoimi ciałami; chcą kontaktu fizycznego, nawet penetracji. Autorka doskonale potrafi odczuć i objąć ciało sztuki.

Prof. UW, dr hab. Dorota Koczanowicz



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ARTYSTYCZNEGO
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ
W POZNANIU**