

Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia

Streszczenie opisu pracy doktorskiej

PRZEMIESZCZENIE

Przemieszczenie w języku francuskim *Décalage* oznacza szczelinę, także różnicę, a potocznie najczęściej pojawia się w wyrażeniu *décalage horaire*, czyli „różnica stref czasowych” lub „przesunięcie czasu”. Słoweński psychoanalityk, filozof i krytyk kultury Slavoj Žižek w książce *Lacrimae Rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch* wyjaśniał pojęcia *przemieszczenie* na przykładzie decyzji Krzysztofa Kieślowskiego, który zrezygnował z reżyserowania filmów dokumentalnych na rzecz fikcji. Chcąc opowiadać o emocjach Kieślowski nie mógł dłużej stosować dokumentu, ponieważ podglądane, autentyczne emocje na ekranie były nieznośne i w pewien sposób obsceniczne. Aby ukazać w pełni intymność, reżyser inscenizuje ją sztucznie (w filmie fabularnym) 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. Na przykładzie filmów Kieślowskiego Žižek omówił także pojęcie narracji równoległych rzeczywistości, które tocząc się jednocześnie, ukazują różne możliwe rozwiązania akcji i wielowymiarowe portrety bohaterów.

Strategia *przemieszczenia* zainteresowała mnie jako narzędzie umożliwiające zdystansowanie się od emocji w poszukiwaniu własnej, artystycznej tożsamości. Podobnie jak uczucia pokazywane i podglądane w dokumencie brzmią fałszywie, tak i naga ekspresja w portrecie wywołuje niechęć i zażenowanie.

Francuski psychoanalityk i filozof Jacques Lacan, a za nim jego słynny interpretator Žižek, wielokrotnie podkreślają niemożność zgłębienia tożsamości podmiotu pisząc o nieprzeniknioności innej ludzkiej istoty, pod której wizerunkiem, czai się nie dająca się określić słowami otchłań.

Izolowanie fragmentów rzeczywistości po to, by je zamknąć w kadrze obrazu i poddać analizie, przypomina przyszpilenie motyla w gablotce. Tymczasem bogata, mięsista i żywa tkanka rzeczywistości nie da się bez szkody przykroić do założonego wcześniej formatu. Z tego powodu zastosowanie *przemieszczenia* stanowi alternatywę przy poszukiwaniu bardziej adekwatnego obrazu.

INTERPASYWNOŚĆ SPOJRZENIA

Anegdota o młodym Jacques'u Lacanie najcelniej wyjaśnia pojęcie *interpasywności spojrzenia*. Gdy płynął on pewnego słonecznego poranka łódką po jeziorze, wiosłujący rybak zakpił z niego, twierdząc, że unosząca się na wodzie puszka, na którą obaj patrzą, nie podziwia wykształconego młodzieńca. I tu następuje kluczowa konstatacja: Lacan przekornie stwierdza, że puszka kołysząca się na wodzie w blasku słońca jednak na niego patrzy. To spostrzeżenie stało się punktem odniesienia w teorii spojrzenia Lacana, która zmienia tradycyjną logikę widzenia – w tym ujęciu to obraz projektuje i wyznacza koordynaty patrzenia, umiejscawia podmiot w przedstawionej przestrzeni. W książce *Ciało otwarte* Monika Bakke podkreśla, że istotne w tej opowieści jest to, że puszka błyszczała, odbijała światło. Opisane zjawisko patrzącego na otaczającą przestrzeń przedmiotu, sprawia, że to cała przestrzeń patrzy i poprzez liczne punkty światła, wchłania podmiot.

Sam Lacan wyjaśniał pojęcie interpasywności w cyklu pism *Le Séminaire* z 1960 roku na przykładzie klasycznej tragedii greckiej, w której nieuczestniczący w akcji chór, relacjonuje przebieg wydarzeń. Przedstawienie przejmuje rolę widza w ekspresji uczuć oraz moralnej ocenie wydarzeń, a odczuwanie emocji zostaje przeniesione z widza na obraz. Teoria sztuki i filozofii dostarcza mi narzędzi do podważania schematów myślowych, przesuwania znaczeń i odświeżenia spojrzenia na działalność artystyczną. Nie oczekuję więc od poszczególnego pojęcia, że okaże się jedynie prawdziwe, ale raczej, że odnowi i wzbogaci moje postrzeganie świata. W pojęciu *interpasywność spojrzenia* ważne jest dla mnie odwrócenie nawykowej relacji pomiędzy spojrzeniem podmiotu a przedmiotem, w której podmiot zwyczajowo był stroną dominującą i podporządkowującą obraz uprzednim założeniom. Celem zastosowania tego narzędzia myślowego jest ożywienie obrazu, nadanie mu większego znaczenia oraz udzielenie emocjonalnej autonomii.

DZIAŁANIE OBRAZU

Lacanowska koncepcja rozumienia człowieka poprzez język uporządkowała moje przemyślenia, dotyczące istniejących i utopijnych modeli funkcjonowania w świecie. Jeżeli język określa sposób postrzegania rzeczywistości, decydujący wpływ na kulturę Zachodu mają teksty założycielskie chrześcijaństwa. Utopijny obraz biblijnego raju funkcjonuje jako matryca produkująca kolejne ustroje społeczne. Innym przykładem działającego obrazu jest stale obecny w tradycji malarstwa obraz propagandowy – dzieło tworzone na zamówienie mecenasa w celu umocnienia istniejącego układu sił lub uzasadnienia przemocy i ucisku.

W pojęciu działającego obrazu znakomicie mieści się też koncepcja Władysława Strzemińskiego, dotycząca funkcjonowania w kulturze portretu mężczyzny. Zgodnie z jego *Teorią widzenia* przedstawienie twarzy boga-mężczyzny pojawiło się już w paleolicie wraz z praktykami pierwszych szamanów. Aby uzasadnić i utrzymać władzę, szaman tworzył maskę – przerażającą twarz, która była jednocześnie wizerunkiem boga i symbolem jego namiestnika w postaci szamana. Przez wieki wizerunek twarzy mężczyzny reprezentował władzę, wpływając na religijne wyobrażenia porządku kosmicznego oraz na ziemskie systemy ustrojowe. Portretowi mężczyzny przeciwstawiam w swojej twórczości figurę kobiety przedstawianą w tradycji europejskiej głównie jako obiekt seksualny. Ta podstawowa różnica w przedstawieniu kobiety i mężczyzny ma według mnie wpływ na kształtowanie podmiotowości, stosunek do własnego ciała oraz zachowania społeczne.

CELE PROJEKTU

Celem pracy doktorskiej jest redefinicja obrazu i wizerunku kobiety za pomocą lacanowskich pojęć zinterpretowanych przez Sławoja Žižka, a zwłaszcza pojęć „patrzania z ukosa” czy *przemieszczenia*. Spojrzenie konfrontacyjne redukuje w tym ujęciu obraz rzeczywistości. To twierdzenie jest dla mnie szczególnie istotne, gdyż odpowiada na pytania zawarte w mojej pracy magisterskiej, inspirowanej filozofią Fryderyka Nietzschego, zatytułowanej *Rzecz o trzech drogach wiodących do obrazu*. W konkluzji tamtej pracy stawiałam tezę, że tylko szaleńcom dane jest poznanie, natomiast rozsądni ludzie krążą wokół rzeczy, nie dotykając prawdy. Jednak tamten idealistyczny, sposób myślenia redukował obrazowanie do pustki, a widzenie rzeczywistości – do śmierci. Szaleniec i „święty” w tym ujęciu zobaczył nieprzedstawiane: traumę i pustkę nieprzekładalną na

doświadczenie życia. Materialistyczna ideologia Žižka wraz z jego spojrzeniem z ukosa poprzez przemieszczenie umożliwia tworzenie przedstawień, a tym samym twórczość.

METODOLOGIA

Moje zainteresowania tożsamością kobiety i artystki oraz widzialnością i wyrazistością jej wizerunku kierują mnie ku psychoanalizie i antropologii kultury. Jacques Lacan definiuje podmiot jako byt mówiący: *parlêtre*. Mowa, według Lacana, określa zarówno to, co świadome, jak i to, co nieświadome. Postrzeganie podmiotu jako mówiącego ciała ma dwie konsekwencje. Pierwszą jest polemika z dualistycznym pojmowaniem ciała i umysłu, gdyż mowa rodzi się w ciele. W tej koncepcji ciało zyskuje na znaczeniu, ponieważ według Lacana, ciało mówi więcej niż podmiot wie. Drugą konsekwencją koncepcji Lacana jest osadzenie podmiotu i jego postrzegania rzeczywistości w strukturach lingwistycznych. Porządek języka, jego gramatyka i słownictwo, mają ścisły związek z porządkiem społecznym, który kształtuje podmiot. Język określa to, kim podmiot jest i jak postrzega świat. Tutaj teoria Lacana spotyka się z koncepcją społeczno-kulturowej konstrukcji płci Judith Butler.

Natomiast według francuskiej językoznawczyni i psychoanalityczki Julii Kristewej mowa jest granicą oddzielającą to, co cielesne i afektywne (semiotyczne) od tego, co intelektualne, związane z porządkiem społecznym i określane wymiarem symbolicznym. W mowie podmiotu te dwa impulsy zderzają się ze sobą, ale nie mogą bez siebie istnieć. Impuls semiotyczny, do którego należy cała przedwerbalna sfera pragnień, popędów, afektów i emocji jest według Kristewej pozostałością po związku z Matką. W semiotycznym Kristeva sytuuje śpiew, taniec i malarstwo. Tak jak symboliczny wymiar mowy jest wspólny dla społeczeństwa, tak impuls semiotyczny stanowi o emocjonalnej wyjątkowości i wiąże wypowiedź z indywidualnym doświadczeniem ciała. W tym świetle mowa ciała jest bogatsza od wiedzy umysłu, ponieważ wykracza poza to, co określone, nazwane. Mowa ciała przejawia się w ciągłym stawaniu się, nieustających przemianach, stając się niewyczerpanym źródłem poznania. Znaki pochodzące z życia afektywnego, odsyłają do egzystencjalnego doświadczenia, które wskazuje na ciągłą niegotowość i dynamikę podmiotu.

JAK ŚWIADOMOŚĆ ZWIĄZANA JEST Z CIAŁEM

Model tworzenia reprezentacji, w którym otwieram się na działanie znaków odsyłających do egzystencjalnego doświadczenia, zamiast realizować uprzedni koncept umysłu, stoi w sprzeczności z konceptualnymi tendencjami w sztuce. Jednak w moim ujęciu realizowanie konceptów nie oferuje podobnych możliwości odkrywania. Koncepcje Lacana (a szczególnie sposób w jaki rozwinęła je Kristeva) 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, które rozpoznawałam jako istotne dla mojego indywidualnego doświadczenia egzystencjalnego.

Jako artystka borykam się z dychotomicznym myśleniem rozdzielającym ciało i umysł, które zawsze stawia ciało w opozycji wobec rozumu. Pomijając nawet rozwój wiedzy na temat ewolucji, moje doświadczenia związane z pracą artystyczną zaprzeczają nie tylko sensowności takiego podziału, ale pozwalają zauważyć fałsz i szkodliwość rozdzielania ciała i umysłu. 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. 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 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 rozumu. To stereotypowe przyporządkowanie, uwewnętrznione przez obie 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. U mężczyzn może prowadzić do zaniedbywania ciała, braku kontaktu ze swoją wrażliwością, zadufania w sobie i niechęci do weryfikowania swoich poglądów i pomysłów. 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.

DYGRESYJNA TOŻSAMOŚĆ

Rysunek damy, której główną i praktycznie jedyną wyróżniającą się cechą jest niewyobrażalnie ciasny gorset i nadmiernie szeroka suknia, obsesyjnie powtarzany w dzieciństwie, wraca w mojej dorosłej twórczości. Figura damy jest dla mnie istotnym motywem w poszukiwaniu własnej tożsamości jako kobiety twórczej. Natomiast w teorii Lacana dama reprezentuje zarówno kobietę, jak i twórczość. Główną cechą damy jest kostium – suknia mająca dodawać powabu, uwodzić i podkreślać cechy płciowe, a jednocześnie zakryć ciało i ochronić je przed gwałtem. Dodatkowo za pomocą gorsetów, fiszbin, stelaży ogranicza swobodne ruchy. Suknia staje się pożądanym synonimem kobiecości oraz jarzmem do dźwigania. Wzór damy z którym trudno jest utożsamić się żywej istocie, skutkuje alienacją i nieufnością wobec własnego wizerunku. Kobieta jest sama dla siebie obiektem spojrzenia: jej ciało i jej kobiecość prześladują ją jako irytująca, nachalna obecność, a przy tym nigdy nie są dość prawdziwe – zawsze zachodzi podejrzenie, że są tylko kostiumem, pod którym skrywa się osoba.

OPIS PRACY WIZUALNEJ

Centralnym elementem instalacji *Przemieszczenie/ Interpasywność spojrzenia* jest videoperformance *Swinarska jako Akt III Kobro*, pokazywany w formie obiektu. Decyduję się na użycie własnego ciała jako tworzywa i wcielam się w *Akt III* Katarzyny Kobro, aby oddać sprawiedliwość kobiecemu ciału w jego aspekcie przedmiotu funkcjonalnego. 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 wpisuje się w ciało, które staje się tworzywem dla odtworzenia rzeźby, potraktowanej pogardliwie przez samą artystkę i poświęconej na opał w czasie wojny.

Praca *Wyodrębnienie ciała* jest próbą zbudowania własnej tożsamości z fragmentów przedstawień funkcjonujących w kulturze masowej: obrazów dawnych mistrzów, pokazów projektantów mody, kadrów filmowych oraz zdjęć prywatnych. Uzupełnienie figur rysunkiem scala je, wprowadza je w ruch i nadaje im wymiar narracyjny. Istotną cechą pracy jest przezroczystość materiału umożliwiająca nawarstwianie planów i ukazanie kolejnych wersji postaci w formie ich własnych cieni, sygnalizując zagadnienie istnienia rzeczywistości równoległych. Jednak przezroczystość jest przede wszystkim przejawem niedomiaru istnienia i braku wyraźnych granic pomiędzy postacią a otaczającą przestrzenią.

Hegel twierdził, że dobry portret wygląda bardziej jak osoba portretowana niż sama osoba portretowana. W cyklu portretów moich bohaterek (Doroty Nieznalskiej, Anny Baumgart, Pauliny Ołowskiej, Bogny Burskiej, Anny Reinert oraz mnie samej) odchodzę od zagadnienia podobieństwa oraz od odzwierciedlania ekspresji portretowanych, aby znaleźć przyczynę malowania, logikę przedstawienia i siłę uwodzenia w obrębie obrazu. Bohaterka staje się inspiracją i patronką portretu, który dalej prowadzony jest niezależnie od niej. Cykl obrazów jest próbą przemieszczenia punktu ciężkości w systemie wartości, które zwyczajowo są powodem powiększenia i uwiecznienia wizerunku podmiotu. Lekceważone aspekty istnienia, takie jak urok piegów na przezroczystej skórze twarzy, czy krew uderzająca do głowy w chwili zagrożenia, traktuję jako główny temat obrazu.

Inspirację dla projektu stanowi 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 kolejnych wersji montażowych, zdecydowałam się na pokazanie filmu składającego się z trzech portretów artystek, których mowa ciała jest dla mnie najbardziej przejmująca, a wypowiedane przesłanie najwyrazistsze. Materiał bliski jest mojemu, subiektywnemu widzeniu, a film wnosi do instalacji *Przemieszczenie. Interpasywność spojrzenia* charakter narracyjny.

ZAKOŃCZENIE

Książka *Lacrimae Rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch* Slavoja Žižka pchnęła mnie na ścieżkę realizacji projektu *Przemieszczenie/ Interpasywność spojrzenia*. *Lacrimae rerum* oznacza po łacinie *łzy rzeczy*, co Kuba Mikurda interpretuje jako moment powrotu podmiotu po traumie do struktury symbolicznej (czyli kultury, języka i porządku społecznego). Dla mnie *lacrimae rerum* zgodnie z teorią interpasywności, w której przedstawienie odczuwa emocje zamiast widza, to *łzy obrazu*. Jednak *łzy rzeczy* - *łzy obrazu* nie powstają na skutek wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości, jak ujmowali to antyczni teoretycy sztuki. Łzy rzeczy wynikają ze struktury obrazu i napięć w obrębie reprezentacji.