

**URSZULA JANOSZUK-GIERGIEL**

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0001-5677-3190>

## „Robię przestrzeń”. Codzienna praktyka twórcza Hanny Rechowicz

### “I Make Space.” Everyday Creative Practice of Hanna Rechowicz

#### Abstract

The text focuses on analysing and interpreting Hanna Rechowicz's daily creative praxis – making space – by using a partially structured anthropological interview and visual ethnography, as well as theories selected according to the Mieke Bal method of cultural analysis. By deriving analysis and description categories from experiencing participation in the artist's creative process the author deals successively with stages in Rechowicz's creative praxis: touch, giving, seeking place, and departure. While analysing this praxis as a whole the author concludes that it is feminine, an experiment, fun, and rebellion, and essentially consists of operating with relations.

**Keywords:** social practices; creative practices; femmage; bricolage; collage; anthropology of things; philosophy of care; surrealism; PRL

#### Abstrakt

Tekst skupia się na analizie i interpretacji codziennej praktyki twórczej – robienia przestrzeni – Hanny Rechowicz, przy użyciu wywiadu antropologicznego częściowo ustrukturyzowanego i etnografii wizualnej, a także teorii dobieranych na zasadzie metody analizy kulturowej wg Mieke Bal. Wywodząc kategorie opisu i analizy od doświadczenia uczestnictwa w procesie twórczym, zajmują się kolejno etapami praktyki twórczej Rechowicz: *tknieniem*, daniem, szukaniem miejsca i *odchodzeniem*. Przy analizie całokształtu praktyki dochodzę do wniosków, że jest on kobiecy, eksperymentem, zabawą, buntem i w swej istocie polega na operowaniu relacjami.

**Słowa kluczowe:** praktyki społeczne; praktyki twórcze; bricolage; kolaż; antropologia rzeczy; filozofia troski; surrealizm; PRL; femaż

#### O autorce

**Urszula Janoszuk-Giergiel** – kulturoznawczyni i antropolożka, doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Prowadzi podcast *Kreatywnie u Janoszuk*, w którym edukuje i rozmawia na temat kreatywności i rozwoju osobistego.

## „Robię przestrzeń”. Codzienna praktyka twórcza Hanny Rechowicz

Pomiędzy głównym obiegiem sztuki a codziennością rozpościera się szeroka przestrzeń praktyk twórczych. Może obejmować sztukę użytkową, rzemiosło i wiele innych, drobniejszych gestów, aktów, procesów. Można ją próbować rozumieć jako szarą strefę przenikania się sztuki i życia, która ma na celu nie tyle wystawienie jej w przestrzeni muzealnej, ile bezpośrednie oddziaływanie na najbliższych odbiorców i kształtowanie codzienności. Właśnie w tym „pomiędzy”, w tym miejscu niedookreślenia, trudnych kategoryzacji, nieoczywistych rozwiązań wykorzystujących ludzki potencjał kreatywny istnieje praktyka twórcza Hanny Rechowicz – artystki, która w czasie PRL-u wraz z mężem, Gabrielem, tworzyła plastikę użytkową we wnętrzach głównie warszawskich lokali. Działała więc w sferze sztuki<sup>1</sup>, a jednak jej twórczość wpływała poza tę określoną systemowo sferę działań do przestrzeni życia – domu przy ul. Lekarskiej 9.

Spotkałyśmy się w lutym 2022 roku, choć po raz pierwszy na Hannę Rechowicz i Lekarską (il. 3) 9 trafiłam w zapisie rozmowy z Małgorzatą Czyńską *Dom polski. Mebłościanka z pikasami*<sup>2</sup>. To ten tekst poruszył we mnie strunę naukowej fascynacji artystką i jej procesem. Poznawałam biografię jej i jej męża Gabriela, śledząc ich losy w książce *Mozaika. Śladami Rechowiczów* Maxa Cegielskiego<sup>3</sup>. Zaznajamiałam się z ich sztuką z Klarą Czerniewską w tekście *Gaber i Pani Fantazja*<sup>4</sup>. Zbliżałam się do Hanny Rechowicz, czytając liczne wywiady coraz częściej publikowane w czasopismach czy internecie. Kłamstwem byłoby więc stwierdzenie, że pierwszy kontakt miałam z nią wtedy, kiedy ona ze mną – podczas rozmowy telefonicznej w pewną zimową środę. Nie sposób pominąć całej zgromadzonej przeze mnie wcześniej wiedzy. Ale to 3 lutego 2022 roku weszłyśmy w tę obustronną interakcję, której efektem jest ten tekst. Ujmując twórczość Hanny Rechowicz w całkiem odmienny sposób niż obie wymienione książki. Proces poznawania autorki i jej przestrzeni w zestawieniu z moją perspektywą naukową i wrażliwością wskazały odmienną drogę: wychodzącą od praktyki twórczej. Moim celem będzie więc przybliżenie procesu twórczego Hanny Rechowicz poprzez analizę: (nawiązywania i podtrzymywania) relacji twórczyni

z przedmiotami, mechanizmów ich selekcji, sposobów przerabiania i zestawiania ze sobą, aż po moment zakończenia i kwestię odbioru.

### Praktyka twórcza

Kategorię praktyki, do której zaliczam działania Hanny Rechowicz, poznałam już w trakcie badań: termin *femmage*<sup>5</sup>, opisany przez Melissę Meyer i Miriam Schapiro w czasopiśmie „Heresies”<sup>6</sup>, trafia w samo sedno moich badań. Autorki piszą:

Femaz: słowo wynalezione przez nas, by włączyć wszystkie powyższe aktywności [kolaż, asamblaż, dekupaż, fotomontaż] jako praktykowane przez kobiety przy użyciu tradycyjnych kobiecych technik do realizowania ich sztuki – szycia, składania, przyczepiania, wycinania, aplikowania, gotowania i tym podobnych – zajęcia angażujące również mężczyzn, ale historycznie przypisywane kobietom<sup>7</sup>.

Autorki podkreślają, że kolaż jako wycinanie i wklejanie kawałków papieru w obrazy czy ozdobne projekty był obecny, zanim ten gest w głównym obiegu sztuki zastosowali kubiści, nazywając go kolażem<sup>8</sup>. Kobiety, mając ograniczony dostęp do tej sfery, wyrażały swoje twórcze dążenia w codziennych aktywnościach, kreując tym samym to, co autorki nazywają „resztkami historii”. A jednak to one były pionierkami wycinania i klejenia, wybierania i łączenia.

Meyer i Schapiro wskazują konkretne cechy femażu. Analizowana aktywność nie musi spełniać ich wszystkich, ale podkreślają, że wymagana jest obecność co najmniej połowy. Spośród czternastu wskazanych cech praktyka twórcza Hanny Rechowicz zawiera co najmniej dziewięć. Wyróżnię je w poniższym cytacie:

1. To dzieło kobiety.
2. Ważnymi składnikami są czynności ratowania i zbierania.
3. Odpady są niezbędne w procesie i są poddawane recyklingowi w pracy.
4. Temat ma kontekst z życia kobiety.
5. Praca zawiera elementy niejawnych wyobrażeń.
6. Temat pracy zwraca się do bliskiej publiczności.
7. Celebryzuje wydarzenie prywatne lub publiczne.
8. W pracy znajduje odzwierciedlenie punkt widzenia pamiętnikarki.
9. W pracy wszyty jest rysunek i/lub pismo odręczne.
10. Zawiera kształty wycinane w innych materiałach [*silhouetted materials*].
11. Rozpoznawalne obrazy pojawiają się w sekwencji narracyjnej.
12. Abstrakcyjne formy tworzą wzór.
13. Praca zawiera fotografie lub inne materiały drukowane.
14. Praca ma życie zarówno funkcjonalne, jak i estetyczne<sup>9</sup>.

Do aspektów wymienionych w powyższym opisie odnosić się będę w dalszych fragmentach tekstu, na samym

początku jednak pragnę nieco zmienić przedstawianą przez autorki optykę. W ich definicji moją uwagę zwraca fakt, że termin *femaż* dotyczy dzieła – skończonego efektu procesu twórczego. Ja jednak, z uwagi na naturę badanego zjawiska, chciałabym spojrzeć na *femaż* jako na praktykę kulturową, która kolejno: – podejmowana jest przez kobietę, – jej elementem jest akt zachowywania i zbierania, – uczestniczą w niej odpady itd. Przenosi to naszą uwagę na działanie i doświadczenie, które jest najistotniejsze w twórczości Hanny Rechowicz.

W wyborze metody badawczej kierowałam się podejściem Mieke Bal z tekstu *From Cultural Studies to Cultural Analysis: 'A Controlled Reflection on the Formation of Method'*<sup>10</sup>, w którym autorka rozwija pojęcie analizy kulturowej. Wychodzi od stwierdzenia, że to nie artystka jest tą, która mówi do publiczności, ale wytwarzany przez nią obiekt. Odcina się od odgórnego przykładania teorii do przedmiotu badań, mówienia o nim bez dawania pola do odpowiedzi. Zamiast tego sugeruje wzbogacanie analizy poprzez pozostawianie miejsca na dialog z badanym obiektem. i chociaż Bal pisze o słuchaniu obiektu, nie twórczyni, w tym przypadku nie ma jednego bez drugiego. Nie mówimy tu bowiem o dziele zawieszonym w białych ścianach galerii, ale o domowym środowisku<sup>11</sup> w ciągłym procesie. Pominięcie w opisie obecności autorki byłoby działaniem wbrew obiektowi, co Bal uznaje za najważniejsze.

Stąd przedmiot badań poprowadził mnie w stronę teorii praktyk kulturowych. Potencjalne sposoby ich badania wskazuje Grzegorz Godlewski we wstępie do książki *Antropologia praktyk językowych*<sup>12</sup>. Z nich najciekawsze wydaje mi się podejście fenomenologii kulturowej, ponieważ rezonuje z metodą przywołanej analizy kulturowej. Jak pisze autor:

Dostęp do tego świata – jak utrzymują antropolodzy fenomenologiczni, podążający w tym względzie za pragmatystami – powinien być w jak najmniejszym stopniu zapośredniczany przez kategorie ściśle intelektualne. Skoro w samym „świecie przeżywanym” nie występują jakości czysto umysłowe, to również jego poznawanie nie powinno się na nie zduwać – zgodnie z zaleceniem Diltheya, aby kategorii służących do badania doświadczenia nie wnosić z zewnątrz, lecz wyprowadzać je z niego samego<sup>13</sup>.

Dlatego opis samej praktyki twórczej będę prowadziła możliwie jak najbliżej słów praktykującej. To z jej wypowiedzi wyekstrahuję aparat opisu i interpretacji, wyróżniając wybrane na tej drodze słowa, nadając im tym samym inny i łatwo rozpoznawalny status w tekście. Postaram się także jak najskrupulatniej wyprowadzać kategorie służące badaniu doświadczenia, bo – jak pisze Godlewski – „[c]elem jest maksymalne zbliżenie się do świata badanych w jego rdzennej, macierzystej postaci, bez narzucania mu własnych hegemonicznych kategorii”<sup>14</sup>. O podejściu fenomenologicznym czytamy też dalej:

W konsekwencji badacz powinien porzucić pozycję zewnętrznego obserwatora – wraz z właściwymi jej narzędziami pozyskiwania i konstruowania wiedzy – i dążyć do usytuowania się nie poza czy ponad obszarem „świata przeżywanego”, lecz w jego obrębie, zmierzając do tego, aby proces jego poznawania przyjął postać „intersubiektywnego procesu dzielenia doświadczenia”. Nie oznacza to zatarcia różnicy między badającym a badanym, różnicę tę ustanawia jednak sama postawa poznawcza pierwszego, ale już nie zewnętrzna wobec tego świata pozycja: badacz sytuuje się zasadniczo na tym samym poziomie co badany, dążąc do wytworzenia z nim relacji współuczestnictwa w dzielonym podczas badań świecie<sup>15</sup>.

Zgodnie z tymi założeniami porzuciłam pozycję zewnętrznej obserwarki w obrębie świata przeżywanego i dążyłam do maksymalnego współuczestnictwa w świecie Hanny Rechowicz. Umożliwiło mi to zrozumienie, a także analizę i interpretację wyłonionych z opowieści bohaterki terminów i elementów praktyki twórczej. Uznaję bardzo specyficzne znaczenie subiektywności procesu badawczego, podobnie jak czyniła to Diene Freedman w tekście *Zona, wdowa, kobieta: role antropologa w transylwańskiej wiosce*<sup>16</sup>. Jak zaznacza autorka: „Etnografowie nie są jak kameleony. Nie możemy zmienić naszej osobowości, aby dopasować się do sytuacji w terenie. [...] Nasze dane wynikają ze skumulowanych doświadczeń naszych interakcji z rozmówcami”<sup>17</sup>. To właśnie konkretne interakcje, kontekst i warunki prowadzenia procesu badawczego, a także moje role – kobiety, doktorantki, sąsiadki – były czynnikami, dzięki którym mogłam wspólnie z Rechowicz wytworzyć właśnie taką wiedzę o dokonywanym przez nią procesie, a następnie przedstawić ją w tym artykule. Tekstowi towarzyszyć będą fotografie wykonane przeze mnie przy Lekarskiej. Same w sobie są świadectwem mojego bycia w tej przestrzeni i wyrażają moją z nią relację. Choć mają aspekt ilustracyjny, przede wszystkim same w sobie są zapisem pewnej badawczej podróży (il. 1).

Jako że sam proces odbywa się na pograniczu sztuki i życia w codzienności, zdecydowałam się na skorzystanie z koncepcji dotyczących każdej ze sfer. Po pierwsze: osadzając praktykę w kontekście codziennego istnienia, powoływać się będę na rozważania z zakresu filozofii troski – rozdział *Wiśnia i rozumienie* Jolanty Brach-Czajny z książki *Szczeliny istnienia*<sup>18</sup>. Po drugie: odwoływać się będę do teorii antropologii materialności Bjørnara Olsena<sup>19</sup>, by na równi z twórczynią uwzględnić przedmioty, którymi posługuje się ona podczas tworzenia przestrzeni. Po trzecie: wspierać się będę tropami surrealistycznymi<sup>20</sup>, które – choć z obszaru sztuki – pełne są relacji twórca-przedmiot, co otwiera moją analizę na działania podobne do tych podejmowanych przez Hannę. Pozwalałam sobie na tego typu własny *bricolage* teorii i metod<sup>21</sup> z pełnym jednak poszanowaniem dla przedmiotu badań. I zawsze – na co zwracała uwagę Mieke Bal – pozostawiałam badanemu obiektowi miej-



Fot. Urszula Janoszek-Giergiel

sce na niezgodę, jeśli tylko dany aspekt teoretyczny mu nie odpowiadał.

### Trzy strony

Pierwszą stroną, bo to od niej wszystko się zaczyna, jest Hanna Rechowicz. Urodziła się w Warszawie w 1926 roku, i to w stolicy, głównie mieszkając przy Lekarskiej, spędziła większość swojego życia. W Warszawie się wychowywała, przeżyła II wojnę światową oraz powstanie warszawskie, tam też poznała swojego męża – Gabriela Rechowicza. Od lat 60. wspólnie zajmowali się plastyką dekoracyjną, tworząc kompozycje ścienne w Domu Chłopa czy Supersamie<sup>22</sup>. Pracowali na zlecenie państwa, ale w niszy, w której się wyspecjalizowali, udawało im się unikać kolizji z aparatem władzy<sup>23</sup>. Od kilkudziesięciu lat Hanna Rechowicz nieustannie prowadzi swoją praktykę twórczą zarówno w domu – na czym skupiam się w tym tekście – jak i poza nim, tworząc obiekty i instalacje wystawiane w przestrzeniach galerii i muzeów.

Drugą stroną jest scena naszego spotkania – dom przy ulicy Lekarskiej 9 w Warszawie. Marian Ponikiewski, dziadek Hanny, współzałożył spółdzielnię mieszkaniową, która budowała domy przy Lekarskiej, w tym również segment, w którym zamieszkała wnuczka<sup>24</sup>. Jak pisze Klara Czerniewska:

Segment zachodniej pierzei ulicy Lekarskiej należał przed wojną do spółdzielni mieszkaniowej Ognisko (proj. Roman Feliński 1924–1927). Dom podczas wojny częściowo spłonął, jednak już w czasach PRL, około połowy lat 60., ulica Lekarska została wyłączona z przeżywej finansowy kryzys spółdzielni, a kolejne segmenty były stopniowo uwłaszczane. Matka i dziadek Hanny, znani ze swojego poparcia ruchów spółdzielczych, według Hanny Rechowicz sprzedali go, zostawiając sobie część domu<sup>25</sup> i ogród, a resztę Hanna i Gaber „po kawałku odkupowali<sup>26</sup>”.

Prawdopodobnie też w latach 60., korzystając z rusztowań używanych do remontowania pobliskich domów, odnowili front Lekarskiej 9 przy użyciu charakterystycznych w ich mozaikach otoczek. Dziś w domu mieszka wyłącznie Hanna, w murach przewijają się jednak rodzina, artyści i osoby do pomocy. No i – oczywiście – przedmioty.

I wreszcie trzecia strona, czyli ja. Kobieta, kulturoznawczyni, początkująca antropolożka. Odwiedzająca – witana najpierw przez dom, dopiero później przez Hannę, która nie czeka na mnie w progu. Niezbędna do spektaklu, który ma się zaraz zacząć – sztuki, gdzie ja jestem oprowadzana, ona jest przewodniczką. Jak się później dowiem, odbiór dla Hanny Rechowicz jest ważny, a ja mam wielkie szczęście, że wrażliwość pozwala mi przyjąć tę przestrzeń tak, że zostanę do niej ponownie zaproszona. Nie kryję poruszenia i zachwytu – wychodzę z założenia, że otrzymując opowieść, w zamian daję autentyczną uwagę i zainteresowanie.

I tak wchodzimy w tę trójstronną interakcję czterokrotnie, zanim zaczynam pisać ten tekst. Każde spotkanie jest inne, każde rozwija się inaczej, bo – jak podkreśla Rechowicz – czas sprawia, że i my jesteśmy innymi osobami. Z każdym kolejnym razem uczę się być lepszą odbiorczynią dla tej przestrzeni i jej autorki. Właśnie z niej, z tej wytworzonej w czasie, niespiesznie, bez ponaglenia relacji zaczyna wylaniać się obraz praktyki podejmowanej przez Hannę Rechowicz. Podejście nie tylko do przedmiotów, ale w przedmiotach skupiające tak ważne dla niej aspekty i sensy.

Stopniowo do mojego repertuaru metod – oprócz obecności i rozmowy – wprowadzałam notatnik, nagrania własnej opowieści po wyjściu za próg domu, fotografię analogową, opisywanie obiektów na wywołanych zdjęciach (zob. il. na następnej stronie) i w końcu – nagranie samej rozmowy.

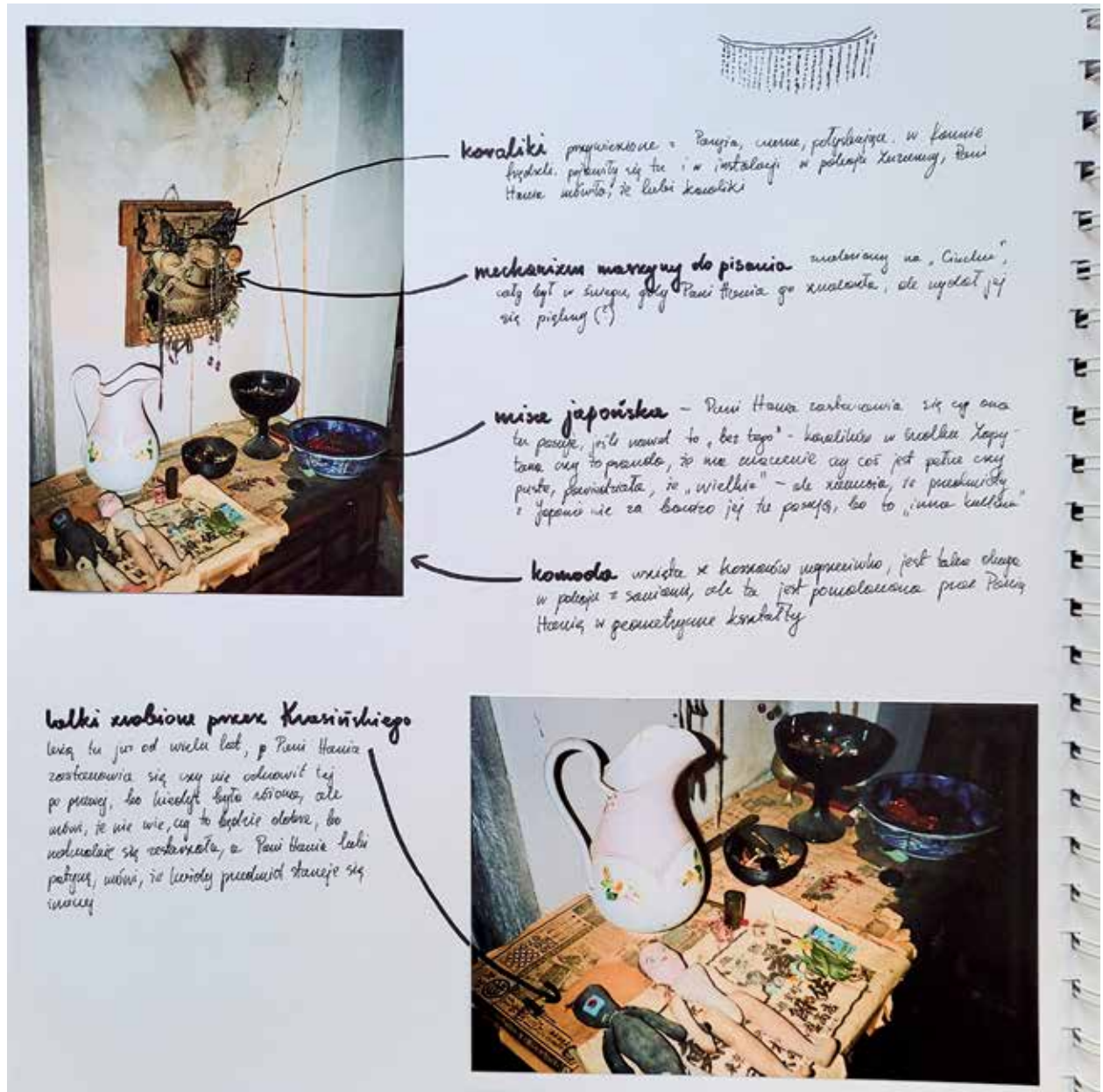
### Tknienie

Praktyka twórcza Hanny Rechowicz rozpoczyna się od rzeczy. „Przedmioty inspirują mnie do działania” – mówi. Kilukrotnie rozmawiamy o tym, co sprawia, że decyduje się zabrać do domu konkretny przedmiot, czy – w femażowej terminologii Schapiro i Meyer – go zachować. Odpowiada, że kieruje nią tknienie – dotknięcie, poruszenie. Hanna Rechowicz, choć w dalszej kolejności sama będzie dotykać i poruszać, w pierwszej chwili daje się więc dotknąć, poruszyć przedmiotowi. Tknięcie w moim rozumieniu to: „pod wpływem impulsu lub instynktownie pomyśleć o czymś”. Instynkt zakłada pewną automatyczność, niemożność oparcia się, konieczność doświadczenia. Impuls, czyli coś pobudzającego do myślenia, czy – dalej – działania<sup>27</sup>. Gdy pytam Hannę, czy kieruje się uczuciami, gdy wybiera znaleziony przedmiot, zaprzecza i odpowiada: „Coś leży na ziemi, jak przechodzę przez Pole Mokotowskie, i widzę – ach! – biorę”. Właśnie w tym „ach!” zawiera się cała esencja tknienia. Tknienie wymusza reakcję, wprawia w ruch ciąg kolejnych działań.

Według Jolanty Brach-Czajny dostrzeżony przedmiot staje się obiektem:

Obiekt jest tym, co istnieje i co jest postrzegane. Byt i bycie obserwowanym wyznaczają status obiektu. Nie każda rzecz jest obiektem, lecz ta jedynie, która ma zdolność oddziaływania i koncentrowania na sobie uwagi. Nie wymyślamy obiektów, tylko spotykamy. Przychodzą do nas z zewnątrz i domagają się posłuchania<sup>28</sup>.

Na tym spotkaniu, dostrzeżeniu, oddziaływaniu i skoncentrowaniu zasada się sedno opisywanego przez Rechowicz tknienia. Ponadto, jak dalej zwraca uwagę Brach-Czajna: „To samo »coś« może być dla jednego obiektem, a dla drugiego nie. Mogę minąć kamień, nie zauważając go. Jeśli go jednak dostrzegę i kopnę, jego status egzystencjalny gwałtownie się zmieni<sup>29</sup>”. Brach-Czajna pogłębia swoją analizę, dodając: „Obiekty istnieją nie całkiem obiektywnie, gdyż nie dla każdego umysłu mają ten sam



Fot. Urszula Janoszuk-Giergiel

walor”, z czego wynika możliwość „rozmowy, wymiany, porozumiewania się bytów”<sup>30</sup>. Możliwość zaś dostrzegania i wchodzenia w różne interakcje bytów w zależności od indywidualnych cech, chęci i predyspozycji oznacza, że akt twórczy zaczyna się już na poziomie doboru materiału.

Na czym polega ta wymiana i na co pozwala? Według Brach-Czajny: „[w]ymiana z obiektem jest możliwa dzięki temu, że to my zbieramy promieniujące zeń sensory, a także wyszukujemy je i modelujemy”<sup>31</sup>. Przedmioty potrzebują więc partnera w relacji. Wchodząc w relację z danym przedmiotem, Hanna wyraża stan rzeczy, który rozgrywa się pomiędzy nimi, zbiera wylaniające się zeń sensory, wyszukuje te dla niej ważne i modeluje je, poprzez wypuklenie tych dla niej istotnych, stając się tym samym dialogującą partnerką. Przedmioty nie pozostają jednak podległe, zachowują swoją sprawczość i równorzędność

w tej percepcyjnej konwersacji. „Jeśli mówimy o obiektach, że są egzystencjalne, gdy tak właśnie je określamy, to przez wzgląd na istnienie, do którego się odnoszą przez bezpośredni fakt bycia i przez to, że nasze istnienie pozwalają rozświetlić”<sup>32</sup> – pisze Brach-Czajna. Właśnie tym, jak sądzę, jest proces odnajdywania przez Hannę Rechowicz obiektów – rozświetlaniem i dawaniem się rozświetlać poprzez istnienie obiektów (il. 10).

Z tej perspektywy istotna wydaje mi się teoria intersubiektywności, czyli równomiernej dystrybucji odpowiedzialności i znaczenia między ludźmi a nieludźmi. Jak pisze Bjørnar Olsen:

Widzenie jest możliwe, ponieważ posiadam pewien rodzaj pokrewieństwa z tym, co widzę; „widzialne” jest naszą zbiorową własnością, czyniąc mnie równocześnie

czymś widzącym i czymś widzialnym: [...] ten, kto patrzy, sam nie może być obcy w stosunku do świata, na który patrzy. Kiedy widzę, widzenie [...] musi być podzycie dodatkowym albo innym widzeniem; widzeniem mnie samego widzianego z zewnątrz, tak, jak inny mógłby mnie widzieć, umieszczonego wśród rzeczy widzialnych [...] ten, kto widzi, może osiągnąć widzialne tylko jeżeli sam jest przezeń posiadany, jeżeli do niego należy [...]”<sup>33</sup>.

Widzenie przedmiotów przez Hannę Rechowicz proponuję interpretować jako widzenie siebie wśród rzeczy. Jako pokrewieństwo z przedmiotem, ale właśnie tym zauważonym, stającym się w oczach Hanny obiektem. „To wszystko, co jest wokół, jednak było jakoś przeze mnie zobaczone. Chciałam to widocznie zatrzymać, ale i użyć do swojej przestrzeni” – mówi i nie ukrywa, że tak samo jak ona tworzy przestrzeń, tak też przestrzeń tworzy ją. To proces dwukierunkowy, zwrotny.

Czym jest taki przedmiot tknie nia? W jakich tradycjach go odnajdujemy? Przychodzi na myśl „obiekt znaleziony” obecny w tradycji surrealistycznej. Agnieszka Taborska w *Spiskowcach wyobraźni* zwraca uwagę, że „[d]la surrealistów spotkanie z przedmiotem znalezionym – na plaży, na pchlim targu, w lesie – oznaczało jego przemianę. Przedmiot stawał się siedliskiem ukrytych treści”<sup>34</sup>. Przywodzi to na myśl opisywaną przez Brach-Czainę przemianę przedmiotu w obiekt, podczas której przedmiot przemieniony w obiekt zyskuje głębię, w której ukrywa dodatkowe znaczenia. Ciekawe jest też to, że Taborska wyróżnia konkretne miejsca znalezienia: plażę, pchli targ i las. Hanna Rechowicz swoje przedmioty (wyszczerbione, bezużyteczne i niezrozumiałe) także odnajduje na pchlim targu, który nazywa „ciuchem”, a także na ulicach, na śmietnikach<sup>35</sup>. Gdy dopytuję ją, czym „ciuch” był, odpowiada, że „to tak jak dziś, ludzie stali i sprzedawali” – co każe mi myśleć właśnie o bazarze, pchlim targu. Stoiskach pełnych rzeczy o własnej historii. Zbiore przedmiotów znajdujących się w stanie przejściowym, które zakończyły jeden rozdział swojego istnienia, ale nie rozpoczęły jeszcze kolejnego. Jak podkreśla w rozmowie z Małgorzatą Czyfińską, nigdy nie wychodzi z zamiarem szukania czegoś konkretnego. „Każde znalezisko jest jak niespodziewane spotkanie z przedmiotem”<sup>36</sup> – opowiada rozmówczyni.

„To taki mój przedmiot” – mówi Rechowicz o wielu (ale nie wszystkich) zachowanych obiektach. Obiekt własny jest więc typem przedmiotu, z którym kobieta nawiązuje szczególną relację. Wynika z wyjątkowo silnego upodobania, które czasem – jak w przypadku skrzyń czy luster – wyraża się w nagromadzeniu. Bywa, że dotyczy przedmiotów niepowtarzalnych, jak fragment pnia w pokoju wychodzącym na ogród (il. 8) i nie chodzi o prawo własności, bo przedmiot staje się jej, jeszcze zanim zabierze go do swojego domu, przerobi czy ustawi pośród innych.

Gdy pytam, czy jest w stanie wskazać, jakie są „jej przedmioty”, jaki jest jej styl, zaprzecza. A jednak niektóre aspekty rzeczy szczególnie zwracają na siebie jej uwagę, i to w nich ujawnia się femażowy punkt widzenia twórczyni. Hanna nie lubi ani funkcjonalności, ani wygody, „bo wygoda prowokuje do takiej, a nie innej formy” – mówi. Surrealiści, sprawiając, że przedmiot porzucał wszelką funkcję użyteczną, walczyli z codziennością i „przywracali dorosłym wiarę w magiczną moc rzeczy”, co prowadziło tam, gdzie nie sięgały słowa<sup>37</sup>. Rechowicz również stroni od funkcjonalności w robieniu przestrzeni na Lekarskiej, także mnie „przywracając wiarę w magiczną moc rzeczy”. Dodatkowo, jak pisze Olsen, powołując się na filozofię Heideggera, „gdy [przedmioty] funkcjonują źle, gdy napotyka się je w niewłaściwym miejscu lub gdy są gubione, przedmioty te «rozjaśniają się»; świadomie «przychodzą na myśl» zamiast przeglądowo «do ręki»”<sup>38</sup>. Można więc podejrzewać, że eksponując ich niefunkcjonalność wynikającą z nieprawidłowego położenia lub działania, Hanna celowo daje im zdobyć wyjątkową uwagę, rozjaśnić się. Jak sama mówi o swoim obcowaniu z przedmiotami (choć zapytana nie potrafi tego wyjaśnić) – „to jest takie błyskotanie”.

Rechowicz bardzo często interesują fragmenty przedmiotów lub przedmioty wybrakowane. O fragmentach przedmiotów pisze też Jolanta Brach-Czaina, przedstawiając ludzkie dążenie do fragmentaryzacji jako chęć lepszego objęcia świata umysłem:

Dzieląc bowiem świat na fragmenty, nie pozwalamy mu przemówić własnym głosem. Natomiast gdy godzimy się na to, by coś zdobyło naszą uwagę, zajmujemy pozycję skromniejszą, lecz umożliwiającą rozeznanie w tym, co nas otacza i nie zależy od naszej woli. [...] Fragmentację rzeczywistości trzeba więc odrzucić jako postępowanie niegodne partnerów, jakimi w świecie jesteśmy<sup>39</sup>.

Hanna Rechowicz przedmiotom niemal nigdy nie zabiera, znacznie częściej daje. Celowego niszczenia nie rozumie. Co innego, gdy znaleziony przez nią przedmiot jest już zniszczony. Dostrzega w nim konkret egzystencjalny, docenia go i uznaje. Pozwala mu zdobyć swoją uwagę, stawia się w owej pozycji wskazywanej przez Brach-Czainę jako „skromniejszą, ale umożliwiającą rozeznanie w tym, co nas otacza i nie zależy od naszej woli”. Widzi siebie jako jego równorzędną partnerkę, pozwala sobie na interakcję, na spotkanie, nie stawiając się w pozycji dominującej. Ekspozuje na ścianie jedyny z kompletu zbity talerz. Kładzie odcięty kawałek czerwonej tkaniny płaszcza na skrzydni (il. 5), jakby w geście odkupienia za dostosowanie jego długości do siebie. Wieszka na ścianie pozbawiony obudowy mechanizm maszyny do pisania (il. 10). Stawia samodzielnie skrzydło renesansowych drzwi naprzeciw wejścia na piętro. Umieszcza odłamki kolorowego szkła w kompozycji na stole. „Odpady mają tyle uroku...” – mówi. Jak w teorii femażu, tak i u Rechowicz odpady są niezbędne

w procesie i są poddawane recyklingowi w pracy poprzez tworzenie nowych przestrzeni i zestawień (il. 5).

Olsen przywołuje stanowisko Benjamina, dla którego „istotna była idea, że rzeczy mogą skutecznie wyzwolić część swojego znaczenia lub wytworzyć odmienny rodzaj wiedzy właśnie dzięki procesom rozkładu i popadania w ruinę”<sup>40</sup>. Ruinie badacz poświęca więcej miejsca, pisząc:

Ruina zakłóca to, co przyjmowane jest za oczywiste; w procesie niszczenia zostają odsłonięte nowe warstwy znaczenia, które mogą być uchwycone tylko wtórnie, gdy nie są już zanurzone w zamkniętej w sobie i użytecznej rzeczywistości. Ruiny można zatem interpretować również jako odzyskanie pamięci<sup>41</sup>.

Odsłonięcie kolejnych warstw pamięci poprzez popadnięcie przedmiotu w ruinę jest zarówno tym, czego Rechowicz szuka w przedmiocie, jak i tym, na co mu pozwala. Daje mu się ujawnić, uzewnętrznić swoją istotę. Jest to nierozłączne z bardzo ważnym wątkiem, który jeszcze poruszę – czasem.

### Dawanie

Przedmioty inspirują Rechowicz do działania, które najczęściej polega na dawaniu. Dawanie przedmiotom rozpoczyna od czasu. Kiedy pytam ją o to, jak wygląda proces sprowadzenia przedmiotu na Lekarską, opowiada: „Najpierw mnie on uwiódł, więc go biorę na Lekarską. i niech czeka na swój czas, kiedy ja – A! – To będzie świetnie do tego albo innego przedmiotu”. Przedmioty porzucone na śmietniku, niechciane, niepotrzebne znajdują schronienie na Lekarskiej, gdzie Hanna daje im tak ważny w jej praktyce czas. Zawsze ma go pod dostatkiem i nigdy nie żałuje go żadnemu przedmiotowi czy etapowi procesu. Dodatkowo – jak twierdzi – przedmioty „same mają w sobie to uciekanie czasu”. Nazywa to patyną – czasem, który odkłada się warstwami w historii każdego przedmiotu. Kolejne epizody przyniesionych do domu rzeczy zapisują się w zmarszczeniach, pęknięciach, zabrudzeniach. Mimo że odnowienie czasem ją kusi, byłoby ono zerwaniem tych warstw czasu, jak przy politurowaniu<sup>42</sup>. Patyna staje się medium, którym Hanna Rechowicz operuje niemal jak dojrzewającą z biegiem czasu farbą.

O starzeniu się rzeczy i zapisywaniu się w nich historii pisze także Olsen. Dostrzega egalitaryzm w trwaniu przedmiotów niezależnie od stopnia ich zniszczenia. „Stanowią one materialną przeszłość, która trwa wbrew temu, że została odrzucona, zignorowana lub stała się zbyt cenna, mówiąc krótko, jest to ocalała zbędność przeszłości” i niemal zawsze coś po nich zostaje, gromadzi się tak jak przeszłość<sup>43</sup>. Ponownie – przeszłość odkłada się w przedmiocie mimo wszystko. Spotkanie jest zaś terminem, który wydaje mi się istotny w analizie procesu twórczego Rechowicz na wielu poziomach, o czym opowiem dalej.

Po daniu przedmiotom czasu twórczyni obdarowuje je częścią siebie, *udomawia*. O udomowieniu wspomina, gdy

opowiada historię dwóch skrzyń – komód znalezionych w domach naprzeciwko, gdzie podczas wojny mieszkały niemieckie sanitariuszki: „Zabrnęłam tam, gdy ten dom po powstaniu był zupełnie pusty, i zobaczyłam takie dosyć ładne w proporcji skrzynie, więc wzięłam dwie. Naturalnie musiałam je udomowić po mojemu. Jedna jest obita skórą (il. 2), a druga namalowana przeze mnie (il. 10)”. Ten typ łuszczącej się skóry, która odkrywała swoje kolejne warstwy, kupowała na bazarze Różyckiego. Zespoliła ją z pierwszą skrzynią-komodą. Dziś wygląda na to, że stały się jednością. Na drugiej namalowała geometryczne kształty. Zapytana, na czym to udomowienie polega, odpowiada, że jest to „zmiana istoty przedmiotu”, zrobienie go trochę innym, „po mojemu” – kończy. Ale na udomowienie także musi przyjść czas, zachowanego przedmiotu Rechowicz nie udomawia od razu.

### Szukanie miejsca

Nie każdy przedmiot Hanna modyfikuje indywidualnie. Znacznie częściej zamienia przedmioty innymi przedmiotami, zestawiając je bez trwałych połączeń materialnych, zapewniając wyłącznie wspólne trwanie. Niektóre nie zmieniły swojego *miejsca* od kilkudziesięciu lat, jak lalki autorstwa Krasieńskiego (il. 10). Sam proces *znajdowania miejsca* bywa długotrwały. Stawianie, sprawdzanie, przedstawianie, patrzenie, ustawianie, wyczuwanie. Gdy opowiada o stole, na którym stworzyła kompozycję na wystawę na Saskiej Kępie, i który do dziś – w zmienionej formie – stoi w pokoju wychodzącym na ogród, zaznacza: „Gdzieś znajdę łyżkę czy zbity talerz – Ach-ha! – Tak trochę się bawię i w końcu znajdę na tym stole *miejsce* dla niego”.

Oprócz nastroju i światła na wybór miejsca wpływa obecność i towarzystwo innych przedmiotów. Hanna aranżuje spotkania przedmiotu z innymi „zobaczonymi przez nią” obiektami, co otwiera moje rozważania na surrealistyczną logikę jukstapozycji – nieoczywistych zestawień. Adam Ważyk opisuje ją we wstępie do antologii surrealizmu następująco: „Zdarzenia surrealistyczne to niespodziewane spotkania, nieprawdopodobne koincydencje. Skutek niepomiernie przerastający przyczynę, z małej chmurki wielki deszcz, mysz rodząca górę. Niespodziewana reakcja łańcuchowa”<sup>44</sup>. Czuję, że o te nieoczywiste koincydencje i konsekwencje często Hannie Rechowicz chodzi, gdy podejmuje tę szczególną zabawę.

Przykładem przedmiotu szczególnie uwypuklającego relację światła i otoczenia z daną rzeczą są lustra, które Rechowicz traktuje z wyjątkowym upodobaniem. W domu jest ich wiele – w całości i we fragmentach. Na ścianie pokoju wychodzącego na ogród znajduje się wyjątkowa kompozycja – kolaż z użyciem lustra ustawionego w taki sposób, że odbija w sobie naklejoną naprzeciw kontynuację (il. 4). W pracy tej autorka zawarła wydrukowane fotografie oraz swój odręczny rysunek, z abstrakcyjnych form tworząc wzór i spełniając tym samym trzy z czternastu z wymogów femażu. „Lustra prowokują, żeby





Fot. Urszula Janoszek-Giergiel

gdzieś je wtopić w jakiś przedmiot, żeby coś się w nim odbijało. Odbicie jest szalenie ważne i zawsze trudne do znalezienia” – opisuje. Kompozycja przestaje składać się tylko z tego, co fizycznie zamknięte w jednym miejscu. Tworzy sieć z tym, co poza. W swoich ramach zamyka odbity wizerunek człowieka, rzeczy, przestrzeni i uwzględnia w autorskiej martwej naturze (il. 4).

Istotnym aspektem logiki zestawień jest akt wyjęcia danego przedmiotu z jego oryginalnego kontekstu. Do surrealistycznego postępowania z przedmiotem Breton zalicza aspekty ważne także dla Rechowicz: „pokazać go w takim stanie, do jakiego doprowadzają go czasem czynniki zewnętrzne, trzęsienie ziemi, pożar czy powódź”<sup>45</sup>, jak w przypadku pękniętej szyby z Supersamu czy zbitego talerza powieszzonego na ścianie (il. 1); „zachować go właśnie ze względu na wątpliwości co do jego dawnego przeznaczenia, na niejednoznaczność wynikającą częściowo lub całkowicie z irracjonalnych warunków, w jakich się znalazł”<sup>46</sup>, pozostawiając szeroki margines dla interpretacji jak w przypadku zniszczonych, powycieranych w zagnieceniach tkanin, które zawieszono na Lekarskiej stawały się płótnem dla malunków Gabra (il. 5). Jak podkreśla Breton, „[p]rzedmioty w ten sposób zebrane mają tę wspólną cechę, że pochodzą i różnią się od otaczających nas przedmiotów dzięki prostej mutacji roli”<sup>47</sup>. W nowym kontekście zyskują nowe znaczenie.

Owe zestawienia mogą wtórnie powodować objawienie, o którym pisze Taborska, opisując działania de Chirico. Widzi w nim prekursora ukazywania przedmiotów w nowym świetle i poszukiwania poetyckiego wymiaru tam, gdzie nikt go dotychczas nie szukał. „Objawienie może nastąpić zniemacka, gdy najmniej się go spodziewamy, wywołać je może widok budynku, ulicy, ogrodu, placu”<sup>48</sup>, co przywodzi mi na myśl moment tknienia u Rechowicz. Co ciekawe:

W 1914 roku de Chirico zaczął łączyć ze sobą rzeczy w świecie logicznym niemające nic wspólnego, niczym legendarny parasol i maszyna do szycia. Zestawienie ze sobą „niespokrewnionych” przedmiotów służy także sprowokowaniu objawienia<sup>49</sup>.

Podejrzewam, że chęć „sprowokowania objawienia” u osoby odbierającej jej przestrzeń może być jednym z celów – być może nieuświadomionym – Hanny.

Bardzo bliskie artystce jest wypełnianie przestrzeni obiektami, tak jak i ludźmi. Dla mnie także znajduje ona miejsce, prowadząc przez kolejne pokoje, ustawiając wobec przedmiotów, ubierając w futro czy sadzając w saniach. Wypełnia mną przestrzeń zupełnie tak, jak wypełnia ją przedmiotami. I nie chcę tu ani wywyższać przedmiotów do rangi ludzkiej, ani degradować ludzi do poziomu przedmiotów. Sama ta hierarchizacja wzbudza we mnie obiekcje, stanowi dysonans wobec tego, co rzeczywiście rozgrywa się na Lekarskiej. W tej sieci interakcyjności ja też otrzymuję nową funkcję, zupełnie jak

przedmiot. Wchodzę w przestrzeń „robioną” przez Hannę Rechowicz, by porzucić moją funkcję badaczki na rzecz bycia rozmówczynią, sąsiadką, dziewczyną w saniach, panią w założonym przez Hannę futrze. Wchodzę w relację i z nią, i z każdą rzeczą, którą poruszę – czy to słowem, czy gestem. Pewnym gestom czasem się jednak opieram, siadając nie tu, stawiając nie tak, robiąc nie to. Ale opierać mogą się także przedmioty, bo proces twórczy Rechowicz nie zawsze idzie gładko.

„Przedmioty się bronią” – mówi o wygładzonej przez czas kłodzie z pokoju wychodzącego na ogród (il. 8). „Próbuję stawiać przy niej różne przedmioty, ale już wiem, że nic nie będzie pasowało”. Podczas moich odwiedzin blisko jej podstawy stoi niewielka, ledwo widoczna figurka pieska, ale – jak twierdzi – nie na długo. Istnieją też przedmioty, które nigdy nie wpasują się w przestrzeń Lekarskiej. Hanna wskazuje biało-kobaltową wypełnioną koralikami misę z Japonii (il. 10). Nie potrafi znaleźć *im miejsca*, choć nie sprawiają takiego kłopotu przedmioty z Pragi (jak Biblia) czy z Paryża (niewielkie metalowe skrzypki leżące na tej samej, obitej skórą komodzie). Gdy pytam, dlaczego właśnie przedmioty z Japonii nie odnajdują się w tej przestrzeni, po namyśle stwierdza, że to nie ta kultura.

Proces zarówno udomawiania, jak i *szukania miejsca* rozgrywa się – jak mówi – tak, „żeby dało się żyć, ale żeby nie zniszczyć istoty przedmiotu”. Zmienić ją – owszem. Wpłynąć na nią – tak. Połączyć z częścią siebie – zdecydowanie. Ale nigdy zniszczyć (il. 9).

## Odchodzenie

Gdy pytam, czy robiąc przestrzeń, dąży do jakiegoś konkretnego efektu, odpowiada stanowczo, że nigdy. Z każdą kolejną wypowiedzią nabieram pewności, że to właśnie nie o cel w jej praktyce twórczej chodzi, ale o sam proces, co potwierdzają dwa przykłady. Po pierwsze – podkreślany już przeze mnie czas „zrobienia” danej przestrzeni. Tu przykładem może być wielki kołaz z jedwabnych tkanin pokrywający niemal w całości ścianę w pokoju z saniami (il. 9). Hanna, jak wynika z naszej rozmowy, tworzy go od wielu lat, a jednak nadal czegoś w nim brakuje. Gdy coś zepsuje, a bez wstydu przyznaje, że jej się to zdarza, zostawia przestrzeń i często bardzo długo do niej nie wraca. Rusza do innego *miejsca*, innego projektu. Czasem zatrzymuje akt twórczy, jak w przypadku malowania ścian sypialni, gdzie marzyło się jej połączenie obrazów jednym naściennym malunkiem. Nie wyjaśniła, dlaczego.

Co – prócz gestu o nieudanym skutku – skłania autorkę do odejścia od przestrzeni? Uznania, że na ten moment jest zrobiona? Nigdy nie otrzymałam precyzyjnej odpowiedzi na te pytania, ale precyzja z pewnością nie jest wyróżnikiem działania autorki. Poczucie, które prowadzi do zamknięcia danego etapu, jest dosyć nieuchwytnie – gdy Rechowicz *znajdzie miejsce* dla danego przedmiotu, przeważnie go nie zmienia. „Tam tylko narastają przedmioty, ale nigdy stamtąd nic nie biorę” – opowiada o kompozycji na stole w pokoju z szybą z Supersamu (il. 1). I nawet

kiedy przestrzeń jest względnie skończona, pojawienie się nowego pomysłu czy przedmiotu może na nowo przenieść ją w sferę „robienia”.

Jedynym efektem, do którego – jak mi się zdaje – dąży autorka, jest interakcja odbiorcy z przestrzenią niezależnie od twórczego etapu. „Odbiór jest szalenie ważny” – podkreśla w rozmowie, a adresatkami jej twórczej praktyki – jak w femażu – są osoby najbliższe. Takie, z którymi nawiązuje bezpośredni kontakt i wprowadza do robionej przez siebie przestrzeni. Czuję, że ma to wiele wspólnego z początkowym tknieniem, które kierowało nią przy odnajdywaniu przedmiotu. Odnajdując kolejne przedmioty podczas wizyt, czuję owo tknienie czy – jak chciałby de Chirico – objawienie, być może celowo prowokowane przez artystkę. Działa tak na mnie choćby mechanizm maszyny do pisania zawieszony nad komodą, do którego wciąż wracam spojrzeniem (il. 10).

Ciężko i w tym przypadku mówić o materialności efektu, bo rezultatem jest interakcja, kolejna warstwa historii nakładająca na poprzednie. Kontinuum efektów nadpisujących się jeden na drugim. Jako jeden z najbardziej egzemplarycznych nośników takich wątków jawią się sianie (il. 7). Choć stoją w tym samym miejscu od dłuższego czasu, wciąż gromadzą, zupełnie jak skrzynia, minione rozmowy, wydarzenia, spotkania: *Wszystko na sprzedaż Wajdy*<sup>50</sup>, odwiedziny Uniechowskiej pracującej nad artykułem na temat Lekarskiej<sup>51</sup>, prowadzona przeze mnie rozmowa. Obiekt, nawet kiedy pozostaje statyczny, a jego miejsce niezmiennie od wielu lat, wciąż ulega przekształceniom i sam przekształca, powodując efekt z pozoru ulotny, choć w pamięci – choćby mojej – bardzo trwałe.

Gdy zwracam uwagę na szklany kloz (il. 1), Hanna mówi, że zawsze jest w tym samym miejscu i wciąż czuje jego oddziaływanie, mimo że stłukł się wiele razy. Przypomina sobie wizytę Aliny Szapocznikow i jej reakcję na ten obiekt: „Ach, jakie piękne to szkło!”. To, że przez warstwę lat dzielę zachwyty z rzeźbiarką, sprawia, że czuję szczególny rodzaj odbiorczej więzi. Wchodząc w interakcję z przedmiotem, nawiązuję kontakt z osobami, które przede mną poruszał, którym się objawiał, które dotykał. Zachwycając się przestrzenią i tego zachwyty nie kryjąc, pozwalamy dziełu autorki żyć. Wpleść się w naszą historię, odłożyć w nas warstwę, stać się naszą częścią tak samo, jak my stajemy się częścią jego historii. Odbiór jest „szalenie ważny”, bo stanowi część dzieła. Dlatego tak trudno mówić o ostatecznym efekcie. Proces Rechowicz jest nieskończony, bo nie chodzi o zmaterializowanie jakiejś idei, ale o ciągłe wzajemne działanie, wpływanie na siebie, sprawdzanie. „Pani proces nie ma końca?” – pytam. „Nie! Trwa wprost od rana do wieczora” – odpowiada. „Od rana do wieczora i przez lata, prawda? Cały czas?” – upewniam się. „Tak. Cały czas. Całe życie”.

Rozmawiamy także o nieuniknionym – ostatecznym zakończeniu. „Wiem, że jak mnie nie będzie, to tej przestrzeni też nie będzie, bo nikt tego tak dalej nie będzie tworzył. Tu są wszystkie wspomnienia. Wszystkie rozmowy.

I to zniknie razem ze mną” – opowiada. To ona ze swoją wrażliwością, ze swoją pamięcią jest spoiwem wszystkich interakcji, którymi stawała i staje się Lekarska. To ona i jej sprawczość rozsiana przedmiotami po całym domu stanowi sedno całego gigantycznego projektu jej życia – domu.

## Całokształt

Każdy etap procesu twórczego Hanny Rechowicz był dla mnie odkryciem. Każdy jej gest, słowo, podejmowany wątek, wprowadzały mnie w nowe przestrzenie refleksji. Równie fascynujący jednak okazał się całokształt. Każdy opisywany wcześniej aspekt tych działań jest jak otoczek na fasadzie Lekarskiej (il. 3) – choć ma indywidualną istotę – złożony w mozaikę tworzy nowy obraz. Spróbuję go zinterpretować na podstawie wspólnie z autorką wytworzonej wiedzy.

Po pierwsze – proces Hanny Rechowicz jest kobiecy. Wyrasta z codzienności, z praktyki bycia panią domu, jednak jest w tym przewrotny. Nie odpowiada klasycznemu rozumieniu dbania o dom. Ten kulturowy kontekst stwarza ramę dla femażu z całym jego odnajdywaniem przedmiotów i ich resztek, a następnie łączenia ich dla najbliższej publiczności – przyjaciół, sąsiadów, rodziny.

Po drugie – proces Rechowicz jest eksperymentem. Opiera się na wykonywaniu gestów i sprawdzaniu reakcji. w pierwszej chwili Hanna mówi, że „nigdy nie próbuje”, ale zaraz później potwierdza, że jej szukanie miejsca dla przedmiotów jednak jest pewnym rodzajem próbowania. Jest to próbowanie w działaniu, bez „brudnopisu”. Twórczyni prowokuje interakcje między przedmiotami, ale też między mną a przedmiotami. Jak pisze Olsen, powołując się na teorię Gella, osobowość i tożsamość osoby poprzez używane przedmioty jest przedłużana lub „dystrybuowana” poza jej ciało<sup>52</sup>. To bycie w wielu miejscach równocześnie właśnie dzięki przedmiotom, które mają możliwość działania. „Tak. To jestem ja. To jest moja suknia tylko w tej formie” – mówi o swoim domu Rechowicz. Tym samym rozszerza swoje działanie na znacznie szerszej niż sięgają granice jej ciała (il. 6).

Po trzecie – proces Hanny Rechowicz jest zabawą. Kieruje nią przyjemność. Jest w nim dużo humoru, ciekawości i prowokacji. Jak surrealiści kpi z funkcji przedmiotów<sup>53</sup>. Jej humor to postawienie w salonie snów, które już nigdy więcej nie poddadzą się swojej pierwotnej funkcji: sunięciu po śniegu, za to zachowają inną, pozostając przestrzenią dla towarzyskich interakcji. To odwrócenie rzeźby Chrystusa fraszobliwego twarzą do ściany. „Nikt nigdy nie pokazuje pleców Chrystusa” – komentuje, gdy po raz pierwszy wchodzi do łazienki wprost na rzeźbę (il. 6). To gra z konwencją, przewrotność. Chichot prostych gestów, drobnych przesunięć.

I w końcu proces Hanny Rechowicz jest buntem. Niezgoda na postępowanie wedle obowiązujących w społeczeństwie zasad, jak dążenie do funkcjonalności, skłonności do odnawiania starego, zachowywanie powagi wobec dzieł sztuki. Hanna cieszy się, jeśli przedmiot nie daje się nakłanianiu do konkretnej formy przez wygodę. Kiedy

obiekt starzeje się i pokrywa kurzem. Gdy dzieło sztuki pęka, jak obraz Krasińskiego na poddaszu. Chociaż samej Rechowicz zdarza się nazywać dom „martwą naturą”, co otwiera pole skojarzeń na sferę sztuki, jej przestrzeń nie ma w sobie nic z nietykalności dzieła. Pani domu narzeka, że dziś już nikt nie chce traktować sań naturalnie i po prostu w nich siadać. Ja siadam bez wahania. Choć jest autorką tej przestrzeni i nie lubi, gdy ktoś w nią ingeruje – chociażby ścierając kurze – jednocześnie zachęca do korzystania z przedmiotów, które akurat wskaże. Ponownie przychodzi to na myśl strategii surrealistów, zachęcających odbiorców do dotykania, choć ostateczny gest jest po stronie każdego z odbiorców<sup>54</sup>. Ta prośba, czy wręcz nakaz dotykania stoi w całkowitej sprzeczności ze statusem dzieła sztuki w muzeum. I właśnie przekształcenie Lekarskiej w muzeum byłoby, jak sądzę, najtragiczniejszym losem dla tej przestrzeni: zatrzymaniem w bezruchu i niemożliwości dotyku, o który surrealiści – i Hanna Rechowicz – proszą. Przeciw tej właśnie dystansującej muzealizacji między innymi buntuje się autorka w całej swojej przewrotności. Być może nie działa przeciwko, ale z pewnością nie działa w zgodzie.

### Podsumowanie

Wchodzenie w to szczególne pole codziennej sztuki, jaką jest najbliższa artystce przestrzeń – dom przy Lekarskiej 9 – było dla mnie doświadczeniem niezwykle poruszającym. Całym moim procesem badawczym zdawało się kierować tak ważne dla artystki *t k n i e n i e*. Począwszy od przeczytania jej rozmowy z Małgorzatą Czyńską, która wzbudziła moje zainteresowanie, po wizyty, podczas których zarówno konkretne obiekty, jak i słowa artystki dotykały mojej wrażliwości. Dawałam czas na relację twórczyni, przestrzeni, ale też sobie. Pozwalałam nam na niespieszność, wczuwanie się, instynktowne wybieranie momentów, w których relacja mogła przechodzić na kolejne poziomy. *U d o m a w i a ł a m* obserwowane zjawiska dodając im pierwiastek siebie – swojego odczuwania, rozumienia, interpretowania. *S z u k a ł a m m i e j s c a* dla obserwowanego procesu wśród mojej osobistej kolekcji wiedzy, doświadczeń, emocji i przeżyć. Tworzyłam własny rodzaj femażu, pisząc o tym, co zbadałam. I w końcu *o d c h o d z i ł a m* od sceny naukowego poznania, by spróbować objąć ją ramami tego tekstu. I choć w przeciwieństwie do praktyki twórczej Rechowicz mój proces ma swoje zakończenie – efekt możliwy do zaprezentowania światu – z pewnością wplecie się w dalsze badania, stanowiąc element kolejnych efektów, odniesień i przekształceń.

Mogłabym próbować chwycić w konkret poszczególne aspekty procesu twórczego Hanny Rechowicz, ale mam silne poczucie, że ten jest bardzo nieuchwytny. Przesłanki, którymi autorka kieruje się podczas zachowywania przedmiotu, a także dawania mu czasu i miejsca, wynikają z indywidualnej relacji z danym obiektem, ale także z jej aktualnego nastroju, światła, kontekstu przestrzeni. To codzienne, niekończące się tworzenie jest bardzo osobiste, ale – co

istotne – Hanna w całym tym procesie traktuje przedmiot jako równorzędnego partnera, który najpierw musi poruszyć ją, by i ona go mogła poruszyć. Z tego też powodu zdaje się stronić od funkcjonalności, która sprawia, że przedmiot już od momentu powstania ma służyć człowiekowi. W jej przestrzeni nie musi – na przykład kościelna ława, na której zamiast ludzi „siedzą” przedmioty. Z wielką wrażliwością podchodzi do przedmiotów zniszczonych i zestarzałych, widząc w ich zmarszczeniach i pęknięciach ważne elementy historii. Działa na błyskach, objawieniach, rozświetleniach, które powstawać mogą tylko w relacjach – przedmiotów z przedmiotami, ale też przedmiotów z ludźmi – „to jest takie błyskotanie”. Czuję, że jawność moich reakcji pozwoliła do głębi doświadczyć procesu, którego owa reakcja jest zarówno elementem, jak i efektem.

I to właśnie w relacjach, w tworzeniu na nie *m i e j s c a* i robieniu z nich przestrzeni widzę główny materiał twórczy, którym posługuje się Hanna Rechowicz, w którym się wyraża i oddziałuje na świat. W tym nieuchwytnym „błyskotaniu” artystki i jej partnerki – przestrzeni pełnej przedmiotów i osób.

### Przypisy

- 1 Choć nazywana nieprzychylnie chałturą, wciąż pozostawała w domenie tych, którzy do jej tworzenia kwalifikowali się przez wykształcenie artystyczne i przynależność związkową. Por. Ewa Toniak, *Prace rentowne*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- 2 Małgorzata Czyńska, *Malownicze nieużytki*, rozmowa z Hanną Rechowicz [w:] *Dom polski. Mebłościanka z pikasami*, wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
- 3 Max Cegielski, *Mozaika. Śladami Rechowiczów*, W.A.B., Warszawa 2011.
- 4 Klara Czerniewska, *Gaber i Pani Fantazja: surrealizm stosowany*, 40000 Malarzy, Warszawa 2011.
- 5 W bardzo niespodziewanych okolicznościach, bo podczas słuchania rozmowy Hanny Rydlewskiej z artystką reprezentującą Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji Małgorzatą Mirgą-Tas oraz kuratorami wystawy w pawilonie polskim „Przeczarowując świat” – Wojciechem Szymańskim i Joanną Warszawą. Zapis rozmowy dostępny jest pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=wgNruZvXEmk>, data dostępu: 26.05.2022. Termin ten na wzór „kolażu” czy „asamblażu” będę w dalszej części tekstu spolszczać w formie „femaż”.
- 6 Miriam Schapiro, Melissa Meyer, *Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled — Femmage*, [w:] „Heresies: Women’s Traditional Arts: The Politics of Aesthetics”, 1978.
- 7 Tamże, s. 67.
- 8 Kolaż to wedle większości teorii technika twórcza powstała w kubizmie, ale stosowana przez cały XX wiek i polegająca na włączaniu w dzieło sztuki skrawków codzienności – przedmiotów gotowych, np. gazet, ulotek. Pojawił się z ruchami awangardowymi w 1912 roku w kubistycznym *papier collé* i z łatwością odnalazł drogę do większości nurtów dwudziestowiecznej sztuki. Por. Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, H.N. Abrams, Nowy Jork 1992.
- 9 Tamże, s. 69.

- <sup>10</sup> Mieke Bal, *From Cultural Studies to Cultural Analysis: A Controlled Reflection on the Formation of Method*, [w:] *Interrogating Cultural Studies. Theory, Politics and Practice*, red. Paul Bowman, Pluto Press, 2003, tłum. własne.
- <sup>11</sup> *Environment* – z ang.: otoczenie. Rodzaj dzieła, a także działania artystycznego, polegającego na aranżowaniu przestrzeni w taki sposób, aby oddziaływała wszechstronnie na widza. *Environment* pojawił się w końcu lat 50. XX wieku w kręgu artystów pop artu. Najważniejsi twórcy tego nurtu to m.in. Allan Kaprow, Edward Kienholz, Claes Oldenburg. Por. Hasło: *environment*, <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/environment>, dostęp: 06.09.2022.
- <sup>12</sup> Grzegorz Godlewski, *Antropologia praktyk językowych: wprowadzenie* [w:] *Antropologia praktyk językowych*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- <sup>13</sup> Tamże, dz. cyt., s. 42.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 43.
- <sup>15</sup> Zob. Michael Jackson, *Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique* [w:] *Things as They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*, red. Michael Jackson, Indiana University Press, Bloomington 1996, s. 8–9.
- <sup>16</sup> Diane C. Freedman, *Żona, wdowa, kobieta: role antropologa w transylwańskiej wiosce*, przeł. Karolina Bielenin-Lenczowska, b.d. (Oryginał: D.C. Freedman, *Wife, Widow, Woman: Roles of an Anthropologist in a Transylvanian Village* [w:] *Women in the Field. Anthropological Experiences*, pod. red. P. Golde, University of California Press, Berkeley 1986, s. 333–359).
- <sup>17</sup> Tamże.
- <sup>18</sup> Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
- <sup>19</sup> Bjørnar Olsen, w *obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.
- <sup>20</sup> Warto w tym miejscu przytoczyć kontekst surrealizmu etnograficznego według Jamesa Clifforda. Etnografię z surrealizmem łączy wedle autora zniesienie rozróżnienia na kulturę wysoką i niską, fragmentaryzacja kultur, stronienie od opisywania rzeczywistości jako „prostej, ciągłej i opisywanej efemerycznie lub na drodze indukcji”, logika nowych zestawień [*juxtaposition*] i kolażu, który „uruchamia składniki, które nieustannie obwieszają swą obcość wobec kontekstu prezentacji” bez zacierania miejsc „cięcia i szwów” (do obu odwołuję w tym tekście), jak w dziele plastycznym, tak i w procesie badawczym. W etnografii prowadzi to m.in. do unikania prezentowania kultur jako zunifikowanych całości. Etnografia jako kolaż zakłada jawność wielogłosu etnografa i innych, a także danych „znalezionych” nie wpisujących się w dominującą w dziele interpretację i nie unika elementów powodujących ponowną niezrozumiałość. Podejścia te wedle Clifforda są utopijne i przysparzają wielu trudności. Por. James Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, [w tegoż:] *Kłopoty z kulturą*, wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- <sup>21</sup> O czym Bjørnar Olsen pisał: „Próbowałem raczej dać się prowadzić «metodologii bricoleura», poszukując dokoła użytecznych kawałków i urywków dających się poskładać z innymi pasującymi częściami zamiennymi”. Olsen, w *obronie rzeczy...*, dz. cyt., s. 25.
- <sup>22</sup> Fragment malunku z Domu Chłopa po demontażu ma swoje miejsce na Lekarskiej (fragment na il. 12 na prawo od ławy), tak samo jak oprawiony fragment szyby z Supersamu, pękniętej przez zły rozmiar (il. 2).
- <sup>23</sup> Czerniewska, dz. cyt., s. 19.
- <sup>24</sup> Hanna Rydlewska, *Hanna Rechowicz: Kosmiczna forma*, <https://www.vogue.pl/a/hanna-rechowicz-kosmiczna-forma>, dostęp: 26.05.2022.
- <sup>25</sup> W naszej rozmowie okazało się, że rodzina zostawiła sobie parter.
- <sup>26</sup> Czerniewska, dz. cyt., s. 25.
- <sup>27</sup> Hasło: *impuls*, [w:] Słownik języka polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/impuls;2465975.html>, dostęp: 26.05.2022.
- <sup>28</sup> Brach-Czaina, dz. cyt., s. 16–17.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 17.
- <sup>30</sup> Tamże.
- <sup>31</sup> Tamże.
- <sup>32</sup> Tamże.
- <sup>33</sup> Olsen, dz. cyt., s. 205.
- <sup>34</sup> Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 185.
- <sup>35</sup> Czyńska, dz. cyt., s. 159–160.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 160.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 178.
- <sup>38</sup> Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł., B. Baran, Warszawa 2008, s. 96, podkr. oryginalne. Por. Graham Harman, *Tool-being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago 2002.; rozdział 4, cyt. za: Olsen, dz. cyt. s. 250.
- <sup>39</sup> Brach-Czaina, dz. cyt., s. 14–16.
- <sup>40</sup> Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, red. R. Tiedemann, posł. Z. Bauman, Kraków 2005; Dag T. Andersson, *Tingenes taushet, tingenes tale*, Oslo 2001, cyt. za: Olsen, dz. cyt., s. 259.
- <sup>41</sup> Caitlin DeSilvey, *Observed Decay: Telling Stories with Mutable Things*, „Journal of Material Culture” 2006, t. 11, nr 3, s. 318–338, cyt. za: Olsen, dz. cyt., s. 260.
- <sup>42</sup> Rechowicz wspomniała o tym, jak jej znajoma politurowała stół, co było dla niej niezrozumiałe.
- <sup>43</sup> Olsen, dz. cyt., s. 255–256.
- <sup>44</sup> Adam Ważyk, *Przedmowa*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i przekład Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 5–6.
- <sup>45</sup> Tamże.
- <sup>46</sup> Tamże.
- <sup>47</sup> Tamże.
- <sup>48</sup> Celia Rabinovitch, *Surrealism and the Sacred. Power, Eros and the Occult in Modern Art*, Boulder–Oxford 2002, s. 161, cyt. za: Taborska, dz. cyt., s. 184.
- <sup>49</sup> Taborska, dz. cyt., s. 184–185.
- <sup>50</sup> Odtworzone w studiu filmowym mieszkanie Rechowiczów zostało uwiecznione jako scena życia bohemy artystycznej w filmie *Wszystko na sprzedaż* reż. Andrzej Wajda, 1968.
- <sup>51</sup> Uniechowska opisała Lekarską 9 w swoim popularnym cyklu na łamach czasopisma „Ty i ja”. Felicja Uniechowska, *Moje hobby to mieszkanie*, „Ty i ja” 1963 nr 2.
- <sup>52</sup> Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998, s. 20–21.
- <sup>53</sup> „Humor surrealistycznych przedmiotów opiera się na kpinie z funkcji, jak w obandażowanych skrzypcach w hołdzie Paganiniemu Maurice’a Henry’ego, złączonej na wieki parze Meret Oppenheim czy rozczłonkowanej chmurze Wolfganga Paalena – parasolu z gąbek, który zamiast chronić od wody, gromadzi ją”. Por. Taborska, dz. cyt., s. 193.
- <sup>54</sup> „Kraina, którą z takim zapalem badają surrealiści, przypomina Krainę Czarów Alicji. Rzeczy zbliżają się do nich z milczącą komendą PROSZĘ DOTYKAĆ, nie mniej kategoryczną niż wykaligrafowany wielkimi literami na butelce napis WYPIJ MNIE”. To, czy czytelnik dotknie, czy też nie, będzie dlań sposobem dowiedzenia się czegoś o sobie”. Por. Taborska, dz. cyt., s. 179.