

[Krytyka](#) 10.03.2017

## Pełnomocniczka tożsamości zbiorowej

Karolina Ziębińska-Lewandowska



[Aneta Grzeszykowska, Bez tytułu \(model\) # 01a, 140 x 100 cm, 2017](#)

Aneta Grzeszykowska mówi nam wyraźnie, że jej mode opératoire to nie postawa geniusza, który pretenduje do stworzenia czegoś oryginalnego, jedyne, po raz pierwszy. Pokazuje, że jesteśmy wszyscy częścią procesu historycznego, że nie bierzemy się znikąd. Dość długo myślałam, że główny motyw twórczości Anety Grzeszykowskiej to poszukiwanie własnej tożsamości. Jej prace odczytywałam jako ciągłe egzaminowanie kim jestem, kim mogłabym być, kim byłam, kim się staję – jako ja, jako kobieta, artystka, matka, kochanka. Jednak to, że cała jej twórczość rozgrywa się wokół jej osoby i na jej ciele, że oparta jest na jej doświadczeniu biograficznych, nie oznacza, że Aneta Grzeszykowska jest zawsze główną bohaterką.

Im dłużej patrzę na prace Grzeszykowskiej, tym mocniej pobrzmiewa to, co sama artystka powiedziała podczas jednej z rozmów „Dla mnie ciało jest tworzywem, a własne mam po prostu pod ręką. Używając go nie myślę, że to ja”<sup>[1]</sup>. W momencie kiedy wypowiedane są te słowa mamy za sobą wiek, który przyniósł zasadnicze zmiany w spojrzeniu na ciało kobiece. Mało tego, w ciągu ostatnich stu lat dokonana została prawdziwa rewolucja. Użycie własnego ciała jako tworzywa plastycznego zostało odkryte przez artystów i weszło na stałe do arsenału środków plastycznych. Realizacje Anety Grzeszykowskiej poprzedzają

Aneta Grzeszykowska, Bez tytułu (model) # 01a, 140 x 100 cm, 2017

przynajmniej trzy pokolenia artystów, a zwłaszcza artystek, które, podobnie jak ona, operowały na własnym ciele. Grzeszykowska podąża wyznaczonymi przez nie szlakami – często cytując wprost konkretne prace. Interesują ją dwie podstawowe sprawy: wykorzystanie własnego ciała jako tworzywa w sensie najzupełniej dosłownym, jak gliny, kamienia czy innego materiału rzeźbiarskiego oraz przyjrzenie się kodom reprezentacji kobiety jako tworu kulturowego. W pierwszym przypadku Grzeszykowska wymyśla rozmaite sposoby, by swoje ciało uprzedmiotowić, zneutralizować, często oderotyzować. W tym drugim gra z kliszami lub bierze na warsztat realizacje, które to robiły, dodając nową warstwę i stawiając nowe pytania.

Prace artystów, którzy tworzyli przed nią, Grzeszykowska traktuje, podobnie jak własne ciało, jako tworzywo. Są także pod ręką – gdyż stanowią część ikonosfery artystki.

Wpisanie własnej pracy w proces historyczny, traktowanie jej jako kolejnego ogniwa

historii, którą ktoś już wcześniej zaczął opowiadać jest gestem znaczącym. Minimalizuje obecność ego. Artystka mówi nam wyraźnie, że jej *mode opératoire* to nie postawa geniusza, który pretenduje do stworzenia czegoś oryginalnego, jedyne, po raz pierwszy. Pokazuje, że jesteśmy wszyscy częścią procesu historycznego, że nie bierzemy się znikąd, że jako twórcy myśli czy obrazów, przedmiotów i postaw jesteśmy kontynuatorami tych, którzy byli przed nami. Nie ma więc potrzeby za wszelką cenę szukać czegoś, czego nikt wcześniej nie zrobił. Prace artystów, którzy tworzyli przed nią, traktuje, podobnie jak własne ciało, jako tworzywo. Są także pod ręką – gdyż stanowią część ikonosfery artystki. Grzeszykowska czerpie więc pełnymi garściami i bez skrępowania, nie robiąc z tego jednocześnie manifestu wypisanego na transparentach. Realizacje historyczne prowokują Grzeszykowską do dopisania dalszego ciągu – jest wszak częścią historii przez nie opowiadanych i czuje odpowiedzialność za ich aktualizację. A są to historie dotyczące miejsca kobiety w społeczeństwie, stosunku kobiety do jej własnego ciała i historia emancypacji. Grzeszykowska zdaje sobie sprawę, że ma za sobą nie tylko sto lat operacji przeprowadzanych przez artystki na samych sobie, ale także, że ma za sobą sto lat, w czasie których pozycja kobiet w społeczeństwach zachodnich bardzo się zmieniła. Tyle że owe zmiany zawierają pęknięcie. Pomimo tego, że mamy za sobą całe pokolenie artystek feministek, które wydawało się, że naprawdę zmieniły stan rzeczy, jesteśmy mniej zaawansowani na drodze emancypacji niż się nam wydawało. Prawnie, politycznie czy administracyjnie istotnie dokonała się rewolucja. Miejsce i prawa kobiet w zachodnim kręgu kulturowym są radykalnie inne i to na korzyść kobiet. Nie da się jednak w tak szybkim tempie zmienić głęboko zakorzenionych stereotypów zachowania oraz ustanowić myślenia siebie jako pełnoprawnego podmiotu. Wbrew pozorom nosimy w sobie cały czas pozostałości przetrwałnikowego modelu organizacji społeczeństwa. Kobiety zwykle pełniły w nim role, których wiele z nich nie chce dziś już pełnić, ale podobnie jak mężczyźni, są wcześniejszym modelem uwarunkowane. Grzeszykowska widzi, że tę historię trzeba przepracować. A to może się stać tylko przez powtórzenie, kolejne powtórzenie i jeszcze

następne. Wypowiadanie wciąż na nowo tego, co uwiera, tego co chce się przekroczyć, poza co chce się wyjść, jest pierwszym krokiem w terapii, jest koniecznym odśłonięciem. Przymus powtarzania jest według Zygmunta Freuda związany z popędem śmierci. Zaobserwował on u pacjentów mechanizm ponownego wystawiania się na sytuacje nieprzyjemne, który występuje według niego tak długo, dopóki podmiot nie pamięta genezy danej sytuacji. Przypomnienie i powtórzenie w akcie psychoanalizy pomaga przerwać ciąg powtórzeń i łączy się z mechanizmem przeniesienia. Pacjent w czasie skutecznej terapii powtarza trudną relację, sytuację, dokonując przeniesienia na terapeutę. Przymus powtórzenia jest więc z jednej strony symptomem zaburzenia, z drugiej może być sposobem przekroczenia go.

Strategia powtórzenia daje możliwość dokonania modyfikacji. I tu właśnie jest miejsce na dopisywanie historii. Tak dzieje się w pracy cytującej realizację Birgit Jürgenssen – kiedy w wersji Grzeszykowskiej słowo „Frau” pisane alfabetem ciała, który to zabieg już w wykonaniu austriackiej artystki był nawiązaniem do analogicznych realizacji artystów awangardowych, przemienia się w słowo „Furia”. Inna seria to kolaże z *Love Book*, w których artystka wybiera prace neoawangardowych artystek-feministek i wchodzi do gry, stwarza wirtualne sytuacje interakcji. Przyjmuje pozycję kochanki wobec m.in. Hanny Wilke, Any Mendiety, Franceski Woodman. Inna praca (*Halina*, 2016), w której artystka dokonuje modyfikacji istniejących wcześniej fotografii to seria prostych montażu własnych zdjęć i fotografii aktów autorstwa Wojciecha Zamecznika. W rękach Grzeszykowskiej fotografowana kobieta (żona artysty) zmienia postawę z pasywnej na aktywną – czyli spełnia klasyczny postulat teoretyczek i aktywistek feministycznych. Na oryginalnych zdjęciach pełniła rolę modelki, w pracy Grzeszykowskiej fotografie przemieniają się w autoportrety – tyle, że nie wiemy czyje – modelki Zamecznika czy samej Grzeszykowskiej. Jasne jest natomiast, że spust wężyka migawki trzymany jest przez kobietę tak jakby to ona robiła zdjęcie. To postawa, którą przyjmuje dziś wiele kobiet, ale na poziomie społecznym nadal bywa, że mamy problem z akceptacją tego faktu. Zabieg dokonywany w tej pracy można rozumieć jako próbę pogodzenia dwóch spojrzeń – męskiego i kobiecego. Ciało kobiece jako obiekt estetyczny – wszak jest także tym, podobnie jak ciało męskie; kobieta jako obiekt pożądania – wszak jest także tym, podobnie jak ciało męskie; kobieta jako podmiot samo-stanowiący o sobie – wszak jest przede wszystkim tym. Abigail Solomon-Godeau podkreśla, że auto-reprezentacja nie jest tożsama z auto-portretem oraz, że to pierwsze jest zawsze projektem politycznym gdyż jest podstawą emancypacji, lub dodałabym właśnie samo-stanowienia<sup>[2]</sup>. Auto-reprezentacja jest także według amerykańskiej badaczki „pełnomocnikiem tożsamości zbiorowej”. Historycznie ów zwrot kobiet ku ich ciału wiązał się z kwestią przygotowywania podwalin pod pozyskanie własnej podmiotowości także w sferze reprezentacji. Twórczości Grzeszykowskiej to dalszy ciąg tego procesu – odzyskiwania przez kobiety ciała dla nich samych. Ale poprzez to także dla innych. Ciało kobiety nie musi być widziane jako obiekt pożądania – może, a kobieta w swych rolach społecznych nie musi przybierać postaci łagodnej, pięknej muzy, czułej matki lub ewentualnie *femme*

*fatale* – może. Cała trudność polega na tym by znaleźć język mówienia o kobietach uwzględniający wiele aspektów na raz – seksualny, ważny przecież także dla samych kobiet, ale także ten intelektualny, emocjonalny i kulturowy. Język, którego źródłem jest inna perspektywa niż męska, który wyrasta z doświadczenia kobiecego podmiotu.



Kobieta, która rozpoczyna obserwację siebie lub innych kobiet najpierw musi się skonfrontować z bagażem istniejącej ikonografii – artystycznej i popularnej. Dopiero kiedy rozmontuje te ikonografie, kiedy oczyści teren, może zacząć szukać innych modeli reprezentacji. Musi sobie także wcześniej zadać pytanie o to, co jest nie do zaakceptowania w dotychczasowych modelach lub było do tej pory przemilczane. W przypadku Grzeszykowskiej mamy do czynienia z ważnym i złożonym procesem. Dopiero obserwując z perspektywy czasu jej prawie dwudziestoletnią twórczość, widzimy, że odbywa ona po kolei wszystkie etapy, które należy przejść, jak w akademii, by dojść do nowego obrazu kobiety. Pierwsza praca na tej drodze ku nowemu spojrzeniu na kobietę to *Album rodzinny*, w którym Grzeszykowska dokonuje samo-wymazania. To całkiem ciekawy początek. Wymazuje figurę dziewczynki, jakby chciała wyzerować historię reprezentacji i pokazać tym samym, że jesteśmy wtłoczeni w kody reprezentacji bardzo wcześnie. Gest wymazywania ma w sobie także coś dosłownego – to jak zatarcie śladów, dowodów na istnienie danej osoby. Jeśli nie ma jej na fotografiach, to jakby nigdy jej nie było. Wszystkie zatem prace, które powstają później są konsekwencją tego wymazania – nie ma w nich Anety Grzeszykowskiej jako osoby, jest tylko ktoś kto wypróbowuje kolejne maski i kostiumy, które wcześniej przybierały inne osoby. Seria powtarzająca *Untitled Film Stills* Cindy Sherman jest takim właśnie przebraniem – próbą opanowania podstaw języka, którym przez dekady były opowiadane kobiety. Jeśli sięgnąć do archeologii takich przedstawień to jest nią seria hrabiny de Castiglione, która najpierw fotografuje siebie w kolejnych kostiumach i rolach by w kilku fotografiach dać dowód na chęć poszukiwania innego obrazu. Tyle, że w XIX wieku bardziej niż dziś osoba taka jak Castiglione była w rzeczywistości ściśle podlegającą reprezentacją kobiety o jej pozycji społecznej<sup>[3]</sup>. Grzeszykowska często posługuje się arsenalem środków z zakresu maskarady jak silna stylizacja, prawie cyrkowe malowanie, rytualizacja gestów i postur. Obok fragmentacji, to właśnie maskarada i groteska są szeroko stosowanymi strategiami obalenia ustalonego porządku reprezentacji. Wiedziały o tym artystki takie jak Claude Cahun a następnie te zaangażowane w feminizm lat 1960. i 1970., do których także nawiązuje Grzeszykowska – jak Jürgenssen, Wilke, Mendieta czy naturalnie Cindy Sherman. Trudno nie przywołać tu

klasycznego tekstu Joan Riviere *Kobiecość jako maskarada*, w którym brytyjska psychoanalytyczka pisze: „Kobiecość można więc wybrać i nosić jak maskę, zarówno w celu ukrycia męskości, jak i uniknięcia odwetu w wypadku, gdyby wyszła ona na jaw”<sup>[4]</sup>. Atrybuty kobiecości stają się więc bronią obosieczną – to, co pozornie jest słabością, wadą staje się skuteczną maską, pod którą skryć można to, co historycznie było kobietom odmawiane: siła, dominacja, onnipotencja. Funkcją elementu maskarady, który wychodzi na pierwszy plan w wielu pracach Grzeszykowskiej jest jak sądzę zwrócenie uwagi, że nie ma nic „naturalnego” w tym „jak” ani „kim” jesteśmy oraz „jak” i „jako kto” jesteśmy widziani.

Kolejne serie Grzeszykowskiej – *Negative Book* i *Iranian Film Stills* są dalszymi krokami na drodze rozpoczętej cyklem „after Sherman” (*Untitled Film Stills*). W tej pierwszej mamy do czynienia z fotografią codzienną, specjalnie amatorską. Rodzinne sceny są uchwycone jakby od niechcienia. Tylko, że w scenkach jest coś dziwnego – jedna osoba na fotografiach jest inna, zawsze się odróżnia. O ile cała seria jest w czarno-białej wersji negatywowej to wciąż ta sama postać kobieca jest w wersji pozytywowej, jakby przynależała do innego porządku. Odwrotnie niż w *Albumie*, tutaj mamy do czynienia z „nad-obecnością”, jedna z postaci, jak zawsze sama autorka, jako jedyna „istnieje” zgodnie z kodem fotografii czarno-białej. By osiągnąć ten efekt artystka musiała się cała pomalować na czarno, malując na biało cienie i detale ciała. Jest cała namalowana lub zamalowana, w każdym razie „nienaturalna”. By być dobrze widziana postać kobieca musiała się przemalować – gest takiej transformacji, by pokazać się zgodnie z regułami, jest radykalny. Tyle, że tylko częściowo udany – widać, że to maskarada. Bohaterka jest „zgrubsza” tak jak należy, a widz jest wyprowadzony na nieznaną tereny, kiedy nie wiadomo czy mamy do czynienia z malarstwem, fotografią czy teatrem. Inaczej niż w serii *Iranian Film Stills* zrealizowanej podczas rezydencji w Iranie, w której fotografie są jak seria dokumentalna. Są poza wyrazistą retoryką, sprawiają wrażenie „naturalnych”. Dyskretnie obecna w irańskim pejzażu, fotografowana przez Jana Smagę, swojego partnera, artystka wciela się w „dobrą”, „troskliwą” matkę, „skromną” kobietę w chustce na głowie – spełnia oczekiwania irańskiego społeczeństwa wobec kobiet. Bierze, znów, udział w maskaradzie, która wszak także obowiązuje, tylko w postaci bardziej zróżnicowanej, społeczeństwach zachodnich.

Abigail Solomon-Godeau zwraca uwagę, że pierwszy moment, kiedy dochodzi na polu fotografii,

Grzeszykowska wypowiada często niepokój zbiorowy, ale także osobisty strach o przyszłość. Na swoim pokawałkowanym ciele lub lalkach odtwarzających figurę jej samej jako dziewczynki, lub jej córki w mającej nadejść przyszłości, artystka zdaje się odprawiać coś w rodzaju egzorcyzmów.

do wypracowania strategii wizualnych auto-reprezentacji innych od dotychczasowych kodów reprezentacji kobiet, to okres międzywojenny<sup>[5]</sup>. Kiedy kobiety zaczynają się sobie przyglądać i pokazywać obraz siebie, kluczowe jest, jak pisze Solomon-Godeau,

że odrzucają kody reprezentacji kobiety jako obiektu pożądania. Nierzadko poprzez pastisz stereotypów, aby wykazać jak bardzo są oparte na konstrukcji. Jest to także pierwszy moment, kiedy w rękach rozmaitych artystów (kobiet jest wśród nich niewiele) ciało zostaje pokawałkowane by następnie zostać wykorzystane jako tworzywo. Może być to ciało zastępcze – jak w przypadku serii *Lalki* Hansa Bellmera, lub ciało modeli jak u Herberta Bayera, Jacques-Andre Boiffard w serii *Le gros orteil*, a zwłaszcza modelek jak w kolażach Luciena Lorela, Jidrycha Strysky'iego czy Dory Maar<sup>[6]</sup>. Jedną z nielicznych, która dokonuje pokawałkowania własnego ciała jest Claude Cahun. W kolażach realizowanych wspólnie z Marcel Moore do tomu *Les aveux non avendus*, ciało Cahun jest jak po wybuchu, dokładnie jak w filmie Grzeszykowskiej *Ból głowy*<sup>[7]</sup>. Każdy członek żyje swoim życiem, niektóre są zmultiplikowane. To pokawałkowanie jest pierwszym krokiem na drodze do znalezienia innego rozumienia ciała, i co za tym idzie innych sposobów jego reprezentacji. To w ten sposób można ciało oderotyzować lub znaleźć nowy erotyzm. Grzeszykowska rozwija ten wątek w filmach *Black* oraz *Dziury*, a także w serii *Selfie*. W tej ostatniej tworzy kopie fragmentów własnego ciała. Traktuje je jak anatomista podczas sekcji zwłok, lub jak medyk przygotowujący preparaty, albo może jak przywołany w tekście Agaty Araszkiewicz i tytule wystawy Frankenstein, który chce stworzyć człowieka na nowo<sup>[8]</sup>. Grzeszykowska raczej nie jest jeszcze w momencie, kiedy ma już gotową „nową kobietę”, ale jakby miała już wszystko przygotowane. Nie wydaje się, żeby ten nowy stwór miał być potworem – za wcześniej jednak by to orzekać. Wszak nowy stwór może się zbuntować. Seria *Selfie* to także forma dialogu z Aliną Szapocznikow, która z materiałów syntetycznych robiła odlewy własnego ciała. Seria Grzeszykowskiej jest wprost przeciwnie – zrobiona ze skóry zwierzęcej, a więc jest z materiałów „naturalnych”, choć zawiera, na wzór prac Szapocznikow, element metafizyczny – związany z kwestią przemijania i starzenia się ciała. Seria wygląda jakby miała zatrzymać ciało modelki, jak zawsze samej artystki, w stanie świeżości.

Na serię *Selfie*, ale także szerzej na twórczość Anety Grzeszykowskiej, która sytuuje się na styku różnych dyscyplin, a element rzeźbiarski jest w niej stale obecny warto spojrzeć w kontekście wypowiedzi Louise Bourgeois na temat jej własnej pracy:

„Moja rzeźba pozwala na nowo doświadczyć mi strachu, nadać mu fizyczny wymiar, bym mogła się od niego odciąć. Dziś moimi rzeźbami mówię to, czego nie mogłam powiedzieć wcześniej... Ponieważ przeszłe lęki związane są z funkcjami ciała, to również przez ciało się przejawiają na nowo. Dla mnie rzeźba to ciało. Moje ciało to moja rzeźba”<sup>[9]</sup>.

Aneta Grzeszykowska wypowiada często niepokój zbiorowy, ale także, w pracy takiej jak *Selfie*, osobisty strach o przyszłość. Na swoim pokawałkowanym ciele lub lalkach odtwarzających figurę jej samej jako dziewczynki, lub jej córki w mającej nadejść przyszłości, artystka zdaje się odprawiać coś w rodzaju egzorcyzmów – powtórzenie tego, co było lub przywołanie tego, co ma być oswaja, wycisza emocje, zamyka je w małych

figurach jak w stoikach i umożliwia sprawowanie kontroli. Będąc doskonałe techniczne, perfekcyjnie referencyjne kulturowo i ikonograficznie, prace Grzeszykowskiej są także głęboko analityczne. To dlatego są „proxy” / „pełnomocnikami” / „reprezentantami” nie tylko tożsamości, ale i świadomości, a może nieświadomości zbiorowej. To dlatego mogą się w nich odnaleźć.

Tekst pochodzi z katalogu towarzyszącemu wystawie *Halina i Frankenstein* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie.

[1] Zapis z rozmowy w dn. 12 listopada 2016, archiwum autorki.

[2] A. Solomon-Godeau, *Not a Self-Portrait* [w:] *Self-Timer Stories*, pod red. Felicitas Thun-Hohenstein, Schlebrügge.Editor, Vienna 2015, s. 18. Dziękuję autorce tekstu za jego udostępnienie i za wszelką pomoc przy pisaniu tego eseju.

[3] Por. A. Solomon-Godeau, *The Legs of Countess*, [w:] „October” 1986, vol. 39, s. 65-108.

[4] J. Riviere, *Maskarady kobiecości*, [w:] „Artium Quaestiones” 1998, nr IX.

[5] A. Dufour (red.), *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945* [kat, wyst.] Musée d’Orsay (14 października 2015-24 stycznia 2016), Éditions Hazan, Paris.

[6] K. Pijarski, *Miłość i dziewczyna* [w:] A. Grzeszykowska, *Love Book*, Fundacja Raster Warszawa 2011, s. 12-43.

[7] C. Cahun, M. Moore, *Les aveux non avendus*, Editions du Carrefour, Paris 1930.

[8] A. Araszkiwicz, *Halina i Frankenstein. O kobiecej genealogii obrazu* [w:] Aneta Grzeszykowska. *Bez tytułu*, [kat. wyst.] Fundacja Archeologii Fotografii (28 kwietnia-20 maja 2016), Warszawa 2016, s. 3-19.

[9] L. Bourgeois, *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father. Writings and Interviews, 1923-1997*, pod red. Marie-Laure Bernadac i Hansa Ulricha Obrista, MIT Press, Cambridge MA., London 1998, s. 357.

Artysta                    Aneta Grzeszykowska

Wystawa                 *Halina i Frankenstein*

Miejsce                 Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie

Czas trwania           27.01 - 19.03.2017

Kurator                 Adam Mazur

Strona internetowa    [pgs.pl](http://pgs.pl)

Indeks                   [Aneta Grzeszykowska](#) [Karolina Ziębińska-Lewandowska](#) [Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie](#)