

Byt i niebycie

Reprezentacja kobiecego ciała
w pracach Anety Grzeszykowskiej

AGATA ZBOROWSKA

Pod względem formalnym *Black* (2007), *Ból głowy* (2008) i *Bolimorfia* (2008/2010) Anety Grzeszykowskiej są oparte na minimalistycznym pomysle konfrontacji nagiego ciała z czarnym tłem. Niewiele ponad dziesięciominutowe czarno-białe prace wideo nie łączą się w spójną historię. Nie znajdziemy tutaj także jednego sposobu rozumienia ciała – podlega ono ciągłym transformacjom, rozbićiom i opaczonym złożeniom. Aktywność nie jest jednak przypisana tylko jemu – równie istotną rolę pełni tutaj abstrakcyjna czerń tła, bezdenna otchłań, w której ciało albo się zanurza, albo też jest przez nią pochłaniane. Drugi plan działa tak intensywnie, że nie wiadomo komu jest przypisana główna rola, bowiem to właśnie ciemne tło ma szczególną moc: umożliwia widzenie, ale równie szybko może je uniemożliwić. Owo napięcie jest w filmach artystki wygrywane na wielu poziomach. Kwestia obecności ciała w pracach wideo Grzeszykowskiej może być interpretowana w kontekście jego reprezentacji w historii sztuki.

Warto zauważyć, że w twórczości Grzeszykowskiej problem widzialności i jej braku nie jest nowy. Tak zwana czarna seria, na którą składają się wspomniane filmy, otwiera jednak nowy rozdział w twórczości artystki, której prace, zarówno samodzielne jak i te tworzone w duecie z Janem Smagą, do niedawna były kojarzone głównie z medium fotograficznym. W twórczości filmowej są kontynuowane ważne tropy i tematy podjęte w pracach wykorzystujących fotografię, takie jak byt i niebycie, znikanie i problem tożsamości. Jak zauważa Krzysztof Pijarski w książce *Love Book*, właśnie projekty fotograficzne *stanowią zwornik twórczości artystki, bo w nich najwyraźniej uobecnia się charakterystyczny dla niej splot ciała, miłości i śmierci*¹. Przykładem mogą być *Portrety* (2005) przedstawiające osoby, które nigdy nie istniały – wizerunki te zostały stworzone przy użyciu różnych fotografii i odpowiednio przetworzone. Manipulacja gotowym obrazem jest również podstawą *Albumu* (2005) składającego się z ponad dwustu zdjęć – szkolnych, rodzinnych, towarzyskich – pochodzących z prywatnego zbioru artystki. Wykorzystując program komputerowy przeznaczony do przekształcania zdjęć, Grzeszykowska starannie wymazuje swoją na nich obecność. Jedynie takie ślady, jak akcesoria ubioru, puste miejsce pod obejmującym ramieniem czy pocałunkiem niepokojąco zdradzają brak. Choć prace te mają charakter fotograficzny artystka podkreśla, że sama nie jest autorką żadnego ze zdjęć: *Ja jedynie, stosując prosty zabieg (wymazując siebie), całkowicie zmieniam kontekst zdjęć innych ludzi. W efekcie powstał zbiór fotografii, w dodatku zapakowany w bardzo tradycyjny album na zdjęcia, a mimo to moje działanie ma niewiele wspólnego z działalnością fotograficzną*².

W przypadku prac wideo ten podwójny gest wymazania samej siebie, jako autorki i jako bohaterki fotografii, ulega radykalnemu odwróceniu, bowiem tu w centrum uwagi artystka umieszcza własne ciało. W efekcie niejasna staje się granica między autorką a samym dziełem sztuki. Ciało jest tutaj narzędziem, a także obiektem spojrzenia. Jest to szczególnie widoczne w pierwszych scenach *Black*, gdzie obserwujemy Grzeszykowską wykonującą striptiz *à rebours*. Z otchłani wyjmując, powoli i starannie zakłada na nagie ciało długie czarne rękawiczki i pończochy – akcesoria ubioru – fetysze. Następnie, odwracając się wprost do widza, wsuwa długi czarny golf, pod którym znika całe ciało – widoczna pozostaje jedynie głowa. Choć otwierająca film scena wyraźnie przedstawia kobietę jako obiekt pożądania, to zabieg odwrócenia, w którym ciało ulega rozpuszczeniu w czarnym tle, odśladania przekorną grę z konwencjami. Na ambiwalencję tkwiącą w takim ujmowaniu ciała i jego niejasny status zwraca uwagę sama Grzeszykowska: *Striptiz, z mojej perspektywy, to forma, którą się posługuję. Forma, która została przeze mnie wykorzystana w zupełnie innym celu. Chociaż niesie pewne konotacje, niekoniecznie musi być adresowana do spojrzenia męskiego*³. Artystka, wykonując i używając striptizu jako formy, tematyzuje kobiece ciało jako przedstawienie, gdzie kobieta odgrywa z jednej strony rolę przedmiotu oglądanego, z drugiej – podmiotu oglądającego, świadomie tworzącego swój wizerunek.

Black, *Ból głowy* i *Bolimorfia* zostały zaprezentowane w kwietniu 2013 r. w ramach autorskiej wystawy Anety Grzeszykowskiej *Śmierć i dziewczyna* w warszawskiej Zachęcie⁴. Stanowiły one punkt centralny wystawy, co zostało zaznaczone w przestrzeni – filmy umieszczono w jej środkowej części⁵. Prace wideo były odtworzane w trzech czarnych sześcianach tłumiących dźwięki i nieprzepuszczających światła. W podobnej przestrzeni znajduje się ciało artystki – we wszystkich trzech filmach zawieszona w pustce, która jak czarna dziura pochłania lub wypływa kolejne elementy. Metoda prezentacji charakterystyczna dla sztuki wideo w zestawieniu z samymi filmami w szczególnie sposób wiązała sytuację ciała na ekranie z sytuacją tego umieszczonego przed nim. Jak zauważył Edgar Morin w książce *Kino i wyobraźnia*, ciemność panująca w sali kinowej nie jest elementem niezbędnym, ale bardzo istotnym ze względu na *pogłębienie uczestnictwa*⁶. Odizolowanie widza, czy mówiąc za Jeanem Epsteinem *opakowanie w czerń*, zostało wymyślone po to, by odciąć go od tego co na zewnątrz i unieruchomić przed ekranem. I choć widz egzystuje poza obszarem akcji – doskonale bierny i uległy – jego uczestnictwo realizuje się w sferze psychicznej, uczuciowej. Jak pisze Morin: *Kiedy na ekran ciemnej sali naphywają cienie-widma, przed widzem, tą monadą obojętną na wszystko z wyjątkiem ekranu, tkwiącą w swym kokonie, zamkniętą w podwójnej klatce anonimowej zbiorowości i mroku, pozbawioną wszelkiej możliwości działania, otwierają się szeroko śluzę mitu, snu i magii*⁷. Ten „uczuciowy” charakter uczestnictwa wynika jednak nie tylko ze sposobu prezentacji prac, ale również z samej ich konstrukcji. Artystka przyznaje, że podczas tworzenia swoich projektów bardzo często myśli o widzu nie jako o biernym obserwatorem, ale raczej aktywnym uczestniku: *w filmach zwracam uwagę na tempo, rytm i staram się je konstruować tak, żeby wciągały widza wtedy, kiedy ja chcę i puszczały go wtedy, kiedy pozwolę. (...)konstruję rodzaj piguły czasowej, żeby osoba, która w nią wpadnie, nie chciała wyjść*⁸. Wideo nie mają być jedynie obiektami ekspozycyjnymi o szczególnych walorach estetycznych, ale realizacjami angażującymi widza w sposób całościowy. Dlatego przestrzeń, do której wchodzi widz,

sprawia wrażenie zaprojektowanej tak, by odpowiadała przestrzeni, w której w wideo znajduje się sama artystka. To podwojenie tylko intensyfikuje działanie mechanizmu projekcji-identyfikacji, dzięki któremu potrzeba bezpośredniego uczestnictwa, która w przestrzeni galerii nie może zostać zrealizowana, przybiera charakter wewnętrzny, przeżyciowy.

Niezależnie od tego, czy Aneta Grzeszykowska posługuje się medium fotograficznym, czy filmowym, w centrum każdej z prac znajduje się ciało. Wspólnym mianownikiem łączącym *Black*, *Ból głowy* i *Bolimorfie* jest kobiece ciało jako przedstawienie. Grzeszykowska we wszystkich filmach wykorzystuje własne ciało jako medium, jedynie czasami zastępując je fragmentami innych ciał. W filmach szczególnie istotne jest pojęcie przestrzeni oraz granicy, rozumianej przez mnie zarówno dosłownie, jak i metaforycznie, które posłużą mi do formułowania idei podmiotowości. Istotny jest tu sposób reprezentacji kobiecego ciała i próby transgresji przez tematyzowanie takich kategorii, jak wewnątrz-zewnątrz, rama czy krawędź jako konstytutywnych dla historii sztuki.

We wszystkich trzech pracach wideo Anety Grzeszykowskiej czerń jest tłem, które nadaje wyraźne kontury ciała, sprawia, że jest ono widoczne. Louis Marin wymienia tło, obok planu i ramy, jako jeden z podstawowych mechanizmów prezentowania przedstawienia⁹. To za ich pomocą dokonuje się kadrowania reprezentacji czy też, inaczej mówiąc – jej zamknięcia. W *Bolimorfii* ciało stopniowo wyłania się z tła. Artystka, zdejmując ubrania, dosłownie zdejmuje z siebie czerń. W tym geście realizuje się w przewrotny sposób powrót do pierwszego filmu – *Black* – rozpoczynającego się od powolnego zakładania czerni na wzór odwróconego striptizu. Znaczenie barwy można tutaj odczytywać na wielu poziomach. W relacji do tytułu wystawy czerń odnosi się do śmierci jako czeluści, ale również do snu, w który zapada bohaterka wideo na wzór bohaterki pieśni Franciszka Schuberta *Śmierć i dziewczyna* (*Der Tod und das Mädchen*, 1817), od której pochodzi sam tytuł wystawy. Od snu jest również niedaleko do skojarzeń z psychoanalizą, a dalej do surrealizmu. Wieloznaczność czerni dotyczy również roli i znaczenia samego tła *jako materialnej podstawy oraz powierzchni wpisania i figuracji, przez które każda poddaje się spojrzeniu, prezentuje siebie w związku z innymi figurami oraz w swoim ewentualnym odnoszeniu się*¹⁰. Te relacje stają się szczególnie widoczne w naprzemiennej negacji głębi, którą iluzorycznie tworzy tutaj czarny kolor, i tła, które jest wysuwane do przodu. Jak w *Black*, gdy tło zamienia się w czarną płaszczyznę, materialną ścianę, w której artystka drąży dziurę, by wydostać się na powierzchnię. Pod koniec filmu ciało wynurza się jakby z otchłani rozgwieżdzonego nieba i zawieszona w tej nieokreślonej przestrzeni wykonuje idealnie zsynchronizowany taniec. Po jego skończeniu artystka zwyczajnie przewraca się na brzuch i odchodzi na czworakach po twardej płaszczyźnie. Jak zauważa Marin Louis, *tło jawi się jako powierzchnia, i to właśnie wtedy obraz prezentuje się jako obraz, prezentuje siebie nie tyle prezentując jakąś rzecz, ile jako reprezentacja*¹¹. Czarne tło w filmach niczego nie przedstawia, dopóki nie odkryjemy, że to właśnie owo nic nadaje innym figurom widzialność. Ich szczególna relacja jest związana nie tylko z bezforemną głębią, w której ciało na przemian znika i pojawia się, ale również z ziarnistą ciemnością tła, które zdradza w ten sposób swoją materialność.

W filmach Grzeszykowskiej, obok tła, równie ważnym elementem jest rama, wprowadzająca problematykę mechanizmów kadrowania i oprawiania. Oczywiście

wideo funkcjonuje w sposób niezupełnie tożsamy z dziełem malarskim, którego elementy to blejtram, na który zostaje naciągnięte płótno, czy też rama, w którą obraz może zostać oprawiony. Wideo od strony technicznej tych elementów nie ma, choć krawędzie ujawniają się w filmach Grzeszykowskiej na kilka sposobów. W filmie otwierającym serię artystka zostaje „zaatakowana” przez sznur i w efekcie pozbawiona wzroku. Na jej twarzy pojawia się czarna substancja, co odsyła nas do o kilka lat wcześniejszej pracy: niewielkiego lightboxu ze zdjęciem uszkodzonego oka, zniekształconej źrenicy, która jak gdyby wylewa się na tęczęwkę¹². W *Black* po chwili sznur zjawia się ponownie w formie białej krawędzi wyznaczającej i ograniczającej przestrzeń. Stopniowo coraz ciaśniej kadruje przedstawienie, by ostatecznie wypchnąć kobiece ciało poza jego brzeg. Rama pojawia się więc w filmie jako bohater działający i generujący kolejne wydarzenia. Choć z pozoru niewidoczna, okazuje się również *podstrukturą powierzchni reprezentacji*¹³ – to w niej zostaje uwięzione nagie ciało. Próba wydostania się i niemy krzyk kobiety przypominają obraz Barbary Kruger, gdzie w ramę zostało ujęte wezwanie *HELP! I'm locked inside this picture*¹⁴.

Zdaniem Jacques'a Derridy stały wymóg rozróżniania wnętrza od zewnątrz organizuje wszelkie filozoficzne dyskursy o sztuce. W tekście *Parergon* zamieszczonym w książce *Prawda w malarstwie*, odwołując się m.in. do prac takich filozofów, jak Kant, Hegel i Heidegger, poddaje krytyce dotychczasowe założenia strukturyzujące tradycyjne myślenie o sztuce. Przykładem jest Kantowskie rozróżnienie na *ergon* i *parergon*. W refleksji tej *parergon* stanowi *przedmiot uzupełniający, który nie należy do dzieła i jest wtórny wobec niego*¹⁵, „uzupełnienie”, „przystawka”, „reszta”. W pracach Grzeszykowskiej paradoksalny status krawędzi, sytuującej się nie poza dziełem, ale jako jego część, przypomina raczej *parergon* w znaczeniu, które nadał mu Derrida, wskazując, że *nie odpada [on] gdzieś na bok, gdyż dotyka i współdziała, wychodząc z pewnego zewnątrz i kierując się do wnętrza operacji. Ani po prostu na zewnątrz, ani po prostu wewnątrz. Jest jak akcesorium, które jesteśmy zmuszeni przyjąć u brzegu, na brzegu, a nawet już na pokładzie. Nade wszystko jest pomostem na pokład, dostępem*¹⁶. Filmy Grzeszykowskiej podporządkowują się logice *parergonu*, który zamiast podtrzymywać raczej dezorganizuje wszystkie opozycje. Nie wiadomo już, co jest istotą dzieła, a co jedynie dodatkiem. Włączając ramę, uruchamiając krawędź przedstawienia, artystka samo to ramowanie ujawnia i tematyzuje. Krytykowana przez Derridę tradycja filozoficzna ma wiele wspólnego również z zachodnioeuropejską konwencją przedstawiania i opisywania kobiecego ciała w sztuce, gdzie szczególne znaczenie mają granice i obrzeża. Prace Grzeszykowskiej prowokują serię pytań odnoszących się nie tylko do dzieła jako takiego, ale również do sposobów opanowywania i ujmowania w normy kobiecego ciała. Dobrym tego symbolem jest opisywane powyżej zamknięcie w ramie, z której artystka w żaden sposób nie może się wydostać.

Lynda Nead, opisując różne sposoby obrazowania ciała, zwraca uwagę, jak istotne były granice w klasycznej patriarchalnej tradycji artystycznej, *gdzie gra toczyła się o ideał ciała jako formy pełnej i zwartej*¹⁷. Jak zauważa, to właśnie *formalna integralność aktu zapewniała wnikliwemu koneserowi atrakcję bezpiecznego przeżycia artystycznego*¹⁸. Ujęcie ciała w ramy i normy przedstawiania było procesem podporządkowania, by w efekcie nie pozostawić żadnej *plaszczyny ani obrysu, po których oko mogłoby błędzić niekierowane*¹⁹. W wideo Anety Grzeszykowskiej wartości te są poddawane ciągłej krytyce przez ujawnianie i problema-



Black (2007, SD wideo, 11'43")

Fot. dzięki uprzejmości galerii Raster

tyzowanie zabiegów artystycznych służących ustanawianiu i podtrzymywaniu bezpiecznych granic. *Ból głowy* otwiera akt podpalenia umieszczonego w ustach dynamitu, po chwili następuje wybuch i zapada ciemność. W następnej scenie widzimy rękę swobodnie leżącą na czarnym tle. W ten bezkrwawy sposób ciało artystki dosłownie rozsypuje się, ulegając kompletnej dezintegracji. Od tej pory poszczególne części ciała zyskują zupełną niezależność w działaniu, stają się bytami osobnymi. Zaczynają się poruszać w chaotyczny sposób, wzajemnie pomagając w odnalezieniu głowy, a następnie korpusu ciała. Działa tu klasyczny freudowski dualizm popędów: popęd śmierci dążący do zrywania związków i niszczenia rzeczy oraz popęd życia do tworzenia i zachowania większych całości²⁰. Obiekty częściowe są obdarzone cechami podobnymi do cech osoby. Początkowo manifestują swoje niezadowolenie i gniew, kopiąc i okładając głowę, a następnie, chcąc zniwelować panujący stan napięcia, dążą do ponownego połączenia ciała w całość, głaszcząc i pieszcząc jego korpus. Szybko okazuje się, że integracja podmiotu jest tylko pozorna – choć wszystkie elementy są już razem, odtworzenie spójnej całości zawodzi.

Monstrualny podmiot z niewłaściwie doczepionymi kończynami jest całkowitym zaprzeczeniem spójności i porządku. Bezforemność ciała potęgują chaotyczne, niesynchronizowane ruchy kończyn, które przecież nie przynależą, w sensie dosłownym, do jednego ciała. W *Bólu głowy* oprócz Anety Grzeszykowskiej występują cztery tancerki a każda z nich gra inną część ciała. Tancerki te zostały dobrane w taki sposób, by stworzyć wiarygodną całość – jednakże nie tylko ich proporcje, ale również sposób poruszania się i ekspresja okazały się znaczące: *w ramach choreografii, którą wymyśliłam, tancerki dały dużo od siebie: jedna była szybsza, druga – wolniejsza, inna – bardziej chaotyczna. Techniczny efekt pewnej nieudolności zaowocował ciekawą metaforą rozpadu mojego ciała – również psychologicznie – na różne byty*²¹. Przedstawienie kobiecego ciała w pracy Grzeszykowskiej odsłania brak synchronizacji poszczególnych jego części i ostateczną przewagę tanatycznej siły dążącej do rozpadu materii. W ten sposób zostaje symbolicznie rozbite pojęcie spójnej formy związane z postrzeganiem ciała oraz konstrukcją własnej tożsamości. Tak powstałe niedoskonałości zaznaczają nieuporządkowanie materii, podmiot nie może się ukonstytuować jako spójna całość psychofizyczna. Amelia Jones w książce *Body Art* akcentuje strefę ciała jako miejsca dezintegracji i rozproszenia *ja*. To w praktykach body artu, gdzie granica między artystą a jego dziełem zostaje zachwiana, autorka dostrzega szczególny potencjał podważania mechanizmów kadrowania związanych ze sztuką i krytyką modernistyczną. Przede wszystkim zwraca uwagę na kartezjańskie: „Myślę więc jestem”, na którym opiera się modernistyczna historia sztuki, jak i praktyka artystyczna, gdzie ciało jest przewyżczone przez umysł. Analizując prace takich artystek, jak Yayoi Kusama, Carolee Schneemann i Hannah Wilke, używających w projektach artystycznych własnego ciała, wskazuje, że utrzymanie tego modelu nie jest już możliwe²².

Choć Aneta Grzeszykowska nie wpisuje swojej działalności w tradycje feministyczne, jej prace szczególnie uwidaczniają problem reprezentacji kobiecego ciała w sztuce, zwracając uwagę na jego podporządkowanie patriarchalnym formom przedstawiania. Dobrze to widać w projekcie *Love Book*, gdzie Grzeszykowska wykorzystuje zdjęcia ciał artystek, które wpisują się w dyskurs feministyczny. Wśród nich znalazły się Francesca Woodman, Ana Mendieta, Theresa Hak Kyung Cha, Birgit Jürgenssen, Hannah Wilke i Helen Chadwick. Obok ich ciał w fotograficzne kolaże jest również ujęte ciało Grzeszykowskiej, która wchodzi z nimi w intymną relację, czy jak sama to określa, podejmuje przekorną grę zarówno z artystkami, jak i sztuką, którą tworzą. W tej nowej konfiguracji zmienia się kontekst – nagie artystki reprezentujące sztukę feministyczną teraz występują raczej jako obiekty seksualne. Grzeszykowska świadomie nadużywa tych przedstawień: *I w związku z tym rodzą się pytania: czy moje działanie jest feministyczne, czy wręcz przeciwnie? Dla mnie to jest ciekawe, że ta kwestia pozostaje otwarta. Staram się tego nie dopowiadać*²³. Ambivalentny charakter prac Grzeszykowskiej nie pozwala jej jednoznacznie włączyć do grona artystek, których przedstawień używa. Unikanie prostych definicji, a tym samym wpisywania się w ramy jednego z kierunków czy ruchów, wydaje się konstytutywne dla całej twórczości Grzeszykowskiej.

Trzeci film czarnej serii, *Bolimorfia*, w przeciwieństwie do *Bólu głowy*, pokazuje doskonałą integralność ciała zgodnie z porządkiem i prawami geometrii. Grzeszykowska wykonuje tutaj zsynchronizowany układ choreograficzny przypominający balet klasyczny. Wideo, nawiązujące do *Bólu głowy*, rozpoczyna wyłanianie się ko-

lejszych części ciała, które tym razem działają ze sobą w pełnej zgodzie. Następujące po sobie układy choreograficzne są multiplikowane. To przejście od dezintegracji do idealnej formy przedstawienia ciała pokazuje dążenie do nadania mu struktury. Jak zauważa Lynda Nead, to właśnie rygor ćwiczeń symbolizuje *siłę samodyscypliny, czyli potrzebę poskromienia i opanowania samego siebie*²⁴. Jednak choć wydaje się iż kolejne ciała pojawiające się w wideo idealnie powtarzają tę samą sekwencję ruchów, przyglądając się uważnie, można dostrzec niewielkie różnice w kątach nachylenia głowy i nieco szybszym ruchu ręki czy nogi. Bowiernie zdyscyplinowanie, któremu artystka poddaje ciało, dotyczy każdej postaci z osobna – zamiast komputerowego pomnożenia jednej z figur, Grzeszykowska powtarza ten sam układ dziesięciokrotnie. W tych powtórzeniach, podobnie jak w choreografii z *Bólu głowy*, pojawiają się niewielkie różnice. Zwracając uwagę na obecne w jej pracach niedoskonałości, Grzeszykowska obok aspektu czysto cielesnego wymienia również techniczny. Artystka nie tylko wykorzystuje w wideo własne ciało, ale również sama zajmuje się edycją materiału i jego montażem. Z pozoru niewidoczne łączenia w sposób naturalny są włączane do pracy jako jej istotny element. Rola przypadku jako generatora znaczeń jest implikowana przez montaż obrazów, który stanowi ważne narzędzie w pracy Grzeszykowskiej. *Te szwy są fajne, bo tworzą nowe znaczenia* – zauważa²⁵. W tej jakże technicznej i drobiazgowej pracy z materiałem, gdzie wszystkie działania są podporządkowane algorytmowi – choreografia i muzyka są idealnie zsynchronizowane – ujawnia się właśnie pewna cielesna niedoskonałość.

W *Bolimorfii* klasyczna forma z jasno określonymi granicami jest przełamana przez szereg dekonstruujących ją figur. Chyba najlepszym tego wyrazem jest warstwa muzyczna wideo, gdzie w tym samym czasie pojawiają się skrajnie różne kompozycje. Pierwsze to *Bolero* (1928) Maurice’a Ravela skomponowane oryginalnie jako muzyka do widowiska baletowego. Utwór ten jest oparty na rozwijaniu w formie kolejnych wariacji 18-taktowego tematu melodyczno-rytmicznego. Dynamika jest budowana przez włączanie w strukturę dzieła kolejnych instrumentów – zgodnie z tą logiką rozwija się również choreografia Grzeszykowskiej. Na nie zostaje nałożona *Polimorphia* (1961) Krzysztofa Pendereckiego, gdzie na próżno doszukiwać się tradycyjnie pojmowanej melodii, rytmu czy harmonii. Jak zauważa Ewa Szczecińska „*Polimorphia*” *wylania się z niskiego, rozstrojonego e kontrabasów jak z czeluści, przekształca z czasem w coś na kształt zapamiętanego z dzieciństwa jarmarcznego zgiełku, piskliwej skargi, chaosu*²⁶. Kompozycja nałożona na *Bolero* rozbija tę klasyczną strukturę, symbolicznie dekonstruując również ciało poddane monotonnemu, wręcz hipnotycznemu rytmowi.

Pomysł umieszczenia nagiego ciała na czarnym tle w ściśle zorganizowanym układzie przywołuje na myśl montaż fotograficzny Zofii Kulik. Duże plansze tworzone w latach 80. i 90. przedstawiały figury wielokrotnie multiplikowane i układane w czarno białe kobierce, mandale, dywany. Artystka wpisywała ciało innego artysty – Zbigniewa Libery – w idealnie symetryczne i zgeometryzowane struktury przedstawieniowe, tworząc tym samym skomplikowane ornamenty. „Gramatyka gestów” została wypracowana w ramach *Archiwum gestów* (1987-1991) gromadzącym ok. 700 czarno-białych fotografii z nagim modelem, który odtwarzał pozy i gesty zaczerpnięte z różnych epok i tradycji ikonograficznych. Artystka wielokrotnie wykorzystywała ten zbiór do tworzenia kolejnych prac. W odróżnieniu od Grzeszykowskiej, Kulik w swoich pracach silnie odwoływała się do sytuacji poli-



Bolimorfia (2008/2010, HD wideo, 7'21")

Fot. dzięki uprzejmości galerii Raster

tycznej, która również w *Deseniach* nie jest bez znaczenia. Dekoracyjne prace były nie tyle polityczną satyrą czy krytyczną dokumentacją konkretnych zjawisk społecznych, lecz uogólnieniem stanów zniewolenia, podporządkowania systemowi²⁷. Całkowicie podporządkowane i zdyscyplinowane ciała w fotomontażach Kulik zostają wpisane w abstrakcyjny porządek. Repetytywność figur, obecna również w pracach Grzeszykowskiej, jest tutaj hiperbolizowana, czego następstwem jest zupełny zanik osobniczości kolejnych figur. Podczas gdy w *Bolimorfii* artystka powtarza każdą figurę z osobna, Kulik poddaje ciało mężczyzny technicznej, stąd nieludzkiej reprodukcji. Perfekcyjność *Deseni* jest idealną organizacją przestrzeni przy użyciu ciała, a jednocześnie próbą wykluczenia cielesności jako niedoskonałej i generującej różnice.

Podstawową różnicą w pracach artystek jest właśnie wybór ciała. Choć Grzeszykowska posługuje się w wideo własnym, a Kulik używa w fotograficznych montażach ciała męskiego, obie artystki redefiniują klasyczną w sztuce relację władzy, gdzie mężczyzna działa, a kobieta się pokazuje²⁸. Kulik całkowicie odwraca schemat zależności między patrzącym a patrzonym: teraz to bierne ciało mężczyzny zostaje wpisane w zamkniętą kompozycję. Jak zauważa Piotr Piotrowski, prace Zofii Kulik mogą być interpretowane w kontekście dominacji mężczyzny w opresyjnym społeczeństwie komunistycznym. Artystka *bierze odwet za lata (...)* „podporządkowywania się” mającym (komunistyczną, choć nie tylko) władzę mężczyznom²⁹. Grzeszykowska narusza dystans między artystką a pracą artystyczną, stawiając swoje ciało w centrum nie tyle jako obiekt kontemplacji, ile aktywny podmiot. Choć nie komentuje współczesnej sytuacji politycznej w Polsce, przedstawia problem reprezentacji kobiecego ciała w sztuce jako kwestię polityczną.

Choć czarna seria jest opisywana jako pewna całość zarówno pod względem tematycznym, jak i formalnym, warto w tym miejscu na prawach kontrastu przywołać ostatni film Anety Grzeszykowskiej. W odróżnieniu od pozostałych filmów *Dziury* (2011) są zrealizowane w kolorze, czarne tło zastępuje biel, na której, czy właściwie spod której wyzierają kolejne fragmenty ciała: usta, oczy, uszy, nos, palec, wargi sromowe, włosy. Jak zauważa Krzysztof Pijarski, powierzchnia ta przypomina płachtę białego prześcieradła, które podczas ingerencji chirurgicznej przykrywa ciało, odsłaniając jedynie jego operowaną część³⁰. Jednak sposób ułożenia elementów nie daje złudzenia całości kryjącej się pod spodem, przypomina raczej przypadkowo rozsypany nieuporządkowany zbiór. Są one równie niezależne od reszty ciała, jak w przypadku kończyn w *Bólu głowy*: wiercą się, obserwują, nasłuchują, proszą o uwagę (usta szepczą w kółko: *Kochasz mnie?*), choć tutaj raczej poddają się manipulacjom, niż działają samodzielnie. Zainteresowanie przychodzi z zewnątrz w formie multiplikujących się dłoni, które dotykają, badają, pieszczą. W ostatniej scenie w dużym zbliżeniu przyglądamy się palcom penetrującym usta i pochwę. Czerwona szminka rozmazuje się na skórze palców i na białej powierzchni, z ust wydobywa się ślina, pochwa błyszczy od wilgoci. Mary Douglas w książce *Czystość i zmaza* zwraca uwagę na szczególnie charakter materii wydobywających się z wnętrza ciała. Takie substancje jak krew, mocz, kał, mleko, łzy czy ślina przekraczają bezpieczne granice ciała. Autorka zwraca uwagę na uniwersalność kategorii brudu w różnych kulturach i strachu przed nieczystością. Wskazuje, że brudem jest wszystko to, co jest nie na swoim miejscu. To swego rodzaju wykroczenie przeciw porządkowi, którego utrzymanie jest osiąganym przez nadanie bezforemnej materii odpowiedniej struktury. Wszelkie obrzeża są niebezpieczne, ponieważ każda struktura pojęciowa jest wrażliwa na granicach, wymyka się kategoriom i klasyfikacjom. Dlatego *błędem byłoby traktować obszary krańcowe ciała inaczej niż wszelkie inne obrzeża*³¹.

Aneta Grzeszykowska w szczególnie sposób akcentuje te miejsca, gdzie wszelka materia przekracza granice ciała. W dużym zbliżeniu pokazuje akt autoerotyczny, którego doświadczenie jest w pełni autoreferencyjne. Czyni nas podglądaczami, a jednocześnie zdaje się ostentacyjnie ignorować naszą obecność. Klasyczne reprezentacje kobiecego ciała w sztuce polegały na przekształceniu go w pasywny obiekt zazwyczaj podporządkowany męskiemu spojrzeniu. Na tę rolę przedstawienia zwracał uwagę John Berger, pisząc o uległości wobec wymagań patrzącego,

gdzie kobieta wystawia na pokaz swoją kobiecość jako przedmiot poddany obserwacji³². To nie jej seksualność, lecz mężczyzny, była najważniejsza. Kobieta miała nie tyle wyrażać własne uczucia, ile pobudzać cudze. W *Dziurach* tematem stają się przede wszystkim cielesne doznania i zaspokajanie pożądania. Pasywny przedmiot obserwacji zostaje przekształcony w aktywny podmiot wypowiedzi. Artystka zręcznie ujawnia i eksponuje te aspekty reprezentacji kobiecego ciała, które normują i ujmują je w kadry. Jak choćby dziury umieszczone w białej powierzchni, które z jednej strony przywołują szpitalny kontekst, z drugiej – nawiązują również do *peep-show*, podczas którego anonimowy widz podgląda przedstawienie przez niewielkie otwory. Podobnym sposobem prezentacji kobiecego ciała jest striptiz, którego artystka używa jako formy w sposób niekonwencjonalny, odwracając jego kolejność. Zabieg fragmentaryzowania ciała, często wykorzystywany przez Grzeszykowską, odkrywa i odgrywa męskie spojrzenie fetyszizujące kobiece ciało. Jednak kolonizującemu męskiemu spojrzeniu zostaje przeciwstawiona aktywna postawa artystki. Jak zauważa Lynda Nead, *dynamiczne zachowanie performerki podczas spektaklu zapobiega kolonizacji ciała kobiety, której dokonuje zaborczy widz w przypadku obrazu czy rzeźby. Statyczny przedmiot pozwala mu na dowolny wybór czasu i miejsca, z którego może się nim rozkoszować. W performance to kobieta, a nie widz determinuje sposób odbioru ciała, panując tym samym nad własnym obrazem*³³. Dotyczy to w jeszcze większym stopniu działań nie tyle wykonywanych na żywo, ile przetwarzanych i prezentowanych za pomocą wideo. Podkreśla to sama Grzeszykowska: *wydaje mi się, że gdybym miała działać na żywo, straciłabym kontrolę. A ja jednak lubię mieć kontrolę*. Kontrola nad ciałem jest w rękach artystki, która wykorzystuje ją z jednej strony w samej pracy, dyscyplinując ciało w kolejnych układach, z drugiej strony na poziomie samej edycji materiału, panując nad montażem wszystkich scen. Dlatego zarówno ciało jak i jego reprezentacja są pod jej ścisłym nadzorem. Choć w swoich filmach prowadzi grę z różnymi sposobami ujmowania i definiowania kobiecego ciała, nie afirmuje ani nie odrzuca żadnej z nich. Ta kwestia reprezentacji może być również rozpatrywana w kontekście innych jej prac jako gra z twórczością artystek określanych jako feministyczne. Przywłaszczając sobie ich wizerunki, czy też „kanibalizując” ich prace (jak choćby w projekcie *Untitled Film Stills* Cindy Sherman z lat 70. XX w., który w 2006 roku Grzeszykowska powtórzyła), w podobny sposób odzwierciedla polemikę z ramą jako konstytutywną dla przedstawiania kobiecego ciała oraz z relacjami władzy związanymi z patrzącym i patrzonym. Grzeszykowska tematyzuje te aspekty oraz ujawnia już nie jako „praktyki dekonstrukcyjne”, ale kolejne formy reprezentacji kobiecego ciała.

AGATA ZBOROWSKA

¹ K. Pijarski, *Fotografie*, w: tegoż, *Love Book*, Fundacja raster, Warszawa 2011, s. 32.

² *Skóra z rzeczywistości*, rozmowę z Anetą Grzeszykowską przeprowadziła G. Grabowska, „Lampa”, 06-2006, s. 7.

³ *Szwy generują znaczenia*, rozmowę z Anetą Grzeszykowską przeprowadziła I. Gańczar-

czyk, „Didaskalia: Gazeta Teatralna”, czerwiec 2012, s. 63.

⁴ *Śmierć i dziewczyna*, na której zostały zaprezentowane autorskie prace Anety Grzeszykowskiej odbyła się w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w dniach 13.04.-02.06.2013.

- ⁵ Wystawa trwała od 13 kwietnia do 2 czerwca 2013 r. Obok *Black, Bólu głowy Bolimorfii* na wystawie zaprezentowany został również czarno-biały film Mai Deren, który Aneta Grzeszykowska udźwiękowiła, podkładając dialogi zapożyczone z książki *Deren An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* oraz projekt fotograficzny *Negative Book* przygotowany specjalnie na wystawę w Zachęcie. Zob. <http://www.zacheta.art.pl/article/view/1287/ane-ta-grzeszykowska-smierc-i-dziewczyna> (dostęp: 28.05.2013).
- ⁶ E. Morin, *Dusza kina*, w: tegoż, *Kino i wyobrażenia*, przedm. opatrzył M. Czerwiński, tłum. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 132.
- ⁷ Tamże, s. 133.
- ⁸ *Szwy generują znaczenia*, dz. cyt., s. 64.
- ⁹ L. Marin, *Rama przedstawienia oraz kilka jej figur*, w: tegoż, *O przedstawieniu*, wybór i oprac. D. Arrase, tłum. P. Pieniążek, s. 412.
- ¹⁰ Tamże, s. 413.
- ¹¹ Tamże, s. 414.
- ¹² Artystka w ten sposób przywołuje historię z dzieciństwa, gdy w wyniku uszkodzenia oka brata jego żrenica wyglądała tak, jakby „rozlewała się” na tęczówkę. Prace były prezentowane wspólnie na wystawie w Galerii Pies.
- ¹³ L. Marin, dz. cyt. s. 416.
- ¹⁴ B. Kruger, *Untitled (Help! I'm locked inside this picture)*, 1985.
- ¹⁵ J. Derrida, *Parergon*, w: tegoż, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 65.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ L. Nead, *Estetyka i akt kobiecy*, w: tejże, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998, s. 63.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. J. Bomba, WAI F, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 77.
- ²⁰ Z. Freud, *Teoria popędów*, w: tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 102.
- ²¹ *Szwy generują znaczenia*, dz. cyt., s. 59.
- ²² A. Jones, *Body Art/ Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, s. 10.
- ²³ *Szwy generują znaczenia*, dz. cyt., s. 63.
- ²⁴ L. Nead, *Ciało kobiety w ramie sztuki*, w: tejże, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, dz. cyt., s. 28.
- ²⁵ *Szwy generują znaczenia*, dz. cyt., s. 59.
- ²⁶ E. Szczecińska, *Penderecki i Greenwood w Nonesuch*, „Dwutygodnik/muzyka”, 2013, nr 112. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3278-penderecki-i-greenwood-w-nonesuch.html> (dostęp: 07.08.2013).
- ²⁷ A. Sobota, *Sztuka Zofii Kulik*, w: *Kobieta o kobiecie / Woman about Woman*, Galeria „Biel-ska” BWA, Bielsko-Biała 1996, s. 32-35.
- ²⁸ J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, s. 47.
- ²⁹ P. Piotrowski, *Poza starą i nową wiarą*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 10(2), s. 144.
- ³⁰ K. Pijarski, *Ciemności*, w: tegoż, *Love Book*, dz. cyt., s. 22.
- ³¹ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2007, s. 155.
- ³² J. Berger, dz. cyt., s. 55.
- ³³ L. Nead, *Przekraczanie granic*, w: tejże, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, dz. cyt., s. 119-120.