

Katarzyna Swinarska

Przemieszczenie

Interpasywność spojrzenia

Opis pracy doktorskiej

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Malarstwa

Promotor: prof. Henryk Czeźnik

Promotor pomocniczy: dr Agnieszka Gajewska

Gdańsk 2014

Spis treści

Wstęp. *Koncepcja Interpasywności spojrzenia Jacques 'a Lacana.*

Część I

1. Pragnienie jako przyczyna powstania obrazu. *Wyjaśnienie pojęć: pragnienia, porządku symbolicznego, wyobraźniowego i realnego według Emanuela Levinas 'a, Jacques 'a Lacana oraz Julii Kristewej.*
2. Teza badawcza. *Wyłonienie figury i wizerunku artystki.*
3. Metodologia. *Metody z dziedziny sztuk wizualnych, psychoanalizy i antropologii kultury.*

Część II

4. Propaganda w sztuce
5. Sprawcza moc utopii. *Wpływ obrazów na kształtowanie rzeczywistości.*
6. Władza portretu. *Portret mężczyzny, jako obraz władzy.*
7. Działanie obrazu

Część III

8. Figura kobiety jako obiekt seksualny.
9. Maski i rola jako tradycyjna strategia przemieszczenia.
10. Kostium – zasłanianie i odkrywanie w moich video performance'ach.
11. Miłość dworska i pojęcie Damy.
12. Tożsamość artystyczna jako rola.

Część IV

13. Jak świadomość jest blisko ciała.
14. Semiotyka ciała.

Część V

15. Przemieszczenie. *Przemieszczenie wiedzy i wiary. Przemieszczenie słów. Przemieszczenie w obszarze wizerunków . Przemieszczenie w skali..*
16. Opis instalacji *Przemieszczenie/ Interpasywność spojrzenia.*
17. Interpretacja instalacji *Przemieszczenie/ Interpasywność spojrzenia.*

Bibliografia

Wstęp

Zastanówcie się jednak dwa razy zanim powiecie, że w *katharsis* jakąś rolę odgrywają wasze emocje. [...] Z jednej strony bez wątpienia tak, a wy występujecie w formie surowca, z którego czyni się użytek. Z drugiej jednak strony, surowiec ten jest również absolutnie bierny. [...] Nie powinniście przypisywać sobie zbyt wielkich zasług. Waszymi emocjami zaopiekuje się na scenie porządna dyspozycja*. Chór się nimi zajmie. Cały emocjonalny komentarz zostanie zrobiony za was¹.

W ten sposób Jacques Lacan, francuski psychoanalityk, tłumaczy pojęcie interpasywności w słynnym cyklu pism *Le Séminaire* z 1960 roku, księga VII. W lacanowskiej koncepcji podmiotu interpasywnego, odczuwanie emocji zostaje przeniesione z widza na obraz. W powyższym cytacie, obrazem jest przedstawienie teatralne w tradycji greckiej, w którym występuje chór nieuczestniczący w akcji, ale relacjonujący ją w formie narracji. Chór w klasycznej tragedii greckiej przejmuje rolę widza w ekspresji uczuć oraz moralnej ocenie wydarzeń. W tej sytuacji podmiotowi nie pozostaje nic, ponieważ wszelka aktywność przeniesiona zostaje na obraz. Jednak Lacan nie twierdzi, że emocje widza pozostają bezużyteczne i bez znaczenia dla przedstawienia. Emocje widza są surowcem, z którego „czyni się użytek”. W pewien sposób, przy całkowitej bierności podmiotu, jego emocje zostają wchłonięte przez przedstawienie.

Świadomie wykorzystuję podwójne znaczenie słowa *przedstawienie* w języku polskim, które oprócz kontekstu teatralnego używane jest jako synonim reprezentacji, ukazywania, obrazowania. Ta semantyczna zbieżność pozwala mi na przeniesienie lacanowskiej koncepcji interpasywności na obszar malarstwa, który mnie interesuje.

* Dyspozycja to jeden z pięciu filarów klasycznej retoryki. Dotyczy selekcji argumentów, sposobu konstrukcji dobrej mowy i doboru argumentów [przyp. tłum.].

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII*, s. 294-295. Wydawnictwo Seuil, Paryż 1986.

W interpretacji słoweńskiego psychoanalityka, filozofa i krytyka kultury Slavoj Žižka pojęcie interpasywności stanowi drugą stronę interaktywności. Interaktywność, dzięki mediom elektronicznym na przykład, umożliwia konsumentowi relację dialogiczną z produktem kultury. Poczynając od gier komputerowych, po wszelkie dostępne w cyberprzestrzeni teksty i przedstawienia, dotychczasowy bierny obserwator może odtąd, nie tylko aktywnie uczestniczyć „w spektaklu, ale także w coraz większym stopniu brać udział w ustanawianiu samych jego reguł”².

Odwrotną sytuacją, według Žižka, jest interpasywność, w której przedmiot przejmuje pasywność podmiotu: nudzi się, bawi i odczuwa przyjemność w imię podmiotu. Mamy zatem do czynienia z sytuacją, w której aktywność jednej strony pozwala na pasywność drugiej. Nawet najbardziej intymne emocje mogą być odczuwane za pośrednictwem zewnętrznego zjawiska, osoby czy przedmiotu, „a aktywność i pasywność nie są pojęciami przeciwstawnymi tylko równorzędnymi częściami składowymi sytuacji komunikacyjnej”³.

Interpasywność jest specyficznym rodzajem relacji, w której podmiot „deleguje” swoją radość, żalobę czy jakiegokolwiek inne funkcje na Innego, którym może być jednostka, wspólnota czy nawet przedmiot. Tradycyjnie wykorzystuje się tę strategię w wielu kulturach religijnych. Typowym przykładem delegowania żaloby na innego człowieka, jest wynajmowanie płaczek, które „odczuwają” i oplakują żal w zamian za zleceniodawcę. Innym przykładem jest palenie świeczek w określonej intencji: tutaj przedmiot czuwa lub modli się zamiast osoby. W buddyzmie funkcjonują modlitewne młynki lub chorągiewki z wypisanymi modlitwami, które wieszają się na drzewie, aby wiatr nimi poruszał i w ten sposób przedmiot „modli” się zamiast wiernego.⁴

W 2012 roku siedząc samotnie na rezydencji artystycznej w alpejskiej wiosce, czytałam *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*⁵

² Slavoj Žižek, *Podmiot interpasywny, czyli Lacan kręci modlitewnym młynkiem*, w: *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. Julian Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 42

³ Marzena Falkowska, *Gry wideo jako nowe medium - podstawowe kategorie badawcze*, 7.11.2010, Wiedza i Edukacja, ISSN 1898-9233, <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/45387>

⁴ Por. Slavoj Žižek, *Podmiot interpasywny, czyli Lacan kręci modlitewnym młynkiem*, w: *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. Julian Kutyła, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 41-44

⁵ Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum, Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, Przekład:

Žižka i zaczęłam rozważać możliwość potraktowania obrazu w inny niż dotychczas sposób. Žižek w porywający sposób interpretuje sceny filmowe, nadając im szczególny charakter. Obrazy filmowe wybierane przez słoweńskiego krytyka nie przedstawiają ujmujących widoków przyrody, ani jakichkolwiek innych widoków. Nie są też ekspresyjne w sposób, który pozwoliłby widzowi zapomnieć o sobie i uwierzyć w rzeczywistość emocji i przedstawienia. Każdy reżyser hołubiony przez Žižka posługuje się konwencją teatralną lub formą filmu w filmie, czy teatru w filmie. Opisywane sceny charakteryzuje dystans do medium i do tematu przedstawienia. To, co powoduje, że mimo umowności przyciągają one uwagę widza, to napięcie wewnątrz sceny, bez związku z iluzją rzeczywistości. Jest to napięcie podobne do teatralnego, które nie pochodzi ze złudzenia, że opisywane zdarzenia i emocje dzieją się naprawdę.

Podobnie jak w dramacie greckim siła katharsis była wynikiem części składowych sztuki: poetyki, retoryki, kunsztu aktorskiego, choreografii oraz scenografii, tak filmy analizowane przez Žižka są złożonym mechanizmem produkującym emocje. Możemy potraktować te sceny filmowe jako ruchome obrazy, które za pomocą określonych środków, takich jak: kompozycja, kolor, proporcje, forma, kontrast, dźwięk i narracja powodują myśli oraz uczucia u odbiorcy.

Zainspirowana książką Slavoj Žižka, podjęłam pierwszą próbę zdystansowania się do własnych przeżyć i odczuć, które zaczęły przytłaczać moje malarstwo. Tak powstał cykl zatytułowany *Kto zabił? Gdzie jest kobieta o bujnym życiorysie?* Powiększone twarze hitchcockowskich aktorów, wyrażają tak silne emocje, że widz od razu orientuje się, co do ich umowności. Przesadna mimika, wycięte fragmenty szerszych scen, działają na zasadzie rozrusznika: rozbudzają wyobraźnię i inicjują emocje. Taka strategia aktywizuje widza i umożliwia mu projekcję własnych wspomnień, uczuć i doświadczeń na ekran płótna.

Część I

1. Pragnienie jako przyczyna powstania obrazu

Pragnienie

Słowo pragnienie [*désir*] zajmuje centralne miejsce w teorii analitycznej. Każda istota, która przychodzi na świat ma potrzeby biologiczne, które mogą być zaspokojone przez pewne obiekty. Jednak u człowieka, który jest istotą mówiącą, potrzeby są przekazywane przez żądania i są, z tego powodu, wyalienowane. Każde mówione słowo jest domaganiem się i zakłada istnienie Innego, ku któremu mówienie jest kierowane. Domaganie przedstawia dwie strony: z jednej strony jest ono żądaniem satysfakcji potrzeb, z drugiej, jest ono żądaniem miłości. Pragnienie jest ekscentryczne i nienasykalne, wieczne i nieśmiertelne jak mowa i mówienie, w które człowiek został wprowadzony. Pragnienie jest pragnieniem Innego: nie jest artykułowane (koordynowane) z obiektem, do którego wydaje się, że dąży, lecz jest artykułowane z obiektem, który jest przyczyną, mianowicie z wiecznie utraconym obiektem⁶.

Według Lacana pragnienie jest nie tylko pragnieniem Innego, ale zwłaszcza pragnieniem Innego pragnącego. Jak tłumaczy Žižek:

podmiot pragnie tylko o tyle, o ile doświadczy samego Innego jako kogoś pragnącego, jako miejsca niezgłębionego pragnienia, tak jakby owo niejasne pragnienie emanowało od niego lub od niej. Inny nie tylko zwraca się do mnie ze swoim zagadkowym pragnieniem, ale konfrontuje mnie również z faktem, że sam nie wiem czego naprawdę pragnę, z zagadką mojego własnego pragnienia⁷.

Nieprzeniknioność innej ludzkiej istoty, fakt, że pod wizerunkiem osoby, która przypomina mi samego, zawsze czai się „niezgłębiona otchłań radykalnej Inności kogoś, o kim ostatecznie nie wiem nic”⁸ – dla Lacana, który

⁶ Por. Krakowskie Koło Psychoanalizy Nowej Szkoły Lacanowskiej, Podstawowe pojęcia występujące w psychoanalizie lacanowskiej, <http://www.psychoanaliza.com.pl/?art=3&tab=mps&lang>

⁷ Slavoj Žižek, *Od Che vuoi? Do fantazji, czyli Lacan i „Oczy szeroko zamknięte”*, w: *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 65

⁸ J.w.

podąża tu śladami Freuda – znalazła swój pełny wyraz w judaizmie, w przykazaniu miłowania bliźniego, jak siebie samego.

Emanuel Lévinas⁹, inaczej ujął zagadnienie pragnienia, pomijając potworność bliźniego, z powodu której Lacan stosuje do bliźniego termin (Zła) Rzecz¹⁰ używany do najważniejszego przedmiotu naszych pragnień, w jego nieznośnej intensywności i nieprzeniknioności. Pragnienie w ujęciu Lévinas'a ma charakter metafizyczny i opisane zostało w dziele *Całość i nieskończoność* jako ruch, odwracanie się w stronę upragnionego, tęsknota za innym. Pragnienie, z założenia niemożliwe do zaspokojenia, nie dąży do zbliżenia, karmi się odległością, a myśl o zbliżeniu staje się podobna do myśli o unicestwieniu.

Lévinas ujmuje bliźniego jako „otchłanny punkt, z którego emanuje wezwanie do etycznej odpowiedzialności”¹¹. W książce *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, czytelnika przekonuje humanizm zrodzony z doświadczenia cierpienia i śmierci. Pisarstwo Lévinas'a jest zapisem wrażliwości na kruchość ludzkiego życia. Poetycki styl filozofa przypomina z jednej strony objawiony charakter pisma ksiąg Starego Testamentu, z drugiej natomiast - malarską wrażliwość na powierzchnię, światło i kolor. Jego zdziwienie na widok przezroczystości skóry, nagości i biedy twarzy drugiego człowieka, przypomina mi o emocjach, skłaniających mnie do malowania portretów.

Sądzę, że człowiek nie zna swojej twarzy. Nawet wtedy, gdy patrzy w lustro, widok odbicia zdominowany jest przez wyobrażenie o sobie. Dopiero w chwili spotkania z drugim człowiekiem, podmiot przegląda się w twarzy drugiego i widzi w niej siebie, swoją nagość, cielesność i sposób, w jaki doświadczenia i wpływający czas naznaczają twarz.

W koncepcji pragnącego podmiotu zaskakująca dla mnie i niezmiernie ciekawa jest jej uniwersalność. Skoro dążenia do zaspokojenia pragnienia są skazane na niepowodzenie, jedyne co można zrobić, to rozpoznać obiekt swojego pragnienia jako obiekt, którego nie można pochwycić, który się

⁹ Emanuel Lévinas - wybitny filozof francuski, pochodzenia litewsko-żydowskiego, wychowany w tradycji Talmudu.

¹⁰ Slavoj Žižek, *Od Che vuoi? Do fantazji, czyli Lacan i „Oczy szeroko zamknięte”*, w: Lacan. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 65

¹¹ Slavoj Žižek, *Od Che vuoi? Do fantazji, czyli Lacan i „Oczy szeroko zamknięte”*, w: Lacan. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 66

wymyka i zawsze jest „gdzie indziej”. Dla mojej pracy istotna jest dynamizująca funkcja pragnienia.

W cyklu obrazów *Śnić o innych przestrzeniach* rozpoczętym w 2010 i zakończonym w 2012 roku, wyraźnie nawiązuję do pojęcia nienasyconego pragnienia. Namalowane przeze mnie przeskalowane portrety śpiących osób, inspirowane obrazem Marlene Dumas¹² (z 2004 roku), przedstawiającym zmarłą świętą Łucję, stanowiły próbę uchwycenia pragnienia z młodzieńczego okresu, przed transformacją ustrojową w Polsce. W czasach, w których ideologia konsumpcyjna nie zaciemniała jeszcze istoty pragnienia, nie łudziła, że upragnionym celem jest towar; pragnienie będące siłą napędową, kierowało ku miłości, ku drugiemu człowiekowi oraz pięknu. Sen bohaterów moich obrazów, błyskający kolorem spod szarej skóry, odgradza ich od upływającego czasu, życia pełnego kompromisów i jest tymczasowym odroczeniem śmierci, która – w świetle tamtego pragnienia – dawno już powinna była nastąpić.

Pierwsze silne pragnienie, jakie pamiętam, dotyczyło matki. Uroda mojej mamy powodowała, że czułam się jak mały kapłan w jej świątyni. Zamiast odczuwać satysfakcję z powodu posiadania pięknej matki, odczuwałam nieustające pragnienie wobec niej i jej urody. Sądzę, że to właśnie pragnienie spowodowało pierwszy odruch rysowania, malowania, jako potrzeba zatrzymania, przywłaszczenia sobie jej wizerunku, ale także wyraz bezsilności wobec piękna.

Semiotyczne, Symboliczne, Wyobrazeniowe i Realne.

Filozofka Julia Kristeva w swojej koncepcji porządku semiotycznego i symbolicznego, wiąże ekspresję cielesną i emocjonalną z semiotycznym wymiarem mowy. Według Kristevej do porządku semiotycznego należą afekty, które pochodzą z okresu bycia w jednoźci z matką: bełkotanie, płacz, krzyk i pragnienie, to, co najbardziej pierwotne, silne i przede wszystkim prewerbalne. Natomiast struktury symboliczne zakorzenione zostały głęboko w kulturze, w normach i konwencjach społecznych. Porządek symboliczny to system znaków, który scala naszą tożsamość, stanowi podstawę

¹² Marlene Dumas (ur. 1953 w Kapsztadzie) — światowej sławy malarka pochodząca z RPA, obecnie mieszka i tworzy w Amsterdamie

uniwersalnych reguł porozumienia między ludźmi i tworzy językowy obraz świata. Znaczenie powstaje poprzez współdziałanie tych dwóch procesów, które wzajemnie się dopełniają¹³.

Typologia Lacana, którą przejmują Julia Kristeva, uznaje trzy porządki rzeczywistości: Symboliczne, Wyobrażeniowe oraz Realne. Wyobrażeniowe jest ściśle powiązane z momentem w rozwoju człowieka, zwanym fazą lustra. We wczesnym okresie rozwoju, niemowle nie doświadcza siebie jako całości i nie rozpoznaje wyraźnie granic pomiędzy swoim ciałem a ciałem matki i otoczeniem. Dopiero w zetknięciu z własnym, lustrzanym odbiciem, dziecko rozpoznaje się w obrazie, który w rzeczywistości jest obrazem zewnętrznym, fikcją i który jest wobec niego innym. Poprzez identyfikację z lustrzanym odbiciem, podmiot identyfikuje się również z innym człowiekiem. Porządek wyobrażeniowy to wyobrażenie o sobie i o innym oraz silne emocje związane z tymi obrazami: miłość, zazdrość i rywalizacja.

Realne jest tym, co nigdy nie poddaje się symbolizacji. Realnym jest to, co jest niemożliwe do usymbolizowania, to co jest wykluczone z obszaru symbolicznego, wykluczone z sieci znaczących, które budują nam rzeczywistość świata, wykluczone także z pojmowania wyobrażeniowego. Realne jest granicą mocy reprezentatywnej słów, mocy mówienia: realne jest dokładnie tym, co jest niemożliwe do wypowiedzenia i wokół czego krąży wszelkie mówienie¹⁴.

Podczas gdy symbol, język, tzw. kultura, wyznaczone są przez alterację obecności i nieobecności, Realne jest czystą obecnością. Owa naprzemiennosc obecności i nieobecności w porządku symbolicznym wskazuje, że zawsze jest on naznaczony brakiem. Ciałem, które jest w porządku Realnym *par excellence*, jest ciało matki, tzw. rzecz macierzyńska. Rzecz macierzyńska wyznacza pragnienie podmiotu, jakkolwiek pragnienie to nigdy nie może zostać zrealizowane, a rozkosz wyznaczona jest właśnie przez tę niemożliwość¹⁵.

¹³ Por. Marta Suchańska, *Porządek matki – koncepcja języka semiotycznego Julii Kristevy*, „Podteksty”, 2009, nr 1 (15), <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=16&dzial=4&id=356>

¹⁴ Por. Krakowskie Koło Psychoanalizy Nowej Szkoły Lacanowskiej, Podstawowe pojęcia występujące w psychoanalizie lacanowskiej, ostateczne tłumaczenie i nadzór merytoryczny dla potrzeb niniejszej strony Marek Drwięga, <http://www.psychoanaliza.com.pl/?art=3&tab=mps&lang>

¹⁵ Por. Anna Jaksender, *Akt estetyczny w ujęciu Jacques’a Lacana i Julii Kristevy*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Kierunki badawcze w filozofii II”, numer specjalny 3(2/2011), Wydanie

Dla Lacana „prawo pragnienia”, jest jedyną właściwą instancją etyczną. To instancja, która – jak wyjaśnia Žižek:

nakazuje działać zgodnie z pragnieniem. Luka pomiędzy owym „pragnieniem pragnienia” a Ideąłem ja (siecią społeczno-symbolicznych norm i ideałów, które podmiot przyswaja w trakcie swojej edukacji) jest tu kluczowa¹⁶.

Tę lukę Žižek opisuje jako miejsce, w którym pragnienie i wzorzec ideału rozszczepiają się (podczas gdy ścieżka pragnienia podąża w kierunku fantazji seksualnych, ideał społeczny dąży to porządku) i mogą trwać jednocześnie tylko pod postacią pustki – białej kartki. Ta luka, niemożliwa do przedstawienia jest właśnie momentem inicjującym powstanie obrazu.

2. Teza badawcza

Zagadnieniem, którym się zajmuję w projekcie *Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia* jest próba określenia figury i wizerunku współczesnej artystki. Pragnienie wytyczenia swoich granic i zdefiniowania swojego wizerunku w przestrzeni publicznej jest czynnikiem inspirującym wiele artystycznych działań kobiet.

Jak wiadomo, kobiety do czasu ruchów emancypacyjnych po drugiej wojnie światowej, nie brały czynnego udziału w życiu publicznym. Jednak kiedy się zastanowimy nad praktycznym wymiarem tego zagadnienia, okazuje się, że tak jak cała tradycja myśli filozoficznej jest dziełem mężczyzn, tak i dorobek architektury światowej, sztuk plastycznych, literatury pięknej, koncepcje prawa, myśl socjologiczna, struktury władzy, modele edukacji, wyobrażenia religijne będące trwałym elementem kultury – cały dorobek kultury europejskiej utrwalony w postaci tekstów, budowli, pomników; skatalogowany, opisany i zabezpieczony, poza nielicznymi wyjątkami, jest dziełem mężczyzn.

I, współpraca. Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2011. Artykuł dostępny w sieci: www.czn.uj.edu.pl/moodle/pluginfile.php/.../Tekst%20Publikacji.pdf

¹⁶ Slavoj Žižek, Ideał Ja i nad-ja, czyli Lacan ogląda Casablankę, w: *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt., s. 110

Nieobecność kobiet w historii kultury ma wyraźny wpływ na problematykę współczesnego kształtowania się figury kobiety w przestrzeni publicznej. Działanie kobiet w tej przestrzeni wciąż wywołuje żywe i krytyczne reakcje dotyczące nie tylko merytorycznej ale i estetycznej strony ich aktywności. Powstawanie nowych nazw dla określenia zawodów podejmowanych przez kobiety, a dotychczas wykonywanych przez mężczyzn, jest tylko małym przykładem dla zachodzących zmian społecznych, przekładających się na język i znaki.

3. Metodologia

Moje zainteresowania tożsamością kobiety i artystki: kształtowaniem się podmiotowości i widzialności wizerunków artystek, kierują mnie ku psychoanalizie i antropologii kultury.

Narzędzia psychoanalizy lacanowskiej, jakie stosuje Žižek do analizy obrazów filmowych, stały się dla mnie inspiracją do zmiany rozumienia malarstwa. Zgodnie z lacanowską metaforą teatru greckiego, w której emocje są po stronie przedstawienia, podczas gdy widz pozostaje bierny; postanowiłam dążyć do uwolnienia obrazu od bezpośredniego wpływu moich uczuć. Chciałam aby obraz, o ile to możliwe, za pomocą środków wizualnych zaczął sam produkować emocje i silniej niż dotychczas, oddziaływać na widza.

Jacques Lacan definiuje człowieka jako byt mówiący, *parlêtre*. Mowa według Lacana określa zarówno to, co świadome jak i to, co nieświadome. W swojej praktyce psychoanalitka, Lacan analizuje mowę pacjenta, widząc go jako ciało mówiące.

Postrzeganie człowieka jako mówiące ciało, ma co najmniej dwie konsekwencje. Pierwszą jest polemika z dualistycznym pojmowaniem ciała i umysłu, gdyż tutaj mowa rodzi się w ciele. W tej koncepcji ciało zyskuje na znaczeniu wobec teorii kartezjańskiej, tym bardziej, że według Lacana, ciałem mówię więcej niż wiem. Nadwyżka znaczenia pochodząca z ciała „domaga się interpretacji”¹⁷.

¹⁷ Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyziński, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007, dz. cyt. s. XIII

Drugą konsekwencją koncepcji Lacana jest osadzenie człowieka i jego postrzegania rzeczywistości w strukturach lingwistycznych. Porządek języka, jego gramatyka i słownictwo, mając ścisły związek z porządkiem społecznym - jest formą kształtującą człowieka. Język określa to, kim jest człowiek i jak postrzega świat.

Według Julii Kristewej, mowa jest granicą oddzielającą to co cielesne i afektywne, zwane przez nią semiotycznym; od tego co intelektualne, związane z porządkiem społecznym i określane wymiarem symbolicznym. W mowie człowieka te dwa impulsy zderzają się ze sobą, ale nie mogą bez siebie istnieć, gdyż mowa zawiera w sobie zarówno „cielesny niepokój jak i stabilne znaczenie”¹⁸. Impuls semiotyczny, do którego należy cała przed-werbalna sfera pragnień, popędów, afektów i emocji jest według Kristewej pozostałością po związku z Matką. W jej obszarze Kristeva sytuuje również śpiew, taniec i malarstwo. Tak jak symboliczny wymiar mowy jest wspólny dla społeczeństwa, tak impuls semiotyczny nadający rytm i barwę wypowiedzi, zapewnia emocjonalną wyjątkowość i wiąże wypowiedź z indywidualnym doświadczeniem – doświadczeniem ciała.¹⁹

Koncepcje Lacana a szczególnie Kristewej dotyczące mowy, ciała oraz nadwyżki znaczenia produkowanej przez ciało, pozwoliły mi na stopniowe zdejmowanie autocenzury z własnych koncepcji artystycznych i języka wizualnego. Spowodowały też zwrot ku działaniom artystycznym, które intuicyjnie rozpoznawałam jako autentyczne dla mojego indywidualnego, doświadczenia egzystencjalnego.

¹⁸ Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyński, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007, dz. cyt. s. XVI

¹⁹ Por. Michał Paweł Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristewej*, s. XVI, oraz XX cyt. J. Kristeva, *Sens et non-sens de la revolte*, s.43, „Czarne słońce. Depresja i melancholia”, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007

Część II

4. Sprawcza moc utopii

Lacanowska koncepcja rozumienia człowieka poprzez język, znacznie uporządkowała moje przemyślenia dotyczące istniejących i utopijnych modeli funkcjonowania społeczeństw.

Zygmunt Bauman wskazuje na przerażającą zależność pomiędzy słowem konstytuującym prawo a jego skutkami w postaci pojmowania i stosowania prawa przez ludzi:

Hannah Arendt znakomicie dostrzegła wewnętrzną wieloznaczność słynnego sformułowania użytego w jednym z konstytutywnych dokumentów ery nowoczesnej: „Prawa człowieka i obywatela”. [...] Czy prawa człowieka posiada tylko ten kto jest obywatelem? Nasuwa się pytanie (milcząco obecne, ale pozostawione bez odpowiedzi, otwarte, zależne całkowicie od ‘arbitralnych działań suwerena) o status człowieka który nie był obywatelem.²⁰

Jeśli język określa sposób postrzegania rzeczywistości i traktowania człowieka, decydujący wpływ na kulturę Zachodu mają teksty założycielskie chrześcijaństwa. Biblijny opis raju, jako podstawowy dla naszej kultury, utopijny obraz idealnej społeczności, wciąż wywiera przeważający wpływ na sposoby współżycia w społeczeństwie.

Człowiek w postrzeganiu rzeczywistości, podświadomie odnosi się do tego, co było, co już zna. Ekolodzy mają tendencję do przywoływania wizji idyllicznego współżycia z naturą plemion pierwotnych. Etnografowie, o czym wspomina Claude Lévi-Strauss w „Smutku tropików”²¹, badają zwyczaje prymitywnych wspólnot ludzkich na różnych krańcach globu w poszukiwaniu, społeczności idealnej, w której sprawiedliwość, dostatek i szczęście nie miałyby żadne obsceniczne, okrutne czy głupie upodobania. Filozofowie

²⁰ Zygmunt Bauman, *Żyjąc w czasie pożyczonym. Rozmowy z Citlali Roviroso-Madrazo*, tłum. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, dz. cyt. s. 152

²¹ Claude Lévi-Strauss *Tristes tropiques*, wydawnictwo: Terre humaine/ Poche, Paris 2011

obmyślają nowe modele społeczno-ekonomiczne, który jednak opierają się na starotestamentowym antropocentrycznym i patriarchalnym schemacie.

Utopijny obraz stworzony parę tysięcy lat temu, produkuje wciąż nowe, podobne obrazy w rzeczywistości. Jednak tak, jak obraz rajskiego ogrodu formował myślenie pokoleń, tak każdy inny obraz, w zależności od zasięgu odbioru, może wpływać na myśli i zachowania społeczności.

Gdy natknęłam się w *Uwikłanych w pleć* Judith Butler, na stwierdzenie, że nie musimy doszukiwać się w przeszłości przykładów równouprawnienia, czy aktywnego udziału kobiet w tworzeniu kultury i władzy, gdyż może takich przykładów w przeszłości nie znajdziemy²², dotarło do mnie, jak wiele energii marnujemy na usprawiedliwienie dążeń egalitarystycznych przykładami z przeszłości i jak nikłe to ma znaczenie.

Tworzenie utopijnych wizji życia społecznego dotychczas odbywało się w tradycji filozoficznej i bezpośrednio z tradycji wynikało. Jeśli utopia ma charakter wyrotowy, czy może powstawać obszary racjonalności i jednocześnie zrywać z tradycyjnym sposobem widzenia świata?

Podążając tropem Julii Kristevej: jeśli porządek symboliczny, czyli to, co statyczne, określone, związane z racjonalnością, wiedzą i władzą jest wspólne dla wszystkich i porządkuje strukturę rzeczywistości, czy możliwe jest, w jego obrębie, tworzenie utopii stojącej w opozycji wobec starego porządku? Przeciwnie, impulsy semiotyczne, wynikające z doświadczenia ciała, przedwerbalne, emocjonalne i dynamiczne, przejawiające się w rytmach i barwach, nieuporządkowane i nienazwane będą gruntem sprzyjającym powstaniu odkrywczych i odnawiających wizji rzeczywistości.

Pojęcie utopii i jej wpływu na porządek społeczny jest dla mnie bardzo istotne. Utopia jako wizja oddziałująca na rzeczywistość ma bezpośredni związek z koncepcją obrazu, którego zadaniem nie jest odzwierciedlenie rzeczywistości, lecz jej zmiana.

²² Judith Butler „Uwikłani w pleć”, wstęp: Olga Tokarczuk, tłum. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008

5. Propaganda w sztuce

Działanie obrazu w sztuce historycznej przejawiało się często poprzez funkcję propagandową. Mecenasa zamawiał dzieło, którego głównym zadaniem było ukazanie wielkości mecenasa, pochwała układu sił, którego był częścią oraz pochwała obrazu świata zgodnego z panującą ideologią. Nawet jeśli obecnie podziwiamy dzieła renesansowych mistrzów ze względu na ich walory estetyczne i biegłość warsztatu, nie możemy pomijać ich funkcji propagandowych. Artyści przedstawiali świat takim, jakim się wydawał przez pryzmat aktualnej ideologii i takim, jakim miał się stawać zgodnie z wolą panującego układu sił. Jak pisał Michel Foucault, w *Historii Seksualności*:

Władza jest wszędzie: nie dlatego, że wszystko obejmuje, ale dlatego że zewsząd się wyłania. Nie jest ani instytucją, ani strukturą, ani czyjąkolwiek potęgą. Jest nazwą używaną złożonej sytuacji strategicznej w danym społeczeństwie..²³

Jako przykład przytoczę fresk Michała Anioła ze sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej, przedstawiający stworzenie człowieka, ponieważ jest to wyobrażenie powszechnie znane, więc z jednej strony każdy może natychmiast przywołać je w pamięci, a z drugiej strony, świadomość społeczna tak się do tego wyobrażenia przyzwyczaiła, że treści które niesie nie budzą wątpliwości. Wchodząc do Kaplicy Sykstyńskiej, unosimy oczy i najpierw zaskakuje nas ostrość barw, potem zaś ciężkość przedstawianych postaci, które poza niezwykle kolorowymi strojami cechuje nadmiernie rozwinięta muskulatura, tworząc wrażenie przytłaczającej siły fizycznej. Wyobrażenie stwórcy jest pozbawione wahania, wątpliwości czy umowności i w zaskakujący sposób przypomina wizerunki brodatych patriarchów - potężnych papieży. Wydzwięk dzieła można sprowadzić do apoteozy siły i władzy Kościoła, w którym dominującą rolę odgrywają mężczyźni.

Ciekawe, że obraz stworzony w celach propagandowych setki lat temu, zostaje wielokrotnie cytowany i ponownie wykorzystywany dla umocnienia fallocentrycznego porządku współczesnych demokracji.

²³ Michel Foucault, *Historia Seksualności*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1995, s.84

W latach 80-tych i 90-tych XX wieku, francuskie feministki Luce Irigaray i Hélène Cixous poruszały zagadnienie męskiej tożsamości języka nieprzystającego do kobiecych doświadczeń. Przyjmując koncepcję Lacana definiującą człowieka poprzez język, widzimy jak ogromne znaczenie dla kształtowania się podmiotowości kobiet i artystek ma nikły udział kobiet w europejskim dorobku filozoficznym. Hélène Cixous w *Śmiechu Meduzy*, jednoznacznie określa językową spuściznę kultury Zachodu:

Prawie cała historia pisarstwa miesza się z historią myśli, przede wszystkim stanowi jej pewien wynik, obronę i jedno z podstawowych świadectw. Należało ono w całości do tradycji fallocentrycznej. Pisarstwo to fallocentryzm, który przygląda się sobie, rozkoszuje się sobą i napawa samozadowoleniem.²⁴

Późne włączenie do historii sztuki dzieł tworzonych przez kobiety powoduje przesunięcie i różnicę w znaczeniu, jakie ma dla dziedzictwa kulturowego obraz stworzony przez artystkę-kobietę od znaczenia, jakie reprezentuje podobne dzieło zrealizowane przez mężczyznę. Owo „spóźnienie” ma również wpływ na konstruowanie modeli tożsamości kobiet i artystek. Cytowany już wielokrotnie John Berger w *Sposobach widzenia* podkreśla, jak ogromne znaczenie dla efektywności działania grup społecznych, ma możliwość odnalezienia dla siebie wzorców w zasobach dziedzictwa kulturowego:

Naród czy klasa, które zostały odcięte od własnej przeszłości, posiadają znacznie mniejszą wolność wyboru i działania jako określona grupa, od tych narodów czy klas, które zdolne są do umiejscowienia siebie w historii. To jest powód – i jest to jedyny powód – dla którego cała sztuka dawna stała się obecnie zagadnieniem politycznym²⁵.

Powyższy fragment dotyczy ścisłego związku sztuki z władzą i klasą panującą, który skutkuje nieobecnością w repertuarze wizerunków zarówno dyskryminowanych, w danym momencie historycznym, klas społecznych jak również grup, którym władza odmawia prawa głosu: kobietom, dzieciom,

²⁴ Hélène Cixous, *Śmiech meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6

²⁵ John Berger, *Sposoby widzenia*, dz. cyt., s. 33

mieszkańcom dawnych kolonii, osobom o ciemnym kolorze skóry – by wymienić tylko kilka. Sztuka jest dobrem luksusowym przeznaczonym dla uprzywilejowanych warstw społecznych. Jej rozwój wiąże się z mecenatem prywatnym lub mecenatem instytucji zależnych od organów władzy.

6. Władza portretu

Portret mężczyzny, jako obraz władzy

Przedstawienia twarzy mężczyzny, która budzi lęk i jednocześnie pożądanie, są najczęściej pojawiającymi się obrazami w historii kultury (obraz władcy, twarz boga). Według *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, przedstawienie twarzy boga-mężczyzny pojawiło się już w paleolicie wraz z praktykami pierwszych szamanów: aby uzasadnić i utrzymać władzę, szaman tworzy maskę – przerażającą twarz, która jest jednocześnie wizerunkiem boga i symbolem jego namiestnika w postaci szamana. Przez wieki wizerunek twarzy mężczyzny był nośnikiem władzy i przedmiotem uwielbienia – od starożytnych wizerunków władców-bogów, po ogromne plakaty przedstawiające dyktatorów i pierwszych sekretarzy partii w krajach komunistycznych.

W jednej ze scen filmu *Spaleni słońcem* (1994) w reżyserii Nikity Michałkowa, niespodziewanie dla widza, zza horyzontu wyłania się gigantyczne płótno z namalowaną twarzą Stalina. Pojawienie się portretu uosabiającego władzę, po pierwszej części filmu, operującej subtelnymi uczuciami, zapowiada diametralną odmianę w toku narracji i niesie ze sobą przemoc cielesną i poniżenie bohaterów. Portret-twarz mężczyzny nie tylko przedstawia obraz władcy, ale ma w sobie rzeczywistą moc sprawczą, jest nośnikiem władzy i zapowiedzią kary. Niezliczone wyobrażenia Boga, Chrystusa i świętych na całym świecie są przedmiotem kultu i przypisuje im się moc sprawczą.

John Berger w *Sposobach widzenia* z 1997 roku precyzyjnie opisuje różnice w postrzeganiu i funkcji wizerunku kobiety i mężczyzny w kulturze europejskiej. Berger podkreśla, że mężczyzna reprezentuje obietnicę władzy: czy to fizycznej, seksualnej, ekonomicznej, czy moralnej, lecz „– jej obiekt

znajduje się zawsze na zewnątrz mężczyzny.”²⁶ Ciało mężczyzny i jego wizerunek nie są oceniane dla nich samych, ale tylko ze względu na potencjalną możliwość sprawczą wobec innej osoby lub rzeczy. Natomiast postawa kobiety „wyraża jej własny stosunek do samej siebie oraz określa granice zarówno tego, co wobec niej dozwolone jak i niedozwolone”²⁷. Dalej Berger pisze:

Urodzić się kobietą oznacza urodzić się wewnątrz pewnej przydzielonej ograniczonej przestrzeni, poddanej władzy mężczyzn. Społeczna postawa kobiet ukształtowała się dzięki inwencji, która wykazywały, żyjąc w takiej właśnie ograniczonej przestrzeni pod stałą kuratelą mężczyzn. Ceną jednak, jaką za to zapłaciły, było rozdwojenie kobiecego ja. Kobieta zmuszona jest do nieustannej samoobserwacji. Stale jej towarzyszy jej własny obraz. [...] W ten sposób kobieta doszła do tego, że traktuje tkwiących w niej obserwującego i obserwowanego jako dwa konstytutywne, jednak odrębne elementy swej kobiecej tożsamości²⁸.

W mojej twórczości rzadko pojawia się portret mężczyzny i nigdy nie jest to mężczyzna uosabiający władzę. Zauważam na moich obrazach trzy typy mężczyzn: piękny, młody Jezus, bezwładny, zmysłowy i bezbronny w ramionach matki, jak na obrazach „Synuś I”, „Synuś II”, czy „Śniąc o innych przestrzeniach V”; nieobecny ojciec lub mąż bez twarzy lub patrzący „gdzie indziej” na obrazach z wystawy *Związki rodzinne. Życie jest gdzie indziej* oraz heroiczni, choć umęczeni, robotnicy z cyklu *25 robotników* z 2011 roku. Jednak wizerunek mężczyzny uosabiającego najwyższy autorytet jest stale obecny w mojej świadomości.

Cykl wielkoformatowych portretów kobiet i dziewcząt, który jest częścią projektu *Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia*, stanowi próbę polemiki z portretem mężczyzny reprezentującym władzę i wiedzę. Pozornie niegroźny zabieg zamiany wszechwiedzącego i wszechmocnego na niepewną, nieśmiałą lub zwyczajnie wściekłą twarz żeńską, przy takiej skali formatu płótna, zaczyna budzić niepokój.

²⁶ John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Wydawnictwo REBIS, Poznań 1997

²⁷ John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Wydawnictwo REBIS, Poznań 1997, s. 45-46

²⁸ John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Wydawnictwo REBIS, Poznań 1997, s. 46

7. Działanie obrazu

Tradycyjne, pozornie archaiczne medium, jakim jest malarstwo, jeśli przyjmiemy za Kristevą, że należy do porządku semiotycznego, może okazać się żywą, pulsującą tkanką wynikającą z dynamiki ciała i reagującą na impulsy wykraczające poza granice racjonalności.

Tak powstający obraz nie jest zamkniętą ilustracją myśli lub tekstu, ale migotliwą, aktywną powierzchnią w nieustającym procesie. Przedstawienie nie poddaje się ocenie widza ale raczej inicjuje jego uczucia i myśli.

Aktualne tendencje w malarstwie łączące je z performance’em - w postaci scenografii dla działań performatywnych lub podkreślające procesualność samego tworzenia obrazu - sygnalizują ożywienie tego środka wyrazu. Powrót do intuicyjnego używania malarstwa w połączeniu z tańcem lub śpiewem, bardziej jako środka komunikacji niż jako celu samego w sobie, oddala to medium od mechanizmów wiedzy i władzy, aby z powrotem włączyć je w żywotny obszar cielesności.

Część III

8. Figura kobiety, jako obiekt seksualny

Problem ukazywania ciała kobiety jako obiektu, uderzył mnie podczas zwiedzania w 2008 roku wystawy kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Była tam jedna sala poświęcona malarstwu Piotra Potworowskiego, którego bardzo cenię, a wśród obrazów znalazła się *Dziewczyna na pasiaku* z 1959 roku. Choć lubię ten obraz, uderza mnie w nim absolutnie przedmiotowe potraktowanie figury kobiety. W malarstwie europejskim większość obrazów i innych dzieł sztuki przedstawia kobietę jako obiekt, najczęściej seksualny. Zauważmy, że tak jak w przedstawieniach mężczyzn dominuje portret, tak w przedstawieniach kobiet na ogół mamy do czynienia z wizerunkiem całego ciała: nagiego lub ubranego, na ogół w kontekście seksualnym, ale zawsze jako obiektu.

Malując figury kobiece, często z ciekawością wypatrywałam końca, aby przekonać się czy „moje” kobiety też będą przedmiotami. Czy figura kobiety na obrazie zawsze przedstawia się przedmiotowo czy dzieje się tak tylko wówczas, gdy została namalowana z taką intencją? Czy intencja uprzedmiotowienia postaci kobiety mogła pojawić się tylko w głowie mężczyzny, czy kobiety też przedstawiają siebie jako obiekty seksualne?

W 2010 roku specjalnie na wystawę w Stoczni Gdańskiej zatytułowaną *Dziś wolalabym siebie nie spotkać*, stworzyłam cykl małych obrazków inspirowanych pocztówką *Chinese Slave Girl* z San Francisco, pochodzącą z 1904 roku, przedstawiającą chińską małoletnią prostytutkę w zakratowanym oknie. Moje *Chinki* wycięłam ze zdjęć, jakie współcześnie robią sobie dziewczynki i wrzucają do Internetu. Wszystkie zdjęcia były, tak zwanymi *selfies* i przedstawiały roześmiane, nagie, drobne ciała z tzw. żabiej perspektywy. Forma tych zdjęć bezsprzecznie sugerowała intencję podania siebie jako obiektu seksualnego „na tacy”. Jednak, czy to dobrowolność takiego zachowania, czy też śmiech i filuterny wyraz twarzy powodowały, że dziewczynki nie były całkiem uprzedmiotowione. Można by zaryzykować

stwierdzenie, że potraktowanie siebie jako obiektów seksualnych świadomie przyjęły jak rolę do odegrania, w której nagość jest kostiumem.

Podobne wrażenie można odnieść patrząc na obrazy Marlene Dumas, przedstawiające prostytutki. Wielkie, przeskalowane, wesołe i pełne bezczelnej witalności dziewczyny Dumas wyglądają, jakby świadomie przyjęły rolę obiektów seksualnych i postanowiły czerpać z tego satysfakcję. Decyzja wejścia z całym impetem w zadaną rolę, stanowi ogromną różnicę wobec przyjęcia tej samej roli z przymusu. Nic nie jest tak przerażające dla mężczyzny, jak nadgorliwa kochanka domagająca się nieustannie stosunków seksualnych²⁹ lub przesadna matka i żona nadmiernie kochająca, gotująca i obsługująca. Takie przesadne formy zachowania destabilizują porządek. Porządek społeczny wymaga od kobiet, żeby pełniły wszystkie te funkcje dyskretnie, bez przesady i bez radości. Dlatego właśnie wesołość bohaterek opisywanych obrazów budzi u widza niepokój.

Ukazywanie swojego nagiego ciała na obrazach, na zdjęciach lub na żywo, jak to robi Elke Krystufek³⁰, w sposób przesadny, niejako bezwstydnym, ma subwersywny potencjał. Artystka, która ma piękne ciało, znakomicie pasujące do obowiązujących standardów estetyki ciała kobiecego, pokazuje je w sposób, który razi widza swoją dezynwolturą. Widz oczekiwałby raczej ciała skromnego, podglądanego niejako wbrew jego woli, zawstydzonego. Postawa Elke Krystufek obnaża społeczną hipokryzję postrzegania roli kobiety w społeczeństwie, natomiast sposób w jaki rysuje, maluje postaci i twarze przypomina rysunki dziewczęce, ponieważ artystka posługuje się kolorową kreską przypominającą kredki, a rysunek powstaje na białym tle. Istotny jest także sposób rysowania uwydatniający oczy, usta i włosy – tak jak robią to dziewczynki, nie zaś bryłę, perspektywę geometryczną, czy światło, – jak tego uczą w szkołach artystycznych.

Wizerunki ciała ludzkiego są najczęstszym tematem malarstwa przedstawiającego, jednak w ujęciu artystek ukazanie ciała kobiecego nabiera szczególnego znaczenia. Monika Bakke w książce *Ciało otwarte* uzasadnia

²⁹ Przykład tego problemu znaleźć można w filmie *Gorzkie gody* (1992) w reż. Romana Polańskiego.

³⁰ Elke Krystufek (ur. 1970 w Austrii) — artystka wizualna zajmująca się malarstwem, rzeźbą, sztuką performance i video. Żyje i pracuje w Berlinie i w Wiedniu

zainteresowanie człowieka przedstawieniami ludzkiego ciała, za pomocą teorii Lacana:

Lacan w fascynacji wizerunkami ludzkiego ciała – tak przecież powszechnej – widzi wyraz pragnienia posiadania stałej i silnej tożsamości. Ten właśnie wizerunek, z którym podmiot ciągle chce obcować, utrwała jego pozycję w sferach wyobrazeniowej i symbolicznej wobec niebezpieczeństwa czyhającego w nim samym. Podmiot bowiem trwale zachowuje w sobie coś, co można by nazwać osadem dawnego doświadczenia ciała we fragmentach³¹.

Twórczość Karen Klimnik³² również wpisuje się w nurt współczesnej figuracji kobiecej. Jej obrazy o charakterze dziewczęcych rysunków – urocze dziewczęta z czarnymi rzęsami, młodzi książęta, bajkowe wnętrza, karoca, łabędź – pozornie kiczowaty repertuar wizerunków, stanowi manifest przeciwko dominacji męskiej estetyki w nauczaniu, w instytucjach kulturalnych, w kształtowaniu sposobów widzenia i w świadomości społecznej.

Na wystawie *Wojna zażegnana* w gdańskim klubie Żak w marcu 2014 pokazałam cykl obrazów przedstawiający akty malowane konsekwentnie różową farbą na przybrudzonej szarością, białym tle, nawiązując estetycznie do dziecięcych rysunków kredkami na papierze. Malując leżące, leniwe, miękkie ciała dziewczęce o dużym ładunku seksualnym, podjęłam polemikę z pionową, ascetyczną figurą Chrystusa, reprezentującą jednocześnie przemoc, cierpienie, tortury i gloryfikację praktyk masochistycznych oraz prawo i najwyższy autorytet. Obnażone, bezimienne dziewczyny, będące zazwyczaj przedmiotem pożądanego spojrzenia – w moim zamyśle miały zdominować porządek wizualny, aby dać przeciwwagę patriarchalnym tendencjom obecnym w polskiej świadomości.

Figury „lal” konstruowane przeze mnie i nanoszone na folię, jako elementy projektu *Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia*, choć ukazują

³¹ Monika Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, Poznań 2000, s. 24.

³² Karen Klimnik (ur. 1955 w Filadelfii, USA) — amerykańska artystka wizualna zajmująca się malarstwem, instalacją, performance i video.

nagie partie ciała, na pewno aktami nie są. Ich nagość i ich zmysłowość jest silnie podmiotowa, gdyż obnażają się w sposób, który jest dla nich funkcjonalny i który ewidentnie im samym sprawia przyjemność.

9. Maska i rola jako tradycyjna strategia przemieszczenia

Kostiumy i maski interesują mnie od dłuższego czasu. Maska jest czymś, co ukrywa prawdziwą twarz, a zarazem odsłania skrywane lub wyparte pragnienia. Kapelusz z jednej strony wskazuje na pozycję, czy funkcję społeczną, a z drugiej jest jednym ze sposobów na wykreowanie alternatywnej osobowości, na ucieczkę od codziennych funkcji i ról. Kostium niby zakrywa ciało a często jest o wiele bardziej prowokujący seksualnie niż nagość. Wymienianie przykładów można by zacząć od weneckich masek z długimi dziobami, noszonych przez mężczyzn i przypominających penisy w erekcji, czy XIX- wiecznych sukni z tzw. turniurą, imitującą przesadnie wydatne pośladki.

Maska umożliwia symboliczne wcielenie się w inną rolę niż ta, która stała się naszym udziałem. Począwszy od teatrów starożytnych, aż do końca XIX wieku, aktor, artysta, tancerka byli osobami o bardzo niskim statusie społecznym i w ich grze przepaść pomiędzy faktyczną rolą społeczną a często odgrywanymi rolami królów, bohaterów, świętych, była tak znacząca, że ujawniała nieprzystawalność odgrywanych ról i noszonych masek do statusu społecznego danej osoby. Podobnie makijaż i współczesne stylizacje: zasłaniając jedne a uwydatniając inne cechy, sztucznie tworzą tożsamość. W tym kontekście, rodzi się pytanie o prawdziwą tożsamość, płęć i przypisywane im role społeczne.

Patrząc wstecz dostrzegam, że już do obrazów z cyklu *Związki rodzinne*, malowanych na wystawę w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, w 2010 roku, wykorzystywałam uczuciowo obojętne zdjęcia sytuacji i osób, żeby zaprząć je do odegrania wymyślonych przeze mnie scen o charakterze teatralnym i dużym emocjonalnym ładunku. Na przykład agencyjne zdjęcie piosenkarza Serge'a Gainsbourg'a, trzymającego w objęciach swoją młodą żonę (Jane Birkin), stało się pretekstem dla przejmującego obrazu *Z tatusiem lubimy oglądać horrory*, na którym dziewczyna siedząca na kolanach starego,

zmęczonego mężczyzny, patrzącego obojętnie przed siebie, kurczowo się w niego wtula.

10. Kostium – zasłanianie i odkrywanie w moich video performance'ach.

Zasadniczo sytuuję się w obszarze malarstwa, które jest dla mnie zarówno wciąż nieodkrytą dziedziną sztuk wizualnych- jak i intuicyjnie używanym medium. Jednak zdarzają się chwile, w których używając wyrażenia rzucanego w kasynie przez ruletkowego krupiera: „rien ne va plus”, inaczej mówiąc rzeczywistość rozpada się i nie da się dłużej pchać wózka żywota w sposób konwencjonalny.

W takich momentach przychodzą do mnie obrazy, które muszę zrealizować dokładnie w takiej formie, w jakiej mnie natchną: są to obrazy przypominające sen, a ja odgrywam w nim konkretną rolę i zawsze jestem w przebraniu.

Pierwszy, zrealizowany w 2010 roku video performance *In Heaven Everything is Fine*, ma dość rozbudowaną fabułę, ale jego podstawowe cechy powtarzają się w kolejnych, tego typu, pracach. Obraz video utrzymany jest w czarno-białej kolorystyce, występuję w nim przemalowana białą i czarną farbą a wyrazisty sposób gry przypomina filmy nieme z lat 30-tych lub, na przykład, współczesny film *neo-noir Mulholland Drive* (2001) Davida Lyncha. W kolejnej pracy, również z 2010 roku, zatytułowej *Dziś wolalabym siebie nie spotkać*, widać fragmenty mojego ciała pomalowane na białą i namalowane od nowa czarną kreską. Biała farba zasłania nagość a czarna kreska poprawia naturalny rysunek ciała, tak aby był zgodny z moim wyobrażeniem o prawdziwej kobiecości.

Obydwie prace bardzo wyraźnie wpisują się w koncepcję Bergera, zgodnie z którą kobieta jest sama dla siebie obiektem spojrzenia: jej ciało i jej kobiecość prześladowają ją z jednej strony jako irytująca, nachalna obecność, z drugiej zaś strony nigdy nie są dość prawdziwe – zawsze zachodzi podejrzenie, że są udawane, namalowane, że są tylko kostiumem, pod którym skrywa się inna osoba. Paradoksalnie, odgrywanie tego rodzaju performance'ów,

w których odtwarzam ciało kobiety i jego gesty, umożliwia mi poluzowanie więzów w uciskającym gorsecie kobiecości.

11. Miłość dworska i pojęcie Damy

Slavoj Žižek podkreśla znaczenie motywu miłości dworskiej i postaci damy:

Dama stanowi projekcję narcystycznego ideału mężczyzny, jej postać pojawia się jako wynik masochistycznego paktu, na mocy którego kobieta przyjmuje rolę *dominatrix* w teatrze inscenizowanym przez mężczyznę. [...] – mamy tu do czynienia z męskim fantazmatem³³.

Rysunek damy, czyli postaci kobiecej, której główną i praktycznie jedyną cechą jest niemożliwie ciasny gorset i nadmiernie szeroka suknia, obsesyjnie powtarzałam w dzieciństwie i pojawił się ponownie w mojej twórczości najpierw na małych, potem na wielkich formatach w 2010 roku. Figura damy jest dla mnie istotnym elementem w poszukiwaniu tożsamości własnej jako artystki, innymi słowy, jako kobiety twórczej. Co ciekawe, w teorii Lacana dama reprezentuje zarówno kobietę, jak i twórczość:

Dzięki pewnej formie sublimacji właściwej dla sztuki, twórczość poetycka polega na ustanowieniu obiektu, który mogę opisać wyłącznie jako przerażającego, nieludzkiego partnera³⁴.

Średniowieczny wzór miłości dworskiej i pojęcie damy odcisnęły silne piętno na sposobie wychowywania dziewczynek oraz na ich wyobrażeniach o miłości, kobiecości i relacjach z męskim partnerem. Według wzoru, dama jest postacią bierną i niedostępną, co jest pożądane społecznie ze względu na ochronę przed pozamałżeńską ciążą. Jednak alienacja postaci damy ma dalsze konsekwencje w świadomości dziewczynki. Po pierwsze: lęk przed pozamałżeńską ciążą jest głównym motywem wszystkich presji i zabiegów wychowawczych, a więc poprzez negację sprowadza osobę płci żeńskiej do jej

³³ Slavoj Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 132

³⁴ Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, Routledge, London 1992, s. 149

funkcji rozrodczej. Dama – wzór kobiecości – jest figurą sztuczną, pozbawioną wszelkiej spontaniczności, szczerości i żywotności; jest posągiem, pudłem w którym chowa się dziewczynka, ale z którym nie może się w pełni utożsamić.

Następną cechą damy jest kostium – suknia mająca dodawać powabu, uwodzić i podkreślać cechy płciowe, a jednocześnie ukryć ciało, ochronić je przed gwałtem. Dodatkowo często za pomocą gorsetów, fiszbin, stelaży ogranicza swobodne ruchy kobiety. Suknia staje się więc pożądanym synonimem kobiecości oraz ciężkim jarzmem do dźwigania. Wzór damy z którym trudno jest utożsamić się żywej istocie, skutkuje alienacją i nieufnością wobec własnego wizerunku.

Analizy Žižka dotyczą jeszcze jednego aspektu funkcjonowania pojęcia damy w życiu społecznym. Dama będąc z jednej strony wyidealizowaną figurą kobiety, jest celem pragnień mężczyzny i ukierunkowaniem jego zabiegów. Wzór czystej, zimnej, seksualnie biernej i niedostępnej kobiety ustanawia po przeciwnej stronie kobietę ciepłą, seksualnie aktywną i dostępną, czyli „sukę” lub ładacnicę. Oba wizerunki kobiety: damy i ładacznicy budzą nienawiść i lęk mężczyzny. Žižek podkreśla:

To właśnie zbieżność absolutnej, nieprzeniknionej Inności oraz czystej maszyny nadaje Damie niesamowity, potworny charakter – Dama to Inny, który nie jest przyjaznym bliźnim, innymi słowy jest kimś, z kim w żadną relację empatii wejść się nie da. Tę traumatyczną Inność Lacan oznacza za pomocą Freudowskiego terminu *Das Ding*: Rzecz – to Realne, które „zawsze powraca na swoje miejsce”, opierający się symbolizacji twardy rdzeń³⁵.

12. Tożsamość artystyczna jako rola

Sama kobiecość wydaje się być niedopasowanym kostiumem, a kolejne wątpliwości budzi nałożona na nią rola artystki. Wizerunki i autokreacje artystek interesują mnie zwłaszcza na linii zderzenia ich sposobu ubierania się oraz relacji, które zachodzą między wyglądem, strojem, fryzurą a ich twórczością. Na przykład strój (w przypadku zdjęć wykonanych w pracowni)

³⁵ Slavoj Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, dz. cyt., s. 131

stanowi formę, w której zbiegają się oczekiwania i konstrukty społeczne z świadomością własnej tożsamości.

W przypadku fotografii artystek z końca XIX i początku XX wieku, uderzająca jest luka pomiędzy postacią a jej strojem. Można odnieść wrażenie, że fotografowana osoba już w momencie otwarcia migawki jest świadoma nieprzystawalności figury kobiety w społeczeństwie przełomu wieków do osobowości artystki. Fotografie Camille Claudel przedstawiają artystkę z dziewczęcą, białą kokardką we włosach, silnie kontrastującą z jej dojrzałym spojrzeniem. Białe fartuch pokojówki, długa suknia ze stójką i bufiastymi rękawami, w jakich pozowała do zdjęć w pracowni Olga Boznańska, wydaje się dziwnym przebraniem dla pracowitej i aktywnej artystki przełomu wieków. Słynny i powielany w licznych wizerunkach czepek Katarzyny Kobro, w którym wygląda jak grzeczna uczennica, nie pasuje do jej postawy rewolucjonistki.

Wymieniam uznane artystki, które wykazały się ogromną odwagą w odrzucaniu oczekiwań społecznych, energią w burzeniu stereotypów i tworzeniu nowych wizji, aby ukazać nieprzystawalność strojów do postaci.

W kwietniu 2014 roku w związku z filmem Anny Baumgart *Szara masa sztuki*, zdecydowałam się odegrać rolę Olgi Boznańskiej. Wystąpienie w staroświeckiej sukni, w zainscenizowanej pracowni z początku XX wieku, w roli malarki, wydawało mi się paradoksalnie dużo trudniejsze i bardziej obnażające moją intymność niż video performance, w których ciało pokrywała tylko biała farba. Symboliczne wcielenie w Olgę Boznańską, zainspirowało mnie do zadania pytań: o rolę ciała, kostiumu, artystki i kobiety oraz funkcję oceniającego spojrzenia.

Niezwykłym doświadczeniem w praktyce przybierania i odgrywania ról, jest chwila w której dziwny, subiektywny koncept przybiera materialną formę i zostaje odebrany ze zrozumieniem przez widza. Wprawdzie nazywam te działania performance'ami, ale nigdy nie chciałabym i nie umiałabym ich powtórzyć, dlatego może powinnam nazywać je rytuałem lub inicjacją. W pracach performatywnych (podobnie jak w pracach malarskich) moim celem jest badanie obrazu, w którym poszukuję struktury rzeczywistości. Analizując wizerunki artystek, zwracam uwagę na ich relację z otoczeniem oraz stosunek do samych siebie.

Część IV

13. Jak świadomość jest blisko ciała

Drugi tom dzienników Susan Sontag *Jak świadomość związana jest z ciałem*³⁶, podobnie jak poniżej zamieszczony fragment artykułu Elizabeth Grosz zatytułowany *Przeobrażenie ciała*, dotyczą niezwykle istotnych aspektów konceptualizowania cielesności:

Ciało wciąż jest pojęciową białą plamą zarówno w głównych nurtach zachodniej myśli filozoficznej, jak i w teorii feministycznej. Feminizm bezkrytycznie przejął wiele filozoficznych założeń odnośnie ciała w życiu społecznym, politycznym, kulturalnym, fizycznym i seksualnym i – przynajmniej w tym sensie – można go traktować jako współwinnego mizoginii cechującej zachodnią racjonalność. Wydaje się, że feministki i filozofów łączy takie samo spojrzenie na podmiot ludzki jako złożony z dwóch, przeciwstawionych sobie dychotomicznych składników: umysłu i ciała, myśli i rozciągłości, rozumu i namiętności, psychologii i biologii. To rozdzielenie bytu nie jest li tylko neutralnym podziałem opisywanego obszaru, pozostającego poza tym niepodzielną całością. Myślenie dychotomiczne w sposób nieunikniony porządkuje i hierarchizuje oba przeciwstawione sobie biegunowo pojęcia tak, że jedno staje się uprzywilejowanym, a drugie – jego podporządkowanym, podrzędnym, negatywnym odpowiednikiem³⁷.

Jako artystka borykam się z opisanym przez Grosz dychotomicznym myśleniem rozdzielającym ciało i umysł, które zawsze stawia ciało w opozycji wobec rozumu. Pomijając fakt, że wobec postępu wiedzy na temat ewolucji gatunków³⁸, taki porządek wydaje się archaiczny i nieadekwatny, moje doświadczenia w pracy artystycznej zaprzeczają nie tylko sensowności takiego

³⁶ Susan Sontag, *Jak świadomość związana jest z ciałem. Dzienniki 1964-1980*, t. 2., tłum. Dariusz Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.

³⁷ Elizabeth Grosz, *Przeobrażenie ciała*, tłum. M. Michalski. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego. Kwiecień 2009 [1994] URL <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0071grosz.pdf>.

³⁸ Por. Lynn Margulis, *Symbiotyczna Planeta*, tłum. Marcin Ryszkiewicz. Wydawnictwo CIS, Warszawa 2000

podziału, ale pozwalają zauważyć fałsz i szkodliwość rozdzielania ciała i umysłu.

Umysł, podobnie jak większość funkcji naszego ciała, jest ściśle związany ze sprawnością całego naszego organizmu. W pracy malarskiej, która łączy w sobie zarówno pomysł, intuicyjną wizję, gest malarski, jak i panowanie nad materiałem, zespolenie wszystkich sił organizmu wydaje się szczególnie ważne. Gest malarski wychodzi od ruchu ramion, ale jego początek wywodzi się z potencjalnego ruchu całego ciała, którego doświadczam w pracy fizycznej, w biegu, w tańcu i w miłości.

Świadomość własnego ciała warunkuje ciągłe doświadczanie rzeczywistości, a więc nieustanną weryfikację pojęć, uprzedzeń i założeń. Dbanie o ciało: oczyszczanie, nawilżanie, dotlenianie i wzmacnianie ma bezpośrednie przełożenie na jakość tego doświadczenia, a co za tym idzie na rodzące się idee. Natomiast odcinanie umysłu od ciała zabija wrażliwość, uniemożliwia rozwój świadomości i doprowadza do ideologicznego skostnienia.

Dodatkowym aspektem filozoficznej dychotomii ciała i umysłu w kulturze europejskiej jest przyporządkowanie kobiet do kategorii cielesności, a mężczyzn do uprzywilejowanej kategorii ludzi kierujących się władzą umysłu. To stereotypowe przyporządkowanie, uwewnętrznione przez obydwie płcie, skutkuje u kobiet podejrzliwością wobec własnego ciała i ciał innych kobiet, poczuciem winy, brakiem pewności siebie w przestrzeni publicznej i brakiem wiary w możliwości naukowe i twórcze własnej płci. U mężczyzn powoduje zaniebdywanie ciała, brak kontaktu ze swoją wrażliwością, zadufanie w sobie i niechęć do weryfikowania swoich poglądów i pomysłów.

14. Semiotyka ciała

Używam aspektów ludzkiej cielesności, jego/jej twarzy, mimiki, kształtów ciała i gestów, jako języka, którym się posługuję. Repertuar znaków, które znam i rozumiem, ponieważ poprzez ciało doświadczam bycia. Odczuwam silny wewnętrzny opór przed użyciem innych reprezentacji. Znaki w różnej konfiguracji składają się na pismo, którym piszę o moim doświadczeniu bycia.

Jacques Lacan określa człowieka jako byt mówiący, *parlêtre* - w mowie ujawnia się zarówno świadomość jak i nieświadomość. Julia Kristeva nazywa porządkiem semiotycznym to, co cielesne, emocjonalne, dynamiczne, popędowe i wywodzące się ze związku z matką. Filozofka uważa, że podczas gdy mowa jest granicą oddzielającą porządek semiotyczny od symbolicznego, a więc tego co intelektualne, statyczne i obarczone silnym znaczeniem; malarstwo podobnie jak taniec i śpiew należą do tej pierwszej strony.³⁹

We wstępie do „Czarnego Słońca” Julii Kristevej, tłumacz Michał Paweł Markowski cytuje słowa Lacana:

Je parle avec mon corps et ceci sans le savoir. Je dis donc toujours plus que je n'en sais – „Mówię swoim ciałem, nie wiedząc o tym. Mówię więc zawsze więcej, niż o tym wiem”⁴⁰

W tym świetle, mowa ciała jest bogatsza od wiedzy umysłu, bowiem wykracza poza to, co określone, nazwane i w ciągłym stawaniu się, nieustających przemianach jest niewyczerpanym źródłem poznania. Podmiot/artystka *wystawia się* na działanie znaków przekraczających granice wiedzy. Znaki te będąc nośnikami znaczeń, pochodzą z życia popędowego, afektywnego, odsyłającego do egzystencjalnego doświadczenia, które wskazuje na ciągłą niegotowość i dynamikę podmiotu.⁴¹

W procesie tworzenia, przedstawienia budowane z pojedynczych znaków lub ich zestawów podlegają nieustannej weryfikacji. Podczas pracy ciało jest zaangażowane na każdym etapie i tak jak jego fizyczna forma wpływa na przedstawienie, tak sam obraz wpływa na stan ciała, a więc na autorkę, dostarczając jej emocji, przyjemności i wiedzy.

Model tworzenia reprezentacji w którym otwieram się na działanie znaków w ciągłym procesie stawania się i przekraczających granice wiedzy, zamiast realizować uprzedni koncept umysłu, stoi w sprzeczności z konceptualnymi

³⁹ Por. Michał Paweł Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, s. XVI, oraz XX cyt. J. Kristeva, *Sens et non-sens de la revolte*, s.43, „Czarne słońce. Depresja i melancholia”, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007

⁴⁰ J.w., Michał Paweł Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, dz. cyt., s. XII, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007

⁴¹ Por. Michał Paweł Markowski *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, s. XIII, „Czarne słońce. Depresja i melancholia”, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007

tendencjami w sztuce. Jednak w moim pojęciu realizowanie konceptów nie oferuje podobnych możliwości odkrywania tego, co jest najbliższe człowiekowi i najistotniejsze dla jego tożsamości. Moja wrażliwość predestynuje mnie do performatywnego procesu tworzenia w którym raczej otwieram się i przyjmuję niż formuję i narzucam.

Julia Kristeva tropiąc w literaturze francuskiej ślady form nieartykułowanych, należących do porządku semiotycznego, interpretuje ich obecność jako aspekt nowoczesności. W jednym z wywiadów mówi, że element semiotyczny „daje nam wizję ludzkiego działania jako działania odkrywczego, twórczego, otwartego, odnawiającego”.⁴²

⁴² *Julia Kristeva: Interviews*, Ed. R. Guberman, Columbia: New York 1996, s. 26, Michał Paweł Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristewej*, dz. cyt., s. XXII, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007

Część V

15. Przemieszczenie/*décalage*

Décalage po francusku oznacza przemieszczenie, ale również - różnicę, szczelinę. Slavoj Žižek, w *Lacrimae Rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch* rozwija to pojęcie tłumacząc dlaczego Kieślowski musiał przejść od filmu dokumentalnego do fikcji.

na najbardziej podstawowym poziomie Realne subiektywnego doświadczenia można oddać tylko za pomocą fikcji.⁴³

Inaczej mówiąc: Kieślowski chcąc opowiadać o emocjach, nie mógł dłużej stosować dokumentu, ponieważ emocje na ekranie były nieznośne i w pewien sposób obsceniczne. Aby ukazać w pełni intymność, reżyser inscenizuje ją sztucznie i umawia się z aktorami na odgrywanie emocji. W ten sposób film staje się sceną, gdzie postaci, dekoracje i uczucia są czysto umowne. Obraz filmowy jest płaszczyzną porozumienia, na której autor opowiada, a widz odczytuje opowieść, nakładając na nią własne doświadczenia. Dopiero w wyniku tego procesu, widz doświadcza rzeczywistej opowieści.

Wiosną 2012 roku zdecydowałam się na zastosowanie *przemieszczenia* jako metody tworzenia wizerunków, aby zdystansować się do własnych emocji, gdyż w pewnym momencie zaczęły przytłaczać moje obrazy. Pojęcie *przemieszczenia*, na które trafiłam podczas lektury książki Žižka *Lacrimae Rerum*, zainspirowało mnie do stworzenia cyklu obrazów z twarzami aktorów z filmów Hitchcocka. Powiększone portrety wyrażają silne wzruszenia tak, jakby to zrobili aktorzy teatru greckiego czy japońskiego – z dystansem, tzn. w sposób z którego jasno wynika, że aktor „został wynajęty” do przedstawienia cudzych emocji. Uznałam, że taka strategia pozostawia więcej wolnej przestrzeni w obrębie obrazu i umożliwia widzowi projekcję własnych wspomnień, uczuć i doświadczeń na ekran płótna, co potwierdziło się na

⁴³ Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Tłum. Grzegorz Jankowicz, Julian Kutyla, Kuba Mikurda, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, dz. cyt. s. 27

wystawie obrazów w Bellwald w lipcu 2012 roku, gdzie publiczność żywo reagowała na wystawione wizerunki i wiele osób rozpoczynało swoją opowieść, stojąc przed wybranym obrazem.

W kolejnym cyklu malarskim *Wyśnione życie* pokazywanym w Baumgart/Pacek w Warszawie w 2013 roku, podjęłam próbę przemieszczenia emocji związanych z pełnieniem ról społecznych. Tym razem aktor(k)ami były postaci z bajek Walta Disneya. Każda z nich stała się kostiumem, pod którym rozprawiałam się z trudnymi lub przejmującymi doświadczeniami. Takie zamaskowanie umożliwiło w moim przekonaniu uniwersalizację przedstawienia. Założyłam, że znane i wzruszające postaci uruchomią w widzu wspomnienia i zapomniane uczucia.

Na zastosowanie *przemieszczenia* w moim projekcie zwrócił mi także uwagę mój syn w czasie pokazu pracy *Zielnik czarownic* w trakcie Festiwalu Narracje 2013. Instalacje i interwencje w przestrzeni publicznej, w Gdańsku. Towarzyszący projekcji *Zielnika* głos sopranistki, wyśpiewującej receptury zielarskie, był odbierany jako mój głos, wypowiadający moje artystyczne i życiowe credo. W rzeczywistości mam bardzo niski głos, nie przypominający sopranu, a moje credo nie dotyczy sfery botaniki ani medycyny.

Jednak teraz dostrzegam, że fascynacja ruchem przemieszczania ujawniała się już we wcześniejszych moich projektach, takich jak np. *Związki rodzinne. Życie jest gdzie indziej*, w której już sam tytuł sygnalizuje przerzucenie ciężaru poza obręb sytuacji rozgrywającej się w ramach obrazu. Bohaterowie obrazów pokazanych na wystawie w CSW Łaźnia w 2010 roku, odsyłają widza spojrzeniem „gdzie indziej”, dając do zrozumienia, że to, co istotne dla ich życia, znajduje się tam, gdzie ich nie ma. Niektóre postaci sugerowały spojrzenie „do środka” wyrażając tym, że wygląd zewnętrzny jest tylko kostiumem, maską zakrywającą, a nie ukazującą, a więc kierując uwagę widza pod powierzchnię obrazu.

przemieszczenie wiedzy i wiary

Idąc tym tropem, w kwietniu 2013 roku rozpoczęłam nagrywanie materiału do filmowego portretu znanych mi osobiście artystek polskich, których kariera artystyczna wzbudza we mnie radość i dumę. Istotny był dla

mnie mój emocjonalny stosunek do wybranych bohaterek, gdyż decydując się na realizację tego filmowego portretu, zamierzałam odwrócić swoją uwagę od samej siebie.

Już wcześniej interesowały mnie postaci artystek z punktu widzenia trudności jakie napotykały w pogodzeniu pracy artystycznej i społecznych ról kobiet. Chciałam też upewnić się, na ile portretowane przez mnie artystki są oddane sztuce. Czy wszystko podporządkowują pracy artystycznej? Jak wiele gotowe są poświęcić? Gdzie leży źródło swobody, z jaką dysponują swoim życiem? Zgodnie z lacanowską teorią, przeniosłam moje wyobrażenie o figurze prawdziwej artystki na bohaterki mojego filmu. Slavoj Žižek tak pisze o przenoszeniu naszych intymnych wierzeń na kogoś innego:

przemieszczenie naszych najbardziej intymnych uczuć i postaw na jakąś postać Innego stanowi samo sedno Lacanowskiego pojęcia wielkiego Innego; dotyczy to nie tylko uczuć ale także wierzeń i wiedzy – Inny może również za mnie wierzyć i wiedzieć⁴⁴.

Sam wybór filmowanych osób opierał się na względnym podobieństwie wieku, płci, środowiska i wykształcenia, jednak moje bohaterki będąc uznanymi artystkami na polu sztuki polskiej i międzynarodowej, już na wstępie gwarantowały mi obraz odpowiadający oczywistym pragnieniom. Silne osobowości i wojownicze usposobienie każdej z nich są z jednej strony upragnionym i brakującym aspektem mojej własnej osobowości, z drugiej zaś: w rozmowie okazuje się, że każda z nich też pragnie dla siebie większej siły i bezkompromisowości, której to zawsze „inna” lub „inny” posiada więcej.

Žižek zauważa, że *podmiot założonej wiary* jest kluczowym składnikiem porządku symbolicznego: swoją własną wiarę opieramy zawsze na kimś, kto „naprawdę wierzy”⁴⁵. Wybór moich bohaterek wynikał z założenia, że są prawdziwymi artystkami. Idealistyczna wiara w istnienie *prawdziwej sztuki* i jej *kapłanek* okazuje się możliwa tylko na zasadzie przemieszczenia: w prywatnym życiu pojawiają się dziesiątki przeszkód, które w moim odczuciu uniemożliwiają mi samorealizację jako prawdziwej artystki. Jednak zakładałam że moje bohaterki pokonują podobne trudności i osiągają ów wymarzony

⁴⁴ Slavoj Žižek, *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, dz. cyt. s.46

⁴⁵ Por. Slavoj Žižek, *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s.46-50

status. Chociaż w trakcie rozmowy pojawia się niewypowiedziane zwątpienie, ugruntowana pozycja aktywnych i uznanych artystek pomaga nam je zatuszować aby mogło nastąpić przemieszczenie wiary podmiotu, który wierzy naprawdę, na mnie, która opieram się na jego/jej świadectwie.

przemieszczenie w obszarze słów

Odwrotnym aspektem tej samej zasady, jest przeniesienie na Innego własnych fantazmatycznych i złych pragnień, które przejawia się między innymi, w relacjach medialnych na temat przemocy i zbrodni popełnianych na skalę prywatną i masową.

W mojej rozmowie z Dorotą Nieznalską zupełnie nieoczekiwanie, jak na wizycie u psychoanalityka, wykwita temat matek, które zabijają swoje dzieci - matek, które muszą zabijać dzieci, gdyż nie mogą ich, jak to czynią ojcowie, po prostu porzucać.

Potworność przerzucona na Innego pełni kilka funkcji: z jednej strony można sobie bezkarnie wyobrazić jak by to było, a więc dopuścić hipotetyczną możliwość popełnienia zbrodni i czerpać przyjemność z tego wyobrażenia, z drugiej strony, wskazanie innego winnego oczyszcza z winy fantazjujący podmiot umożliwiając mu tym samym zobaczenie obrazu swojej fantazji. W tej sytuacji, to obraz jest „zbrodniczo aktywny” a fantazjujący podmiot może obserwować, sam pozostając w bezpiecznej pasywności.⁴⁶ Rozmowa o przemocy stosowanej przez kobiety wobec dzieci jest przemieszczeniem zbrodniczej aktywności na postać Innego, o którym mówi się, że to czyni.

przemieszczenie w obszarze wizerunków

W moim doświadczeniu artystycznym odkrywam, że malowanie podobizn twarzy nie jest najlepszym sposobem uchwycenia tego, co najistotniejsze w osobie portretowanej: jej skrytych pasji, lęków, ambicji, słabości i siły. Aby zbudować heroiczne portrety artystek posługuję się wizerunkami innych kobiet. Czasem będzie to portret bohaterki, którą artystka wybrała do swojej

⁴⁶ Por. Slavoj Žižek, *Lacan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s.48-49

pracy, innym razem twarz, która w moim odczuciu odzwierciedla najistotniejsze aspekty osobowości portretowanej. W ten sposób dokonuję przemieszczenia wizerunku jednej osoby na inną, w celu odnalezienia prawdziwej twarzy bohaterki. W tekście analizującym seminarium Lacana *Miłość dworska, jako anamorfoza*, Žižek zauważa:

[...] obiekt można dostrzec tylko wówczas, kiedy widziany jest z boku, w częściowej, zniekształconej formie, jako własny cień – jeśli natomiast patrzemy na niego bezpośrednio nie zobaczymy nic oprócz samej pustki⁴⁷.

przemieszczenie w skali

Rozpoczynając cykl wielkoformatowych portretów olejnych, zamierzałam ukazać moje filmowe bohaterki poprzez twarze innych kobiet: artystek występujących w ich pracach lub innych bohaterek, których historyczna sylwetka wyrażała, według mnie, prawdę o portretowanej artystce.

W tej części projektu, najważniejsze było dla mnie przeskalowanie portretów w taki sposób, aby delikatna twarz kobieca lub dziewczęca, która w innym przypadku nie byłaby nośnikiem władzy (a nawet sprawiałaby wrażenie niewyraźnej, sennej czy biernej) nabierała mocy wyłącznie dzięki zastosowaniu powiększenia. Celowo odnoszę się tutaj do tradycji męskiego portretu jako nośnika władzy, sugerując, że moc nie pochodzi ze szczególnych atrybutów portretowanych mężczyzn, ale z hierarchii społecznej i schematów kulturowych, które leżą u źródła tych wizerunków. Po przemieszczeniu portretów w skali, rozpoczęłam pracę, traktując każdy wizerunek jako osobną przygodę z linią, gestem, kolorem i plamą.

Podobne przeskalowanie zastosowałam przy realizacji figur „lal” na foliach. Dzięki wymiarom super-bohaterek, nawiązującym do skali człowieka, a jednak jak dotąd, dla ludzi nieosiągalnym, „lale” dominują w przestrzeni, obnażając proste mechanizmy propagandy władzy.

⁴⁷ Slavoj Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. Marek J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, dz. cyt., s., str. 139

16. Opis instalacji *Przemieszczenie/ Interpasywność spojrzenia*

Projekt *Przemieszczenie/ Interpasywność spojrzenia* powstał w formie instalacji przestrzennej składającej się z projekcji video, monochromatycznych figur „lal” na przezroczystych foliach oraz wielkoformatowych portretów olejnych. Wizerunki i postaci artystek powstały z wykorzystaniem materiału będącego wynikiem subiektywnego widzenia i osobistego doświadczenia. Chciałam aby to co, mnie urzeka, ale wydaje się ulotne, niepewne i niewyraźne, zmaterializowało się w postaci wielkich, emanujących siłą wizerunków.

Video performance *Swinarska jako Akt III Kopro*

Centralnym elementem instalacji *Przemieszczenie/ Interpasywność spojrzenia* jest videoperformance *Swinarska jako Akt III Kopro* wyświetlany na dwustronnym ekranie, w sposób przypominający widok obiektu w przestrzeni.

Decyduję się po długim namyśle, na użycie własnego ciała, jako tworzywa. Pracując z towarzyszącym mi pytaniem o sens mnożenia artefaktów, wymagam od swoich prac autentyczności i niezbędności. Kiedy zadaję sobie pytanie, co koniecznie chciałabym przedstawić zanim umrę, czuję, że najprawdziwsza będzie opowieść o własnym doświadczeniu życia, o ciele, które rozdzieliło się i porodziło dzieci, o tym jak to jest być kobietą i urodzić nową kobietę. Chciałabym opowiedzieć o życiu poprzez doświadczenie ciała. Myślę o mojej pracy w pracowni i wiem, że nie namaluję niczego czym nie jestem i nie namaluję nic, jeśli moje ręce, nogi, brzuch i głowa nie będą ze mną w zgodzie. Bliskie mi są rozpoznania Julii Kristevej, która – jak podkreśla Monika Bakke:

wskazuje, że w procesie powstawania podmiotowości (mówiącego podmiotu) konieczne jest wyodrębnienie czystego i prawidłowego ciała. A zatem konfrontacja z własną

cielesnością [...] jest jej zdaniem warunkiem rozwoju podmiotowości, a kontakt z *abject* ma charakter konieczny⁴⁸.

Postanawiam wcielić się w *Akt III* Katarzyny Kobro, aby oddać sprawiedliwość kobiecemu ciału w jego aspekcie przedmiotu funkcjonalnego, zużywanego, starzejącego się i przez to - odpychającego. Traktowany pogardliwie nawet przez samą artystkę, *Akt III*, prawdopodobnie poświęcony na opał w czasie wojny, ożywa za pośrednictwem mojego ciała. Powodem dla którego podejmuję to działanie, jest nie tylko rozważenie problematyki estetyzacji i uprzedmiotowienia ciała kobiety, ale również jego używania. Doświadczenie żmudnej, codziennej pracy oraz doświadczenie seksualności, ciąży i porodów jest wpisane w ciało, które staje się tworzywem dla odtworzenia zniszczonej rzeźby.

Stosując podobną strategię, co w poprzednich video performance'ach, maluję siebie samą białą farbą, aby odsłonić typowe cechy kobiecego ciała, jako aktu i jako przedmiotu. Przyjmuję pozycję wzorowaną na zdjęciu gipsowej rekonstrukcji rzeźby z 1925 roku i ustawiam się na czarnym tle, jak na fotografii. Przez czas trwania video performance'u, ciało-przedmiot nie wykonuje żadnych ruchów, można dostrzec jedynie poruszający rzeźbę oddech i delikatne odchylenie twarzy od spojrzenia kamery i widza.

Przezroczyście figury „lal”

Następnym elementem instalacji *Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia* są powiększone figury ludzkie, naniesione na ekrany z przezroczystej folii. Pomysł nawiązuje do zabawy papierowymi lalkami w dzieciństwie. W latach siedemdziesiątych można było kupić gotowe wycinanki, ale dla mnie rysowała je babcia. Na kartkach brystolu powstawały dziewczynki w majteczkach, oraz osobno ubrania dla nich: sukienki, płaszcze i czapki, które po wycięciu mogłam nakładać przy pomocy zaginanych zawieszek. Z przyjemnością wspominam te zabawy, dlatego postanowiłam je wskrzesić.

⁴⁸ Monika Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, dz. cyt., s. 25

Istotną cechą moich powiększonych lał jest materiał, na którym się pojawiają: przezroczysta folia. Przezroczystość daje zarazem efekt braku tła dla figury, w nawiązaniu do lalek wycinanych z tła oraz wzmacnia wrażenie rzeczywistości, gdyż figura bez tła jest bardziej wyczuwalna, bliższa niż ta zamknięta w prostokącie. Przezroczystość jest też sygnałem niedomiaru istnienia, braku wyraźnych granic pomiędzy postacią, a otaczającą przestrzenią. Obecność przezroczystej postaci jest mniej zdecydowana, mniej określona.

Monika Bakke w pracy *Ciało otwarte* przeprowadza analizę zagadnienia przezroczystości w sztuce, a także wskazuje na problematykę relacji pomiędzy podmiotem a otaczającym go tłem:

to nie Inny spogląda w sposób scentrowany, ale czyni to cała przestrzeń, poprzez wiele swoich punktów światła pochłania podmiot. Naturę tego spojrzenia przybliża zjawisko mimikry u insektów. [...] Ta ostatnia polega na zaburzeniu relacji pomiędzy podmiotem a przestrzenią w jakiej się znajduje. Człowiek traci orientację, bowiem nie wyróżnia się, a zatem wtapia się w przestrzeń.⁴⁹

Nawiązując do gotowych form, jakie dostawałam dzieciństwie, konstruuje postaci z fragmentów przedstawień funkcjonujących w kulturze masowej: obrazów dawnych mistrzów, pokazów projektantów mody, kadrów filmowych oraz zdjęć prywatnych. Nie staram się dopasowywać fragmentów postaci - każda z nich zawiera w sobie potencjał ruchu który je scala. Ten ruch jest kluczem do odczytywania figur, z których każda opowiada inną historię.

Królowa Elżbieta I⁵⁰ jest uwięziona w klatce gorsetu i krynoliny, jednak konwencjonalny strój, staje się jej zbroją. Królowa reprezentuje spokojną siłę i kobiecość wykorzystującą ograniczenia społeczne na swoją korzyść

⁴⁹ Monika Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, dz. cyt., s. 62 (badaczka powołuje się na Lacana: J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts*).

⁵⁰ Elżbieta I Tudor lub Elżbieta Wielka (ur. 7 września 1533 w Greenwich) – królowa Anglii i Irlandii (panowała od 17 listopada 1558 do śmierci w 1603), córka Henryka VIII i jego drugiej żony Anny Boleyn. Ostatnia z rodu Tudorów.

i umiejętnie sprawującą władzę. Gest jej wolnych, uniesionych dłoni jest królewski, a stopy mocno opierają się na ziemi.

Młodziutka ale już dorosła, ciężarna Infantka Małgorzata⁵¹ patrzy widzowi prosto w oczy z mieszaniną zdziwienia i bezradności. Dziewczyna wystawia na pokaz swój olbrzymi brzuch, który nie pasuje do jej dziewczęcego ciała. Eksponowana ciąża jest zarówno śladem utraty godności dziewicy jak i dowodem płodności i wartości społecznej kobiety jako reproduktorki.

Odwrócona tyłem Sofonisba⁵², ubrana w obfite suknie i futro, ukazuje nagie pośladki i uda, jak kabaretowa gwiazda z filmu *Błękitny Anioł* Josefa von Sternberga, z 1930 roku. Jej nieobecna, odwrócona twarz, ukrywająca się w cieniu bogatego stroju wydaje się osobna, wobec obnażonych uwodzicielsko partii ciała.

Platynowa blondynka, z rozwianymi włosami i suknią odsłaniającą młode łono i nogi, zawiera w swojej postawie ogromny potencjał ruchu i dynamikę wojowniczkę. Jej zmrużone oczy przygotowane są na konfrontację a silna szczęka jest obietnicą nieustępliwości - mimo delikatności, dziewczyna nie odstąpi łatwo od swoich racji i praw.

Najbardziej seksualną, miękką i uwodzicielską postacią jest czarnoskóry chłopak wycięty z fotografii Roberta Mapplethorpe'a⁵³. Całą swą postawą wyraża spokój, bierność i skupienie na zmysłowej przyjemności. Wydatne wargi obramowane czarnym cieniem ze zwierzęcą wyrazistością wskazują na rozkosz. Głowa i korpus mężczyzny stoją na kobiecych nogach i ubrane są w długie i połyskujące szaty. Czy pojawienie się męskiej lecz najbardziej pasywnej ze wszystkich postaci wśród tyłu kobiet, świadczy o przekorze i chęci satysfakcji za traktowanie w historii wizualności kobiecego ciała jako przedmiotu seksualnego? Czy jest ujawnieniem męskiego aspektu

⁵¹ Małgorzata Teresa Habsburg (ur. 12 lipca 1651 w Madrycie, zm. 12 marca 1673 w Wiedniu) – cesarzowa rzymsko-niemiecka, królowa Czech i Węgier, córka Filipa IV Habsburga – króla Hiszpanii i jego drugiej żony – Marianny Austriackiej.

⁵² Sofonisba Anguissola (ur. ok. 1532 w Cremonie - zm. 1625 w Palermo) – włoska malarka epoki renesansu.

⁵³ Robert Mapplethorpe (ur. 4 listopada 1946, zm. 6 marca 1989) – amerykański fotograf znany ze swoich wielkoformatowych, wystylizowanych czarno-białych zdjęć nagich mężczyzn.

osobowości artystki? Czy też wynika ze zwykłej przyjemności, jakiej dostarcza patrzenie na młody okaz ciała płci przeciwnej?

Czerpiąc garściami z wizualnego cyberśmietniska, buduję figury, w których rozpoznaję siebie. Na przezroczyste ekrany w formie sztandarów, nadrukowuję tak zbudowane postaci, poczym zawieszam je w pracowni i częściowo zamalowuję. Wszystko pozostaje w monochromatycznej tonacji czerni, szarości i brązów.

Mięsistość, miękkość i lepkość nośnika przypomina delikatność skóry, a przezroczystość przywodzi na myśl trud, z jakim próbuję określić i wyróżnić z tła postać kobiety i artystki. Przejrzystość nośnika każe mi podwieszać za figurami białe prześcieradła, które wzbogacają pracę o odniesienia do codzienności, seksualności i utraconego dziewczęctwa.

Wielkoformatowe portrety

Ze względu na zawodową praktykę tradycyjnego malarstwa olejnego, chciałam aby ciałem instalacji *Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia* były portrety wykonane w tej technice. Zależało mi na tym aby były wielkie, ekspansywne i pełne mocy w przeciwieństwie do małych, lapidarnych wizerunków, jakie malowałam dotychczas. Tak powstało sześć portretów w wymiarach 180 na 140 centymetrów i dwie maski - 130 na 170 centymetrów.

Pierwszy z nich przedstawia Joannę d'Arc jako Dorotę Nieznalską⁵⁴. Bohaterka filmu Luca Bessona⁵⁵ - Joanna d'Arc przypomina mi Nieznalską z powodu wojowniczego i impulsywnego usposobienia realizującego się w wydarzeniach politycznych o silnym zabarwieniu religijnym i mistycznym; jak również ze względu na długi proces sądowy o sprzeniewierzenie się katolickiej moralności. Dodatkowym, fizycznym wymiarem podobieństwa są długie włosy ścinane w chwili podejmowania walki, uroczą szparą między zębami,

⁵⁴ Dorota Nieznalska (ur. 19 września 1973 w Gdańsku) – polska artystka wizualna identyfikowana z nurtem sztuki krytycznej. Tworzy przede wszystkim obiekty rzeźbiarskie, instalacje, zajmuje się także sztuką wideo i fotografią.

⁵⁵ *Joanna d'Arc*, film Luca Bessona z 1999 roku. W roli Joanny d'Arc wystąpiła Milla Jovovich

i w końcu szary ubiór wojowniczkę noszony przez obydwie bohaterki. Obraz, w ostrej kolorystyce turkus i cynobru, prostą, ekspresyjną kreską rysuje bohaterkę z opuszczoną głową: zdyszana, gorąca, z odchylonym ramieniem, uchwyconą w trakcie walki.

Drugi portret w tonacji różu i bieli, ukazuje twarz z obrazu Olgi Boznańskiej „Portret dziewczynek” z 1906 roku⁵⁶. Apatyczna twarz dziewczynki, przytłoczonej konwencjonalnym, dziewiętnastowiecznym wychowaniem; ciasno wykadrowana i powiększona, na moim obrazie staje się groźnym wizerunkiem. Monstrualny, czerwony nos, półprzymknięte powieki i nabrzmiałe usta wypełniają cały obraz, gubiąc odniesienie do otoczenia.

Trzeci portret przedstawia Małgorzatę de Valois⁵⁷, czyli Królową Margot – bohaterkę fabularnego filmu kostiumowego pod tym tytułem⁵⁸ i pracy *A Thousand of Deaths* autorstwa Bogny Burskiej⁵⁹. Marguerite de Valois, już za życia, padła ofiarą pomówień i satyrycznych pamfletów dotyczących jej bogatego życia seksualnego. Uwikłana w politykę, dramaty wojen religijnych i dworskie intrygi w pałacu króla Francji Henryka II, na moim obrazie - przekroczyła trzydziestkę, jest zła, ale jeszcze piękna. Kolorowa kryza, sugerująca zamiłowanie do bogatych strojów, kontrastuje z inteligentnym, mrocznym spojrzeniem, bladą twarzą i wydatnym nosem. Twarz, początkowo wzorowana na portretach z epoki, w końcu przybrała wygląd chmurnej Patti Smith⁶⁰. W tym portrecie płaskie plamy czarnego rysunku przypominają japońską kaligrafię, odsuwając figuratywne przedstawienie w rejony bliskie abstrakcji.

Czwarty portret, w szarościach i błękitnych plamkach, opowiada o delikatności i przezroczystości skóry twarzy, błękitnych żyłkach oraz

⁵⁶ Portret Heleny i Władysławy Chmielarczykówny (Portret dziewczynki) 1906. Olej na tekturze. 126x84 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁵⁷ Marguerite de Valois (1553 - 1615), francuska księżniczka z dynastii Kapetyngów, królowa Nawarry. Córka Henryka II i Katarzyny Medycejskiej, odznaczała się urodą, inteligencją znakomitą wykształceniem humanistycznym i energicznym usposobieniem. Zamieszana w wojny religijne i polityczne spiski wiodła burzliwe życie. Była szczodłą mecenaszką sztuki.

⁵⁸ *Królowa Margot*, film Patrice'a Chéreau, z 1994 roku. W roli Margot wystąpiła Isabelle Adjani.

⁵⁹ Bogna Burska (ur. w 1974 w Warszawie) studiowała w gościnnej pracowni Leona Tarasewicza w Warszawie – polska artystka wizualna; autorka instalacji, realizacji przestrzennych, fotografii, prac malarskich i wideo. *A Thousand of Deaths* jest pracą video zrealizowaną techniką found footage.

⁶⁰ Patricia Lee "Patti" Smith (ur. 30 grudnia 1946 w Chicago) amerykańska wokalistka, autorka piosenek i poetka. Zyskała rozgłos swoim debiutanckim albumem *Horses*. Wniosła do punk rocka feministyczny i intelektualny punkt widzenia.

piegach. Proces powstawania tego obrazu był inny niż zwykle: najpierw, zauroczona twarzą malarki – Anny Reinert⁶¹, przez wiele tygodni malowałam skórę i piegi nie mogąc zdecydować się na przypisanie im konkretnej bohaterki. W końcu natrafiłam na zdjęcie Patti Smiths⁶², na którym kuca obok swojej córeczki. Zdjęcie wygląda, jakby je zrobiono z zaskoczenia, dziewczyna spogląda

z wyrazem niepewności i niemego pytania, z którego można się domyślać zwątpienia typowego dla młodej matki i artystki. Pytające spojrzenie, prostą grzywkę i ściągnięte usta naszkicowałam kilkoma szarymi kreskami na piegowej błękitnej skórze.

Na piątym, widzimy rosyjską (tatarską) poetkę, Bellę Akhmadulinę – bohaterkę jednego z obrazów Pauliny Ołowskiej⁶³, pokazanego po raz pierwszy na indywidualnej wystawie Ołowskiej, w galerii Metro Pictures, w Nowym Yorku, w lipcu 2007. Akhmadulina, to według mnie Ołowska, cofnięta w czasie o 30 lat. Zmysłowa, miękka, brunetka o niezwykle uroczej i kobiecej ekspresji, odchyła głowę, wystawiając twarz do słońca. Jej imię, Bella, wprowadza dodatkowo odniesienie do problemu postrzegania artystek poprzez pryzmat ich urody i młodości.

Ostatni portret przedstawia dobrą królową, na którą mianowałam czarnoskórą sopranistkę - Jessye Norman⁶⁴. Słynna śpiewaczka o niezwyklej posturze, emanująca ciepłem i siłą, na obrazie uśmiecha się dowcipnie i dobrotliwie. Jej granatowa, lekko pochylona twarz, na tle ognia cynobru, gwarantuje pokój i bezpieczeństwo w granicach mojej instalacji.

Odmienne charakter mają dwa obrazy zwane przeze mnie *maskami*, na których Jessye Norman namalowana jest ekspresyjnymi kreskami i plamami na białym tle. Wycięta, bardzo wyrazista twarz upodabnia ją do afrykańskich masek rytualnych. Pierwsza maska przedstawia *Kochankę doskonałą*, druga

⁶¹ Anna Reinert (ur. w 1979 roku w Bonn) studiowała na Wydziale Malarstwa w Gdańsku - polska artystka wizualna, zajmuje się malarstwem oraz ilustracją. Mieszka i pracuje w Sopocie.

⁶³ Paulina Ołowska (ur. w Gdańsku w 1976) studiowała malarstwo w Gdańsku i w Chicago – polska artystka wizualna, zajmuje się malarstwem, fotografią, robi filmy wideo, łączy czysto artystyczne środki wyrazu z elementami sztuki użytkowej.

⁶⁴ Jessye Mae Norman (ur. 15 września 1945) jest współczesną, amerykańską śpiewaczką operową, zwyciężczynią Grammy Award. Jej dramatyczny sopran cudownie kontrastuje z gorącym i wesołym temperamentem. Laureatka dziesiątek nagród i medali w Stanach Zjednoczonych i w Europie.

zaś – *Matkę*. Afrykańskie korzenie sopranistki w połączeniu z niezwykle energią, jaką promieniuje jej osoba, zainspirowały mnie do namalowania tych masek, które podobnie jak w wielu kulturach afrykańskich, są znakiem i pochwałą życiodajnej i śmiertelnej siły drzemącej w kobiecej seksualności.

Film

Uzupełnieniem instalacji jest film zrealizowany na bazie dokumentu – wywiadów z artystkami. W doborze artystek kierowałam się podwójnym kluczem: osobistej relacji oraz bezsprzecznym uznaniem na polu sztuki. Cechą charakteryzującą wybrane artystki jest heroicność, która przejawia się zarówno w ich projektach artystycznych jak i w postawach życiowych. W wyniku realizacji wielu kolejnych wersji montażowych, ostatecznie zdecydowałam się na pokazanie filmu składającego się z trzech portretów artystek, których mowa ciała jest dla mnie najbardziej przejmująca, a wypowiedane przesłanie najwyrazistsze.

Nakręcony materiał jest bliski mojemu, subiektywnemu widzeniu, ze względu na czułość z jaką kamera dotyka ich twarzy i postaci oraz przez swoją nieostrość i pewną „chropowatość”. Każdy portret zapowiada ręka pisząca węglem na papierze imię i nazwisko artystki. Ścieżkę dźwiękową uzupełniłam nagraniem swojego głosu śpiewającego motywy z *Jeziora Łabędziego*, Piotra Czajkowskiego. Bardzo emocjonalny charakter zdjęć zyskuje niepokojący wymiar dzięki drżącemu, nieszkolonemu głosowi.

Pierwszą bohaterką jest Dorota Nieznalska, z którą rozmawiałam na opuszczonym terenie Stoczni Gdańskiej – miejsca związanego z jej pracą artystyczną, oraz z dorobkiem fotograficznym jej ojca. Głębokie odcienie błękitów i zieleni odrapanych murów postocznioowych, stanowią piękne tło dla jej twarzy. Nieznalska opowiada o doświadczeniach w dzieciństwie, które wpłynęły na kształtowanie się jej tożsamości oraz wypowiada się na temat roli społecznej kobiet i artystek. Z tonu jej wypowiedzi bije przekonanie o własnej sile oraz o sile innych kobiet. Zaskakującym momentem jest poruszenie tematu

dzieciobójczyń. Szczery charakter jej wypowiedzi oraz otwartość z jaką spogląda w kamerę, w moim mniemaniu stanowią o dużej wartości nagrania.

Kolejny portret przedstawia Annę Baumgart⁶⁵ na tle wnętrza jej kawiarni w Warszawie, w ostatnich dniach prac remontowych. Baumgart w sugestywny i ekstrawertyczny sposób opowiada o swojej drodze twórczej i projektach artystycznych, budując odniesienia do społecznej pozycji artystek polskich. Istotne dla mnie było poruszenie kwestii relacji matki i córki oraz tematu autoironii w pracach artystki. Kadry filmu naprzemiennie ukazują ekspresyjne zbliżenia twarzy i gestykulujących rąk oraz liryczne, nieostre obrazy zamyślonej postaci. Chłodna biel ścian i perłowy blask drabiny i folii malarskiej tworzą delikatne tło dla wyrazistej figury artystki.

Ostatnia część piętnastominutowej etiudy przedstawia Paulinę Ołowską w aurze nocy letniej, na tarasie sopockiego mieszkania. Ołowska, opowiada o nowych aspektach malarstwa współczesnego odnosząc się również do obrazów XIX-wiecznych. Głównym punktem jej zainteresowań jest gest malarski i metody budowania narracji obrazu. Innym ciekawym zagadnieniem jest tematyka obrazów, którą rozpatruje z perspektywy twórczości kobiecej. Malarka bardzo świadomie śledzi twórczość zachodnich artystek wychwytyując cechy charakterystyczne dla ich sztuki oraz dla współczesnego malarstwa. Interesującym motywem jej wypowiedzi jest argumentacja za bliskimi związkami malarstwa i performance'u oraz wspomnienie o tańcu, jako pierwszym sposobie ekspresji artystycznej.

Film wnosi do instalacji *Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia* aspekt narracyjności portretu. Będzie wyświetlany w osobnym, wyciemnionym pomieszczeniu z miejscami siedzącymi, aby widzowie mogli spokojnie wysłuchać racji artystek i dać się ponieść narracyjnej warstwie obrazu.

⁶⁵ Anna Baumgart (ur. 1966 we Wrocławiu) studiowała na Wydziale Rzeźby w Gdańsku – polska artystka wizualna, przedstawicielka sztuki krytycznej i sztuki feministycznej. Tworzy rzeźby, instalacje, performance'y, oraz filmy.

17. Interpretacja instalacji *Przemieszczenie/ Interpasywność spojrzenia*

Budowanie heroiczych wizerunków i figur, poprzez nacisk na znaczenie nie tylko działalności bohaterek ale i ciała, przywodzi na myśl hagiografie, w których legendy o dokonanych cudach przeplatają się z opisami męczeństwa i ekstazy.

Wyeksponowanie nagich części ciała, w instalacji *Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia* ukazuje cielesność przeniesioną z kategorii *abject* do sfery ożywczej, dynamizującej i twórczej. Ciało nie jest polityczne i nie jest pornograficzne, ale emanuje nowym erotyzmem. Instalacja w swojej bezpośredniości przemawia własnym głosem, któremu trudno zaprzeczyć i trudno z nim dyskutować.

W książce *Performuj albo* Jon McKenzie dowodzi, że współczesna kultura jest przesiąknięta performatywnością ze względu na ciągły ruch i przemiany, którym podlega. Inercja nie ma już prawa bytu, nikogo nie interesują estetyczne obiekty same w sobie, widz pragnie być zaangażowany, wciągnięty w pole napięć dzieła. Międzykulturowe wpływy i ciągły przepływ informacji powodują, że rzeczywistość, człowiek i sztuka tworzą się w każdej sekundzie i oddziałują wzajem na siebie. Ten, kto nie zmienia się i nie tworzy w relacji z performatywnym otoczeniem, odpada z gry⁶⁶.

Pozorna senność i pozaczasowość instalacji *Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia* wciąga widza jak w pułapkę by poddać go „pracy” erotyzmu i cielesności. Oddziaływanie obiektów odbywa się na wielu poziomach: począwszy od tytułów nawiązujących do historycznych i współczesnych postaci bohaterek, poprzez narracyjność i warstwę dźwiękową portretu filmowego, a skończywszy na plastyce obiektów, z którymi można wejść w kontakt, jak z płacami pieczołowicie wygarbowanej skóry: przezroczystej, lepkiej i miękkiej.

Monochromatyczne figury „lal” wylaniają się z przestrzeni jak miękkie, żywe zjawy, które zastygły pod wpływem spojrzenia. Jednak potencjalna możliwość ruchu jest wymiarem które je określa.

.

⁶⁶ Por. Jon McKenzie, *Performuj albo*, tłum. Łukasz Guzek, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012

Ekspresyjny realizm i patetyzm tej pracy przywołują barokową estetykę nieodmiennie kojarzoną z ekstatycznością i zmysłowością. Barok jako sztuka posiłkująca się sztuką (a nie życiem), sztuczna, zwrócona do wewnątrz, ale żywa i współczesna, przywodzi na myśl sztukę postmodernistyczną, gdzie kolaż i ciągła reinterpretacja motywów stanowią osnowę twórczości artystycznej. Inspirując się wykadrowanymi fragmentami historycznych obrazów oraz zdjęciami znalezionymi w Internecie, buduję nowoczesne pomniki żeńskiej tożsamości twórczej, których jedynym orężem jest wewnętrzna poetyckość.

Najbardziej przejmującym aspektem instalacji *Przemieszczenie*. *Interpasywność spojrzenia* jest szczerść i autentyzm emanujący z całości oraz z poszczególnych obiektów. Autentyzm jest być może najsilniejszym argumentem, który nie pozwala widzowi przejść obojętnie, skłania do interpretacji oraz do wejścia w relację emocjonalną z pracą.

Bibliografia

1. Slavoj Žižek, *LACAN. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010
2. Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum, Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
3. Slavoj Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013
4. Slavoj Žižek, Tony Myers, *ŽIŽEK. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009
5. Emmanuel Lévinas *Ethique et Infini*, Le Livre de Poche, Paris 2002
6. Emmanuel Lévinas *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Le Livre de Poche, Paris 2010
7. Claude Lévi-Strauss *Tristes Tropiques*, Terre humaine/ Poche, Paris 2011
8. Claude Lévi-Strauss *Myśl nieoswojona*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969
9. Alain Badiou, *Saint Paul : La fondation de l'universalisme*, Presses Universitaires de France - PUF, Paris 1998
10. Michel Foucault *Historia Seksualności* Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1995
11. Judith Buthler *Uwikłani w płęć*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008
12. Maria Janion *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006
13. Jan Świdziński *Sztuka, społeczeństwo, samoświadomość*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009
14. Jon McKenzie, *Performuj albo*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012
15. Jacques Rancière *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Korporacja ha!art, Kraków 2007
16. Georges Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, Universitas, Kraków 2012
17. Jeannette Winterson *Kamienni Bogowie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009

18. Monika Bakke *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012
19. Monika Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2000
20. Ewa Kuryluk *Art. mon amour. Szkice o Sztuce* Wydawnictwo Sic! Warszawa 2002
21. Piotr Bazyłko, Krzysztof Masiewicz *AW. Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2011
22. Susan Sontag *Widok cudzego cierpienia* Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010
23. John Berger *Sposoby widzenia* Wydawnictwo REBIS, Poznań 1997
24. John Berger *O patrzeniu* Fundacja Aletheia, Warszawa 1999
25. François Soulages *Estetyka Fotografii. Strata i zysk* Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007
26. Julia Kristeva *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007
27. Lynn Margulis, *Symbiotyczna planeta*, Wydawnictwo CiS, Warszawa 2000

Podziękowania

Chciałabym gorąco podziękować profesorom i władzom uczelni za możliwość odbycia studiów doktoranckich w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Trzyletnie studia przyczyniły się w ogromnej mierze do wzrostu wiedzy na temat sztuki i do rozwoju świadomości artystycznej umożliwiającego mi werbalizowanie i zapisywanie poglądów oraz uzyskanie dystansu i możliwości interpretacji własnej pracy wizualnej.

Dziękuję też wspomniałym artyst(k)om i intelektualist(k)om, których spotkałam na tej drodze za to, że zechcieli podzielić się swoją wiedzą i doświadczeniem.