

Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie
afektywnym

Pod redakcją Ryszarda Nycza, Anny Łebkowskiej,
Agnieszki Daukszy

Spis treści

| | | |
|------------------------|--|-----|
| Ryszard Nycz | <i>Wstęp</i> | 7 |
| CZĘŚĆ PIERWSZA | <i>Afekty w (post)humanistyce</i> | 25 |
| Joanna Tokarska-Bakir | <i>Podminowane średniowiecze. Mediewistyka po przełomie afektywnym</i> | 27 |
| Joanna Żylińska | <i>Czy mamy bać się końca świata? Afekt, geologia i posthumanizm jako wyznaczniki nowego horyzontu w humanistyce</i> | 49 |
| Anna Turczyn | <i>Afekt w klinice Freuda i Lacana: psychoanalityczny odwrót</i> | 70 |
| Adrianna Alksnin | <i>W poszukiwaniu symbolicznej sygnatury. Writing cure: ciało, pismo, afekt</i> | 78 |
| Karolina Koprowska | <i>Historia mówiona a afektywny krajobraz pamięci</i> | 99 |
| CZĘŚĆ DRUGA | <i>Afekty w filozofii</i> | 113 |
| Anna Burzyńska | <i>Afekt – podejrzany i pożądany</i> | 115 |
| Maria Gołębiowska | <i>Afektywne intencje w performatyce Johna L. Austina a kulturowa prawomocność</i> | 135 |
| Tomasz Swoboda | <i>W poszukiwaniu afektu predeleuzjańskiego</i> | 151 |
| Jakub Momro | <i>Jean-Luc Nancy: afektywna filozofia skończoności</i> | 170 |
| Bartosz Wójcik | <i>Spekulatywna lektura Hegłowskich afektów</i> | 199 |
| CZĘŚĆ TRZECIA | <i>Afekty w literaturze</i> | 213 |
| Michał Paweł Markowski | <i>Ręka kelnera. Esej o obsesji w literaturze</i> | 215 |
| Iwona Węgrzyn | <i>Romantyczna dama, jej afekta i nie zawsze wielka literatura</i> | 253 |
| Beata Przymuszała | <i>Włoskie szpilki a Szum Magdaleny Tulli: re-lektura emocji</i> | 271 |
| Piotr Sazdik | <i>Rzeczywistość straumatyzowana. Strach w Pornografii Witolda Gombrowicza</i> | 309 |
| Iwona Boruszkowska | <i>Między „okrutnym optymizmem” a „normalnym smutkiem” – Ann Cvetkovich pisanie/czytanie depresji</i> | 334 |

| | | |
|---------------|---|-----|
| CZĘŚĆ CZWARTA | <i>Afekty w teorii literatury</i> | 345 |
| | Anna Łebkowska <i>Zdarzenie – afekt – twórczość</i> | 347 |
| | Przemysław Czapliński <i>Poetyka afektywna i powieść o rodzinie</i> | 372 |
| | Magdalena Rembowska-Płuciennik <i>Emocje w odbiorze literatury</i> – <i>perspektywy kognitywistyczne</i> | 402 |
| | Magdalena Horodecka <i>Afekty i emocje w reportażu literackim.</i> <i>Perspektywa genologiczna i antropologiczna</i> | 415 |
| | Clara Zgoła <i>Współczesna autofikcja jako gatunek afektywny</i> | 442 |
| | | |
| CZĘŚĆ PIĄTA | <i>Afekty w kulturze wizualnej i sztuce</i> | 465 |
| | Grzegorz Niziołek <i>Zły teatr i afekty</i> | 467 |
| | Luiza Nader <i>Studio Edwarda Krasieńskiego. Praca przyjaźni *</i> | 481 |
| | Roma Sendyka <i>Drewno i afekt. O Krzyku z Harmężów</i> <i>Współczesny widok na Zagładę</i> | 501 |
| | Katarzyna Bojarska <i>Patos codzienności (kobieta – biografia –</i> <i>fotografia)</i> | 524 |
| | <i>Afektywny realizm</i> | 531 |
| | Jan Borowicz <i>Nazista w mundurze. Afektywna siła fetyszu</i> | 539 |
| | | |
| CZĘŚĆ SZÓSTA | <i>Afekty w estetyce i teorii sztuki</i> | 553 |
| | Agnieszka Dauksza <i>Przemoc wrażenia.</i> <i>Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej</i> | 555 |
| | Agnieszka Rejniak-Majewska <i>Abstrakcja i wczucie.</i> <i>Carl Einstein i afektywna lektura form</i> | 593 |
| | Anna Chęćka-Gotkowicz <i>Słuchanie „afektywne” jako strategia</i> <i>interpretacyjna. Współczesna estetyka filozoficzna wobec</i> <i>problemu rozumienia muzyki</i> | 612 |
| | Monika Glosowicz <i>Reprezentować niereprezentowalne.</i> <i>Podmiot, afekt, przedstawienie</i> | 626 |
| | Katarzyna Tórz <i>Odwrócić wzrok. Michaël Borremans, Gisèle</i> <i>Vienne – terroryści obrazu w czasach anestezji</i> | 640 |
| | | |
| | Indeks osób i postaci | 653 |
| | Spis ilustracji | 669 |

Katarzyna Bojarska

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Patos codzienności (kobieta – biografia – fotografia)¹

Idze G.

*However the image enters its force remains within my eyes...*²

Audre Lorde

Kolejny foto-auto(bio)graficzny projekt Anety Grzeszykowskiej, *Negative Book* (2013), „chodził za mną”, odkąd zobaczyłam go po raz pierwszy, obsesyjnie powracając w kolejnych odsłonach (formach i formatach). Świadomie zdecydowałam się na ten kolokwializm, bo właśnie „chodzenie za” najlepiej oddaje ów afektywny stan, który nie jest ani prześladowaniem, ani natręctwem, ale sprowadza się do szczególnego rodzaju relacji, w której obrazy towarzyszą i wzywają do uważności i uwrażliwienia na to, co i w jaki sposób się w nich dzieje. Ten stan zyskał na intensywności po i dzięki lekturze książki amerykańskiej³ badaczki, Lauren Berlant, *Cruel Optimism*; dopiero wtedy ukłuła mnie codzienność tych zdjęć i jej niecodzienne zobrazowanie⁴. To przez

¹ Tekst powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/B/HS2/05729.

² A. Lorde, *Afterimages*, w: tegoż, *The Collected Poems of Audre Lorde*, New York 2000, s. 339.

³ Co nie bez znaczenia, duża część zdjęć z cyklu *Negative Book* powstała podczas pobytu artystki w Stanach Zjednoczonych.

⁴ Codzienność, o której tu mowa, wiąże się przede wszystkim z tzw. zwyczajnym życiem, powszedniością, pospolitością, tym, co niskie, domowe, zwyczajne, prywatne,

pryzmat „kryzysowej codzienności” i „afektywnego realizmu” zobaczyłam tę technikę, nabrała ona pełniejszego sensu, obraz uruchomił nieczynne dotąd rejony wyobraźni. Jednak *Negative Book* pozwoliła przeczytać i z(dez)interpretować *Cruel Optimism* jako taką a nie inną narrację – i to w tym podwójnym ruchu między obrazami i tekstem realizować się będzie praca interpretacyjna, wyłaniać i wypełniać treścią będą się pojęcia i obrazy⁵. Choć koncepcja teoretyczna Berlant w znacznej mierze związana jest z interpretacją wybranych przez badaczkę tekstów kultury amerykańskiej i od nich zależna, w geście odłączenia jej od tego kontekstu i w spotkaniu z innym dziełem upatruję twórczej pracy tej teorii i możliwość jej rozwinięcia.

Kobieta/fotografia

We współczesnym świecie, pisze w *Cruel Optimism* Lauren Berlant, w warunkach życia codziennego dochodzi do „ścierania” czy „zużywania” się podmiotu. Ironia polega na tym, że reprodukcja życia to jednocześnie działanie prowadzące do „zużywania się” (*wearing off*) podmiotu w toku takich doświadczeń, jak codzienne cierpienia, napierająca przemoc praktyk normatywnych czy podporządkowanie się „technikom cierpliwości”, które mają zawiesić, a nawet znieść problem okrucieństwa czasu teraźniejszego (w jaki sposób ludzkie pragnienia zostają zapośredniczone przez przywiązanie do sposobów życia. Choć

osobiste, a wraz z nimi ze szczególnym rodzajem doświadczenia czasu, ciała, relacyjności, materialności etc. Zob. T. Dumm, *A Politics of the Ordinary*, New York 1999.

⁵ „Śmierć i dziewczyna” – taki tytuł nosiła niedawna duża wystawa artystki w warszawskiej Zachęcie. W opisie wystawy pisano: „Czy postrzega siebie jak Dziewczynę poddaną przemijaniu? Ten uniwersalny aspekt kondycji człowieka wydaje się być wyparty w dzisiejszej zrjonalizowanej i materialistycznej kulturze skoncentrowanej na życiu doczesnym. Może pojawić się jedynie w subiektywnym, jednostkowym doświadczeniu ciała poszukującego swojej tożsamości, swojego początku i końca”. Celem tego tekstu jest dość przewrotne ujęcie tego projektu, w którym okazuje się, że nic innego jak ta doczesność właśnie gwarantuje jej możliwość i przestrzeń dla wnikania w tę egzystencjalną a przede wszystkim afektywną głębię, w przeżywanie siebie jako podmiotu historycznego we własnej teraźniejszości (ale i własnej skórze, własnym obrazie – siebie i świata).

wydają się one tak „oczywiste”, trudno sobie przypomnieć, byśmy się na nie zgadzali czy świadomie je wybierali!)⁶. Taki „znoszony” (*worn off*) podmiot jawi się jednak nie jako postać tragiczna, figura we wzniosłym rozpadzie, domagająca się iście dramatycznych gestów i wysokich gatunków opowieści o własnym losie, ale jako coś zupełnie zwyczajnego, niczym wytarte jeansy. Znoszony podmiot to figura niezwykle malownicza i pobudzająca wyobraźnię, figura – jak się okaże – dość poręczna do myślenia o obrazowej, fotograficznej auto-biografii.

Właśnie w pracach z serii *Negative Book* Anety Grzeszykowskiej znajduję zapis owego „ścierania się” podmiotu, ale i świadome stwarzanie zagrożenia (przez gest artystyczny) dla podmiotu poszukującego doskonałego obrazu samej siebie. W praktyce ów gest zasada się na „bawieniu się” fotografią pozytywową. Artystka wychodzi od zapisu prostych, domowych, codziennych, często banalnych sytuacji. To zwykłe fotografie; zapis życia codziennego, osobistego, powtarzalności; bycia tu i teraz z ludźmi i przedmiotami, w scenariach zazwyczaj dobrze rozpoznawalnych, swojskich. W większości fotografii z tego cyklu (inaczej niż w *Albumie* (2005), w którym to z historycznych fotografii klasycznie auto-foto-biograficznych artystka wymazała siebie)⁷, to ona jest bohaterką pierwszoplanową. Seria składa się z ponad osiemdziesięciu zdjęć, z których około trzydzieści znalazło się w książce-albumie⁸.

⁶ L. Berlant, *Cruel Optimism*, Durham 2011, s. 28. Zob. także: L. Berlant, *Thinking about Feeling Historical*, „Emotion, Space and Society” 2008, vol. 1, iss. 1. Przedruk w: *Political Emotions*, J. Staiger, A. Cvetkovich, A. Reynolds (red.), New York 2010. Wiele pomieszczone tu uwag odnoszących się do książki Berlant płynie z inspiracji tekstem Sianne Ngai, *On „Cruel Optimism”*, „Social Text” *Periscope in Retrospect*, http://socialtextjournal.org/periscope_article/on-cruel-optimism/#sthash.DSUSVdL1.dpuf [dostęp: 20.05.2014].

⁷ Zob. <http://rastergallery.com/prace/album/> oraz K. Bojarska, *Widmowość a możliwość widzenia (utruty)*. *Fotografia przeciw referencjalności historii*, „Opposite” nr 3, konferencja pt. „Polityka wymazywania. Pamięć, etos, reprezentacja oraz tyrania idei i widzialności”, Wrocław, 17–18 października 2012 r., <http://opposite.uni.wroc.pl/2012/bojarska.htm> [dostęp: 20.05.2014].

⁸ Sama książka (bo tak się nazywa) jest też w pewnym sensie negatywem książki (czerni), ale oczywiście jest też klasycznym albumem fotograficznym, do którego wkleja się zdjęcia. 68 stron, 29 ręcznie wklejanych fotografii, 155 x 225 mm, oprawa twarda

Grzeszykowska wykorzystała dwa podstawowe chwyt: malarski z jednej i fotograficzny z drugiej strony. Do każdego zdjęcia swoje ciało w całości lub częściowo malowała na czarno (a wszystkie cienie na białe), co sprawiło, że na fotograficznym negatywie stawało się ono białe. Dobrze widać to w tych kadrach, gdzie postać bohaterki sąsiaduje z innymi bohaterami, w wyraźny sposób „odcina” się bowiem na ich tle: ona jest „biała”, podczas gdy oni są „czarni”, ale ona jest także inna, nienaturalna – jakkolwiek paradoksalnie by to nie brzmiało w kontekście negatywowych obrazów innych postaci – wreszcie niefotograficzna. Chwyt fotograficzny polega natomiast na nie-pozytywowaniu zdjęć, ale wykorzystaniu ich wersji negatywowej. Negatywowy charakter zdjęć i wrażenie „prześwietlenia” fotografowanych postaci i obiektów nie tylko odpodobniają je, pozbawiając patrzących bezproblemowej możliwości rozpoznania tego, co na obrazie i zawieszając relację emocjonalną wobec przedstawionej sceny. Płaskość fotografii zostaje tu wydobyta i przekroczona dzięki użyciu malarskiej obrazowości; jej opresyjna mimetyczność – niedoskonałością i nieodpowiedniością (a także niepowtarzalnością) poszczególnych pomalowań. W konsekwencji artystka-bohaterka nigdy nie jest do siebie podobna, nie trafia w pewnym sensie w swój właściwy obraz, ale wydobywa na wierzch próby powołania takiego obrazu do życia. Ta seria to kolejna okazja do „grzebania” w historiach osobistych: wytwarza je i przetwarza; sięga po kwestie związane z reprezentacją ciała, przymierza się do obrazu samej siebie⁹. Gra malarskości (tych zdjęć) i malowania/się (bohaterki) w kontekście reprezentacji postaci kobiecej, tworzenia wizerunku tak tej konkretnej kobiety, jak kobiecości w ogóle, nabiera rozpędu.

plócienna; nakład: 300, w tym 100 numerowanych i sygnowanych egzemplarzy z etui. Wydawca: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013.

⁹ Fotograficzna auto-reprezentacja to dla Grzeszykowskiej przymierzanie się do wizerunków innych kobiet i ujętych już w obrazy wizerunków kobiecości. Pracowała w ten sposób we wcześniejszych seriach fotograficznych, takich jak *Untitled Film Stills* 2006 (70 fotografii) – powtórzeniu (w kolorze i z konieczną różnicą „dekoracji”), *Untitled Film Stills* Cindy Sherman, przy zachowaniu kompozycji i charakteryzacji bohaterki, oraz w kolażach z *Love Book* (2010).

Szczególnie ciekawym problemem w procesie „malowania się” okazały się oczy. I nie bez znaczenia jest to, co artystka mówi o konsekwencjach tego „opornego” elementu dla konstruowania relacji między patrzącymi a przedstawioną kobietą:

Na samym początku myślałam, że za każdym razem będę musiała siedzieć przed aparatem ze skromnie spuszczoneymi lub ewentualnie zamkniętymi oczami bo przecież nie mogę ich pomalować. I nagle odkryłam coś niezwykłego i oczywistego jednocześnie – ciemna źrenica i tęczówka stają się w negatywie jasne, przez co przejmują funkcję białka. I odwrotnie, białko staje się źrenicą. Za każdym razem, gdy myślisz, że patrzę ci prosto w oczy, ja patrzę w bok. Ciekawe jest to, że tak bardzo chcemy złapać kontakt wzrokowy z osobą na zdjęciu, że automatycznie ulegamy temu efektowi, nie dostrzegając szczegółów. Ta praca to całkowita mistyfikacja, również na tym poziomie – banalny kadr, absurdalnie pomalowana dziewczyna ze wzrokiem uciekającym w bok.¹⁰

„Uciekający w bok wzrok” nie tyle zrywa potencjalną relację między postaciami w obrazie i poza nim, ale ją przesuwa i problematyzuje. Patrzenie na tę kobietę i jej „negatywową” opowieść o sobie i obrazie staje się tutaj czymś nie tylko nieoczywistym, ale obarczonym szczególnym ciężarem¹¹. Zawieszenie zaufania do fotograficznej reprezentacji, tego szczególnego rodzaju realizmu (a w zasadzie do realizmu portretu fotograficznego¹²), które miałyby się ustanawiać dzięki możliwości spojrze-

¹⁰ A. Mazur, *Śmierć jako metafora. Rozmowa z Anetą Grzeszykowską*, <http://magazynsum.pl/rozmowy/smierc-jako-metafora-rozmowa-z-aneta-grzeszykowska> [dostęp: 20.05.2014].

¹¹ O roli spojrzenia w kobiecym portrecie malarskim zob. Agnieszka Skalska, *Przeoczenie / Overlook*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010. Za przypomnienie mi tej wystawy / książki w tym kontekście dziękuję Kanclerzowi Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki, prof. Adamowi Lipszycowi.

¹² Grzeszykowska najbardziej podważa to zaufanie w swoim wcześniejszym projekcie *Bez tytułu (Portrety)* 2005, na który składają się fotograficzne portrety nieistniejących osób. Więcej zobacz prezentacja projektu na stronie Galerii Raster, <http://rastergallery.com/prace/bez-tytułu-portrety/> [dostęp: 20.05.2014].

Aneta Grzeszykowska, *Negative Book*, 2013, dzięki uprzejmości Galerii Raster



nia w oczy sfotografowanej postaci, stanowi w kontekście tego projektu naruszenie swego rodzaju paktu auto(foto)biograficznego¹³.

Artystka zmierza, jak się zdaje, do ustanowienia „innej” relacji między realnym a fotografią, która zdaje się tu wszystkim tylko nie bezpośrednio czy natychmiastowym odbiciem, odciskiem rzeczywistości. Przez żmudne procesy przygotowawcze, rozciągnięte w czasie „szukowanie” scenarii, „malowanie się”, przygotowuje się to, co skądinąd znamy jako „spotkanie z realnym”¹⁴. Fotografowanie to współtworzenie sytuacji takiego spotkania, które nie odbywa się na powierzchni obrazu i nie

¹³ Por. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, R. Lubas-Bartoszyńska (red.), przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2007. Zob. także: *Women, Autobiography, Teory: A Reader*, S. Smith, J. Watson (red.), Madison 1998.

¹⁴ Zob. m.in. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku xx wieku*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2010.



Aneta Grzeszykowska, *Negative Book*, 2013, dzięki uprzejmości Galerii Raster

odbywa się jednorazowo. To nie tyle uderzenie traumy, ile wprowadzanie kryzysu jako stanu permanetnego, jako formy życia. Ze zdjęć tych bije „patos codzienności”: bohaterka żyje w terażniejszości, wśród powszednich, codziennych sytuacji, przedmiotów, czynności etc., oddaje cyrkulację afektów (niczym powietrza) w teraz nierozpoznanym, choć znajomym, codziennym, choć budzącym grozę, w relacjach z dzieckiem, z kocem, z samochodem.

Kolejne ujęcia tej własnej historii: zdjęcie z „ręki” ze spaceru: na pierwszym planie bohaterka, w tle mężczyzna z dzieckiem na ręku; scena w kuchni z małym dzieckiem stojącym na blacie i bohaterką trzymającą miskę; zdjęcie z tylnego siedzenia samochodu, wreszcie turystyczne niemal w kompozycji zdjęcia plenerowe. Wszystkie one burzą spokój rozpoznania (znajome ujęcia, znajome, bo powtarzające się w fotograficznych albumach nas wszystkich) i identyfikacji

z jednej strony, z drugiej zaś kierują ku niepokojącym skojarzeniom, biegnącym przez analogie ikonograficzne, jak w przypadku zdjęcia twarzy bohaterki wyłaniającej się z tafli wody (scena w wannie), czy leżącej na łóżku półnagiej kobiety, częściowo przykrytej kwiecistą kołdrą bądź pledem.

Całkowicie brak tu poczucia wyjątkowości czy nawet uderzeniowości wydarzenia traumatycznego, zagrożenia „wielkiej śmierci” czy wzniosłego dramatu, wszystko jakby pełza, skrada się. Istotne okazują się gesty i rzeczy właśnie: język ludzkiego (kobiecego) ciała służy jako wehikuł narracji, wytyczania tak znaczeń, jak afektywnych poruszeń. Zadaniem jej serii fotograficznej staje się włączenie kryzysu, zagrożenia i mikrokatastrofy w świat codzienny, w jego obraz, w jego pospolitość, nie tyle po to, by je odpodobnić, ale by je właściwie oddać i odpowiednio nasycić.

Pozornie proste, codzienne sytuacje przeradzają się w gry plam ciemnych i jasnych, oblicza nabierają widmowego charakteru, postaci wydają się powykęcane, poukładane w dziwacznych pozach, rzeczy nie-swoje. Grzeszykowska wyłuskuje z tej codzienności jej niesamowitość, to, co fotografia pozytywna tak skrzętnie ukrywa, ale co te „pęknięte” negatywy wydobywają na wierzch. Efekt ten wywołuje nie tylko poczucie dyskomfortu, czy lęk, ale i przeczucie jakiejś – nawet jeśli małej – katastrofy (która mogła się wydarzyć lub dopiero nadchodzi).

Afektywny realizm

Myśląc o afektywnym wymiarze tej serii, należy pamiętać za Berlant o zasadniczej różnicy między strukturą afektu (czy afektywną) w danym dziele, a reakcją afektywną (np. na traumę nie trzeba koniecznie reagować strumatyzowaniem); to rozróżnienie można by wyjaśnić inaczej: nastroj czy atmosfera obrazu (jego kompozycja afektywna) nie musi bezpośrednio i zawsze tak samo „przekładać się” na uczucia, jakie wywołuje on u odbiorcy. „Afektywna struktura wszelkiej relacji może przejawiać się w bardzo różnych emocjach. [...] Emocje te często

różnią się zasadniczo, ale struktura afektywna pozostaje”¹⁵. Chodzi zatem o to, co można by nazwać afektywną przynależnością do świata i afektywną percepcją terażniejszości, w której zasadniczą rolę odgrywa powtarzalność pewnych relacji, ich utrwalanie się w czasie i z czasem, a także właściwe wyrobienie się i dostrojenie do owych powtórzeń i tego, w jaki sposób zastygają one w formę i normę.

Teraźniejszość postrzegamy przede wszystkim na sposób afektywny: terażniejszość staje się (jest), zanim stanie się czymkolwiek innym; zanim zastygnie w formę wydarzenia, czy całej epoki, na którą można spojrzeć, odrywając się od tu i teraz i zerkając za siebie¹⁶. Ta terażniejszość może wydawać się fantazmatyczna, nieuchwytna, ahistoryczna: trafia do nas jako (słabe) przeczucie, zjawisko wyczuwane na poziomie drgań, a nie jako w pełni wykreślony, zamknięty przedmiot percepcji. W tym sensie nie wiadomo, co z terażniejszością zrobić, jest ona radykalnie subiektywna, zanim przejdzie tę afektywną fazę. To bowiem, co w historycznej terażniejszości lokalne i osobiste, często sprawia, że wydaje się nam ona historycznie zbędna, pomijalna. Berlant zależy przede wszystkim na teoretycznym wzmocnieniu więzi między afektem, terażniejszością a historycznością.

W *The Political Unconscious* Fredric Jameson dowodził, że „historia boli”. Berlant powiada (odpowiadając Jamesonowi) „historia boli, ale nie tylko”¹⁷. I powraca do tego problemu parokrotnie, pisząc m.in.:

historia jest tym, co bolało i nadal wytwarza smugi cienia, a my zawsze żyjemy w oparach codzienności, przeczuwając nowe nadchodzące powtórzenia: niektóre z nich są nam na rękę, inne zupełnie nie; jedne rozpoznajemy, inne pozostają tajemnicą (i nieprzyjemnie zaskakują). Wciąż zapominamy, że realistyczna reprezentacja miała zapewnić nam odpowiednie zakorzenienie w świecie i dlatego też wciąż improwizujemy z tym, w jaki (inny) sposób stawać się wobec tego świata uważnym.¹⁸

¹⁵ L. Berlant, *Cruel Optimism*, dz. cyt., s. 158.

¹⁶ Tamże, s. 4. ¹⁷ Tamże, s. 121. ¹⁸ Tamże, s. 157.



Aneta Grzeszykowska, *Negative Book*, 2013, dzięki uprzejmości Galerii Raster

Seria negatywów Grzeszykowskiej jawi się jako świadectwo takiej improwizacji właśnie. Jej gest artystyczny (czy estetyczny) nie sprowadza się do ujarzmiania wrażeń tej „kryzysowej codzienności” przez nadawanie im formy, przetwarzanie i udostępnianie jako wrażeń innego rodzaju. Artystka tworzy raczej model mierzenia się z rzeczami rzeczywistości (z jej formami i normami, z napierającą siłą teraźniejszości i historyczności); wizualny model radzenia sobie ze światem, który wydaje się zbyt bliski i przytłaczający, a także z pragnieniem, by mieć na ten świat jakiś wpływ, wpływ, który mógłby zrównoważyć wpływ, jaki ten świat ma na nas. Te estetyczne praktyki afektywne przywracają ją i nas (naszej) teraźniejszości, a jednocześnie ustanawiają inny rodzaj historyczności portretowanych podmiotów.

Wysłuchując się w Berlant, można by powiedzieć, że konwencja estetyczna, którą Grzeszykowska nam proponuje, to co nazywam

„afektywnym realizmem”, wywodzi się z ucieleśnionych, afektywnych (jeszcze nieznaczających, a już niepokojących) rytmów przeżywania i prze-życia, poszukiwania, a docelowo znajdowania swojego właściwego (właściwego sobie) gatunku życia. Celowo wykorzystuję tu zmieniony zapis: w „prze-życiu” mieści się rodzaj naddatku życia, więcej niż życie (norma): jak przepiękny jest piękniejszy niż piękny, tak prze-życie jest czymś od życia więcej, ale i czymś nieco innym, mocniejszym, nie bardzo mieszczącym się w istniejących i dostępnych formach życia. Afektywny realizm polega tutaj z jednej strony na dostosowaniu się (i formy) do bezpośredniości tego, co dzieje się w historycznej terażniejszości, z drugiej – na uwalnianiu nieujarzmionych jeszcze, pulsujących pod powierzchnią obrazu wrażeń (jeszcze nie – a może nigdy nie – wydarzeń).

Foto-geniczne środowiska i powszedniość bez traumy

To, na co patrzymy, to sceny i sytuacje, bardziej niż wydarzenia, które jednak są i w jakimś sensie domagają się swojej formy reprezentacji, tak jak domagają się jakiejś formy uczestnictwa i relacyjności od uczestniczących w nich podmiotów. Sytuacja to taki stan rzeczy, w którym coś, co być może nabierze znaczenia, wyłania się pośród zwyczajowych działań, biegu życia¹⁹. To stan ożywionego i ożywczego zawieszenia, który napiera na świadomość i wywołuje rodzaj stanu wyjątkowego, alarmuje, kieruje uwagę na jakiś element w terażniejszości, który może stać się wydarzeniem²⁰. Jak słusznie zauważa autorka, choć niektóre sytuacje jako wydarzenia rzeczywiście zmieniają bieg świata albo poważnie zagrażają

¹⁹ Artystka powiada, że otoczenie i ciała, które się w nim znajdują, służą jej jako swego rodzaju tło, dekoracja, na której odcina czy wybija się jej bohaterka. Idąc tropem sugestii samej Grzeszykowskiej, można pokusić się o interpretację *Negative Book* jako „opowieść o niemożności spotkania się dwóch osób, zilustrowaną rozłożeniem obrazu na dwie nieprzenikające się strefy” (A. Mazur, *Śmierć jako metafora...*, dz. cyt.). W tym sensie sama ta opowieść byłaby poniekąd „negatywem” jej poprzedniej książki *Love Book*, w której posługując się foto-kolażem i montażem, artystka doprowadzała do aż nazbyt bliskiego spotkania czy kontaktu dwóch ciał, dwóch obrazów.

²⁰ L. Berlant, *Cruel Optimism*, dz. cyt., s. 5–6.

naszej terażniejszości, większość z nich nie ma takiego potencjału i składa się na zwyczajną „kryzysową powszedniość” (*crisis ordinariness*), która napiera na istniejące i dostępne formy realizmu.

Powszedniość i zwyczajność to przestrzeń, w której spotykają się różne natężenia afektywne i siły, (potencjalne) historie krążą i stają się dostępne na wyciągnięcie ręki. To w codzienności ludzie zmagają się z niespójnością życia, z zawiedzionymi marzeniami i niezrealizowanymi planami oraz z radością i satysfakcją małych zwycięstw tzw. dobrego życia. W tym świecie też siły zniszczenia przybierają swój kształt i stają się wydarzeniami, które znamy potem jako historyczne²¹. Berlant dowodzi przekonująco, że konceptualizowanie ich w kategoriach ustanawiającego wyjątek zerwania czy szoku, katastrofy czy traumy pomija pewne ważne aspekty tego codziennego doświadczenia. Prze-żywanie i prze-życie polega na tym, że ludzie dostosowują się do takich warunków, zmiany często wymuszają dopasowanie, nawet jeśli bolesne, związane z rezygnacją czy zwątpieniem. Dlatego właśnie badaczka proponuje kategorię „kryzysowej codzienności”, która skupia się przede wszystkim na tym, jakie formy przybiera owo afektywne oddziaływanie, w jaki sposób jest zapośredniczane. Kryzys nie jest, jak twierdzi, niczym wyjątkowym ani dla historii, ani dla świadomości, jest bowiem procesem zakorzenionym w codzienności, który wyłania się przez opowieści o radzeniu sobie z tym, co przytłaczające (a niekoniecznie traumatyzujące). Struktura traumatyczna miałaby się zatem do tego kryzysu w taki sposób, w jaki patos tragiczny do tego, co nazwane tu zostało patosem codzienności.

Ten patos zagnieżdża się życiu trwającym z dnia na dzień i w umiarności z dnia na dzień się realizującym, w owym wycieraniu się podmiotów, w ich stopniowym znikaniu z obrazu i w tych gestach malowania się na nowo, do każdego kadru, by to życie jednak jakoś przeciągnąć do kolejnego ujęcia. Artystka odrywa siebie od innych żyjących, od swoich „negatywnych” bohaterów, ale nie tworzy dla siebie tym samym jakiegś przestrzeni poza-życia czy poza-umierania, raczej się dzięki temu

²¹ Tamże, s. 10.

technicznemu zabiegowi „zatrzymuje”, wprowadza kryzys, a wraz z nim ową szczególną formułę patosu w samą obrazowość.

Berlant stawia sobie za cel stworzenie takiego modelu analizy historycznej terażniejszości, który odsunąłby na bok – choć nie unieważnił – dialektykę struktury (co w powielaniu świata jest systemowe), sprawczości (co ludzie robią w życiu codziennym) oraz wydarzenia traumatycznego, które polega na ich zerwaniu. Jej model analizy miałby koncentrować się na wyjaśnieniu podmiotowości, ukształtowanej przez kryzys, która trwa (prze-żywa), oceniając ten świat / tę terażniejszość, adaptując się doń i improwizując.

Negative Book to ćwiczenia z zaburzenia rytmu terażniejszości, pochylenie się nad kryzysową codziennością. Zagrożenie życia polega tu przede wszystkim nie na tym, że tej codzienności zagraża jakaś wielka katastrofa (naturalna czy historyczna), ale że ta pojedyncza terażniejszość jest przestrzenią trwającego życia, w którym ma się niejako na kredyt imię, biografię czy osobowość, a życie ma jakieś (na kredyt) znaczenie i że o tę spłatę – jak podpowiada Berlant – nagle może zapomnieć się nie tyle śmierć, co okrutne siły życia, w tym przypadek, ale także coś bardziej przewidywalnego, systemowego i wszechobecnego w otaczającym nas świecie (presja codzienności)²². Te ćwiczenia to także lekcja „zakłócania” terażniejszości, która może przekładać się lub łączyć z „dojrzwaniem” do formułowania dotyczących jej politycznych postulatów. To, czy te konkretne obrazy okażą się znaczące, czy kompletnie pozbawione znaczenia, innymi słowy, czy te ćwiczenia odniosą pożądaną skuteczną próbę iście historyczną, w toku której podważeniu ulega ostry podział na to, co osobiste i poza-osobiste w byciu w historii i posiadaniu historii²³.

²² Tamże, s. 91. ²³ Tamże, s. 159.

Zakończenie

Grzeszykowska stwarza własną (obrazową) formę trwania w kryzysowej powszedniości, którą starałam się ukazać jako reakcję kobiecego podmiotu na kryzys jako formę bycia, na zmagania z przemocą obrazu, na uprzedmiotowienie w formach życia i formach obrazowania, na możliwość utraty siebie, tożsamości ja i obrazu ja, utraty form alternatywnych, jednoznaczności, pewności, bezpieczeństwa, więzi, marzeń. Artystka, jej białe ciało w negatywie, stawia opór istniejącym normom dopasowywania się ciała do jego (i jej) momentów historycznych, zajmowania właściwego sobie miejsca. Ten opór zdaje się zasadniczy dla pochwycenia historycznego i afektywnego wymiaru terażniejszości, ale i fotografii. A jednak być przeciw normie czy normalizowaniu nie oznacza tu być przeciwko powszedniości (*ordinariness*) na rzecz istnienia bez granic, istnienia, które wypadło z formy; nie chodzi też o to, by unieważnić czy zdyskredytować powszednie, nie-wielkie relacje i emocje, więzi uczuciowe.

Ludzie stwarzają i przetwarzają światy swojej codzienności, powołują do życia formy i gatunki organizowania struktury afektywnej, które odpowiadają temu, co dzieje się w historycznych momentach ich terażniejszości, gdzie żyją rytmem przyzwyczajenia (i dopasowania lub niedopasowania), które nazywa się osobowością, która w zasadzie nigdy nie zastyga w jeden konkretny i powtarzalny (odtworzalny) kształt.²⁴

Afektywne nasycenie formy artystycznej staje się nośnikiem sposobu, w jaki moment historyczny wyłania się z całą mocą i poszukuje właściwego sobie gatunku (usiłuje ustanowić się w wydarzeniu). Dla Berlant estetyczne czy formalne oddanie afektywnego doświadczenia dziejącej się (w terażniejszości) historii jest dowodem procesu historycznego. Pytanie polega na tym, jak to właściwie rozpoznać i opisać, poza konkretnym idiomem artystycznym, pojedynczą autobiografią?²⁵ Obcujemy tu przeciw z lokalnością i pojedynczością doświadczenia i losu – z tym, co

²⁴ Tamże, s. 93. ²⁵ Tamże, s. 16.

przydarza się jednej osobie i stanowi sytuację czy epizod w jej biografii. Czy *Negative Book* stwarza takie afektywne warunki możliwości, jest tego rodzaju afektywną strukturą, która pozwala te indywidualne i lokalne pobudzenia uwspólnić? Wydaje się, że taka możliwość otwiera się przez ów szczególny wizualny mikrokosmos pewnej auto-foto-biograficznej narracji, w którym jest miejsce nie tylko na identyfikację, ale właśnie – dzięki tej afektywnie realistycznej formie – na pewne uogólnienia dotyczące wspólnych emocji i możliwych do uwspólnienia narracji.