

SELFIE Z PSEM

Aneta Grzeszykowska
Rozprawa doktorska

WSTĘP

Rozdział 1
KONTROLA

Rozdział 2
MIŁOŚĆ

Rozdział 3
ZWIERZĘTA

Rozdział 4
PRZEDMIOTY

Rozdział 5
NIEŚWIADOMOŚĆ

Rozdział 6
WIELORAKOŚĆ

WSTĘP

Wielopostaciowość, płynność i swoista polimorficzność Anety Grzeszykowskiej zbliżają ją do figury kobiety-cyborga opisanej przez Donnę Haraway. Przekraczającej dawne schematy, utarte klisze i postromantyczne, patriarchalne fantazmaty, a jednocześnie nieobliczalnej, pozostającej poza dwubiegunową tożsamością hybrydy, połączeniem tego, co ludzkie i techniczne, organiczne i syntetyczne, męskie i żeńskie, piękne i wstrętne, a w tym wypadku także artystyczne i nieartystyczne. (1)

W poniższej rozprawie przeprowadzę interpretację mojej pracy doktorskiej zatytułowanej *Selfie z Psem* (2023) w kontekście podejmowanej w mojej twórczości analizy zmienności i wielorakości tożsamości zapośredniczonej przez ciało. W kolejnych rozdziałach zarysuję obszar moich poszukiwań oraz ich znaczenie w dyskursie rozpoczętym i wypracowanym przez innych artystów.

W rozdziale o kontroli porównam moje prace do dzieł Aliny Szapocznikow, zwracając szczególną uwagę na łączący je aspekt metodologii wykonania, opartej na fizjologii.

W rozdziale o miłości poruszę temat zmarłych artystek, których symboliczne szczątki w postaci pozostawionych prac i wizerunków stały się punktem wyjścia dla moich rozważań.

W rozdziale o zwierzętach poruszę kwestie koncepcji oraz realizacji mojej pracy, zaproponowanej i performowanej przez psy, interpretując ten fakt w kontekście antropocentryzmu oraz autorstwa samego doktoratu. Następnie przejdę do kwestii uprzedmiotowienia ciała oraz znaczenia obiektu zastępczego. Zwrócę uwagę na szczególny rodzaj owego uprzedmiotowienia występujący w moich pracach, pozwalający na użycie symbolicznych obiektów w sposób dosłowny, zgodnie z ich praktyczną funkcją.

Kolejny rozdział poświęcę kwestii ludzkiej, subiektywnej świadomości, będącej w mojej opinii męczącym, aspirującym ograniczeniem oraz próbie analizy moich prac jako metafor, wskazującej na istnienie zewnętrznej perspektywy patrzenia.

Ostatni rozdział zatytułowany *Wielorakość* to analiza osobowości i tożsamości jako struktur wielorakich, złożonych z konstytuujących się w czasie i wymykających wraz z jego upływem wersji, pozostających w relacji między sobą aż do momentu śmierci.

KONTROLA

W 2014 roku, w serii zdjęć zatytułowanej *Selfie*, sfotografowałam wykonane przeze mnie naturalistyczne rzeźby, przedstawiające fragmenty ludzkiego ciała. Twarz, ręce, piersi, brzuch, spreparowane zostały ze szczątków zwierząt, a konkretnie ze świńskiej skóry, do złudzenia przypominającej skórę ludzką. Zdjęcia ukazywały obiekty w momencie ostatecznego ich wykańczania – w trakcie zabiegów kosmetycznych, polegających między innymi na nakładaniu szminki na usta lub rożu na policzki. Fragmenty ciała ustawione zostały na kolorowych, skórzanych tłach i odpowiednio oświetlone, a następnie sfotografowane z wybranej przeze mnie, konkretnej perspektywy. Zabieg pokazania fotografii przedstawiających rzeźby, zamiast ich fizycznych form podyktowany był chęcią przejęcia przeze mnie kontroli nad ich reprezentacją. Zdjęcia pozwoliły na *zachowanie* obiektów w stanie tuż przed ich rozkładem, utrwalając niepokojący status martwego, wyglądającego wciąż jak żywe. Kontrola wizerunku w pracy odnosiła się do jednego z najważniejszych aspektów zapośredniczonej przez media współczesności - reprezentacji - stąd tytuł *Selfie*, interpretujący tę pracę w kategoriach współczesnego autoportretu.



*Aneta Grzeszykowska, *Selfie* nr. 22, 2014, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 27 x 36 cm

*Aneta Grzeszykowska, *Domestic Animals* nr. 32, 2014, tusz pigmentowy. na papierze bawełnianym, 70 x 98 cm



Po zakończeniu realizacji pracy część obiektów uległa naturalnemu zniszczeniu, jednak dwa z nich, przedstawiające twarz, wyschły i stwardniały, co umożliwiło mi przechowanie ich przez kolejnych kilka lat. W 2022 roku powróciłam do tematu, niejako je recyklingując i wykonałam serię fotografii zatytułowaną *Domestic Animals*, ukazującą moje dwa psy pozujące w owych obiektach, po wyschnięciu przypominających maski.

Po 8 latach, przechowywane w tekturowym pudełku, zupełnie się zmumifikowały - ich powierzchnia wygląda jak sztuczne tworzywo. Jednak ich zwierzęce pochodzenie sprawia, że zapachem i strukturą przypominają również dostępne w sklepach zoologicznych smaczki dla psów, które te ostatnie jedzą. W mojej twórczości ogromną rolę odgrywają szczegóły techniczne i okoliczności występujące przy realizacji poszczególnych prac. Traktuję je jak nośniki znaczeń, zaś moja strategia artystyczna często sprowadza się do ich zauważenia, zrozumienia i wykorzystania. W ten sposób powstał szereg prac, na przykład seria „Mama”, w której skonceptualizowałam zabawę córki rzeźbą, przedstawiającą moją osobę, czyli jej matkę. Podobnie przy „Domestic Animals” - nietypowa praca z psami polegała głównie na próbie sfotografowania ich naturalnej relacji oraz zachowań, w trakcie czego moją uwagę zwrócił pewien szczegół związany z opisanym przeze mnie powyżej pochodzeniem i zapachem masek. Zauważyłam, że moje psy podczas performowania zaczynają podgryzać i lizać obiekty, w których pozują. Początkowo byłam tym oczywiście zaniepokojona, bałam się, że pobiegną gdzieś w krzaki i zjedzą maski, co spowoduje, że nie będę mogła skończyć pracy. Jednak już po chwili dotarło do mnie znaczenie ich pragnienia i jego ogromny potencjał interpretacyjny. (2)

W swojej praktyce twórczej zwracam ogromną uwagę na reakcję publiczności oraz pytania z jej strony. Zagadnienia, które interesują widzów często się powtarzają - na przykład po wystawie prezentującej pracę *Album* (2004), publiczność ciekawiły emocje mojej matki:

Co pani mama powiedziała, gdy zobaczyła, że usunęła się pani z rodzinnych zdjęć?

W przypadku omawianej serii *Selfie*, która była załącznikiem *Domestic Animals* (2022), a następnie *Selfie z Psem* (2023), pytanie, które słyszałam najczęściej dotyczyło tego, co stało się z obiektami. Ciekawość publiczności dała mi domyslenia, w pewnym momencie doprowadzając mnie do konkluzji, że wyrzucenie części sfotografowanych masek było niesłychanym marnotrawstwem - jakby ich zużycie nastąpiło w momencie wykorzystania w obszarze sztuki. A przecież ich oryginalna funkcja nie została usunięta z chwilą przerobienia mięsa na rzeźby.

W 2023 roku wykonałam więc kopie obiektów z 2014 roku i nakarmiłam nimi psy.



* Aneta Grzeszykowska, *Selfie z Psem* nr. 1, 2023, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, tryptyk, 3 razy 40 x 55 cm

Powtórzenie wcześniejszego działania jest dość często stosowaną przeze mnie strategią artystyczną. Przywołuję gesty i metody innych artystów (*Untitled Film Stills*, 2008) lub własne (*Album*, 2023), egzaminując wyjściowe idee w nowym kontekście – upływu czasu, zmiany autora oraz znaczenia samego powtórzenia.

Moja pracownia jest pracownią mentalną. Składa się z prac i rekwizytów – rzeczy, których używałam w poprzednich działaniach. Te przedmioty wypełniają moją przestrzeń w głowie, w kolejnych odstępach wyciągam z niej pomysły, żeby tworzyć nowe prace. (3)

Mogłoby się wydawać, że działanie według opracowanej już wcześniej metody będzie proste, przynajmniej od strony technicznej. Jednak już na samym początku realizacji *Selfie z Psem*, pojawił się zupełnie zaskakujący dla mnie aspekt utraty wypracowanej poprzednio kontroli, która była de facto zasadniczym tematem serii *Selfie*. We wcześniejszej pracy obiekty potraktowane były niejako z szacunkiem - ich ostateczna prezentacja i wykańczanie kosmetykami używanymi do pielęgnacji ludzkiego ciała przywodzą na myśl pośmiertne zabiegi. W *Selfie z Psem* jedzące zwierzę, będące performerem w mojej pracy, przejęło całkowicie panowanie nad sytuacją, pozbawiając mnie możliwości fotografowania obiektów w wypracowany poprzednio sposób. Te same rzeźby, równie martwe jak w *Selfie*, tracą dodatkowo swą tożsamość. Stają się pokarmem - odhumanizowane zostaje to, co wcześniej zostało im nadane.



* Aneta Grzeszykowska, *Selfie z Psem* nr. 2, 2023, tusz pigmentowy, na papierze bawełnianym, tryptyk, 2 razy 40 x 55 cm

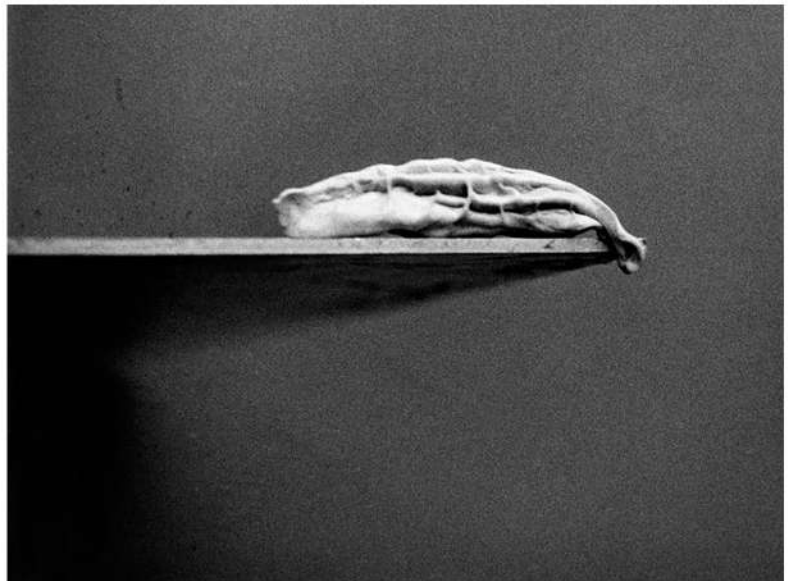
W *Selfie* rzeźby prezentowane były widzowi przez podtrzymujące je ręce, ustawione w odpowiedni sposób do obiektywu aparatu. W *Selfie z Psem* są na oczach widza szarpane, gryzione i zjadane przez psa. Martwy, estetyzowany przeze mnie wizerunek człowieka znów staje się bezwładnym mięsem. Jedynie fragmenty, w postaci paznokci lub pomalowanych ust, przywołują wspomnienie poprzedniego przedstawienia, a tym samym wspomnienie ludzkiego ciała. To co wcześniej było kontrolowane, zostaje rzucone na pastwę żywiołu.

W pracy tej nie ma jednak krwi, to co jest zjadane pozostaje umowne, oprócz detali określających materię rzeźb widz zauważa również schematyczny rysunek elementów twarzy, plastikowość zębów, paznokci i oczu (będących co ciekawe autentycznymi protezami używanymi przez ludzi), co sprawia, że przedstawienie człowieka jest równie sztuczne, co prawdziwe. Jednocześnie wyjściowe rozczłonkowanie ciała pozostawia dziwne niedopowiedzenie - nie wiadomo, czy zjadane elementy powstały w wyniku kreacji czy destrukcji - podziału na części czy odwrotnie – były one fragmentami przygotowanymi do tego, żeby je złożyć w całość.

Wszystko to prowadzi do wniosku, że to nie zwierzęta są sprawcami śmierci, że to co jedzą, to jedynie przygotowany zawczasu pokarm, w związku z czym sama ceremonia konsumpcji jest wydarzeniem po ludzku cywilizowanym.

Paradoksalnie stopniowe znikanie obiektów, podkreśla ich kruchość i nietrwałość, budząc określony niepokój egzystencjalny. Ciało jest tu nie tylko zdefragmentaryzowane, ale też pozbawiane akceptowanego przez nas ludzkiego kształtu – jego postać staje się nową formą, rzeźbioną gwałtownie przez zwierzęce zęby.

W tym miejscu chciałabym przywołać prace jednej z najwybitniejszych polskich twórczyń Aliny Szapocznikow, zatytułowane *Photosculptures* (1971), przedstawiającą rzeźby z gumy do żucia uformowane przez zęby artystki i wyciągnięte z jej ust.



* Alina Szapocznikow, *Photosculptures*, 1971, zdjęcie Culture.pl, © Piotr Stanisławski

Ślady zębów na gumie do żucia prowokują wyobraźnię widza – widzimy artystkę wyciągającą z ust mały, elastyczny przedmiot, przyglądającą się mu i odkładającą na blacie stołu w celu wykonania dokumentacji. Ciekawy jest tu aspekt skali – w zetknięciu z obiektem Szapocznikow fizycznie jawi się jako gigantka, co pozwala rozpatrywać jej rzeźby również w kategoriach artystycznego ego. Cieleśność działań manifestuje się tu nie tylko w finalnej formie rzeźb – obecna jest również w metodzie ich wykonania – myśleniu o zębach jak o narzędziach plastycznych. Od strony technicznej, proces rzeźbienia ma tu charakter fizjologiczny, co nie zmienia faktu, że kruche i cielesne rzeźby Szapocznikow są pracami o niezwykłym potencjale intelektualnym.

Brak kontroli nad samym procesem rzeźbienia miał u Szapocznikow znaczenie formalne. Ostateczny kształt sfotografowanych obiektów był rezultatem koncepcji. Podobna sytuacja występuje w przypadku *Selfie z Psem* – bezwładne ludzkie szczątki poddane procesowi jedzenia zyskują formę, która jest wynikiem tego procesu. Każdy ich kształt jest właściwy, ponieważ fizjologiczne narzędzie, które je kształtuje (psie zęby) jest jednocześnie narzędziem konceptualnym.

Co ciekawe, Szapocznikow, podobnie jak ja, nie prezentowała samych obiektów, a jedynie zdjęcia przedstawiające je w oderwanym od skali, abstrakcyjnym kontekście. Przyklepnięcie ich do blatu stołu tworzącego horyzont i sfotografowanie z odpowiedniej perspektywy, umożliwia widzowi oderwanie się od ich malej skali. Przywodzą na myśl monumentalne pomniki, co dodatkowo podkreśla czarno-biała dokumentacja. Myślenie o rzeźbie kategoriami fotografii przyjmowało w przypadku Szapocznikow również odwrotną strategię. Jej rzeźby nierzadko składają się z multiplikowanych, mechanicznych odlewów, przywodzących na myśl trójwymiarowe, przeniesione w fizyczną przestrzeń, namacalne klatki filmowe.

Alina Szapocznikow w swej sztuce eksplorowała obszar cielesności. W jej pracach ciało kobiece nabiera dwóch wymiarów: z jednej strony jest to ciało podmiotowe, ciało działającej artystki, z drugiej - ciało przedmiotowe, przedstawione. Tworzące spotyka się tu z tworzonym. Dążenie do autentyczności wypowiedzi ujawnia się też w metodzie, którą właśnie w tym czasie obiera Szapocznikow - tworzenia odlewów fragmentów ciała własnego lub bliskich jej osób. Powstają odbicia ramion, ust, rąk, twarzy, fragmentów korpusu. Te fragmenty ciała bywają często multiplikowane, jak w słynnym "Portrecie zwielokrotnionym" z 1967 r. Artystka bawi się nimi, układając je w różne, często - zaskakujące, kompozycje, jak np. usta w "Bukietach" czy brzuchy w "Dużej Plaży" i "Poduszkach". Te odlewy są jak odbitki fotograficzne, z największą dokładnością starają się uchwycić prezentowaną rzeczywistość. Artystka koncentruje się na fragmencie, jakby chciała rozebrać ciało na czynniki pierwsze, wydobyć sens poszczególnych jego części. (4)



* Alina Szapocznikow, *Wielkie brzuchy*, 1968, marmur carraryjski.

* Alina Szapocznikow, *Multiple portrait (double)*, 1967

Zastanawiając się nad wyborem medium do utrwalenia procesu zjadania, ja również rozważałam fotografię oraz oczywiście film. Perspektywa ukazania zdarzenia w formie filmowej dokumentacji była bardzo kusząca i wydawała się naturalnym wyborem. Ostatecznie zdecydowałam się jednak na fotografię, co pozwoliło mi odzyskać kontrolę nad obrazem w momencie samego wyboru zdjęć w serii - z całego procesu jedzenia ukazują jedynie kadry dokumentujące chwilę najdoskonalej według mnie przedstawiające ideę pracy i sam proces konsumpcji.

Lampa błyskowa umożliwiła mi zrobienie zdjęć w półmroku, oświetlając błyskiem pożądanego psa i łapiąc go niejako na gorącym uczynku, co podkreśliło naturalizm sceny i jej swoisty dramatyzm. Ograniczenie możliwości wglądu widza w proces wyłącznie do kadrów wybranych przeze mnie, porusza więc ponownie zagadnienie reprezentacji. Tym razem chodzi jednak o reprezentację pamięci, udostępnioną odbiorcy niejako do wglądu, projektującą na niego określone przeze mnie emocje i znaczenia.

Jednocześnie przedstawiam psi performens, tworząc, podobnie jak Szapocznikow, swoiste multiplikacje ujęć z wybranych epizodów. Fotografie łączą się ze sobą w formy tryptyków i dyptyków, niczym powiększone fragmenty kadrów taśmy filmowej. W specjalnie zaprojektowanych ramach zestawiam momenty oddalone od siebie o ułamki chwil, pokazując proces konsumpcji obiektów poprzez rozciągnięcie go w czasie i z małymi przesunięciami perspektywy, starając się, analogicznie do Szapocznikow, rozebrać prezentowaną rzeczywistość na czynniki pierwsze. Same obiekty zaprezentowane są dzięki temu zabiegowi z różnych stron, co pozwala doświadczyć ich zredukowanej za pomocą medium fotografii fizyczności wyłącznie poprzez zmysł wzroku.

Poprzez tworzenie kolejnych kopii tego samego przedstawienia, zarówno poprzez multiplikacje samych kadrów, jak i poprzez fakt odtworzenia w serii *Selfie z Psem* obiektów z serii *Selfie*, zrównuję niejako kopię z oryginałem, a tym samym obiekt z jego wizerunkiem.

Specjalnie przygotowane ramy powleczone meblarskim fornirem rezonują z kolorem podłogi, na której rozgrywa się zdarzenie, niejako wynosząc to co się dzieje na zdjęciach poza obszar samej fotografii, w przestrzeń fizycznie istniejącą. Stylizacja oprawy przywodząca na myśl mieszczański styl, uzupełnia merytorycznie kontekst figury oswojonego, domowego zwierzęcia, podkreślając napięcie pomiędzy pozorem domowej przestrzeni i brutalnością samego zdarzenia.

Pierwsze wrażenie było nie najlepsze. Cykl wnętrzarskich obrazków, w kompaktowym formacie, miejscami erotycznych, ogólnie makabrycznych, wetkniętych w wysmakowane designerskie ramki. Autoportrety bez oczu, wyszminkowane usta, odchrupane palce, lakierowane paznokcie – wszystko to mi się wydało do bólu kokieterijne. (...) Potem zaczęłam jednak dostrzegać detale, które te interpretacje wywróciły. Najpierw do mnie dotarło, że to nie syntetyczne żywice, ale prawdziwa skóra i prawdziwe mięso. Przy niektórych zdjęciach nie można mieć wątpliwości, wystarczy uważnie popatrzeć. Pojawia się jednak problem reprezentacji – co my właściwie widzimy? Na ile fotografia odśłania, a na ile skrywa to, co ukazuje? (5)



* Aneta Grzeszykowska, *Selfie z Psem*, widok wystawy, symulacja.

Mnie intryguje ten aspekt analityczny - problem transformacji obiektu przestrzennego w płaską reprezentację. Rzeźba i fotografia poniekąd się wykluczają - z jednej strony bryła, materialność, faktura, z drugiej iluzja głębi i zniekształcenie skali. Rzeźby doświadczamy w ruchu, poprzez wszystkie zmysły, kolejno odkrywając jej ukryte wymiary. Fotografia tymczasem dematerializuje rzeczy, wyjmuje je poza nawias czasu i przestrzeni, pozbawiając własności niedostępnych dla oka. Grzeszykowska precyzyjnie rozgrywa właśnie ten kontrast. Mięсно - skórzane obiekty zostały przez nią spłaszczone i zatrzaśnięte w kadrach. Nie mamy nawet gwarancji, że kiedykolwiek istniały. Jedynym dowodem są zdjęcia. Widzimy je nieruchome, z jednej perspektywy. Ich fizyczność jest dla nas niedostępna. Na jaw wychodzi za to pieczołowita konstrukcja - każdy z nich to misterny popis rękodzieła. Jak wyglądał ten proces? Jaki był pierwszy etap? Same te pytania budzą dreszczyk grozy. Całą historię zdzierania, cięcia, prucia i szycia jesteśmy zmuszeni odtworzyć we własnej wyobraźni. (5)

W swojej praktyce artystycznej badam znaczenie barwy w kontekście realizmu przedstawienia, oraz napięcie pomiędzy fotografią czarno-białą i kolorową, testując ich rolę w uwiarygadnianiu kreowanego przeze mnie obrazu. Wynalezienie fotografii, początkowo czarno-białej, zmieniło znaczenie malarstwa realistycznego. Nastąpiło przewartościowanie pojęcia realizm - to co monochromatyczne stało się bliższe rzeczywistości niż barwny obraz, będący wierną, ale jednak interpretacją.

Już w serii *Mama*, przedstawiającej interakcję mojej córki z silikonowym sobowtórem jej matki, czyli mnie, zestawiałam ze sobą zdjęcia czarno-białe i kolorowe, próbując balansować pomiędzy tym co realne i sztuczne. Podobny zabieg zastosowałam w następujących po sobie seriach *Domestic Animals* oraz w omawianym *Selfie z Psem* - naturalizm przedstawienia ludzkiego ciała wykonanego z ciała zwierzęcia testowany jest kolejno za pomocą monochromu czarnobiałej fotografii i koloru. Fotografowane obiekty będące w istocie wizerunkami, zostają uwiarygodnione za pomocą stworzenia ich kolejnych, tym razem fotograficznych wizerunków.

MIŁOŚĆ

Wybór dokumentacji fotograficznej projektującej na widza określone przeze mnie znaczenia sprawił, że wyabstrahowane od rozciągniętego w czasie procesu kadry zaczęły przywodzić na myśl czynności inne, niż wykonywane w istocie przez psy. Proces zjadania, gwałtowny i zaskakujący, zaczął przeplątać sceny brutalne ze scenami czułości. Widok pochylającego się nad twarzą człowieka psa został zawieszony gdzieś pomiędzy miłością, a przemocą – skrajnie przeciwnymi emocjami, których kontrast i pokrewieństwo analizowałam już w swoich pracach.

W 2010 roku wykonałam cykl zatytułowany *Love Book*, w którym w obrazowy i dosłowny sposób osadziłam swoje artystyczne poszukiwania w feministycznym kontekście.

W rozkładanym albumie zawierającym 18 kolaży zestawiałam swój wizerunek z fragmentami prac artystek Awangardy Feministycznej lat 70 tych XX wieku: Francesci Woodman, Any Mendiety, Hannah Wilke i Birgit Jurgenssen. Wszystkie one (podobnie jak ja) wykorzystywały swoje ciała jako materiał w pracy artystycznej, czym bezpośrednio odnosiły się do problemów reprezentacji wprowadzonych przez feminizm. Wszystkie też zmarły przedwcześnie.

Zawsze fascynował mnie fenomen zmarłych artystek, niejako pośmiertnie uwiarygadniających w oczach publiczności swoją twórczość. Ich tragiczne losy dopełniały i puentowały rozważania snute za życia w ich pracach. Fakt pośmiertnego rozwoju ich karier artystycznych był dla mnie zawsze jednocześnie fascynujący i niepokojący - przywodził na myśl eksploatację trupów artystek. Oczywiście nie jest moim celem podważanie zasadności owych działań, próbujących przywrócić kobietom należne im w sztuce miejsce, jednak sama praktykując w *Love Book* zawłaszczanie wypracowanych przez moje poprzedniczki idei, mam poczucie kanibalizowania ich dorobku.

W *Love Book* umieszczam swoje własne ciało, a raczej jego obrazy – obok ich ciał - w dynamicznej relacji miłości i przemocy, miejscami pełnej intymności i delikatności, innym razem gwałtownej. Patrząc na wykonane przeze mnie kolaże można założyć, że momentami pożeram swoje partnerki. W pracy tej motyw kanibalizmu jest oczywiście związany z aspektem zawłaszczania sztuki wymienionych artystek. Kontynuacja wypracowanych przez nie idei zakłada wchłonięcie ich na potrzeby mojej własnej twórczości.

W tym miejscu chciałabym przywołać okoliczności powstania idei *Love Book* – techniczny charakter procesu conceptualnego obrazuje mój sposób myślenia o fizycznym aspekcie dzieła.

Moje prace znajdują się w Wiedeńskim Sammlung Verbund, badającym spuściznę artystek omawianej Awangardy Feministycznej, tworzącym na przestrzeni ostatnich lat ogromną kolekcję ich dzieł. W związku z obecnością w kolekcji owej instytucji również moich własnych prac, dostają co jakiś czas wydawane przez Sammlung Verbund albumy, książki i inne opracowania – są przysyłane pocztą. Pewnego dnia rano, tuż wyjściu z sypialni, zobaczyłam wielką monografię Birgit Jurgenssen, z jej ikonicznym autoportretem na okładce, leżącą na podłodze i przyciśniętą hantlem do ćwiczenia bicepsu. Mój partner Jan Smaga, postanowił użyć jej do obciążenia naklejonej wcześniej na karton fotografii, dodatkowo kładąc na album hantle w celu zwiększenia

siły nacisku. Trochę przypadkiem powiedziałam - *Jasiek, coś ty zrobił tej biednej Birgit?* - po chwili uświadamiając sobie podobieństwo pozostałego po niej wizerunku, do fizycznych, ludzkich szczątków. Stąd już o krok było od stworzenia koncepcji *Love Book* - zestawienia owych szczątków ze zrealizowanymi współcześnie autoportretami.

„Love Book” pochodzi od cyklu zamkniętych w formie książki kolaży, w których nagie, brzemienne ciało Grzeszykowskiej zostało sklejone w erotycznym uścisku, w brutalnym pocałunku, w czułym geście z portretami innych współczesnych artystek. Hannah Wilke, Francesca Woodman, Ana Mendieta, Birgit Jürgenssen, Theresa Hak Kyung Cha... wszystkie zmarły tragicznie. Łączy je stosunek do własnego ciała, które traktowały jak medium, jak zapis choroby, jak intymny dziennik, jak część mistycznego rytuału. Grzeszykowska już po raz kolejny zapożycza wizerunki (tym razem portrety artystek), tnie je i skleja na nowo. Nie są już tym, czym były; czułość przeplata się tutaj z pewnego rodzaju przemocą. (...) „Love Book” opowiada o trudnych i bolesnych relacjach: w życiu i sztuce. Im dłużej przyglądam się obrazom opublikowanym w książce, tym więcej widzę w nich przemocy i perwersyjnej gry z pamięcią. Melancholijne fotografie przechodzą w mroczną wędrówkę do kresu przedstawienia, gdzie wszystko się rozpada. Zostaje czarne tło, dziura, pustka. (...) Grzeszykowska wciąż zapożycza i cytuje, zostawiając szerokie pole do interpretacji. Jej strategia i gra w skojarzenia nie jest jednak niewinna. Artystce udało się zbudować autonomiczny, bardzo charakterystyczny język. (6)



* Aneta Grzeszykowska, *Selfie z Psem* nr. 4, 2023, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 40 x 55 cm

* Aneta Grzeszykowska, *Love Book* nr.7 (Theresa Hak Kyung Cha), kolaż, 2012

W *Love Book* ciała spotykają się niejako fizycznie za pomocą techniki kolażu. Fotografie przedstawiające powierzchnię skóry, wydrukowane w papier i wycięte, są następnie fizycznie sklejone ze sobą, tworząc oderwany od miejsca i czasu performans. Dotyk papieru jest tu metaforą dotyku ciał, które nigdy się przecież nie stykały, zaś dotyk ciał metaforą zetknięcia się odległych w czasie idei, które zestawione ze sobą, tworzą nową interpretację.

Ten niewinny, formalny i bardzo techniczny aspekt stykania się fotografii przedstawiających ciała moje oraz pozostałych artystek, został w *Selfie z Psem* rozwinięty w sposób całkowicie dosłowny. Obrazy ciał - ich wizerunki - zostały zastąpione fizycznymi ciałami: obiektu przedstawiającego ludzkie szczątki, spreparowane ze skóry martwego zwierzęcia oraz żyjącego psa. Tym samym metafora ustąpiła miejsca rzeczywistości.

W *Love Book* okoliczności przedstawionych zdarzeń zawieszone są w czasie i przestrzeni, niejako zuniwersalizowane. W *Selfie z Psem* są całkowicie prozaiczne i pozbawione umowności - adekwatne do wymiaru samej czynności. Ciało artystki jest tu prawdziwe, naturalistyczne, z całą dosłownością zaprezentowane w swojej fizyczności, pozbawiane ludzkiej formy i sprowadzone do statusu trupa. Leży na podłodze, tam gdzie z reguły odbywa się seans jedzenia przez psa. Jednocześnie to, co zostało tu pokazane, to również jedynie zapośredniczony przez fotografię wizerunek - samego ciała, ale też performansu - kierujący interpretację na tory analizy reprezentacji.



* Aneta Grzeszykowska, *Love Book nr. 3* (Ana Mendieta), 2012, kolaż

* Aneta Grzeszykowska, *Selfie z Psem nr. 4*, 2023, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 40 x 55 cm

W *Selfie z Psem* idę jednak o krok dalej. Zamieniając szczątki wizerunków w postaci dokumentacji na prawdziwe, fizyczne szczątki, dochodzę niejako do wniosku, że ciało, również to pozbawione życia, jest podobnie jak fotografia wizerunkiem tożsamości. Zaś sam wizerunek jest jedynie wspomnieniem czegoś tak nieuchwytnego, jak to co już minęło - sama tożsamość jawi się w tym kontekście jak proces, którego resztki pozostają za nami w odchodzącym czasie.

Chwilo trwaj, jesteś piękna! Dzięki prostym trikom odwieczne marzenie ludzkości stało się możliwe. Fotografia od zarania służyła właśnie do tego – utrwalania chwili, wrywania jej z czasu, tworzenia wiecznego „teraz”. Wiele się nie zmieniło. W tym kryje się jednak paradoks. Trwania na fotografii nie sposób doświadczyć inaczej niż poprzez kontrast do tego, co w tle aktualnie przemija. (5)

Status ciała określanej jako *martwe* nie jest równoznaczny z utratą przez owo ciało funkcji reprezentacji - jest ono niejako reprezentacją byłego istnienia, co ciekawie ujawnia się w formie tradycji pogrzebowej szykowania ciała do grobu. W *Selfie z Psem* następuje zrównanie owego pośmiertnego preparowania z wykańczaniem rzeźb przed performensem jedzenia.

W obu przypadkach - kładzenia ciała do grobu i przygotowania go do zjedzenia w mojej pracy, zabiegi kosmetyczne wydają się być absurdem. Ciało malowane jest przecież na chwilę przed jego ostatecznym rozpadem. A jednak można zinterpretować sens tych czynności w dość radykalny sposób – *pudrowanie* ciała służy kreacji wizerunku, który zostanie niejako utrwalony - w przypadku zabiegów pośmiertnych - w naszej pamięci, zaś w przypadku *Selfie z Psem* - na fotografiach. Pudrowanie pozbawionego życia ciała i tworzenie jego fotograficznej reprezentacji jest według mnie kluczowym aspektem definiującym postrzeganie przeze mnie ciała jako wizerunku tożsamości.



* Aneta Grzeszykowska, *Selfie z Psem* nr. 3, 2023, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, tryptyk, 3 razy 40 x 55 cm

ZWIERZĘTA

W kolejnej odśtonie chciałabym bowiem pójść o krok dalej, pozwalając żeby psy zjadły maski przedstawiające moją twarz, czyli de facto, żeby zjadły moje ciało, będące jednocześnie zwierzęcymi szczątkami. Analizując w pracy kwestie tożsamości, doszłabym do kolejnego etapu, w którym staje się ono pokarmem. (7)

W swojej twórczości często zajmuję się aspektem braku, który jest według mnie najdotkliwszym opisem istnienia. Brak wizerunku, wraz ze świadomością istnienia niereprezentowanego obiektu, zmusza widza do wytwarzania we własnej wyobraźni brakujących obrazów. W *Selfie z Psem* ciało ludzkie, podobnie jak we wcześniejszym *Selfie*, spreparowane zostało z fragmentów ciał zwierząt, co wydaje się być w tym kontekście szczególnie przewrotne. Prawdziwa śmierć jest tu bowiem ukryta - na pierwszy plan wysuwa się zamiast niej egotyczna wizja śmierci artystki, otulona bezpieczną przestrzenią sztuki, umożliwiającą katharsis. Śmierć zwierząt zostaje im w ten sposób odebrana i zostaje zawłaszczona podobnie jak ciało. Jednak to, co ukryte w obrazie, istnieje w świadomości widza mimo braku reprezentacji.

W tych obrazach dosłownie jest śmierć i perwersja – chęć grzebania w śmierci, bawienie się śmiercią. Pudrowanie trupa, supłanie skóry z mięsem i dorabianie twarzy. W obrazach Grzeszykowskiej śmierć jest czymś dosłownym. Tak samo jak cierpienie, ciało zdarte ze zwierząt. (5)

Analizując *Selfie z Psem* w kontekście reprezentacji można by więc założyć, że jest to jedynie mistyfikacja, prowokacyjnie rzucająca fałszywe ludzkie zwłoki na pożarcie zwierzętom. Jednak użycie śmierci zwierząt jako wizerunku śmierci człowieka można zinterpretować również w inny sposób. W moich pracach umowna strefa sztuki będąca lustrem odbijającym rzeczywistość, jest przestrzenią, w której traktuję ów wizerunek na równi z obiektem, który przedstawia. Rezonuje to oczywiście z medialnym charakterem współczesności, w której obraz życia nierzadko jest jedynie zasłoną przesłaniającą samo życie. Zabiegi kosmetyczne, czułe pielęgnowanie i upiększanie preparowanych szczątków w *Selfie z Psem*, przeprowadzane jest de facto nie na człowieku, lecz na zwierzęciu. Jego ciało jest tu wobec tego dosłownie zrównane z ciałem ludzkim – skóra świni jest tworzywem wystarczającym do spreparowania reprezentacji człowieka, sama śmierć zwierzęcia jest zaś potraktowana na równi ze śmiercią ludzką. W istocie jest ten podważa antropocentryczne postrzeganie człowieka, zmieniając perspektywę patrzenia na nasz gatunek poprzez pryzmat wyższości, stawiając nas w jednym szeregu z pozostałymi zwierzętami.

Exploring the image as a signifier of a person's identity, existence, or as a projection of the viewer, in Domestic Animals, Grzeszykowska "recycles" the pigskin masks of her face and puts them on her dogs. It is not them that she is focused on but, rather, the boundaries of the self and the confirmation of her own existence. (8)



* Aneta Grzeszykowska, *Domestic Animals* nr. 23, 2014, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 70 x 98 cm,



* Aneta Grzeszykowska, *Domestic Animals* nr. 7, 2014, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 70 x 98 cm

While lending them human faces and following the dogs' quasi-human presence in the sequence of photographs, Grzeszykowska undermines the seeming simplicity of her gesture - the new dogs' faces are pig's skin, not human. Rather than seeing dogs as humans, the artist is interested in looking at herself through the animals' eyes. The pigskin becomes a membrane of contact, the layer of negotiation, but also the representation of her energy. All these fetishes with magical potential became carriers of their energy; acting as stand-ins. Grzeszykowska trusts hers only to the closest members of her "family albums" - her daughter and now dogs - doubting her own singularity, the boundaries of her own self, and ultimately - her existence - and hoping to see herself with their eyes and through their relationship with her. By enabling animal's testimony to her own existence, she eliminates human superiority. (8)

Co ciekawe, owo ustawienie w jednym szeregu człowieka i zwierzęcia odbywa się w *Selfie* z *Psem* również za pomocą zamiany ciała w mięso, będące w istocie pokarmem. Zwierzęta posilające się spreparowanym ciałem człowieka zostają ostatecznie zrównane z nim samym - fakt ten zwraca im odebrane cywilizacją prawa. Oba gatunki, na podstawowym poziomie swych egzystencji, połączone zostają wspólnym określeniem *drapieżnik*.

Pokarm pochodzenia zwierzęcego ma współcześnie formę dość abstrakcyjną, ciało konsumowane przez ludzi w postaci kotletów, wędliny lub parówek nie przypomina nawet świeżego mięsa, a co dopiero zwierzę, z którego pochodzi. Łatwo jest zapomnieć o fakcie bycia drapieżnikiem, posilając się przetworzonymi, opakowanymi produktami wykonanymi z ciała. Wyparcie owego określenia z dyskursu na temat człowieka nastąpiło więc w istocie poprzez ukrycie, będące zabiegiem podobnym do stosowanego w moich pracach.

Wraz ze stopniowym rozwojem cywilizacji, ludzie będący na szczycie drabiny zależności międzygatunkowych zapomnieli, że są dla zwierząt takim samym pokarmem jak one dla nich. Współczesny człowiek, sam zjadający inne gatunki, nie wyobraża sobie bycia przez nie zjedzonym (wyłączając oczywiście owady uczestniczące w procesie rozkładu ludzkich zwłok), co wydaje mi się fascynującym od strony psychologicznej zjawiskiem.

Poczucie kontroli sytuacji, oraz świadomość zajmowanego w hierarchii miejsca są tak silne, że obraz bycia pożartym przez dzikie zwierzę został niemalże wyparty z ludzkiej, zbiorowej pamięci - współcześnie pojawia się jedynie w informacjach o profilaktycznym odstrzeleniu niedźwiedzi zagrażających turystom w Tatrach, bądź w doniesieniach o atakach rekinów w dalekiej Australii. Pogryzienia przez psy, kończące się sporadycznie śmiercią ludzi, skutkują natychmiastowym uspianiem zwierząt, eliminując je za czynność będącą w istocie naturalnym dla nich zachowaniem, paradoksalnie charakterystycznym również dla gatunku ludzkiego. Samo słowo *uspianie* określające ową eliminację jest w istocie eufemizmem; pozorem wizerunkowo cywilizującym rzeczywistość.

Wizja człowieka zjadanego przez zwierzęta wydaje się nierealna, filmowa, zabawna, ale również szokująca. Taka też jest seria *Selfie z Psem* - dramat i komedia przeplatają się w niej, tworząc charakterystyczną dla moich prac plataninę skrajnych emocji - mieszając zabawne z niepokojącym, realne z wyobrażonym.

Ludzka świadomość bycia ostatnim szczeblem drabiny pokarmowej wyzwala w nas potrzebę kontroli i podporządkowania pozostałych gatunków. Sądzę jednak, że w owym poczuciu wyjątkowości nie chodzi wyłącznie o zwierzęta - to według mnie również wynik rozumienia własnego istnienia wyłącznie poprzez aspekt mentalnej świadomości, odrywający nas w istocie od postrzegania osobistego ciała w sposób fizyczny i przedmiotowy.

Paradoksalnie, w *Selfie z Psem* to psy stają się inicjatorami samej idei pracy. Ich naturalna, zwierzęca chęć zjedzenia obiektów staje się dla mnie propozycją, która skonceptualizowana zamienia się w kreację artystyczną, będącą *de facto* podstawą doktoratu. Doktorat ów, oparty na koncepcji zaproponowanej przez psy, stanie się więc ostatecznym potwierdzeniem interpretacji samej pracy, zrównującej człowieka i zwierzę.

PRZEDMIOTY

Przedstawienie ciała jako przedmiotu było już analizowane w moich pracach, na przykład w serii *Mama*, pokazywanej na wystawie głównej 59 Biennale Sztuki w Wenecji. W cyklu tym moja córka wchodziła w interakcję z silikonowym obiektem, będącym w istocie sobowtórem jej matki, czyli moim. Lalka, będąca przedmiotem i wizerunkiem matki jednocześnie, staje się w pracy *Mama* lustrem odbijającym emocje widza. Jej forma jednak, w przeciwieństwie do przedstawienia ludzkiego ciała w *Selfie z Psem* - odzwierciedla dokładnie formę ciała człowieka, co ułatwia widzowi identyfikację. W serii *Mama* uprzedmiotowienie zachodzi niejako na dwóch poziomach. Z jednej strony figura matki artystki zostaje tu zastąpiona obiektem/rzeźbą, funkcjonującym w samej pracy poprzez kontekst sztuki. Z drugiej strony obiekt ów można postrzegać w kategorii przedmiotu stricte użytkowego - nietypowej i odwracającej utarty schemat relacji lalki, służącej dziecku do zabawy. Z psychologicznego punktu widzenia staje się z kolei analizowanym w psychologii obiektem przejściowym.



* Aneta Grzeszykowska, *Mama* nr. 35, 2018, tusz pigmentowy. na papierze bawełnianym, 50 x 36 cm

* Aneta Grzeszykowska, *Mama* nr. 45, 2018, tusz pigmentowy. na papierze bawełnianym, 50 x 36 cm

W teorii i praktyce psychoanalitycznej D.W. Winnicotta, wybitnego brytyjskiego lekarza pediatry, klinicysty oraz praktykującego psychoanalityka, głównym obszarem badawczym stała się relacja niemowlę - dziecko - matka. W historii i rozwoju myśli psychoanalitycznej lat 60-tych Winnicott zapisał się terminem „obiekt przejściowy”, który w moim odczuciu może stać się kluczem do interpretacji, analizy oraz głębszego zrozumienia najnowszego cyklu prac Anety Grzeszykowskiej „Mama”. Obiekt przejściowy to wielkim skrócie coś, co pozwala niemowlęciu, a potem dziecku, na stopniową separację od obiektu pierwotnego, jakim jest pierś matki. Każdy rodzic z pewnością pamięta z wczesnej fazy rozwojowej własnych dzieci różki kocyków ssane z zapamiętaniem, ukochane zabawki, misie bądź lale, których zniknięcie lub zagubienie

powoduje tragiczne skutki (przy czym wybuchy płaczu i hysterii należą do objawów najłagodniejszych). O ważności obiektów przejściowych świadczy fakt, że wielu dorosłych przechowuje tego typu obiekty jako rzekome pamiątki z dzieciństwa, jedynie podświadomie czując ich wagę i podniosłą rolę, jaką odegrały w ich życiu te często powycierane, po wielokroć zszywane, ratowane, operowane, wypłowiałe i zniszczone do cna przytulanki. (9)

W przedmiotowy sposób traktowała w swojej sztuce ciało również wspomniana przeze mnie wcześniej Alina Szapocznikow, odlewająca z silikonu fragmenty własnych organów i nadająca im użytkowe funkcje lamp lub popielniczek. Poszukiwania artystki ukazała w pełni wystawa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, zatytułowana *Niezgrabne Przedmioty*, zestawiająca jej rzeźby z pracami innych artystek, takich jak Maria Bartuszo, Pauline Boty, Louise Bourgeois i Eva Hesse.

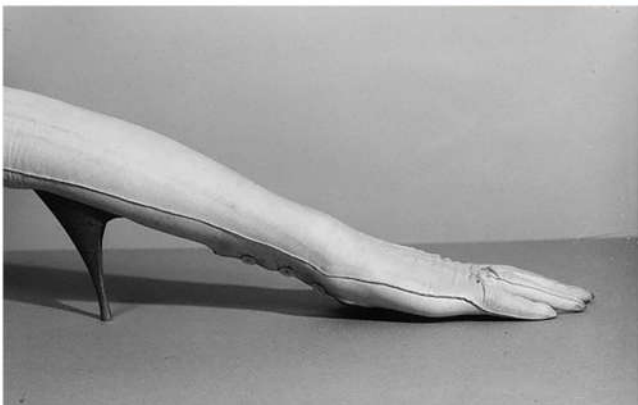
W złożonej twórczości Aliny Szapocznikow, obok pionierskich wątków formalnych, istotne jest właśnie nowatorskie ujęcie kwestii ciała i jego reprezentacji. Szapocznikow dotyka traumatycznych wątków pamięci Holocaustu, choroby, ograniczeń i słabości ciała. Jednocześnie przez twórczość tę przemawia niezwykła afirmacja i podziw dla życia oraz niepokonana siła kobiecej ekspresji. (...) „Wystawa Niezgrabne Przedmioty” gromadzi prace z najbardziej dyskutowanymi obecnie wątkami twórczości Szapocznikow - przede wszystkim odlewami ciała, jego fragmentami czy resztkami – pokazanymi w relacji do artystek jej czasów. Fragmentaryzacja, obecna już we wczesnych pracach artystki („Noga”, 1962), staje się dominującym motywem jej twórczości, z kulminacją w serii „Fetyszy”, „Deserów”, lamp. O tym, że sama artystka myślała o swojej pracy w kategoriach resztek, świadczy jej aranżacja z 1971 roku zatytułowana „Pamiątka ze stołu weselnego szczęśliwej kobiety”, która gromadząc drobne prace, tworzy z nich jednorodną kompozycję. (10)



* Alina Szapocznikow, *Noga*, 1962, gips, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, fot. Jan Smaga, 2009

* *Niezgrabne Przedmioty*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, fot. Jan Smaga, 2009

Wartym podkreślenia jest również pionierskie użycie poliestrów jako materiału do różnego rodzaju odlewów i odcisków ciała. Motyw ten w bardzo ciekawy sposób prowadzi do tworzonych w tym samym czasie brązów Louis Bourgois która eksperymentowała wówczas z możliwościami różnych materiałów oraz do subtelnych, acz bardzo zmysłowych gipsowych prac Marii Bartuszo-vej. Odlewy ciała wiodą w twórczości Szapocznikow od prac monumentalnych, takich jak po raz pierwszy pokazywane w Polsce *Duże Brzuchy* (1968), poprzez serie lamp - piersi, aż po drobne odlewy ust. (10)



* Alina Szapocznikow, *Popielniczka słomianego wdowca*, 1972, material: asamblaż:poliester barwny, niedopałki papierosów, Foto Wojciech Holnicki, © Piotr Stanisławski

* Alina Szapocznikow, *Usta iluminowane II*, poliester barwny, światło elektryczne 28 x 52 cm., fot. Charles De Borggraef

* Birgit Jurgenssen, *Untitled (Improvisation)*. 1976, b/w photograph 12,7 x 17, 8 cm, Tiroler Landmuseum Ferdinadeum

* Birgit Jürgenssen [Housewives' Kitchen Apron], 1975, black and white photographs, 99 x 68.6 cm each, 39,3 x 27,5 cm each, © Estate Birgit Jürgenssen, Vienna, Sammlung Verbund, Vienna

* Valie Export, *Tapp und Tastkino*, 1968 © Valie Export VG Bildkunst, Bonn 2015 Courtesy of Galerie Charim, Vienna SAMMLUNG VERBUND, Vienna

* Karin Mack, *Zerstörung einer Illusion*, 1977 © Karin Mack SAMMLUNG VERBUND, Vienna

Przywołaną wcześniej teorię Winnicotta można według mnie zastosować do procesu feministycznego samostanowienia się awangardowych artystek. Kreowane przez nie dzieła sztuki nazwałabym obiektami przejściowymi umożliwiającymi stworzenie niezależnej feministycznej przestrzeni w obszarze zdominowanym przez sztukę mężczyzn. Uprzedmiotowanie ciała pojawiające się w pracach artystek Awangardy Feministycznej jest tu dosłownym komentarzem dotyczącym kwestii podmiotowości kobiet.

Separacja poprzez obiekt przejściowy, znów mówiąc w wielkim skrócie, jest nam potrzebna do ukształtowania, odseparowania, wypreparowania osobowości własnej - nie tylko do odróżnienia tego, co wewnętrzne od tego co zewnętrzne, ale też do możliwości funkcjonowania w rzeczywistości. (...) Obiekt przejściowy i zjawiska przejściowe zapoczątkują dla człowieka to, co odtąd zawsze będzie dla niego ważne, mianowicie neutralny obszar doświadczenia, który nie jest kwestionowany. (12)

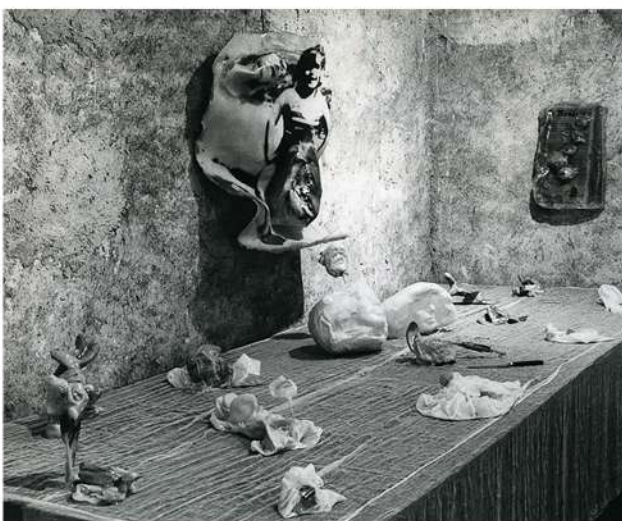
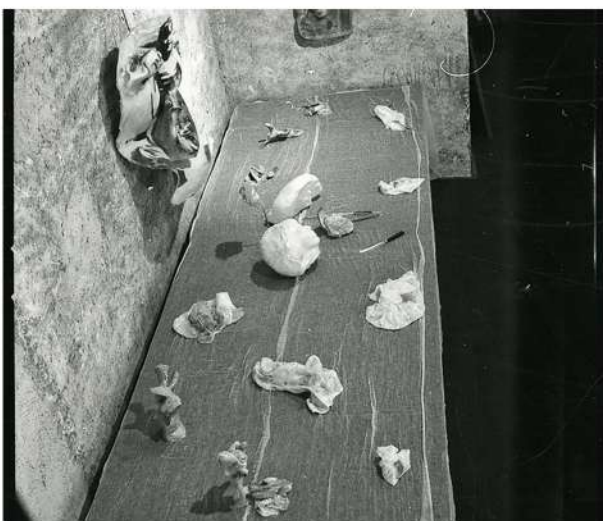
Również w *Selfie z Psem* ciała (zarówno ludzkie jak zwierzęce) zostają potraktowane w sposób przedmiotowy. Jednak przedmiot o jakim tu mowa jest dość szczególny - stają się one bowiem mięsem, będącym w istocie pokarmem służącym do żywienia obcego ciała. Oderwane od fizjologicznej narracji charakterystycznej dla świata zwierząt, ciało ludzkie jako pokarm ma ogromne znaczenie symboliczne. Współcześnie jawi się w ten sposób na przykład w kontekście eucharystii, wyrażonej dogmatem narracji religii chrześcijańskiej:

Bierzcie i jedzcie z tego wszyscy, to jest bowiem ciało moje, które za was będzie wydane.

Wykreowana w *Selfie z Psem* figura artystki karmicielki dającej się pożreć własnym psom, metaforycznie kanibalizującej własną sztukę, przywodzi również na myśl wspomnianą już pracę Aliny Szapocznikow zatytułowaną *Pamiętką z weselnego stołu szczęśliwej kobiety* (1971).

Większość wątków wystawy skupia się w „Pamiętce z weselnego stołu szczęśliwej kobiety” - autorskiej aranżacji rzeźb prezentowanej pierwotnie na ostatniej indywidualnej wystawie artystki w Galerii Aurora w Genewie w 1971 roku. Szapocznikow potraktowała swe prace niczym odpadki, pozostałości po posiłku, relikty. Są tu auto odlewy, bibelot - zabawka z odlewem ust, autoportret z cyklu „Nowotwory uosobione”, wreszcie – obiekty z zatopionymi w plastiku fotografiami. Na „stole” odnajdziemy formy erotyczne i abiektalne, łatwo rozpoznawalne i niedookreślone. (...) Humor dominuje w „Ustach iluminowanych” – tworzonych przez Szapocznikow od 1966 roku lampach ze święcącymi odlewami kobiecych warg. Nie można też przejść obojętnie wobec kpiarskich „Deserów”, w których lodowe przysmaki zastąpione zostały kobiecymi piersiami w różowo - lukrowych odcieniach. W tym miejscu sztuka Szapocznikow w przewrotny sposób łączy erotykę z kanibalizmem. Inne erotyczne obiekty sprawiają wrażenie ćwiczeń z niepoślusznego designu, którego matrycą jest ludzkie ciało. Same odlewy brzuchów artystka zamierzała wprowadzić do seryjnej produkcji jako poduszki. Obojętnie jaka wytoczmy sobie trasę wystawy, wędrówkę zawsze zakończymy przed „Pamiętką z weselnego stołu szczęśliwej kobiety”. Czym są te suweniry? Zamazane wspomnienia z wypartej przeszłości sąsiadują tu z rozplywającym się

autoportretem, a kiczowate usta z budzącą obrzydzenie magmą, w której zastygły resztki pończoch i odpadki ciała. Jak bardzo różny jest ten stół od słynnego „The Dinner Party” Judy Chicago (1974-1979) – trójkątnego stołu, przy którym amerykańska artystka chciała usadzić słynne kobiety z różnych epok, przygotowując dla nich specjalne, porcelanowe nakrycia. Była to głośna feministyczna deklaracja, hołd dla dokonań poprzedniczek, a zarazem próba ustanowienia feministycznej genealogii. Szapocznikow na swoim stole ustawia psujące się relikty i zwiędzłe pamiątki, resztki pożądania i echa traum. (13)



* Alina Szapocznikow, *Pamiątka ze stołu weselnego szczęśliwej kobiety*. 1971. materiał: poliester, widelec, łyżka wazowa, rękawiczki gumowe. fot. Jacques Verroust © Piotr Stanisławski

W *Selfie z Psem* uprzedmiotowienie ciała idzie dalej, wykraczając poza metaforyczny kontekst samej sztuki – ponieważ zostaje de facto zrealizowane. Ciało jest tu po prostu martwym ciałem i może być dosłownie, nie w przenośni zjedzone. Metafora ustępuje miejsca rzeczywistości, gdy kontrolowana w procesie rzeźbiarskim forma zostaje rzucona na pożarcie psom. Szczątki przestają przypominać ciało ludzkie i zaczynają być po prostu mięsem, wciąż noszącym ślady kolorów makijażu. Serwowany przeze mnie posiłek to nie tyle apetyczne desery z piersi, czekające na konsumpcję wyłącznie zmysłem wzroku, co bezkształtna martwa materia budząca w widzu afekty. Mięso, będące ciałem odhumanizowanym i odzwierzęconym, przestaje budzić empatię, zamienia się w abject umożliwiając w istocie przeniesienie emocji widza poza obszar własnej identyfikacji.

Widok cudzego ciała jest czymś specyficznym. To co innego niż widok nieorganicznej materii. Ciała doznajemy na zasadzie empatii, współodczuwania. Kiedy widzimy szpilkę, która przechodzi przez ciało, to nas też jakby boli. Kiedy chcemy ukarać kogoś albo siebie, robimy małą laleczkę i i nakłuwamy jej buzię. Wystarczy pomyśleć. Cieniutka jak włos szpilka z białą kulką na łepku przebija się przez paznokcie, wychodzi opuszką palca.

Świadomość, że patrzę na mięso, zmienia to, co widzę. Budzą się afekty – wstręt, perwersyjna ciekawość, a nawet poczucie winy. Samo patrzenie staje się nieprzyjemnie przyjemne. Podręcznikowy abject - coś w tym nasz wzrok przyciąga i odrzuca zarazem. (5)

Warto odwołać się tutaj do rozważań Hala Fostera na temat sztuki abject art, które przywołuje w swej książce Monika Bakke. Cytuję: "Foster wyróżnia dwie zasadnicze strategie abject art: pierwsza to "zidentyfikowanie się z abject", czyli dotknięcie pokalanego, zajrzenie w otchłań, bezpośredni z nią kontakt i wystawienie się na próbę traumatycznego przeżycia; druga strategia zaś to wywołanie procesu odrzucenia, czyli stworzenie takich okoliczności, które do owego odrzucenia doprowadzają. W tym przypadku odbiór - protest - z jakim się takie dzieło sztuki spotyka, będzie stanowił właściwe jej dopełnienie" (5)

Wykorzystanie rzeźb do nakarmienia zwierząt porusza też aspekt funkcjonalności sztuki. W tym kontekście warto przypomnieć zupełnie radykalny przykład przedmiotowego potraktowania swojego dzieła, jakim jest niewątpliwie Katarzyna Kobro paląca własne rzeźby, żeby nakarmić córkę. Figura słynnej artystki oraz świadomość jej gestu doprowadzającego do niepowetowanej straty dorobku sprawiają, że można postrzegać owo zdarzenie jako akt performatywny. Czy spalona rzeźba nie może mieć mocniejszego znaczenia, niż rzeźba istniejąca, obojętnie jak doskonała? Paradoksalnie, utracona wartość wzmacnia dotkliwość samego aktu spalania, a tym samym nadaje znaczenie działaniu artystki, które można interpretować w kontekście sztuki.

Uprzedmiotowanie ciała ma w *Selfie z Psem* charakter egzystencjalny i dotyczy bezpośrednio aspektu śmierci, która wyparta z praktykowanej narracji stała się współcześnie największym tabu. Co ciekawe owo tabu dotyczy jedynie śmierci własnej, indywidualnej, należącej bezpośrednio do każdego z nas. Ów brak dyskursu o śmiertelności subiektywnego, indywidualnego ciała zastępowany jest obrazami śmierci, które nas bezpośrednio nie dotyczą, zdewaluowanymi nadmiarem i ciągłą, płynącą nieprzerwanym strumieniem wizerunków podążą. Poczucie kontroli własnego istnienia i postrzeganie ciała jedynie przez pryzmat tożsamości, odrywają nas w istocie od świadomości własnej śmiertelności.

NIEŚWIADOMOŚĆ

W mojej praktyce artystycznej traktuję sztukę jak swoistą paralełę życia. Jest ona dla mnie przestrzenią służącą do analizy rzeczy i zjawisk obecnych w naszej codzienności, nad którymi nie mamy kontroli. Sam fakt analizowania owych zjawisk w praktyce artystycznej i możliwości ich użycia w procesie wytwarzania sztuki są według mnie korzyścią równoznaczną z chwilowym owej kontroli odzyskaniem.

Głównym tematem moich rozważań jest niewątpliwie aspekt nieświadomości wynikający z braku narzędzi umożliwiających nam zrozumienie sensu ludzkiej egzystencji. Moje subiektywne odczucie funkcjonowania w obliczu owego braku świadomości mogłabym porównać do siedzenia na krześle z czterema nogami, z których jedna jest krótsza - owo irytujące, nieustępujące poczucie dyskomfortu, jest nieodłącznym składnikiem mojej egzystencji.

Życie to w pewnym aspekcie dość męcząca i skomplikowana działalność podszyta lękiem egzystencjalnym. Ale wydaje mi się, że przywilej bycia artystą umożliwia mi wykorzystanie w pracy wszystkich rzeczy, które mogą mi się przydarzyć, albo które już się przydarzyły, bez względu na to czy są dobre czy złe. Perspektywa śmierci? Mocno to wypieramy, ale gdzieś to w nas tkwi. Miałam kiedyś taki sen, wydał mi się strasznie zabawny. Śniło mi się, że się obudziłam i opowiadałam Jaśkowi, że żyliśmy w jakimś potwornym świecie, w którym ludzie nie znali odpowiedzi na podstawowe pytania. I w tym śnie opisałam mu naszą jawę - dokładnie to, co tutaj jest. Bardzo nie lubię tej naszej skończonej, w najlepszym razie niewiadomej perspektywy, bardzo mnie to męczy i generalnie staram się o tym nie myśleć. Ale z drugiej strony wydaje mi się, że bycie artystą umożliwia nam patrzenie na tą sytuację bardziej pragmatycznie, po prostu można z niej jakoś skorzystać. A jak zaczynasz z czegoś korzystać, to trochę przejmujesz nad tym kontrolę. Nie jesteś w stanie zlikwidować tego niepokoju, ale możesz przynajmniej użyć go w swojej pracy. Więc jako artystka dokonuję trochę takiej próby ujarzmienia tej naszej niewygodnej ludzkiej, śmiertelnej perspektywy. To chwilowe zajęcie, któremu się oddaję, by mieć poczucie, że coś robię. Myślę o tym bardzo egoistycznie, że to moje tu i teraz, w które jestem bardzo zaangażowana, powoduje, że nie muszę myśleć o niczym innym. Bo jestem ciągle zajęta. Może to kwestia osobowa: gdy mam duży problem, to próbuję znaleźć jakiś inny, mniejszy, ale bardziej absorbujący, taki, któremu mogę się całkowicie poświęcić. Więc może tym jest dla mnie moja sztuka tak naprawdę. (14)

Wątki egzystencjalne pojawiają się mojej twórczości już w wykonanej w 2004 roku pracy *Album*, w której usunęłam własną postać z archiwum rodzinnych zdjęć i są niewątpliwie próbą przejęcia przeze mnie kontroli nad najbardziej według mnie abstrakcyjnym aspektem ludzkiego istnienia, którym jest brak świadomości tego, co następuje po jego zakończeniu. Analiza ułomnej ludzkiej świadomości jako ograniczenia oraz potrzeba zachowania wymykającej się subiektywnej tożsamości są moim zdaniem doskonałym obszarem poszukiwań artystycznych.



* Aneta Grzeszykowska, *Album*, detal, 2004,
201 fotografii oprawionych w albumie, wymiary: 29 × 40 × 9 cm



* Aneta Grzeszykowska, *Album*, detal, 2022,
300 fotografii oprawionych w albumie, wymiary: 45 × 45 × 12 cm

Zagadnienia te były przeze mnie kontynuowane w serii *Negative Book* (2012-2013), w której poprzez proces przemalowywania na czarno własnego ciała przechodziłam formalnie na drugą stronę zakwestionowanego, negatywowego obrazu świata, będąc jego jedynym, widocznym w pozytywie elementem.

W serii *Selfie* (2014) fotografowałam własne, spreparowane ze świńskiej skóry szczątki, patrząc na nie z perspektywy obiektywu i próbując tym samym wyjść poza obszar własnej tożsamości. W 2022 roku z kolei powtórzyłam pracę *Album* (2004), zmieniając zasadniczo analizowany obiekt nieistnienia na własną córkę, co można potraktować jako przeniesienie na nią mojej identyfikacji.

Analiza zjawiska *nieświadomej* świadomości jest również przedmiotem moich ostatnich, wspomnianych wcześniej prac - serii *Mama* (2018), *Domestic Animals* (2022), oraz omawianej tu pracy *Selfie z Psem* (2023). Jednak w przeciwieństwie do wcześniejszych rozważań nie poruszam w nich formalnego aspektu wykluczenia z istniejącego obrazu, tylko skupiam się na próbie określenia znaczeń będących poza obszarem subiektywnej percepcji.

W „*Domestic Animals*” zasadniczy jest dla mnie również aspekt *nieświadomości*, opisany już wcześniej w kontekście serii „*Mama*”, w której czynności wykonywane przez moją córkę, w zależności od punktu, widzenia stawały się zabawą, bądź performensem. W przypadku „*Domestic Animals*”, ów podwójny status uczestnictwa idzie krok dalej – psy, kompletnie *nieświadome* tego, w czym uczestniczą, tworzą sztukę, performując sytuacje postrzeganą przez widza jako *metaforyczną*. Ich *nieświadomy udział* jest według mnie *alegorią* naszej egzystencji, opartej na *niewiedzy i niezrozumieniu jej sensu - miejmy nadzieję - istniejącego*. (15)

Czynne uczestnictwo w życiu nie oznacza świadomości jego wymiaru, wręcz przeciwnie - nasza egzystencja zbudowana jest na niewiadomej, wymykającej się jakimkolwiek metodom poznawczym. Zawieszeni w niewiedzy, pozbawieni jesteśmy możliwości poznania obiektywnego sensu. Zakładając oczywiście, że sens taki istnieje i może mieć dla nas jakiekolwiek znaczenie.

Sztuka będąca w mojej praktyce artystycznej paralełą życia, staje się obszarem metaforycznym, na którym mogę badać wszelkie ograniczenia. Tym samym uczestnictwo w akcie tworzenia bez świadomości jego wymiaru może być niezwykle ciekawą metaforą egzystencjalną.

Moje poszukiwania skupiające się na analizie omawianej nieświadomości chciałabym zinterpretować w kontekście przejmującej pracy Artura Żmijewskiego zatytułowanej *Lekcja śpiewu* (1999). Pozbawieni możliwości odkrycia sensu naszej egzystencji, jesteśmy jak śpiewający głusi z owej pracy, jako jedyni niesłyszący wydawanego przez nich samych dźwięku.

W „Lekcji śpiewu 1” udział wzięli uczniowie z Instytutu Głuchoniemych z Warszawy. W warszawskim kościele ewangelicko-augsburskim Św. Trójcy wykonali oni utwór „Kyrie” z „Polskiej Mszy” Jana Maklakiewicza (kompozycja z 1944 roku), z towarzyszeniem muzyki organowej. Film Żmijewskiego jest niemal dokumentalnym zapisem tego niezwykłego zdarzenia, kakofonicznego i karykaturalnego według uznanych standardów wykonawczych w dziedzinie śpiewu. „Głuchy chór” posługuje się bowiem materią całkowicie nieznaną tym niezwykłym pieśniarzom: nie słyszą dźwięków i nie potrafią ich prawidłowo wyemitować. Jednak próba wyartykułowania tego, co niemożliwe w sposób jedynie im dostępny, bez przekraczania własnych ograniczeń, staje się heroiczną manifestacją owej inności, a zarazem głęboką metaforą sensu modlitwy. Żmijewski:

„Słysząc dźwiękowy chaos, słowa są zdeformowane, chórzyści nie słyszą przecież samych siebie, niektórzy nie wiedzą nawet czym jest dźwięk. A pomimo wszystko jest to muzyka, muzyka niosąca pogniecione przez głuchych słowa Credo: 'Wierzę w jednego Boga, Ciebie ojciec Boże, któryś niebo i ziemię myślą Twoją stworzył...' Niemożliwe staje się ciałem, mimo, że jest to ciało słabe i ułomne". (16)



Dźwięk wydawany przez głuchych śpiewaków, nie słyszany przez nich samych, jest w całym swym tragizmie tym bardziej przejmujący. Przejmujący dla nas – zewnętrznych odbiorców mających możliwość go usłyszeć.

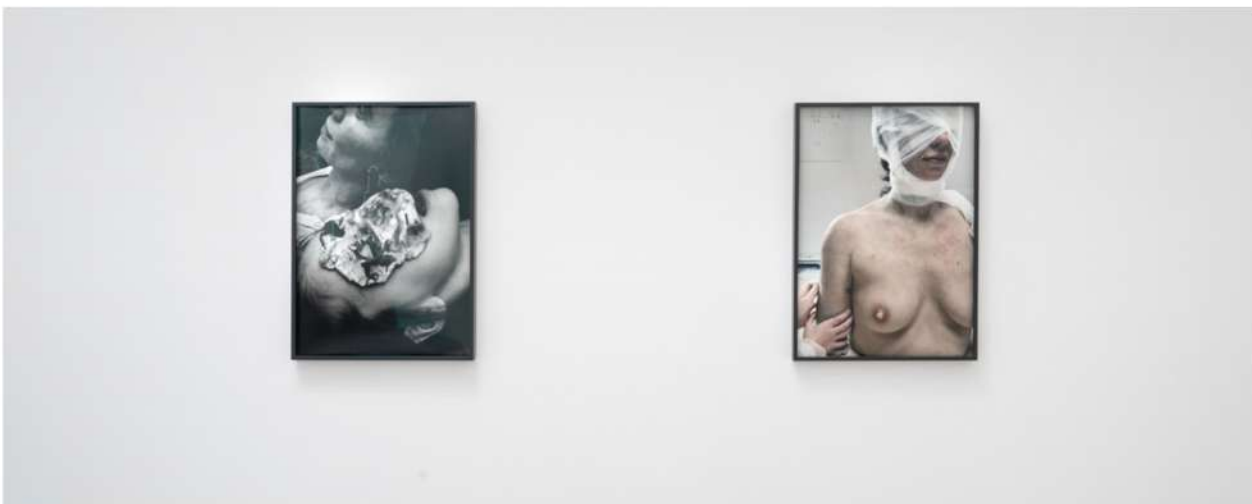
Analiza interpretacyjna *Selfie z Psem* analogiczna do pracy Żmijewskiego obsadza psy w roli nieświadomych kreatorów i wykonawców, zaś widza w roli tego, który ich działanie postrzega z zewnętrznej, niedostępnej samym psom perspektywy. Potraktowanie obu prac, mojej i Żmijewskiego, jako metafory naszej ludzkiej, nieświadomej egzystencji, zakłada więc istnienie szerszej perspektywy patrzenia na nią. Jednocześnie owa potrzeba istnienia szerszej perspektywy jest również potrzebą ludzką, wygenerowaną przez subiektywną, ułomną, frustrującą świadomość, w którą wyposażyła nas natura, podobną do nieświadomości psów w moich ostatnich pracach, zaspokajających podstawowe instynkty i potrzeby, kreujących przy tej okazji znaczenia będące poza zasięgiem ich percepcji.

Świadomość ludzka wystarczająca do zrozumienia własnej ułomności, sprowadzona do zadawania pytań, niezdolna do formułowania odpowiedzi, jest negatywistyczną świadomością braku możliwości poznania, wprowadzającą jedynie chaos i niepokój. Mimo odczucia jej posiadania, w zetknięciu z niewiadomą pozostajemy w swej egzystencji nieświadomi jak zwierzęta.

Świadomość owa, będąca jedynie ułomnym narzędziem, z którego nie można skorzystać, staje się obciążeniem prowokującym do bezskutecznego poszukiwania, ograniczeniem, uniemożliwiającym wyjście poza subiektywne ja. Jej ułomność nie wyklucza jednak istnienia jakiegoś sensu, wręcz przeciwnie – wytwarzany przez nas, może być w zasięgu zewnętrznej percepcji, do której nie mamy dostępu.

Właśnie ten aspekt analizuję w mojej twórczości, próbując wyrwać postrzeganie własnego istnienia z ograniczonych ciałem ram. Patrzę na moją tożsamość niejako z zewnątrz, poprzez pryzmat doświadczeń innych, otaczających mnie osób, próbując tym sposobem wyrwać się z perspektywy subiektywnej percepcji.

Dosłownie zobrazowałam to w pracy *Mama*, w której użycie sobowtóra, umożliwiło mi obserwację z zewnątrz własnych relacji z córką.



* Aneta Grzeszykowska, *Mama*, widok wystawy, *The Milk of Dreams*, Biennale Di Venezia, 2022

Uzbrojona w możliwość kontroli sytuacji z perspektywy obiektywu, dochodzę niejako do wniosku, że artysta jest postacią obdarzona największą świadomością, mającą możliwość zewnętrznego oglądu kreowanej przez siebie rzeczywistości. Aspekt ten przełożony na szerszą niż sztuka perspektywę staje się metaforą naszych ograniczeń i analizą ludzkiej kondycji.

Być może da się od innej strony podejść do owego rozziewu między tym, co subiektywne a tym, co obiektywne. Zostawiając tymczasem na boku relację między umysłem a mózgiem, możemy dążyć do bardziej obiektywnego rozumienia tego, co mentalne, w jego swoistości. Dziś zupełnie brak nam narzędzi, by myśleć o subiektywnym charakterze doznań, nie opierając się na wyobraźni — nie przyjmując punktu widzenia doznającego podmiotu. Należy uznać to za wyzwanie i szukać nowych pojęć i metod — jakiejś fenomenologii obiektywnej, niezależnej od empatii czy wyobraźni. Choć przypuszczalnie nie uchwytowałaby ona wszystkiego, jej celem byłby opis, przynajmniej częściowy, subiektywnego charakteru doznań w postaci zrozumiałej dla istot niezdolnych do przeżywania tych doznań. Musielibyśmy rozwinąć taką fenomenologię, by opisać doznania stosującego echolokację nietoperza; można jednak by zacząć od istot ludzkich. Można by na przykład spróbować rozwinąć pojęcia służące do wyjaśnienia osobie od urodzenia niewidomej, na czym polega widzenie. Ostatecznie doszłoby się do ściany, powinno być jednak możliwe znalezienie sposobu wyrażania w terminach obiektywnych znacznie większego zakresu zjawisk niż potrafimy dzisiaj, i z dużo większą dokładnością. Luźne analogie między różnymi odmianami doznań — na przykład „Czerwień jest jak dźwięk trąbki” — przywoływane w dyskusjach na ten temat, są mało przydatne. To powinno być jasne dla każdego, kto słyszał trąbkę i widział kolor czerwony. Ale pewne strukturalne cechy percepcji mogłyby być bardziej podatne na opis obiektywny, jeśli nawet coś pomijałoby się. A pojęcia inne niż te, których uczymy się w pierwszej osobie, mogą nam umożliwić dotarcie do takiego rozumienia nawet naszych własnych doznań, któremu stoi na przeszkodzie właśnie łatwość opisu i brak dystansu właściwy pojęciom subiektywnym. (17)

Owo odrzucenie subiektywnego ja prowadzi również do konkluzji, że tożsamość nie jest strukturą jednorodną - że wytwarzanie owej struktury jest niejako zależne od zewnętrznej percepcji i doświadczenia.

WIELORAKOŚĆ

Kształtowanie się tożsamości w wyniku zderzenia z zewnętrznym doświadczeniem obcego, subiektywnego bytu jest zasadniczym zagadnieniem mojej twórczości – próbą potwierdzenia naszego istnienia poprzez spojrzenie z zewnątrz oraz kwestionowanie roli subiektywnej świadomości w wyznaczaniu granic ja. Analizuję procesy wytwarzania i redukcji tożsamości reprezentowanej poprzez ciało, jego historię, wizerunek oraz ślad, który po sobie pozostawia. Zostają one w moich pracach kolejno: usunięte, zastąpione, rozszczepione, zamienione na przedmioty i inne istoty; martwe i żywe zwierzęta, sobowtóry, lalki. Metodą umożliwiającą mi rozważanie tych zagadnień jest niewątpliwie wprowadzanie w narrację obiektów, będących w istocie wizerunkami/maskami, na które widz projektuje własne emocje.

Zawsze posługuję swoim ciałem i swoją rzeczywistością. Ale to ciało obserwowane z zewnątrz, z pozycji bycia artystką, nie jest już moje. Staje się obiektem, modelem. Takie patrzenie na siebie z dwóch perspektyw, z tej wewnętrznej i z zewnątrz, jest dla mnie czymś podstawowym w pracy artystycznej. Nawet teraz, kiedy siedzimy i rozmawiamy, prezentujemy się sobie nawzajem w formie wizerunków. Wydaje mi się więc, że ta indywidualna rzeczywistość jest absolutnie wystarczająca, żeby być jednocześnie uniwersalną. (...) To, czym się zajmuję, to ta podwójna perspektywa, bycia modelem i obserwatorem jednocześnie. Czyli przedmiotem zdjęcia i autorem. Zaczęłam pracę „Album”, gdzie wykasowałam siebie z rodzinnych zdjęć, a prace, które powstały później, kontynuowały ten temat. Z perspektywy czasu widać, że układają się w określony ciąg. Mianowicie, najpierw w „Albumie” wykasowuję siebie, potem w „Untitled Film Stills” próbuję być kimś innym. W „Negative Book” z kolei próbuję być sobą. Zaś w „Selfie”, gdzie uszyłam fragmenty ludzkiego ciała ze świńskiej skóry – coś innego jest mną. Tak naprawdę nie ma mnie na żadnym ze zdjęć, które pokazuję, mimo że teoretycznie każda praca jest tak bardzo mocno związana z moją osobą. Jest w tym pewien paradoks. Czyli właśnie to jednocześnie bycie i obserwowanie siebie, traktowanie ciała jakby było własne i zupełnie obce. Bycie blisko i w dystansie? Może przez to te prace robią się dość uniwersalne, wiele osób się z nimi identyfikuje. Ważne jest dla mnie zderzenie z publicznością, ponieważ kolejne prace budują się częściowo właśnie poprzez reakcje widzów. (14)

Pierwszy raz metaforyczny motyw maski został w moich pracach zastosowany w *Untitled Film Stills* (2008), w którym powtórzyłam kilkadziesiąt fotografii słynnej amerykańskiej artystki Cindy Sherman, zastępując sobą jej osobę. Koncepcja mojej pracy oparta jest na paradoksie – w oryginale z lat 80-tych Sherman dekonstruuje swą tożsamość niejako rozpylając się w wizerunkach stereotypowych ról kobiecych. W przypadku powtórzenia tożsamość Sherman zostaje przywrócona poprzez fizyczne zastąpienie jej ciała moim - oddzielona od ciała, projektowana na jej zastępczy wizerunek, zostaje, zarówno w pracy z lat 80 tych jak i w mojej, potwierdzona ostatecznie przez samego widza.

Praca ta, wystawiana po raz pierwszy w *Willi Raster*, podczas zbiorowej wystawy z udziałem międzynarodowych galerii, zwróciła uwagę publiczności. Podczas wernisażu kilkakrotnie słyszałam głosy dobiegające z różnych stron, wskazujące na moją osobę : *Oh look, Cindy Sherman is standing there*. Kolejny raz motyw maski/wizerunku został przeze mnie użyty w bardziej dosłowny sposób, w *Serii Negative Book* (2013), w której przemalowywałam swoje ciało na czarno, po to by pojawić się na negatywowej wersji fotografii, a następnie w *Selfie*, w którym moja tożsamość reprezentowana jest przez martwy obiekt.

„W „Negative Book” nie ma też samego świata. On jest pewnego rodzaju abstrakcją, pewnym znakiem. To bardzo dobrze widać na powiększeniach, kiedy na pierwszy plan wychodzi warstwa malarska. W tej serii jest 80 zdjęć, są robione pewnymi cyklami, po kilka ujęć w jednym epizodzie. Technicznie wyglądało to tak, że za każdym razem musiałam siebie jeszcze raz pomalować i tak naprawdę za każdym razem powstawał ktoś inny. To nie jest kostium, raczej radykalny makijaż, który nakładam, żeby w ogóle zaistnieć w przestrzeni obrazu. Kolejna, opisywana wcześniej seria Selfie z 2014 roku była dość radykalnym gestem oderwania wizerunku od osoby i przeniesienia tożsamości w strefę przedmiotu. Autoportrety wykonane ze zwierzęcej skóry kwestionowały moją tożsamość, zawieszając ją pomiędzy żywym i martwym, ludzkim i zwierzęcym, osobą i rzeczą. Martwy przedmiot przenoszący obraz istnienia działa w tej pracy jak lustro odbijające emocje widza, tożsamość zostaje tu wytworzona w wyniku subiektywnej, zewnętrznej relacji. (14)



* Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Stills* nr. 13, 2006, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 20 x 25 cm

* Aneta Grzeszykowska, *Negative Book* nr. 82, 2014, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 140 x 106 cm

Seria *Mama* (2018) wprowadziła w strefę interpretacji nowy element - relację matka – córka, będącą dla widza potwierdzeniem znaczenia fotografowanego przedmiotu. Franciszka wchodząca w interakcję z silikonową lalką przedstawiającą matkę niejako generuje jej tożsamość, uwalniając w widzu emocje projektujące na martwy przedmiot istnienie.

W kolejnej pracy *Domestic Animals* (2022) wizerunek zapośredniczony przez wykonane na potrzeby pracy *Selfie* (2014) maski, zostaje przeniesiony na psy. W cyklu 30 fotografii rozgrywających się na styku natury i domu, obserwujemy ich relację – czułość, współpracę, troskę, podporządkowanie. Noszone przez psy maski, tworzą z nich dziwne hybrydy, zawieszane pomiędzy ludzkim i zwierzęcym, prawdziwym i sztucznym, niejako personifikując ich tożsamość.

Dużo ciekawsza wydaje mi się jednak inna interpretacja tego gestu - relacja psów noszących maski przedstawiające de facto jedną osobę (mnie), staje się metaforą relacji pomiędzy poszczególnymi częściami jednej osobowości i tym samym wizualizacją wielorakości jednej tożsamości.



*Aneta Grzeszykowska, *Domestic Animals* nr. 5, 2014, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 70 x 98 cm

*Aneta Grzeszykowska, *Domestic Animals* nr. 8, 2014, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 70 x 98 cm

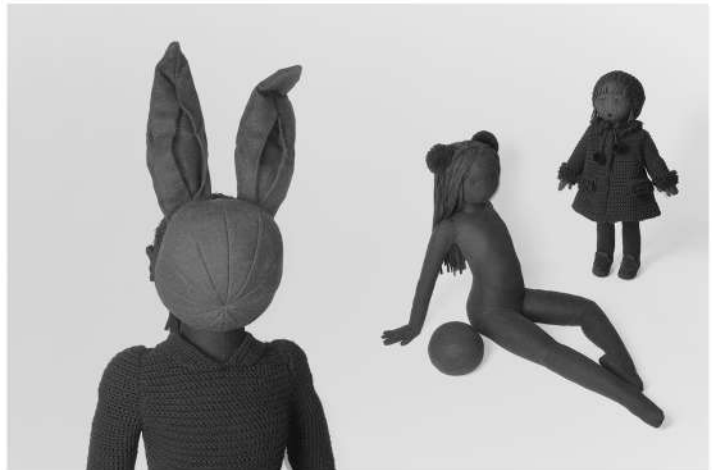


Ten aspekt pojawił się w dość obrazowy sposób w moich wcześniejszych pracach - rzeźbach z serii *Franciszka* (2010-2012) przedstawiających wyobrażone portrety z przyszłości mojej córki (od 1 do 16 roku życia), wykonane tuż po jej urodzeniu oraz w cyklu czarnych lalek *Aneta* (2008 - 2010) będących moimi autoportretami z dzieciństwa. Lalki owe, będące w istocie portretami tej samej osoby (moimi lub Franciszki), często wystawiane są w galerii jako grupa obiektów. Dla widza nieznającego kontekstu powstania prac i samej koncepcji, wyglądają jak seria przedstawień kilkorga dzieci w różnym wieku. Są więc w istocie manifestacją płynności tożsamości za pomocą zmieniającego się wraz upływem czasu ciała.

O niejednolitości umysłu dumali już wspaniali myśliciele – Sokrates i Platon. Twierdzili oni, że jest co najmniej dualny. (...) Idea wielorakiej osobowości stała się powszechna dużo wcześniej niż w późnym XX wieku, jak większość uważa. Do lat 1840’ opisywano wiele przypadków zaburzeń w tym zakresie, a do lat 1880’ był to jeden z najchętniej omawianych tematów w filozofii i psychiatrii w Europie i Ameryce. Nieco później, bo między latami 1890’ a 1910’ powstało wiele różnych modeli wielorakiej osobowości. Niektórzy uważali, że nie jest to naturalny stan

umysłu, ale raczej efekt traumy, która fragmentuje, dzieli osobowość na części. Pojawiało się też jednak sporo głosów, że to zupełnie naturalne zjawisko.(...) Swoje miejsce w wątku o wielowymiarowości znalazł także Freud wraz z jego modelem id, ego i superego. Traktował te części jednak jako prymitywne siły podświadomości, a nie jako elementy posiadające osobowość. (...) Jung już wcześniej w swojej karierze rozpoznał wieloraką naturę naszego umysłu:

„Tak zwana jedność świadomości jest iluzją... Lubimy myśleć, że jesteśmy jednością; ale nie jesteśmy, z całą pewnością nie.”



*Aneta Grzeszykowska, *Franciszka* 2015, 2013, 110 x 30 x 30 cm, *Franciszka* 2017, 2013, 115 x 26 x 28 cm, *Franciszka* 2019, 2013, 74 x 32 x 50 cm, wełna, wypełnienie, drewno

*Aneta Grzeszykowska, *Aneta*, 1985, 2008; 163 x 47 x 35 cm, *Aneta* 1982, 2008, 110 x 77 x 72cm, *Aneta*, 1977, 2008, 90 x 55 x 35 , wełna, wypełnienie, drewno

Jung rozmawiał ze swoimi częściami i odkrył że w jego psychice są rzeczy, których on sam nie tworzy, ale które mają swoje własne życie. Opisał to jako autonomiczne zjawisko, wobec którego jesteśmy obserwatorem. Pierwszym teoretykiem, który bez ogródek stwierdził, że wielorakość to naturalny stan umysłu a subosobowości są wartościowe, a nie patologiczne, był Assagioli. (...) W latach 60' Fritz Perls (...) zapożyczył technikę pracy z subosobowościami z psychodramy. Każdy członek grupy wybierał innego członka, który miał się wcielić w jedną z jego subosobowości, po czym wchodził z tą osobą w interakcję. Zapożyczył również technikę pustego krzesła, w której osoba wyobrażała sobie daną część na drugim krześle, po czym się w nią wcielała. (...) Eric Berne (...) w latach 60' rozwinął Analizę Transakcyjną, która brała pod uwagę trzy grupy stanów ego: Rodzic, Dziecko, Dorosły. Berne uważał, że nasze stany emocjonalne wynikają z dialogów pomiędzy poszczególnymi częściami. Jej popularność przypadła na lata 60' i 70'. W latach 50' „sławę” zyskała choroba MPD (Multiple Personality Disorder), przez co wielorakość osobowości ponownie została potraktowana jako patologia.(18)



*Aneta Grzeszykowska, *Face Book (Angry Face)*, 2020, dyptyk, 50 x 66 cm w oprawie

*Aneta Grzeszykowska, *Face Book (Grinning Face)*, 2020, dyptyk, 50 x 66 cm w oprawie

Teoria *Internal Family Systems* (IFS), będąca integracyjnym podejściem w psychoterapii indywidualnej została opracowana przez terapeutę Richarda C. Schwartza w latach 80 tych XX wieku. Łączy ona myślenie systemowe z podejściem, w którym umysł składa się z półjawnych podświadomości, z których każda charakteryzuje się indywidualnym punktem widzenia i cechami.

Co ciekawe, model *Internal Family System* umożliwia również interpretację polegającą na rozumieniu człowieka jako jednej ze świadomości wszechświata, jednak rozważanie tego zagadnienia pozwolę sobie zostawić na przyszłość.

Poprzez człowieka dopiero świat zaczyna myśleć samego siebie. (...) Bez człowieka wszechświat byłby głuchy i ślepy na sam fakt swojego istnienia. (19)

Zagadnienia poruszane kolejno w moich pracach są próbą analizy zmiennej, jaką są de facto tożsamość i osobowość jednostki. Ostatnie *Selfie z Psem* (2023), praca doktorska, którą omawiam w niniejszym opracowaniu idzie krok dalej – wizerunki zostają zdjęte z bytów zastępczych i zmieniają funkcję, tożsamość zwierząt zostaje odzyskana i wyrażona performatywnie zgodnie z ich fizjologią. Pozbawione ludzkiej formy szczątki rzeźb stopniowo znikają z kadru i rzeczywistości, oraz w rezultacie z moich rozważań podejmowanych na przestrzeni lat w kolejnych cyklach fotograficznych. Historia *Selfie* dobiega końca.

Nierozzerwalny związek z ciałem wiele mówi o naszej tożsamości, która jest zmienna, płynna, ciągle się wymyka. Nie wydaje mi się, żeby jakoś się konstituowała, wręcz przeciwnie - za każdym razem, dojrzewając, zostawiamy ją z tyłu, i to się kończy dopiero, gdy umieramy. Być może wtedy też uświadamiamy sobie, że już się bardziej nie zmieni i próbujemy ją zachować. (20)

Ogląda o świetle
Swoją rękę
Dziwi się skórze
Podobnej do kory
Na tle młodego błękitu
Białe drzewo jego żył
(5) (21)



* Aneta Grzeszykowska *Selfie z Psem nr. 2*,
2023, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 40 x 55 cm

PRZYPISY:

- (1) *Polimorfia. Uwagi o sztuce Anety Grzeszykowskiej*. Tekst Adama Mazura do katalogu *Halina & Frankenstein*, wydawca: Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2017.
- (2) *Domestic Food / Domowe Jedzenie. Propozycja tematu i koncepcja rozprawy*. Aneta Grzeszykowska, 2022
- (3) *Inny wymiar pracowni*. Kaja Werbanowska dla magazynu Art Monitor, 2022
- (4) *Aliny Szapocznikow: oswajanie "abjectu"*. Iza Kowalczyk dla magazynu Artmix,
- (5) *Gdzieś gnije*. Iwo Zmyślony dla magazynu Dwutygodnik, 2014
- (6) *Gdzie Czułość przeplata się z przemocą*. Joanna Zielińska dla magazynu Dwutygodnik, 2012
- (7) *Domestic Food / Domowe Jedzenie. Propozycja tematu i koncepcja rozprawy*. Aneta Grzeszykowska, 2022
- (8) *Domestic Animals*. Monika Fabijańska dla Lyles & King, 2022; tłumaczenie:

Eksplorując w „Domestic Animals” znaczenie obrazu jako nośnika tożsamości, istnienia osoby lub projekcji widza, Grzeszykowska „recyklinguje” świńskie maski swojej twarzy i nakłada je na psy. To nie na nich się jednak skupia, ale raczej na granicach jaźni i potwierdzeniu własnego istnienia. Używając psom ludzkich twarzy i podążając za ich quasi-ludzką obecnością w sekwencji fotografii, Grzeszykowska podważa pozorną prostotę swojego gestu - twarze nowych psów to świńska skóra, a nie ludzka. Zamiast postrzegać psy jako ludzi, artystkę interesuje patrzenie na siebie oczami zwierząt. Świńska skóra staje się membraną kontaktu, warstwą negocjacji, ale także reprezentacją jej energii.(...) Wszystkie te fetysze z magicznym potencjałem stają się nośnikami energii, występując jako obiekty zastępcze. Grzeszykowska swoje istnienie powierza tylko najbliższym członkom swoich „albumów rodzinnych” - córce, a teraz psom - wątpiąc we własną wyjątkowość, granice własnego „ja”, a ostatecznie - w swoje istnienie - i mając nadzieję, że zobaczy siebie ich oczami i poprzez ich związek z nią. Umożliwiając zwierzętom danie świadectwa własnego istnienia, eliminuje ludzką wyższość.

- (9) *Matka umiera wiele razy*. Monika Powalisz dla Magazynu Szum, 2019
- (10) *Niezgrabne Przedmioty*. Archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
- (11) *D.W. Winnicott, Procesy dojrzewania i sprzyjające środowisko. Badania nad teorią rozwoju emocjonalnego*. Wyd. Imago, Gdansk 2018
- (12) *D.W. Winnicott, zabawa a rzeczywistość*. Wyd. Imago, Gdansk 2011
- (13) *Wśród niezgrabnych przedmiotów*. Karol Sienkiewicz dla magazynu Dwutygodnik, 2009
- (14) *Wzornik - narzędzie do nauki posługiwania się obrazem*. Wywiad przeprowadzony z Anetą Grzeszykowską przez Monikę Mastoń i Stefana Parucha.
- (15) *Autoreferat*. Aneta Grzeszykowska, 2022
- (16) *Artur Żmijewski, "Lekcja Śpiewu"*, Ewa Gorządek dla magazynu Culture.pl, 2016
- (17) *Jak to jest być nietoperzem?* Thomas Nagel, Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria, 1996
- (18) *Wielorakość umysłu (multiplicity)*. Michał Pasterski dla IFS
- (19) *Szczepan Twardoch: Dobrze, że człowiek jest*. Wywiad przeprowadzony przez Monikę Ochędowską dla magazynu Tygodnik Powszechny, 2022
- (20) *Skóra, z której szyję*. Wywiad Julii Golachowskiej z Anetą Grzeszykowską dla magazynu Respublika
- (21) *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*. Zbigniew Herbert

BIBLIOGRAFIA:

1. *Generations.Female Artists in Dialogue*, Sammlung Goetz
2. *Woman, the Feminist Avant-garde of the 1970s*, Gabriele Schor, Sammlung Verbund
3. *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s in the Sammlung Verbund Collection*, Prestel
4. *Body*, Nathalie Herschdorfer, Thames & Hudson
5. *Woman, the Feminist Avant-garde of the 1970s*, Gabriele Schor, Sammlung Verbund
6. *Feminist Avant-Garde: Art of the 1970s in the Sammlung Verbund Collection*, Prestel
7. *Auto Focus, The self-portrait in Contemporary Photography*, Susan Brighty, The Monacelli Press
8. *Internal Family Systems Therapy*. Richard C. Schwartz, Martha Sweezy, 2020 The Guilford Press