



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA  
WE WROCŁAWIU

# **Wizerunek jako nasza matryca w paralelnym świecie malarskiej iluzji**

Praca doktorska w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuk plastycznych  
i konserwacji dzieł sztuki

mgr Joanna Kaucz  
promotor: prof. Zdzisław Nitka  
promotor wspomagający: dr Anita Wincencjusz-Patyna

Wrocław  
2022

## Spis treści

|  |    |
|--|----|
| Wstęp  | 5  |
| Rozdział I                                     | 7  |
| <b>Światy równoległe</b>                       |    |
| Rozdział II                                    | 13 |
| <b>Kryzys twarzy, kryzys portretu?</b>         |    |
| Rozdział III                                   | 17 |
| <b>O własnej perspektywie</b>                  |    |
| <i>Wizerunek</i>                               | 17 |
| <i>Temat</i>                                   | 19 |
| <i>Cielesność</i>                              | 22 |
| <i>Instalacja</i>                              | 26 |
| Rozdział IV                                    | 31 |
| <b>Opis dzieł</b>                              |    |
| <i>Mamidło</i>                                 | 32 |
| <i>Portrety upamiętniające</i>                 | 34 |
| <i>(Nie)śmiertelne wizerunki</i>               | 40 |
| <i>Monidło</i>                                 | 44 |
| <i>Tu i teraz</i>                              | 46 |
| <i>Obrazy komentujące</i>                      | 48 |
| <i>Zaręczyny</i>                               | 48 |
| <i>Miss Polonia</i>                            | 50 |
| <i>Made in Poland – Polaków portret własny</i> | 52 |
| Zakończenie                                    | 55 |
| Bibliografia                                   | 57 |
| Spis ilustracji                                | 59 |

## Wstęp

Temat portretu eksploruję i rozwijam od początku mojej świadomej twórczości. Uważam, że za pomocą ludzkiego wizerunku mogę przekazać większość interesujących mnie treści. Już temat mojej drugiej pracy magisterskiej przygotowanej na kierunku malarstwo (pierwsza na grafice) – *Wybrane problemy autoportretu w malarstwie* – nawiązywał do tego zagadnienia. Maluję głównie autoportrety i portrety, które są nie tylko zapisem ludzkiej fizyczności, ale przekazują treści ważne dla mnie, zarówno uniwersalne, jak i aktualne.

Rozprawa doktorska i prace, które w niej omówię, są kontynuacją moich twórczych zainteresowań wizerunkiem. Efektem tych poszukiwań są instalacje malarskie, w których portret i autoportret jest narzędziem i środkiem artystycznej wypowiedzi. W mojej pracy twórczej staram się tworzyć podteksty i zakrywam znaczenia, żeby zaprosić widza do uczestnictwa w intelektualnej i emocjonalnej przygodzie. Prace, które będę omawiała, nazywam instalacjami lub obiektami malarskimi. Wskazówki i tropy interpretacyjne podpowiadam, wprowadzając do nich trzeci wymiar, czyli dodając elementy przestrzenne. Są one pochodzenia naturalnego, jak na przykład woda czy ziemia, ale używam też obiektów gotowych. Dodanie ich oraz zaaranżowanie w przestrzeni umożliwia mi wyreżyserowanie doświadczenia widza, ale czasem również obsadzenie go w roli współuczestnika świata przedstawionego. Tematyka, którą w swoich realizacjach poruszam za pomocą konterfektów, związana jest m.in. z wizerunkiem śmierci, refleksją nad życiem i sposobem ukazywania „okropności” i ostateczności w sztuce. Moją inspiracją jest XVII i XVIII-wieczna polska tradycja portretów trumiennych i oprawy funeralnej *castrum doloris*. Drugi cykl prac-obiektów to *Obrazy komentujące*, w których odnoszę się wprost do tego, co tu i teraz, a w szczególności do spraw mnie drażniących. Czerpię z sacrum, żeby eksplorować profanum, uczestniczę w życiu i myślę o śmierci, to, co realne, przekładam na język sztuki i nim komunikuję się z innymi i ze światem, (na szczęście) nie zawsze śmiertelnie poważnym tonem.

# Rozdział I

## Światy równoległe

*Wizerunek jako nasza matryca w paralelnym świecie malarskiej iluzji*

Dziwny, zagmatwany tytuł to tylko pierwsze wrażenie. Do XIX wieku malarstwo było główną formą obrazowego dokumentowania świata, w tym wizerunku postaci ludzkich. Z malarskich zapisów rzeczywistości powstał świat równoległy, w którym udało się zatrzymać historie miejsc i ludzi, ale też ukazać sposób interpretowania czy myślenia człowieka o uniwersum i o sobie. Myślę jednak, że oczywistym jest krytyczne spojrzenie na dzieła przedstawione. Twórcy-malarze podlegali nie tylko wymogom, tendencjom i trendom danej epoki, ale też przede wszystkim filtrowali świat przez swoją wrażliwość i wyobraźnię. To, co „żyje” na obrazie i w oku widza, jest więc pewnego rodzaju iluzją. Moim zdaniem jest efektem nie tyle odwzorowania, co kreacji, w wyniku której powstał paralelny świat.

Miejsce narodzin tego świata to pracownia artysty – tę ciekawą i inspirującą mnie koncepcję przedstawił historyk i teoretyk sztuki Andrzej Pieńkos w publikacji *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*<sup>1</sup>. Historia sztuki, filozofia czy może ogólnie nauki humanistyczne szeroko zajmowały się zagadnieniem roli artysty i jego relacji z dziełem. Zdaniem autora jednak wątek artystycznego atelier jest niedoceniany i niedostatecznie omówiony. Pracownia artysty to miejsce, które ma osobowość, jest wypełnione energią (s)tworzenia. W takim myśleniu o pracowni oczywiście najsilniej słychać echa epoki romantyzmu i mitu artysty demiurga. Autor jednak proponuje, żeby przyjrzeć się temu zagadnieniu bez sztamowego podziału na epoki. Pieńkos pisze o pracowni artysty głównie w kontekście miejsca „mrocznego i cuchnącego”, w którym malarze gromadzili trupy, poszczególne fragmenty ciała i ich odlewy, by studiować anatomię i tworzyć doskonale realny wizerunek. Mnie interesuje wyłuskana z tych rozważań refleksja o tworzeniu świata równoległego, bo jak pisze Terry Pratchett: „Czas może się rozdzielić, jak para spodni. I wędrowiec może skończyć w niewłaściwej nogawce, przeżywając to, co naprawdę dzieje się w tej drugiej”<sup>2</sup>.

---

1 A. Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

2 T. Pratchett, *Straż! Straż!*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1989, <https://lubimyczytac.pl/cytaty/5236/ksiazka/straz-straz>, dostęp: 02.02.2022.

Pieńkos wskazuje na niezwykłość przestrzeni pracy twórczej – miejsca, które jest „dogodne do spotkania się różnych porządków rzeczywistości, które to spotkanie można określić mianem realizmu, tylko odrobinę nadużywając historycznego terminu (...). W pracowni przecież dokonuje się przeistoczenie, to jest powstaje dzieło, zjawisko paralelne wobec świata nieartystycznego”<sup>3</sup>. Artystyczna pracownia to miejsce odizolowane od świata, jest jak laboratorium, w którym powstają światy na wzór, tak jak w badanej przez fizykę kwantową hipotezie wieloświatów, trwających równolegle do siebie i należących do jednego zbioru.

Relacja tych dwóch porządków jest przedmiotem moich rozważań w myśleniu o malarstwie w ogóle, ale przede wszystkim w moich artystycznych zmaganiach z ludzkim wizerunkiem. Stąd moje pytanie o funkcję portretu dziś: czy dalej jest naszą malarską matrycą, czy raczej kreacją? O portrecie myślę jak o matrycy, wzorze, zapisie danego modelu, który był/jest konkretną osobą. Czy stworzona matryca, która jest odbiciem realnego i jednocześnie jest aktem (s)tworzenia paralelnego świata, (prze)trwa w tym, co jest i będzie?

Interesuje mnie pełny zakres aktualnych i przeszłych działań artystycznych związanych z tym tematem, ale na potrzeby tej pracy skupię się tylko na ostatnio eksplorowanych przeze mnie aspektach portretu. Pozwolę sobie jednak jeszcze przez chwilę pokrażyć po orbicie tego paralelnego świata. „Wyciągać na zewnątrz, wyjawiać, pokazać” to znaczenia łacińskiego słowa *pro-traho*, od którego wywodzi się nazwa *portret*. A może lepiej naturę portretu definiuje słowo lubiane przez niemieckich malarzy *contra facere* pochodzące od czasownika *contraffare*, czyli „podrabiać, naśladować, małpować”<sup>4</sup>? W Słowniku Języka Polskiego czytamy, że portret to „dzieło sztuki plastycznej, przedstawiające określoną osobę lub grupę osób z zachowaniem podobieństwa”<sup>5</sup>. W definicji zawiera się więc aksjomat wiernego odwzorowania modelu. Jeśli jednak mówimy o wyciąganiu czegoś na światło dzienne, znaczy to, że coś jest ukryte. Co zatem zapisuje malarz, co musi i chce odsonić? Jak to, co widzi, przedstawi światu?

Na stronie londyńskiej Tate Gallery<sup>6</sup>, w krótkiej nocie o portrecie, zaraz w drugim akapicie, czytelnik dowiaduje się, że portret jest czymś więcej niż jedynie przedstawieniem wizerunku. Jest próbą uchwycenia charakteru osoby, ukazania jej cech i cnót, ale też zaznaczeniem pozycji społecznej, kształtowaniem kanonów piękna, podkreśleniem władzy. W historycznym ujęciu rolą malarza było tworzyć portrety, które nie tylko oddawały podobieństwo, ale miały komplementować przedstawioną osobę, ukazać ją w korzystnym świetle. Portret miał schlebiać, więc malarz miał tak dobierać środki wyrazu i budować kompozycję,

3 A. Pieńkos, op. cit., s. 134.

4 S. Zuffi, *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, Arkady, Warszawa 2000, s. 7.

5 <https://sjp.pwn.pl/sjp/portret;2505483.html>, dostęp: 05.02.2022.

6 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/portrait>, dostęp: 05.02.2022.

by wykreować piękny i godny wizerunek. Tak było do czasów współczesnych. Dziś możemy obserwować trend, którym kieruje przeciwna siła: ukazania brzydoty twarzy i ciała, cierpienia, choroby i różnego rodzaju deformacji. Dziś twarz jest w kryzysie. Portret analizowany przez pryzmat podobieństwa rodzi pytanie o to, czy można mu przypisywać kategorie prawdy, a może lepiej autentyczności? Skoro uwypuklamy jedne cechy, a zasłaniamy inne, to czy ukazujemy prawdziwą twarz portretowanego/portretowanej, czy może jakiś aspekt osobowości realnego modelu/modelki? Twarz rozumiem tutaj jako wizerunek, wyraz osoby. Czy artysta jest w stanie uchwycić „prawdę”, ukazać ducha i psychikę portretowanych? Kolejne epoki i nurty w sztuce dyktowały kanony piękna i sposób przedstawiania rzeczywistości w sztuce. Królowie życzyli sobie portretów na wzór cesarzy rzymskich, by podkreślić swoją rangę i moc. Gdy portret stał się bardziej demokratyczną sztuką i wyszedł z królewskich komnat, by zagościć w mieszczańskich domach, miał ukazywać z kolei cnoty danej klasy społecznej. Artyści zadawali sobie pytanie o własną rolę w tym procederze. Interpretować czy naśladować? Ukazać ducha i cnotę kosztem podobieństwa, dzięki czemu uwieczniony duch będzie miał możliwość oddziaływać na kolejne pokolenia?

Innym interesującym tropem relacji realne – przedstawione jest topos malarstwa jako sztuki, która odbiera życie realnemu lub kradnie dusze sportretowanym modelom. To analiza relacji między tym, co jest, a tym, co zostało uwiecznione, mocowania się światów i porządków. Z kolei topos artysty, który stwarza świat i ma władzę nad nim, a więc też nad wizerunkiem modelu i w końcu nad samym modelem, ukazuje złożoność zagadnienia mocy portretu wczoraj i dziś. Świat literatury eksplorował ten wątek niejednokrotnie. W opowiadaniu *The Prophetic Pictures* Nathaniela Hawthorne’a malarz uwiecznił wizerunek pary narzeczonych. Stworzony portret jednak zaczyna jak lustro odbijać to, co zachodzi między parą. Chłopak popada w szaleństwo, dziewczyna w melancholię. To właśnie malarzowi tchniętemu przecuciem udaje się powstrzymać mężczyznę, który rzuca się z nożem na ukochaną. Czy malarz widzi, czy przepowiada los swoich modeli? Sam artysta twierdzi, że nie namalował niczego, czego nie było. To przykład, w którym z dwóch porządków – realnego i przedstawionego – to ten przedstawiony zyskuje charakter obiektywny. Świat iluzji przejął kontrolę nad ich życiem. Obraz dokonuje zamachu na rzeczywistość i staje się bardziej realny niż ona sama.

Kolejnym przykładem obrazującym rodzaj relacji realne – przedstawione jest miniatura mistrza światów niesamowitych Edgara Allana Poe *Portret owalny*, w którym spotykamy problem obrazu fatalnego. Tutaj wizerunek wysysa życie z modelu. Malarz portretuje swoją żonę z pieczołowitością, która doprowadza go do obsesji; zatracą się w wizerunku na tyle, że nie zauważa, że życie ulatuje z modelu, by wsączyć się w kreowany wizerunek. To opowiadanie obrazuje problem granic realizmu i ukazuje, że iluzja może zagrażać, a wręcz zwyciężać realność. Oczywiście przykładów w literaturze jest więcej, choćby najślynniejszy z nich – *Portret Doriana Greya* Oscara Wilde’a.

Pieńkos trafnie podsumowuje rolę sztuki wczoraj i dziś i wzajemne oddziaływanie na siebie porządków artystycznego z realnym: „Sztuka w nowoczesnym europejskim wyobrażeniu może stanowić «realne» zagrożenie dla rzeczywistości, może tę rzeczywistość modelować. W owym pierwotnym wyobrażeniu natomiast jej groźba polegała na czymś innym: była ona w stanie ujawniać tajemnice znane tylko bogom”<sup>7</sup>.

Skoro więc zmieniła się funkcja sztuki, stawiam pytanie o to, jak zmieniła się funkcja portretu? Dziś, gdy fotografia zaanektowała portret, a malarstwo przestało być głównym medium dokumentowania rzeczywistości, artysta jest mniej ograniczony wymaganiami modelu i standardami epoki. Rzadko już malowane są portrety na zamówienie, malarz współczesny traci rangę jedynego portrecisty, ale dostaje zarazem więcej wolności. Może mówić portretem to, co ma do powiedzenia o świecie czy aktualnym stanie rzeczy, lub pytać o to, co go nurtuje; może dyskutować z tradycją, bawić się nią, dekonstruować i dowolnie rekonstruować.

Na pytanie, czy portret w malarstwie jest zapisem rzeczywistości, próbą odtworzenia wizerunku uwiecznionego człowieka, odpowiadam: owszem, ale w sytuacji, kiedy artysta stara się o to, aby jego dzieło faktycznie przedstawiało portretowaną osobę. Odwzorowanie *physis* może być dosłowne bądź nie. Artysta może się skupić na cechach fizycznych, np. podkreślając je lub maskując; może oddać charakter postaci, kolokwialnie mówiąc „nie wdając się w szczegóły”; może oddać nastrój, emocje, aurę itp., które towarzyszą portretowanej postaci; może przelać na nią swoje uczucia lub, jeśli uzna za stosowne, również inne swoje emocje związane z modelem. Jest trochę jak alchemik, który dowolnie czy może według swojego uznania miesza w określonych proporcjach „mikstury”, które ostatecznie wpłyną na całokształt. Czasami jednak może on działać pod czyjąś presją, ale tej sytuacji nie warto rozpatrywać, bo oczywistym jest fakt, że z przepisu szaleńca kierującego ręką malarza powstanie mikstura tak wybuchowa, jak i szpetna. Wspaniałym przykładem obrony artysty przed byciem narzędziem w rękach pychy jest regulamin firmy Witkacego, w której artysta zawarł odpowiedni paragraf na wspomnianą okoliczność: „Wykluczona jest absolutnie wszelka krytyka ze strony klienta. Portret może się klientowi nie podobać, ale firma nie może dopuścić do najskromniejszych nawet uwag, bez swego specjalnego upoważnienia. Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwanie zdań klientów, musiałaby już dawno zwariować”<sup>8</sup>.

Czy zatem portret to „prawdziwy” wizerunek, odzwierciedlający naturę portretowanej osoby? Tak, jakiś rodzaj prawdy zostanie przekazany, niezależnie od alchemicznych proporcji, dlatego też użyłam w tytule określenia „paralelny świat malarskiej iluzji”. Jednak uważam, że malarstwo, nawet przy dość wiernym odwzorowaniu, pozwala na dużą swobodę kreacji.

7 A. Pieńkos, op. cit., s. 229.

8 <https://docplayer.pl/18331150-Witkacy-firma-portretowa-i-jej-regulamin-2.html>, dostęp: 08.02.2022.

We wspomnianym już regulaminie firmy Witkacego, możemy nawet znaleźć typy i rodzaje kreacji:

„Typ A – rodzaj stosunkowo najbardziej tzw. «wylizany». Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych niż męskich. Wykonanie «gładkie», z pewnym zatraceniem charakteru na korzyść upiększenia, względnie zaakcentowania «ładności».

Typ B, wyceniony przez firmę na 250 złotych, to rodzaj bardziej charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury. Robota bardziej kreskowa niż typu A, z pewnym podcięciem cech charakterystycznych, co nie wyklucza «ładności» w portretach kobiecych. Stosunek do modelu obiektywny.

Typ C i pochodne: C+Co, Et, C+H, C+Co+Et, itp. – typy te wykonywane przy pomocy C<sub>2</sub>H<sub>5</sub>OH (alkoholu etylowego, czyli spożywczego) i narkotyków wyższego rzędu, obecnie wykluczone. Charakterystyka modelu subiektywna – spotęgowania karykaturalne tak formalne, jak psychologiczne nie wykluczone.

Typ D – to samo osiągnięte bez żadnych sztucznych środków. (Ponieważ nie każdy miał okazję znaleźć się w sytuacji, w której mógł być powstać jego portret w typie C, regulamin firmy pozwalał na zamówienie za zaledwie 100 złotych najtańszego portretu w typie D.)

Typ E i jego kombinacje z poprzednimi rodzajami. Dowolna interpretacja psychologiczna, według intuicji firmy. Efekt osiągnięty może być zupełnie równy wynikowi typów A i B – droga, którą się do niego dochodzi, jest inna, jako też sam sposób wykonania, który może być rozmaity, ale nie przekracza nigdy granicy”<sup>9</sup>.

To artysta nadaje ostateczny kształt przedstawionemu światu, decyduje, jaką matrycę portretowanego stworzy i jakie informacje o tej rzeczywistości dotrą do odbiorcy. Zapis ten jest iluzją i z niej widz będzie odczytywał i odtwarzał ten wizerunek dla siebie. Mimo że portretowany i ten, który patrzy, nigdy się nie spotkali, odbiorca ma możliwość przyjrzenia się portretowanemu i (roz)poznania go, z całym bagażem, który spakował mu malarz.

Kolejny aspekt, który mnie nurtuje, to relacja dzieła z czasem. „W portrecie bowiem dokonuje się zamiana między maską a ożywioną twarzą, która koncentruje w sobie nie życie, lecz jedynie jego oznaki. Już przez to, że każdy portret jest pewnym wytworem, a więc zawsze zakłada istnienie jakiegoś producenta i jakiegoś zleceniodawcy, nosi on maskę czasu, który go wydał”<sup>10</sup>. Nie wiadomo, jak długo taka malarska matryca przetrwa i kto będzie miał szansę się z nią zapoznać, komu zapisze się w pamięci i jak pozwoli się odtworzyć namalowany wizerunek.

Czy kolejne pokolenia zobaczą i rozczytają dzisiejsze portrety? Myślę, że mogą wykazać w odpowiedzi optymizm i założyć, że utrwalone wizerunki z dziś będą towarzyszyły ludziom jutra, czego dowodzą niezliczone ilości matryc z wczoraj w rozlicznych muzeach. Jak będą odczytane konterfekty tworzone dziś, te, które są bardziej kreacją i konceptualną myślą niżli dokumentem swojego czasu?

9 Ibidem.

10 H. Belting, *Faces. Historia twarzy, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2015, s. 120.

Co zobaczy i odtworzy z nich człowiek jutra, którego spojrzenie będzie zmienione przez rozwijającą się w zawrotnym tempie technologię? Pozwolę sobie podsumować moje rozważania głosem Reginy Spektor, która śpiewa:

*Wszystkie łódeczki z obrazów olejnych,  
próbują stąd odwiostować  
A zmartwione twarze kapitanów  
pozostają skrzywione i wpatrzone w fale  
Będą wisieć w złotych ramkach  
na zawsze, na zawsze i dzień dłużej  
Wszystkie łódeczki z obrazów olejnych  
próbują stąd od wiostować*

*Słysząc ich szepty: francuski, niemiecki,  
holenderski, włoski i łacina  
Gdy nikt nie patrzy, dotykam rzeźby,  
marmurowej, chłodnej  
i delikatnej jak satyna  
Te najbardziej wyjątkowe są najsamotniejsze  
och, jak mi żal skrzypiec  
W szklanej trumnie, pokastują  
już zapomniały, zapomniały jak śpiewać*

*Gasną światła, zamykają  
Arcydzieła odsiadują dożywotni wyrok  
To ich wina, za bycie ponadczasowymi  
Cena, którą trzeba zapłacić, i konsekwencje  
Wszystkie galerie i muzea*

*„Oto Twój bilet, witaj w grobowcach”  
To publiczne mauzolea  
Żywe trupy wypełniają każdą salę  
Te najbardziej wyjątkowe są najsamotniejsze  
och, jak mi żal skrzypiec  
W szklanej trumnie, pokastują  
już zapomniały, zapomniały jak śpiewać*

*Będą wisieć w złotych ramkach  
na zawsze, na zawsze i dzień dłużej  
Wszystkie łódeczki z obrazów olejnych  
próbują stąd od wiostować*

## Rozdział II

### Kryzys twarzy, kryzys portretu?

„Portret jest w dzisiejszej kulturze uważany za sprawę przegraną”<sup>11</sup>.

Taką diagnozę sztuce portretowania stawia autor *Faces*. Historii twarzy, teoretyk i historyk sztuki Hans Belting. Argumentuje on swoją tezę, odnosząc się do zjawiska „inflacji twarzy”, przez jej masową produkcję możliwą dzięki nowej technologii. Dziś każdy/każda może zrobić sobie portret, choćby własnym telefonem. Nie tylko sami możemy tworzyć zapis wizerunku, ale i kreujemy go za pomocą rozmaitych filtrów i aplikacji, dzięki którym możemy zamaskować tak zwane niedoskonałości, ale też zobaczyć oblicze swojej starości. Kolejną przyczyną przegranej portretu (jaką widzi autor) jest utrata zainteresowania twarzą przez naukowców (upadek koncepcji fizjonomicznych), których uwaga skierowała się w stronę mózgu. Jednak Belting dostrzega też przestrzeń, w której portret wciąż może być użyteczny, a mianowicie, gdy spojrzysz na niego jak na „uprzywilejowane miejsce, gdzie nadal można snuć refleksję nad twarzą i podtrzymać jej znaczenie, to oczyści się go z historycznego kurzu”<sup>12</sup>.

Chciałabym chwilę skupić się na omówieniu fenomenu twarzy. W problemie widzenia twarzy skupiają się jak w soczewce pytania o portret. Co nam przekazuje oblicze ludzkie? Jak i co z niego czytać? Czy twarz zaśmiania, czy odśmiania prawdę o człowieku i jego duszy? Najstarszą nauką o twarzy (dziś uważaną za pseudonaukę) jest fizjonomika. Już starożytni próbowali odczytać i zrozumieć to, co niesie ze sobą wyraz oblicza ludzkiego. Za autora pierwszej fizjonomiki uważa się Arystotelesa. W przypisywanym mu traktacie *Fizjonomika* grecki filozof pisze tak: „Wydaje mi się, że dusza i ciało w doznaniach swoich zależą wzajemnie od siebie. I gdy nastrój duszy ulega zmianie, zmienia zarazem powierzchowność, a znów gdy powierzchowność ulega zmianie, zmienia zarazem nastrój duszy”<sup>13</sup>. W starożytnym Rzymie z kolei twarz się zdobywała, nie była dana raz na zawsze. Jak pisze profesor Mirosław Kocur, antropolog teatru i reżyser: „Twarz Rzymianina była świadectwem jego reputacji, dowodem honoru, esencją człowieczeństwa. Twarz wyrażała męstwo. A męstwo, podobnie jak twarz, należało sobie

11 Ibidem.

12 Ibidem, s. 119.

13 Arystoteles, *Fizjonomika*. Dzieła wszystkie, tłum. L. Regner, PWN, Warszawa 1993, s. 321.

wypracować – nikomu nie było dane z góry. Nie każdy chłopiec stawał się mężczyzną. Męstwo było czymś, o co należało walczyć. Im większe męki, tym większa chwała – nauczał filozof Seneka”<sup>14</sup>.

W twarzy odbijają się wewnętrzne krajobrazy jednostki, ale też twarz jest efektem moralnej pracy człowieka. Fizjonomika, czyli sztuka czytania twarzy czy też raczej interpretowania cielesnych kodów, była czymś głębszym niż próbą określenia charakteru danej osoby. Wpisywała się w nauki, które objaśniały świat, jego celowość i sens. Ciało ludzkie widziane było bowiem jako mikrokosmos, którym rządzą i na które oddziałują te same prawa co w makrokosmosie. Przybliża nas więc ono nie tylko do zrozumienia siebie, ale do rozszyfrowania tajemnic, prawd czy zasad porządkujących istnienie. Autorzy *Historii twarzy* Jean Jacques Courtine i Claudine Haroche tak wyjaśniają zadanie i naturę tej nauki: „Człowiek posiada dwa oblicza, z których jedno wymyka się spojrzeniu: fizjonomika chce temu zaradzić, tkając gęstą sieć ekwiwalencji pomiędzy widocznymi na powierzchni szczegółami a tym, co ukryte w głębi ciała. Nauka o namiętnościach to nauka o niewidocznym”<sup>15</sup>.

W tym ujęciu portret jawi się jako próba uchwycenia prawd ogólnych poprzez utrwalenie wizerunku ze wszelkimi jego niuansami. Fizjonomiści doradzają władcom w doborze ministrów; analizują nie tylko ekspresję, lecz także kształt czaszki, wielkość nosa i ust, by decydować o wiarygodności człowieka, opisać go jako popędliwego czy skromnego. Do wieku XIX powstają kolejne dzieła i traktaty fizjonomiczne, prace o ogładzie i ekspresji, ale też powtarzany jest postulat o samoobserwacji, o obowiązku czytania siebie i rozpoznawania swojego serca i duszy. Powstały liczne portrety/ wzory/matryce twarzy szlachetnej, występnej, mądrej itd. Fizjonomika jest narzędziem, które umożliwia dobór towarzystwa, ale też kształtowanie „brzydkiej duszy”, która ujawnia się w postaci „brzydkiej twarzy”.

U progu XIX wieku fizjonomika wychodzi z dworów na ulicę i ma być narzędziem kształtującym lepsze społeczeństwo. Fizjonomista plasuje się obok pedagoga – ma pomóc w kształtowaniu cnotliwych ludzi. Lavater, współczesny ojciec fizjonomiki, szwajcarski pastor i poeta, wierzy i uczy, że fizjonomika to droga do umiłowania człowieka. Obserwując oblicze, poznajemy serce człowieka, a znając je, możemy na nie wpływać i je kształtować. W najbardziej skrajnej wersji jego poglądy przypominają projekt eugeniczny. Lavater uznaje, że należałoby zabierać dzieci najbrzydszych ludzi, umieszczać je w przybytkach kształtujących cnotę i dobre wychowanie, a potem dobierać je w pary. W ten sposób można „wychodować” piękne (wewnętrznie i zewnętrznie) społeczeństwo. Oczywiście dopiero w piątym lub szóstym pokoleniu.

W XIX wieku Karol Darwin ogłosił rozprawę *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierzęcia* (1872). Od tego momentu ekspresja miała być rozumiana jako przejaw

14 M. Kocur, *Twarz*, <http://kocur.uni.wroc.pl/twarz/>, dostęp: 16.02.2022.

15 J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 26.

fizjologii, a obiekt-podmiot miał być obserwowany za pomocą konkretnych wytycznych. Darwin w mimice dostrzegał wyraz stereotypowych emocji, które wykształciły się w trakcie ewolucji przez adaptację i dziedziczenie, by zapewnić gatunkowi przetrwanie<sup>16</sup>. Dziewiętnasty wiek to też wynalazek fotografii i pojawienie się pytania, czy to jej uda się ukazać prawdziwą/idealnie odwzorowaną twarz. Portret coraz częściej oskarżany jest o bycie maską, twarzą uchwyconą w jednym momencie, która może być prawdziwa, by za chwilę zupełnie taką nie być. Twarz jest też poddawana rygorom i różnym praktykom społecznym, nie jest jedna. Jest prywatna i publiczna. Bywa naturalna, ale jest też ćwiczona. Jak oglądać więc twarz i portret? Belting twierdzi, że portret nie daje możliwości uchwycenia żywotności twarzy, jest europejską wersją maski i przez pryzmat maski trzeba go czytać lub, jak pisałam wcześniej, traktować jako miejsce analizowania twarzy.

To, że dziś twarz jest na granicy upadku, a jej przedstawienie w paralelnym świecie zastępuje ciało, włosy, rzeczy, pustka czy grymas, potwierdzają takie wystawy jak „Kryzys twarzy”, którą można było oglądać w tym roku (2022) w Galerii Miejskiej we Wrocławiu. Prezentowana na wystawie twórczość młodych artystów pokazywała wizerunki z twarzami np. rozmazanymi, niewidocznymi, oszpeconymi. Kuratorka wystawy Katarzyna Zahorska pisze tak o tym fenomenie: „Czasami jest to manifestowany przez artystów wyraz buntu przeciwko nakładanym na nich przez kulturę i historię przedstawieniowym konwencjom. Czasami za strategią tą stoją rozważania na temat fałszywie wytwarzanej przez portret jednostkowej obecności. Innym razem z kolei twórcy protestują przeciwko zachodzącym na ich oczach procesom masowej nadprodukcji i swoistego «utowarowienia» twarzy. Zawsze jednak jest to sprzeciw wobec portretu jako pewnej formy maski”<sup>17</sup>.

Inną perspektywę spojrzenia na sztukę portretową proponują Sandy Nairne, dyrektorka National Portrait Gallery w Londynie, i Sarah Howgate, kuratorka wystawy „*The Portrait Now*”. W publikacji towarzyszącej wystawie z 2000 roku deklarują one, że tradycja przedstawiania wizerunków ma się świetnie. W dobie nadprodukcji twarzy, globalnych możliwości udostępniania wizerunków, artyści mają szansę na nowo się jej przyglądać. Publikacja zawiera ponad dziesięćdziesiąt prac portretowych artystów z całego świata. Przedstawione wizerunki są tworzone za pomocą tradycyjnego medium, jakim jest malarstwo, ale też takich jak wideo czy fotografia. W nocie wprowadzającej do albumu autorki wystawy stwierdzają, że portret i autoportret wciąż pozostają jednym z głównych zainteresowań współczesnej sztuki. Ich zdaniem idea portretu rozumiana tradycyjnie jako przedstawienie osoby, jej tożsamości, ale też rozważania nad reprezentacją i jej możliwościami, wciąż zapładniają wyobraźnię twórców,

16 Ibidem, ss. 70–95.

17 <https://www.wroclaw.pl/kultura/kryzys-twarzy-wystawa-portretow-galeria-miejska>, dostęp: 23.02.2022.



bo przecież portret to temat interesujący nas najbardziej, to wiwisekcja nas samych i drugiego<sup>18</sup>.

Odczucia co do aktualnej kondycji sztuki portretowej są różne i zależą od perspektywy, z której na nią patrzymy. Dziś portret można więc oglądać w sytuacji kryzysowej, ale też jako rozwijające się bezustannie dzieło sztuki, dokument czy świadectwo minionej epoki. W przeszłości portret miał moc performatywną, chociażby oznaczał status i zastępował obecność żywej osoby. Służył różnym praktykom społecznym: od potwierdzenia pozycji społecznej, po reprezentację praw, siły i władzy. Dziś widzimy portrety głównie w muzeach i galeriach, ale niegdyś w naturze portretu leżało też pielgrzymowanie. Płótno, drewno czy metalowa tablica z wizerunkiem wędrowała tam, gdzie miała udowodnić prawo do spadku, przynależność do rodu, zagwarantować ciągłość statusu i tradycji. Portret przedstawiał więc nie tylko wizerunek, ale był symboliczną obecnością.

W dobie kryzysu twarzy i jej inflacji portret stracił część ze swoich funkcji. Rzeczywiście, wiele współczesnych wizerunków portretowych pomija twarz lub ukazuje jedynie jej grymas. W ponowoczesnej płynnej rzeczywistości (za Zygmuntem Baumannem) nasza tożsamość też staje się płynna, tracimy więc twarz i tracimy indywidualność, jak zdają się mówić portrety bez twarzy. Fenomenowi twarzy i jej znikaniu z przedstawień wizerunkowych przygląda się Anna Szykowska-Piotrowska, filozofka kultury, krytyczka sztuki i lingwistka w publikacji: *po-twarz*. Autorka wskazuje, że nie da się rozwikłać jej tajemnicy, ale można patrzeć na nią (lub jej nieobecność), jak na zwierciadło naszej kultury<sup>19</sup>. Śledzę z ciekawością losy portretu i twarzy, ale we własnej pracy twórczej chwytam się realizmu jako środka wyrazu i narzędzia komunikacji z widzami. Tworzę matryce, które mam nadzieję rozmawiają z odbiorcą i są mu bliskie. Czy przetrwają? Zobaczmy.

18 S. Nairne, S. Howgate, *The Portrait Now*, National Portrait Gallery, London 2000.

19 A. Szykowska-Piotrowska, *po-twarz*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk-Warszawa 2015.

## Rozdział III

### O własnej perspektywie

#### Wizerunek/Temat/Cielesność/Instalacja

W tym rozdziale omówię ogólne założenia mojej pracy twórczej oraz wprowadzę czytelnika do dalszej części rozprawy poświęconej artystycznej części mojej pracy doktorskiej.

#### Wizerunek

Początkowo motyw portretu pojawił się w moich poszukiwaniach malarzkich, ponieważ był wyzwaniem dla mojego warsztatu. Ćwiczyłam się w nim, a wraz z kolejnymi pracami rozwijała się koncepcja tego, co mogę komunikować poprzez wizerunek innych osób, jak i swój własny. Znaczna część moich prac to autoportrety. Jest na nich moja twarz i ciało, ale chętnie użyczam ich widzowi. Może on wejść w powłokę ciała, spojrzeć z perspektywy postaci, którą widzi, lub znaleźć się w zasymilowanej rzeczywistości. O najznamienszych portrecistach mówi się, że potrafili ukazać wnętrze, ducha, charakter. Moje portretowanie jest dialogowaniem z tą tradycją.

Gdy maluję własną twarz i ciało, na jakimś poziomie spotykam się z sobą czy przepracowuję i ukazuję własne „ja”. Jednak nie jest to temat rozmowy, jaki proponuję widzowi. Nie chcę być treścią obrazu. Chcę, żeby moje ciało było reprezentacją czy też odnosiło się m.in. do uniwersalnych ludzkich pytań: o życie, śmierć, o to, co jest ważne w danej chwili. Nie jestem też w swoim malarstwie śmiertelnie poważna. Pozwalam sobie na mrugnięcie okiem do widza, na ironię. Staram się nie wyrażać z przesadą nawet o rzeczach, które mnie żywo dotykają, czego przykładem mogą być moje *Obrazy komentujące*, w których mówię o tym, co mnie porusza, obchodzi i denerwuje, zachowując jednak zawsze pewną dozę humoru.

Używam własnego wizerunku również z czysto pragmatycznych względów. Uwalniam się w ten sposób od zmartwień ekonomicznych, a modelka jest w pełni dyspozycyjna i może pracować dla mnie nieograniczoną liczbę godzin. Nie muszę też spełniać niczyich oczekiwań, żeby przedstawienie było korzystne. Oczywiście moja matryca i mój wizerunek jest kreacją, ale ciało staram się traktować uczciwie i tak je również pokazywać. Staram się nie upiększać ciała i twarzy,

nic nie dodaję, ale też nic nie odejmuję. Niezależnie od tego, czy maluję siebie czy innych, wizerunek to środek do, a nie cel sam w sobie.

Techniki, w których pracuję, są różnorodne: klasyczne malarskie – głównie technika akrylowa i olejna, ale i takie, które wynikają z moich zainteresowań i wykształcenia graficznego, np. markery alkoholowe i akrylowe. Lubię eksperymentować, więc wykorzystuję też aerograf i media dające możliwość uzyskania ciekawych, odmiennych efektów. Oprócz klasycznego płótna jako podobrazia używam różnych materiałów, takich jak drewno, tworzywa sztuczne, pleksi czy szkło.

Namalowana przeze mnie postać czasem jest efektem fotomontażu, łączenia wielu fotografii w programie graficznym w początkowym etapie pracy. W tym sensie ciało bywa też skomponowane, ale nigdy po to, by uzyskać idealne proporcje, ale odpowiednią formę dla przedstawianej treści. Do uzyskanej kompozycji dobieram tło i ewentualną scenografię. Ten „brudnopis” jest moim modelem, który przenoszę na płótno.

Moje malarstwo niejednokrotnie było określane jako fotorealistyczne. Nie odżegnuję się od tego, ale i nie do końca się z tym zgadzam. Nie ukrywam natomiast, że warstwa warsztatowa jest dla mnie ważna, a proces twórczy bywa bardzo długi, ponieważ zależy mi na realnym i dość precyzyjnym oddaniu widzianego. Poza światem realnym jedną z inspiracji jest dla mnie świat filmowy (który przecież też jest jednym ze światów paralelnych), w tym sensie, że czerpię z atmosfery ruchomego obrazu i z idei kadrów. „Stopklatki”, jak je nazywam, to przedstawienia uchwyconych sytuacji nierealnych, a może bardziej realnych inaczej. Przygoda, jaką z tym zatrzymanym momentem może przeżyć widz, jest dla mnie jedną ze strategii zaangażowania, którą mu proponuję. Moment, który zatrzymuję na obrazie, z jego tajemnicą i atmosferą, ma zapraszać widza do stworzenia własnej historii. Interesuje mnie to, co dopowie odbiorca; jak ten wycinek rzeczywistości wklei on na chwilę w swoją wyobraźnię i w swój świat. Tam, gdzie Hans Belting widział „problem” portretu czy raczej jego ograniczenie, jako ukazującego tylko jedną z wersji twarzy, ja widzę potencjał. Przedstawionym wizerunkiem proponuję temat, punkt wyjścia i perspektywę, prowokuję pytania. Odbiorca przechwytuje „moment” i jeśli tylko chce, rozwija go w dowolną opowieść.

## Temat

Obrazy, które składają się na dzieło artystyczne pracy doktorskiej, zostały przeze mnie podzielone na dwie serie: *Portrety upamiętniające* i cykl *Obrazy komentujące*.

Seria *Portrety upamiętniające* powstała w wyniku mojego zainteresowania tematem przemijania i śmierci w życiu i w sztuce oraz możliwością zatrzymania wizerunku w czasie, jakim dysponuje świat sztuki. Inspiracją stała się też poruszająca te problemy sarmacka tradycja tworzenia portretów trumiennych, która stanowi zjawisko osobne i unikalne w historii sztuki. Śmierć i jej wyobrażenia to motyw pojawiający się regularnie w mojej twórczości. Już w 2011 roku powstała praca *Autoportret trumienny* (il. 1). To wielkoformatowy obraz namalowany na podobrazii o kształcie trumny, umieszczony w wielobocznej skrzyni, która kształtem do złudzenia ją przypomina. Ta praca jest obiektem malarskim i zabawą z trzecim wymiarem, jako pierwsza jawnie nawiązuje do eksplorowanego przeze mnie wątku portretów trumiennych, ale też wychodzenia w realną przestrzeń. Ciekawym przypisem do tej pracy jest jej historia. Otóż przyjęła dość upiorną funkcję, stając się stolikiem kawowym w biurze kartograficznym w Kanadzie. Cieszy mnie to jako autorkę, ponieważ odbiorca najwyraźniej dostrzegł humorystyczny akcent w podejściu do tematu.

Kolejnym przykładem zainteresowania tematem śmierci i upamiętniania jest dyptyk bez tytułu (il. 2), składający się z dwóch obrazów – autoportretów namalowanych w 2017 i 2018 roku, które przypominają maski pośmiertne (od 2021 roku w kolekcji Miasta Wrocław). Odwołuję się nimi do rudymenarnej potrzeby uwieczniania, do refleksji nad twarzą, jej przekazem i właściwościami.



il. 1 *Autoportret trumienny*, tech. akrylowa na płótnie, 185x75 cm, gł. 25 cm, 2011 r.



il. 2 dyptyk bez tytułu, tech. olejna na desce oklejonej ręcznie robionym papierem, 2 x 40x30 cm, 2017–2018 r.

Temat śmierci pojawia się i w innych moich pracach, ale zawsze pozbawiony jest konotacji religijnych, co nie znaczy, że nie czerpię z estetyki sztuki sakralnej i jej symboliki. W obrazowaniu śmierci najbardziej widoczne jest odwołanie się przede mną do mitologii, do wyobrażenia momentu zatrzymania utożsamianego z postacią rzymskiej bogini Mors, znanej także jako Letus. Jej uosobienie nigdy nie było obiektem kultu. „We wszelkich kontekstach mitologicznych, filozoficznych czy satyrycznych, w których pojawiła się rzymska personifikacja śmierci, przedstawiano ją wyłącznie w celu ukazania śmierci jako zjawiska, nigdy zaś nie w celach religijnych. Rzadko też kojarzono ją z innymi rzymskimi bóstwami: Marsem – bogiem wojny; Plutonem – bogiem podziemia; czy Orkusem – demonem śmierci. Mors nie odgrywała żadnej roli w religii rzymskiej; nie pojawia się nigdy w autentycznych mitach, w kulcie ani w wierzeniach ludowych”<sup>20</sup>. W rozmyślności i obrazowaniu śmierci jestem zainteresowana przede wszystkim jednak ziemską perspektywą końca.

20 <https://imperiumromanum.pl/religia/bogowie-starozytnego-rzymu/spis-bogow-rzymskich/mors/>, dostęp: 02.03.2022.

Cykl *Obrazy komentujące* odnosi się do wydarzeń związanych z protestami przeciwko zaostrzeniu prawa aborcyjnego w Polsce, czyli próbą zamachu na kobiece ciała, jaką podjęli rządzący i jakiej przyklaskuje spora część społeczeństwa, a także do spraw mniejszości LGBT+ oraz zjawiska według mnie fatalnie pojętego patriotyzmu i wiary. Pierwszą kwestię najlepiej reprezentuje obraz *Zaręczyny* (il. 3), który od tego roku znajduje się w kolekcji Fundacji Autonomia wspierającej dziewczynki i kobiety, a co za tym idzie nie będzie on prezentowany na wystawie doktorskiej, jednak zamieszczam jego reprodukcję w części pisemnej pracy doktorskiej.

To nieliczna wśród moich prac, których przekaz jest pozbawiony niuansów i mocny. Oddaje go polska fraza „prosto w twarz”, a może jeszcze trafniej angielska *in your face*, która oznacza coś powiedzianego bardzo bezpośrednio, agresywnie, czego odbiorca nie może zignorować, co w niegrzeczny (sic!) sposób zaprasza do konfrontacji. Na potrzeby tej pracy wolę wytłumaczyć się obcojęzycznym zwrotem, w innym wypadku musiałabym użyć wyrazów z własnego języka, których w pracy doktorskiej użyć nie wypada. Pragnę również nadmienić, że na artystyczne protesty wychodzę, nie zapominając o humorze, i chwytam się go nawet, a może zwłaszcza, w sytuacjach kryzysowych i ostatecznych.



il. 3 *Zaręczyny*, tech. olejna na płótnie, 90x90 cm, 2021 r.

## Cielesność

„[...] tak jak nie można uciec, zrezygnować z bycia wrzuconym w świat, mówiąc językiem Heideggera, tak nie można też uciec od naszej jedynej, koniecznej perspektywy patrzenia i poznawania świata, czyli perspektywy cielesnej”<sup>21</sup>.

Ciało i cielesność, zdeterminowane przez kulturę i naturę, są wspinałymi i niewyczerpanym medium, którym może posługiwać się artysta. Ciało jest nośnikiem znaczeń, tożsamości. Można skupiać się na tym, co wewnątrz niego, a co na zewnątrz, a także mówić o jego granicach. Odniosę się do tych aspektów ciała i cielesności, które mają znaczenie w mojej twórczości.

Na moich obrazach ciało przeważnie jest nagie lub częściowo zastonięte. Reprezentacja nagiego ciała uwikłana jest w wiele kontekstów: od estetycznych, przez duchowe, seksualne czy odnoszące do dychotomii kultura/natura, aż po kwestię przełamania tabu dotyczącego cielesności i pokazywania tego, co wstrętne czy obrzydliwe. Ciało jest dla mnie medium dialogu z odbiorcą, jest reprezentacją „ja” rozumianego jako człowieczeństwo. Ciałem jesteśmy w świecie i przez ciało doświadczamy życia. Perspektywa, z której mówię, jest antropocentryczna. Jest dla mnie oczywiste, że mam ciało i nim jestem.

Jednak reprezentacja ciała w paralelnym świecie malarskiej iluzji staje się też obiektem, z którego widz może skorzystać, lub obiektem, który prowokuje publiczność. Przesunięcie akcentu z bycia podmiotem na bycie przedmiotem powoduje, że widz może potraktować to przedstawione ciało jak powłokę, w którą może się wcielić, ale też jak coś, nad czym czasem może mieć przewagę. Nie jest istotne to, że jest to akurat mój wizerunek. Zależy mi na takim przedstawieniu go, by widz poczuł, że jest to kostium, że oddaję mu pole. Pozwalam mu wejść w moje buty, ale czasem też podglądać nagie ciało i jeśli prowokuję, to mam nadzieję bardziej pytaniem o granice własne widza, o to, do czego chce i może się posunąć. Trudno oczywiście uciec od faktu, że moje ciało jest ciałem kobiecym, co wyzwala nazwijmy to inne emocje i pole znaczeń niż męska nagość. Jednak te rejony cielesności są dla mnie ważne w tych sytuacjach, gdy publiczne wchodzi nieproszone w prywatne, gdy władza próbuje urządzić sobie z mojego ciała swój folwark. Przykładem są tu oczywiście moje *Obrazy komentujące*.

W swojej sztuce stoję też w opozycji do tak popularnego na przestrzeni dziejów nurtu, który pokazuje ciało obrzydzone. W nocie edytorskiej książki pod redakcją Umberto Eco *Historia brzydoty* przeczytamy: „Pozornie piękno i brzydota są konceptami, które wzajemnie się implikują. Zazwyczaj też rozumie się brzydotę jako przeciwieństwo piękna, więc wydaje się, że zdefiniowanie jednej

21 M. Tużnik, *Problem abjekcji w kulturze*, „Kultura i Wartości” 2016, nr 19, <https://journals.umcs.pl/kw/article/viewFile/4153/3417>, dostęp: 06.03.2022.

wystarczy, by wytłumaczyć drugą. Objawienie się brzydoty na przestrzeni wieków jest wszakże dużo bogatsze i bardziej nieprzewidywalne, niż się powszechnie sądzi”<sup>22</sup>. W pracach, w których poruszam temat śmierci, eksploruję go poprzez postaci ukazane w śmiertelnym bezruchu, tak jak w moim obrazie *W drodze*, w którym nawiązuję do ciała martwego, ale nie trupiego.



il. 4 *W drodze*, tech. akrylowa ze złoceniem na płótnie, 3 x 140x100 cm, 2014 r.

Określenia „trup” i „martwy człowiek” niosą ze sobą inne pola znaczeń i wyobrażeń. Mimo że w swojej twórczości operuję elementem grozy (jak choćby w omówionej w kolejnym rozdziale instalacji *Mamidło*), to daleko mi do estetyki abjektu, którą zdefiniowała Julia Kristeva w *Potędze obrzydzenia*. Esej o wstręcie. Według Kristewej *abjekt* jest czymś, co odrzuca, bo jest obrzydliwe, wiąże się z ciałem i cielesnością, jednak z tą jego stroną, która jest nieakceptowana; kojarzy się z płynami czy wydzielinami ciała, ale też na przykład z czymś, co pozostało po podmiocie – czyli ciałem nieboszczyka, trupem. *Abjekt* to termin, który pojawił się w dyskursie krytycznym w latach osiemdziesiątych XX wieku. Odnosi się zarówno do opisu tego, co społecznie uznane za czyste, a co za skalane, jak i do obiektów, które budzą wstręt i odrazę. „Abjekt, czyli to, co już odrzucone, nie jest ani podmiotem, ani przedmiotem – jest czymś pomiędzy; jego natura jest nieokreślona i nieuporządkowana, dlatego też staje się wstrętne oraz niebezpieczne”<sup>23</sup>.

22 *Historia brzydoty*, red. U. Eco, Rebis, Poznań 2018, z tekstu na skrzydełku obwoluty.

23 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia Esej o wstręcie*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=62&artykul=1413>, dostęp: 11.03.2022.



il. 5 Théodore Géricault, *Tratwa Meduzy*, 1818–1919 r.

W moich wizerunkach upamiętniających portretuję żywe osoby, ale przedstawione zgodnie z założeniami i estetyką portretów trumiennych. Nie jest moją intencją obrzydzić nimi odbiorcę, co najwyżej przyprawić go o gęsią skórę w wyniku spotkania ze śladem śmierci. Świadomie przesuwam akcent na doświadczenia cielesności jako nieuchronnie naznaczonej śmiercią. Nie skupiam się jednak, jak na przykład Théodore Géricault w *Tratwie meduzy* (il. 5), na trupim ciele z całym bagażem zgnilizny, jaki ten ze sobą niesie.

Moje obrazy operują żywym i estetycznym kolorem; uważam, że są przyjemne dla oka, a nawet zaryzykuję użycie podejrzanego w świecie sztuki określenia „ładne”. Myślę, że przez widza mogą być odbierane najwyżej jako niepokojące. To kontekst i trzeci wymiar dodaje im odrobinę grozy. Dla odbiorcy jest to atrakcyjna perspektywa, ponieważ jest coś szczególnego w zestawieniu tego, co piękne, z tym, co straszne, co przyciąga, mamy ludzkie oko i budzi naszą ciekawość.

Kolejnym ważnym aspektem w kreowanym przeze mnie wizerunku ciała jest prawda o nim, uczciwość w jego przedstawianiu, niepodążanie za tradycją „idealnych proporcji”. Interesuje mnie realny model z jego niedoskonałościami (il. 6). W portretowaniu takiego ciała upatruję możliwość lepszego komunikowania się z odbiorcami, którym w znakomitej większości daleko jest do idealnych proporcji. Nie ukrywam też, że namalowane nagie ciało jest jednym ze sposobów, które pozwalają mi uczynić z widza podglądacza i zmienić jego perspektywę uczestnictwa w wystawie. Poprzez ukazanie ciała w śmiertelnym bezruchu stawiam widza w sytuacji przewagi nad oglądanym wizerunkiem. Jest to kolejna strategia, dzięki której mogę pogłębiać refleksję nad relacją rzeczywistego z przedstawionym.

Interesuje mnie także zwrot, którego w sztukach dokonał performance. Zgodnie z estetyką performatywności, widz staje się uczestnikiem wydarzenia, w czasie którego ma doznać przemiany w wyniku podjętego działania. W perspektywie performatywnej materialność i cielesność dominują nad znakowością, wytwarza się nowy rodzaj relacji między dziełem sztuki a widzem. Właśnie ten nowy rodzaj relacji był dla mnie inspiracją do poszukiwania nowej formy dla przedstawienia wizerunku, czyli do kreowania instalacji i organizacji przestrzeni wystawy. Posługiwanie się ciałem i wizerunkiem w moich pracach jest celowym zabiegiem, by spróbować wywołać podobny rodzaj spotkania, jakiego widz jest w stanie doświadczyć z żywym performerem. Ciało w ogóle i jego wizerunek może uwodzić i odpychać, jest swojskie i jednocześnie obce, może stać się polem dla doświadczeń transgresywnych, można go użyć jako manifestu i odwołać się do niego, gdy mówimy o tym, co ziemskie, i o tym, co (meta)fizyczne. Używam ciała w malarstwie, bo jego pole znaczeń i kodów rodzi zaskakujące plony.



il. 6 *Akt malowania*, tech. akrylowa na płótnie, 200x140 cm, 2010 r.

## Instalacja

Dzieła omawiane w pracy doktorskiej to instalacje malarskie, które tworzą przez obudowanie obrazów i wykreowanie na ich bazie trzeciego wymiaru lub dodanie do nich gotowych obiektów – ready-mades, np. ze sfery życia codziennego. Kompozycja, która powstaje, pozwala nie tylko na szerszą interpretację dzieła, lecz także, w moim odczuciu, bardziej angażuje widza i zaprasza go do interakcji. Instalacja w sztuce jest definiowana jako przestrzenna forma złożona z wielu elementów, prezentowana najczęściej w celowo wybranej przestrzeni. Definicja, jaką możemy znaleźć w Wikipedii, wskazuje również na cechę instalacji odnoszącą się do relacji pomiędzy tworzącymi ją obiektami i przestrzenią. „Szersze rozumienie instalacji wynika ze wzajemnych relacji między poszczególnymi przedmiotami albo z ich kontekstu, np. kulturowego, przestrzennego, społecznego lub symbolicznego”<sup>24</sup>. Instalacja malarska nie ma swojej osobnej definicji, nie jest też bardzo popularnym medium. Myślę, że działania z obiektem malarskim nie mają ustalonych reguł, a ogranicza je jedynie wyobraźnia twórców. Po wpisaniu w wyszukiwarkę Google hasła: „instalacja malarska” na pierwszej stronie wyświetlają się tylko prace Leona Tarasewicza, co faktycznie pokazuje jak niszowa jest to dziedzina sztuki. Wpisując angielską wersję hasła, również otrzymamy bardzo skromną liczbę wyników. Inni artyści polscy, których twórczość odsyła mnie do instalacji lub obiektów malarskich, to: Piotr C. Kowalski, Zdzisław Nitka czy Andrzej Maciej Łubowski. Krótko opiszę wybrane przykłady z twórczości tych artystów, żeby zobrazować różnorodność tych praktyk.

Tarasewicz wykracza w swoim akcie twórczym poza ramy białej ściany i pracuje z przestrzenią, tworzy na ścianach, kolumnach, sufitach, podłogach. Jedną z jego najbardziej znanych instalacji jest ogromna konstrukcja o powierzchni dwustu metrów kwadratowych, zbudowana z kilku rzędów pomalowanych w kolorowe pasy słupów. Między nimi ustawione są lustra, co tworzy niesamowity labirynt (il. 7). „Marzy mi się obraz, w którym mógłbym całkowicie się zanurzyć”<sup>25</sup> powiedział kiedyś Leon Tarasewicz i tak też widz/odbiorca wchodzi w przestrzeń obrazu i przenika do paralelnego świata, dokładnie jak zażyczył sobie tego autor.

Bardzo ciekawą realizacją, która bezsprzecznie wpisuje się w pojęcie instalacji, jest praca Piotra C. Kowalskiego *Ja i moja pracownia* (il. 8). Elementy tej instalacji odtwarzają atelier artysty. Patrzymy więc na manekin – alter ego Piotra C. Kowalskiego – zwrócony ku sztaludze, ubrany dokładnie tak, jak nosi się artysta. Kolejne elementy kompozycji to krzesło, żarówka, wycieraczka, a wszystko to pokryte wyciśniętymi, wielobarwnymi, spiczastymi kielkami farby. „Artysta tym samym nadaje przedmiotom rolę i sens jednoznacznie malarskich symboli,



il. 7 Leon Tarasewicz, instalacja malarska przed Muzeum Narodowym w Krakowie, 2015 r.



jakby obrazy malowane na sztaludze «pochłaniały» rzeczywistość pozaobrazową. Dzieło jest zarazem rodzajem prezentacji «artystycznej kuchni» malarza, rozumianej jako proces myślowy, jako narodziny i realizacja idei”<sup>26</sup>. Praca ta jest przykładem tego, jak porządek realny i artystyczny mogą się wzajemnie przenikać, a wręcz gubić się w sobie. Wpisuje się też ona w perspektywę widzenia pracowni artystycznej jako miejsca narodzin świata równoległego, w którym widz może również uczestniczyć. Piotr C. Kowalski jest także znany z tworzenia obiektów malarskich razem z naturą czy współtworzenia dzieła z przypadkowych lub celowych działań ludzkich.

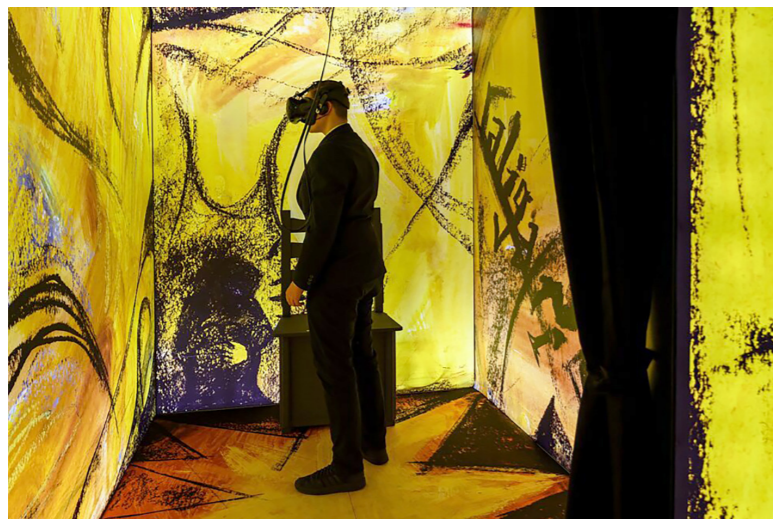
il. 8

Piotr C. Kowalski, *Ja i moja pracownia*, instalacja malarska, technika własna (przedmioty gotowe), 1986 r.

24 Hasło „Instalacja”, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Instalacja\\_\(sztuka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Instalacja_(sztuka)), dostęp: 10.03.2022.

25 <https://mnk.pl/wystawy/leon-tarasewicz-instalacja-malarska>, dostęp: 10.03.2022.

26 O pracy Piotra C. Kowalskiego, <https://mzl.zgora.pl/zbiory/infokioski/dzial-sztuki-wspolczesnej/piotr-c-kowalski>, dostęp: 25.03.2022.



il. 9  
Zdzisław Nitka, scenografia do instalacji multimedialnej *Das Kabinett*, 2019 r.

Zdzisław Nitka zajmuje się w swojej twórczości głównie malarstwem sztalugowym, nierzadko wielkoformatowym. Jednak nie poprzestaje tylko na tradycyjnej formie wyrazu. Artysta tworzy również obiekty malarskie, jak chociażby te, które prezentował w zeszłym roku (2021) w ramach swojej indywidualnej wystawy w galerii „Sztuka na miejscu” we Wrocławiu. W 2019 roku stworzył malarską scenografię będącą instalacją *Pawilonu doktora Caligari*. Jest to praca, która powstała jako swego rodzaju hołd złożony sztuce filmowej sprzed stu lat. Wtedy to bowiem minęło sto lat od powstania filmu *Gabinet doktora Caligari* wyreżyserowanego przez Roberta Wiene, który dziś uznawany jest za pierwszy w historii kinematografii film artystyczny. Praca ta prezentowana była we Wrocławiu, Warszawie, Krakowie i Toruniu. Wraz z Eugeniuszem Mincielem Nitka wykonał również scenografię – przestrzeń prezentującą instalację malarską w wirtualnym gabinecie doktora Caligari *Das Kabinett* w Muzeum Filmu w Berlinie (il. 9). W tej to przestrzeni po raz pierwszy w historii kinematografii można było obejrzeć adaptację filmu niemego w technologii filmu wolumetrycznego. Obie z tych realizacji bezsprzecznie możemy nazwać instalacjami malarskimi. „Tak jak w 1919 reżyser i producent filmu powierzyli wykonanie scenografii wybitnym artystom wizualnym tamtej epoki, tak też my, 100 lat później, zwróciliśmy się do współczesnych artystów, by zaprojektowali ściany lekkiego pawilonu ekspozycyjnego, gdyż taką formę, a nie wozu, przyjęła ostatecznie instalacja. Namalował je polski neoekspresjonista Zdzisław Nitka, profesor Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, od 30 lat zafascynowany niemieckim ekspresjonizmem malarskim i filmowym. Powstał cykl 6 obrazów, wykonanych w technice mieszanej: gwaszu, pasteli i rysunku ołówkiem na kartonie, dla których inspiracją był film oraz projekty Warma. Obrazki zostały następnie zeskanowane, powiększone i wydrukowane na specjalnej tkaninie syntetycznej, by wypełnić ściany Pawilonu”<sup>27</sup>.

27 Opis projektu ze strony Goethe Institut, <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/sup/gab.html>, dostęp: 02.04.2022.

Andrzej Maciej Łubowski jest jedynym artystą z tej grupy, który porusza się, podobnie do mnie, w obszarze sztuki realistycznej i fotorealisticznej, a swoją uwagę skupia głównie na portrecie. Tworzy on, poza klasycznymi obrazami, instalacje i trójwymiarowe, wielkoformatowe obiekty malarskie, które zaaranżowane w przestrzeni noszą znamiona instalacji. Mimo że różni nas sposób podejścia do tematu wizerunku, to punktem wspólnym jest operowanie trzecim wymiarem i skupienie uwagi na wzajemnych relacjach świata realnego z odwzorowanym. Ostatnie poszukiwania twórcze Łubowskiego oscylują także wokół autoportretu, a ich rezultaty można było oglądać na wystawie „Portret Artysty” w Galerii Test w 2020 roku. O formie prac zdecydował przypadek. Jeden z wielkoformatowych portretów artysty spadł podczas podróży z dachu samochodu i został przejechany przez pojazd jadący za nim. Obraz złamał się pionowo na pół. W filmie towarzyszącym wystawie autor mówi: „W tym momencie, kiedy podnosiłem ten obraz, otworzyła się podwójna przestrzeń: prawdziwa, czyli tego otoczenia, i przestrzeń iluzyjna, która była namalowana w sposób fotorealisticzny”<sup>28</sup>. Ten przypadek doprowadził do powstania prac-obiektów malarskich, w których wizerunek namalowany jest na załamanych blejtramach, co według autora daje efekt oglądania obrazów jak rzeźb (il. 10). Seria tych prac powstała właśnie z inspiracji tamtym momentem dostrzeżenia możliwości rozszczepienia się rzeczywistości na iluzyjną i realną. Właśnie dlatego twórczość A. M. Łubowskiego jest mi najbliższa zarówno w tematyce, jak i w poszukiwaniu formy instalacji, mimo znaczących różnic (brak interaktywności i inny sposób przekazywania treści).



il. 10 Andrzej Maciej Łubowski, obraz z serii *Presje*

28 <https://www.galeriatest.pl/wystawy/portret-artysty-andrzej-maciej-lubowski/>, dostęp: 05.04.2022.

Jednym z powodów, by wykroczyć w swoich działaniach twórczych poza płótno zawieszane na ścianie, jest chęć zaangażowania widza. Organizuję przestrzeń w taki sposób, by wyrwać go z letargu, w jaki wpada, oglądając kolejne dzieła sztuki. Wizyta w galerii i muzeum obwarowana jest kodami zachowania i pewnych rytuałów. Widz jest bezpiecznie oglądającym. Jak pisze badaczka estetyki performatywności Erika Fischer-Lichte: „[widz] odwiedzając galerię czy teatr, ma zagwarantowaną tradycją pewność, że przypadnie mu rola kogoś, kto patrzy z bezpiecznego dystansu”<sup>29</sup>. Nie wyrywam odbiorcy drastycznie ze strefy komfortu, ale prowokuję go do zmniejszenia dystansu, zapraszam, by podjął niewielkie ryzyko, wprowadzam element zabawy i udzielam błogostawieństwa, by przekroczyć granice doświadczenia wzrokowo-intelektualnego. Moje prace można dotykać, a czasem, jeśli widz chce je zobaczyć, musi sam je odsłonić. Przestrzenna forma umożliwia mi rozszerzenie doświadczenia odbiorcy, który może zobaczyć dzieło, ale też podglądać je, być pomiędzy elementami kompozycji, a czasem stać się jej częścią lub mieć z nią interakcję. Dodane obiekty użytku codziennego poszerzają sensy wypowiedzi twórczej, ale też łączą widza z jego codziennym doświadczeniem. Mam szansę spotkać się wtedy z nim na wspólnym polu przeżywania życia i rozmyślenia choćby o śmierci, w świecie realnym i artystycznym. Będąc widzem, sama lubię być angażowana.

---

29 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 12.

## Rozdział IV

### Opis dzieł

Jedną z ważniejszych inspiracji w pomyśle na stworzenie instalacji malarskich była dla mnie zabawa z dzieciństwa o wdzięcznej nazwie „widoczki”. Dziś nazwalibyśmy ją zabawą kreatywną. Wtedy, jeszcze bez etykiety kreatywności, była formą spędzania czasu, tworzenia więzi i ustalania hierarchii ważności na dzielnicowych podwórkach. Żeby stworzyć widoczek, należało mieć złotko po czekoladzie lub błyszczące papierki po cukierkach, kwiatki, koraliki, kapsle, muszelki – wszystko to, co uchodziło za ładne (z rzeczy dostępnych w tamtym czasie dzieciom) i kawałek szkła. Twórczyni widoczku (najczęściej były to bowiem dziewczynki) kopała niewielki dołek, na jego dnie umieszczała złotko, a na tym tle resztę elementów. Tak powstawała plastyczna kompozycja. Następnie przykrywało się ją szczelnie szkiełkiem, zasypywało ziemią i maskowało. Miejsce powstania widoczku można było oznaczyć, np. kładąc na nie skrzyżowane patyki, kamień itp. Po pracy twórczej przychodził czas na przekazanie wybranej osobie sekretu, czyli informacji o lokalizacji widoczku. Zadaniem, ale też nagrodą wybranej/wybranego było odkrycie i podziwianie dzieła.

Komponując trójwymiarowe instalacje, zaczerpnęłam nie tylko z formy widoczków, ale przede wszystkim z sensu zabawy, jakim jest tworzenie, odkrywanie i angażowanie. Uwielbiamy sprawdzać, co jest za kulisami, zajrzeć tam, gdzie nie wolno. Chciałam więc zaprosić widza do odkrywania „widoczków” dla dorosłych. Odbiorcy powierzam sekret, „szepczę” mu, że coś jest za pierwszą warstwą, a on sam musi zdecydować, czy odważy się działać, żeby zobaczyć więcej. Jestem przekonana, że tak jak w życiu w sztuce również ludzka ciekawość popchnie większość odbiorców do czynu.



## Mamidło

Pierwszą instalacją, którą omówię w tej części, jest *Mamidło*. To pierwsza kompozycja, w której intencjonalnie ubieram obraz w trzeci wymiar i tym samym reżyseruję widza. Na namalowanym techniką tradycyjną obrazie przedstawiającym realnych rozmiarów ciało topielicy (do stworzenia go korzystałam z własnego wizerunku) trzymane przez tajemniczą siłę, która wciąga je pod wodę, umieściłam pojemnik z wodą. Tafla wody pokryta była rzęsą lub naturalnymi odpadami z drzew takimi jak liście, gałązki i kwiaty. Całość okalał prostokątny naturalny trawnik. Żeby zobaczyć topielicę, widz musiał włożyć rękę do wody i odgarniając wierzchnią warstwę naturalnych odpadów, próbować odstąpić to, co jest na dnie. Nagie, szamoczące się kobiece ciało w wodzie to oczywiście nawiązanie do obrazu topielicy utrwalonego w zbiorowej wyobraźni, choćby przez legendy słowiańskie, ale też rodzimą literaturę romantyczną. Mój obraz to zwizualizowana, nieco bardziej przyprawiająca o gęsią skórę opowieść, znana z podań, legend, ballad i romansów, o tej, która utonęła, gdy pochylała się nad zwierciadłem wody, by ujrzeć swoje oblicze lub rzuciła się do wody ze zgrzyoty; do Ofelii, którą zabrała rzeka. To również nawiązanie do obrazu topielicy, która w oczekiwaniu na śmierć jeszcze na moment jest przy życiu – tej chwili nagłego przejścia ze stanu ruchu w bezruch. Zależało mi na tym, żeby wywołać u widza chęć zobaczenia tego, co na dnie, nawet jeśli jest to „widoczek” z gatunku mniej przyjemnych, a nawet budzących grozę. Stawiam odbiorcę w sytuacji świadka zdarzenia; świadka bezradnego, mimo ewentualnej chęci udzielenia kobiecie pomocy. Zaprojektowałam to doświadczenie w taki sposób, by widz musiał podjąć działanie i chciał wejść w interakcję z dziełem, by dwa plany – realny i wyobrażony – mogły się spotkać.



il. 11 *Mamidło*, wernisaż w Galerii Neon we Wrocławiu, 2018 r.



il. 12 *Mamidło*, instalacja malarska, tech. akrylowa na płótnie, pleksi, woda, obiekty pochodzenia naturalnego, 180x90 cm, gł. 10 cm, 2018 r.

### Portrety upamiętniające

Eksplorowanie tematu zatrzymanego ciała doprowadziło mnie do innych wątków śmierci, która jest tematem uniwersalnym i można śmiało powiedzieć demokratycznym. Idea nieustannego odkrywania, temat śmierci i chęć porozmawiania o niej z odbiorcą przywiodły mnie do pomysłu stworzenia instalacji inspirowanych portretami trumiennymi. Prace te są częścią mojego rozpoczętego w tym roku projektu w ramach stypendium otrzymanego od Prezydenta Miasta Wrocławia *Nobis est semper vivere* – o zatrzymanym wizerunku w hołdzie sarmackiej tradycji portretów trumiennych. Ta rzymska sentencja oznaczająca „to dla nas żyć wiecznie” jest punktem wyjścia i powodem, by na nowo spojrzeć na polską tradycję przedstawiania wizerunków zmarłych i przypatrzeć się obrzędowi towarzyszącym śmierci.

Twórczo potraktowałam portrety trumienne i moje prace nazywam portretami upamiętniającymi. Maluję żyjące osoby, ale w taki sposób, by portrety te mogły spełnić funkcję wizerunków pośmiertnych (gdy nadejdzie ten moment). Projekt ma być próbą „przywrócenia do życia” w nowej odsłonie sarmackiej tradycji tworzenia portretów trumiennych i *castrum doloris* – zamku boleści. Dla odbiorców ma być przypomnieniem o tym nieco zapomnianym zjawisku w sztuce polskiej XVII i XVIII wieku, który jest właściwie jedynym typowo polskim konceptem malarskim.

Badaczom trudno określić skąd w Rzeczypospolitej Obojga Narodów wzięta się idea portretów trumiennych. W publikacji do wystawy o tym samym tytule *Vanitas: portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych* Joanna Dziubkova wskazuje, że: „W oparciu o podobieństwo kompozycyjno-typologiczne malowanych na niewielkiej powierzchni wizerunków trumiennych, przedstawiających zmarłych jako osoby żywe, ukazane z dużą dozą realizmu w pełnej krasie reprezentacyjnego ubioru, spoglądając szeroko otwartymi oczami na widza, powstały już bardzo wcześnie skojarzenia tych konterfektów z portretami starożytnego Egiptu”<sup>30</sup>. Historycy sztuki nie mają jednak dowodów na jednoznaczne potwierdzenie tej hipotezy.

Podobnie jest z okazałością i rozmachem ceremonii pogrzebowych. Na taką skalę rozbudowanych rytuałów nie widziała ówczesna Europa. Przygotowania do samej ceremonii pogrzebowej, bardzo kosztownej i ujętej w liczne rytuały, mogły trwać kilka lat. Trzeba było rozesłać zaproszenie, łączyć środki finansowe, by godnie pożegnać zmarłego i ugościć przybyłych, którzy czas ten spędzali na modlitwie, ale też na spotkaniach towarzyskich. Na pogrzeb szlachcica zapraszana była nie tylko dalsza i bliższa rodzina, ale też przedstawiciele bractw, znamienicy obywatele i służba. Przygotowywano mowy pogrzebowe, które były

30 J. Dziubkova, *Vanitas: portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1997, s. 12.

później drukowane ku pamięci, zamawiano architektów, którzy projektowali dekoracje do kościołów i domów, oraz zatrudniano aktorów. Jednym z ważniejszych elementów obrzędu było malowanie portretu trumiennego (il. 13).



il. 13 Portret trumienny Stanisława Wojszy z Bzowa, tech. olejna na blasze, 47x43 cm, 1677 r.

Zwłoki składano w kościele w specjalnie przygotowanym miejscu, a mianowicie na zamku boleści – *castrum doloris*. Trumna „stała na ogół na trzech lub pięciu stopniach (gradusach) z portretem przybitym do naczółka od strony głowy zmarłego, tablicą epitafijną u stóp, blachami herbowymi po bokach i ustawionym na wieku krucyfiksem”<sup>31</sup>. Oświetlony światłem świec portret miał zwracać uwagę przybyłych, być symbolem doczesności i transcendencji. Ceremonia przeprowadzana była tak, by uczestnicy mieli wrażenie, że zmarły czynnie bierze udział we własnym pogrzebie, mowy pogrzebowe były wygłaszane przez oratorów w pierwszej osobie. Portret pośmiertny miał więc moc uosabiającą i performatywną. Wy-

obrażnia ówczesnych zdaje się jednak nie mieć granic: żeby spotęgować efekt teatralny, do kościoła wjeżdżała postać na koniu, ubrana w zbroję zmarłego, jej upadek z konia symbolizował śmierć społeczną zmarłego „syna Ojczyzny i chrześcijańskiego rycerza”<sup>32</sup>. Bywało, że spłoszony koń tratował gości w kaplicy, zapewniając tym samym kolejne ceremonie pogrzebowe w nadchodzących latach. Dramat wydarzenia osiągnąć był wszelkimi dostępnymi środkami. Zdarzały się sytuacje, że w czasie oczekiwania na pogrzeb męża, wdowa stawiała się znowu mężatką. Tak było z siostrą króla Stanisława Poniatowskiego, Izabelą. Swoją rolę pogrążonej w żałobie wdowy odgrywała w czasie ceremonii pogrzebowej posiłkując się rekwizytami. By rzewnie płakać, w chusteczce miała zawiniętą cebulę; aby smutek zwał ją z nóg, korzystała z wódki gorliwie podawanej jej przez służbę<sup>33</sup>. Nie możemy więc odmówić poświęcenia i zaangażowania bohaterom tego rytuału.

Z dzisiejszej perspektywy teatralność widowiska z jego powagą i ziemsko-mistyczną atmosferą budzi podziw, ale też trudno nie uśmiechnąć się w obliczu przesady, a czasem i absurdu sytuacji. Wizerunek pośmiertny długo nie był traktowany jako dzieło sztuki (często z powodu słabych umiejętności malarza). Namalowany na metalowych blachach, stawał się z czasem szufelką dla pań

31 Ibidem, s. 14.

32 Ibidem, s. 15.

33 Ibidem, s. 14.

sprzątających kościoły. Jednak te osobliwe przedstawienia portretowe nie przestają inspirować dzisiejszych artystów.

Portrety trumienne malował choćby Leszek Sobocki, którego twórczość obserwuję i do której się odnoszę (choć nie jest to dla mnie bezpośrednia inspiracja) ze względu na punkty wspólne w artystycznej myśli o portrecie. Sobocki również używał wizerunku (głównie swojego), by komunikować różne treści, często bieżące bolączki. Jego autoportrety, podobnie jak moje, bardziej niż emanacją ego są figurą innego-każdego. Pierwszą serię portretów trumiennych

inspirowanych sarmackimi konterfektami Sobocki stworzył w latach 1974–1976 (il. 14). Kontekst powstania jego prac jest związany z klimatem politycznym ówczesnych czasów. Seria ta powstaje, gdy Służba Bezpieczeństwa zbierała materiały, które miały obciążać jego i grupę WPROST. „Cykl składa się z dziewięciu autoportretów wykonanych na wtórnie wykorzystanych przedmiotach codziennego użytku: tacy, siedzisku, znaku drogowym, drzwiczkach od szafki i innych. Każdy autoportret można widzieć jako akt uprzedmiotowienia autora”<sup>34</sup>. Jego portrety trumienne z 2004 roku są odwołaniem do wcześniejszych prac i komentarzem oraz refleksją nad współczesną rzeczywistością. Sobocki twórczo odniósł się do sarmackiej tradycji portretów trumiennych, „użył jej” i przetworzył.

Z kolei ciekawym i zdaje się pojedynczym aktem dosłownego odniesienia się do tradycji i próbą jej wskrzeszenia jest portret pośmiertny tragicznie zmarłego w 2019 roku Prezydenta Gdańska Pawła Adamowicza (il. 15). Portret namalował Jacek Kornacki, dziekan Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku. Pomysłodawcy takiego uwiecznienia wizerunku podkreślają, że zależało im na tym, żeby tragicznie zmarły nie był uwieczniony na fotografii, nie chcieli też budzić kontrowersji. Wybrali więc formę, która podkreśla rangę osoby, jest kontynuacją tradycji i przedstawia ją jakby wciąż była z żywymi. Według sponsora projektu, prof. Macieja Śmietańskiego, „Portret trumienno to jedyny motyw, jaki wprowadziliśmy jako kraj do historii sztuki. (...) Portrety trumienne



il. 14 Leszek Sobocki, *Portret trumienno V*, tech. akrylowa, siedzisko drewniane, 1975 r.

34 M. Maksymczak, *Nowa Figuracja Leszek Sobocki*, <http://nowafiguracja.com/index.php/portfolio/leszek-sobocki/>, dostęp: 20.04.2022.



il. 15 Jacek Kornacki, *Portret trumienno Pawła Adamowicza*, tech. olejna na blasze



il. 16 Marek Sobczak, *Portret Trumienno (Star)*, tech. olejna na płótnie, 109x109 cm, 2007 r.

35 <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/Portret-trumienno-sp-prezydenta-Adamowicza-Dzis-uroczyste-nadanie-na-zwy-alei-Pawla-Adamowicza,a,162484>, dostęp: 20.04.2022.

36 <https://mareksobczak.pl/teksty1.html>, dostęp: 20.04.2022.

miały głównie kształt sześciokątny, formą odpowiadały przekrojowi poprzecznemu trumny. Malowano je farbami olejnymi na blasze miedzianej. Portret śp. Pawła Adamowicza również wykonany jest w tradycyjnej technice. Składa się dwóch części: wizerunku i epitafium, które mówi o życiu zmarłego. Blacha przytwierdzona jest do deski bukowej”<sup>35</sup>. Obraz został zawieszony w Bazylice Mariackiej w Gdańsku. Jak podkreślają zleceniodawcy i twórcy, portret ten ma mieć walor artystyczny i upamiętniający.

Innym przykładem nawiązania do sarmackiej tradycji jest twórczość Marka Sobczaka. Cykl *Portretów Trumiennych* zaczął malować w 1993 roku i kontuuje go do dziś (il. 16). Jak mówi sam autor, maluje z potrzeby stania w opozycji do współczesnego trendu, który wypiera śmierć z ludzkiej myśli, ale też pozbawia nas jej widoku i, jak się zdaje, chce doprowadzić współczesnego człowieka do nierozsądnej wiary we własną nieskończoność. „Malowanie «Portretów Trumiennych» jest w opozycji do kultury masowej, która wypiera ze świadomości problem śmierci, problemy historyczności, ciągłości, nawiązania... Jest w opozycji do tego, że kultura masowa najchętniej uczyniłaby nas nieśmiertelnymi, pod warunkiem, że codziennie rano każdy z nas mógłby powtarzać w nieskończoność rytuał mycia zębów pastą «Colgate»”<sup>36</sup>.

Zanim omówię własne prace, chciałabym jeszcze przyrzeć się twórczości Magdaleny Moskwy. Portrety trumienne Sobczaka i Sobockiego odnoszą się bezpośrednio do tradycji sarmackiej. Moskwa też ma w swoim dorobku portrety trumienne, jednak to, co interesuje mnie w jej sposobie pracy, to odniesienie do cielesności i tworzenie trzeciego wymiaru przez nacinanie ciała czy też ukazywanie nam jego wnętrza. Moskwa tworzy swojego rodzaju „widoczki” w ciele przedstawionych postaci (il. 17). Jej sztuka analizowana jest przez kategorie abjektu. „Właśnie z powodu widocznych otworów w owej tkance, odbiorca dzieł staje naprzeciw zafamujającej się granicy między wnętrzem a zewnątrz. Fakt, że ciało przestaje być szczelnie zamkniętą powłoką, okalającą mięśnie oraz narządy, powoduje szok, niepokój, poczucie obrzydzenia, ale również uczucie fascynacji i nieodpartego zaciekawienia ludzkim ciałem, postrzeganym niemal jako terra incognita. Widoczna tutaj dychochotomia w percepcji ludzkiego ciała z jednej strony powoduje silne pragnienie przyjrzenia się z bliska obrazom, uchwycenie każdego, najmniejszego detalu, a z drugiej – tak samo silne odczucie odrzucenia”<sup>37</sup>.



il. 17 Magdalena Moskwa, bez tytułu, tech. olejna na płótnie, 78x39,5 cm, 2005 r.

Sama artystka jednak zwraca uwagę na to, że jej celem nie jest wywołanie uczucia wstrętu, nie podkreśla „obrzydliwości” ciała. Odwrotnie, chce oswoić z niechcianą stroną cielesności i ukazać jej piękno. Artystka stoi na stanowisku, że to społeczeństwo, a może kultura wmawiają nam, co jest obrzydliwe. Wystarczy próbować spojrzeć na nowo na to, co „wstrętne”, i zastanowić się, czy rzeczywiście budzi w nas to odrazę. Moskwa sama tłumaczy to tak:

37 M. Tużnik, *Problem abjektacji w kulturze*, „Kultura i Wartości” 2016, nr 19, <https://journals.umcs.pl/kw/article/view/4153>, dostęp: 20.04.2022.

„Właściwie w całej swojej twórczości próbuję przemienić to, co przyjęte jest za odpychające, w coś takiego, co każe na siebie patrzeć, a nawet się tym zachwycić. Zmuszam samą siebie i innych do patrzenia na to, od czego najchętniej odwracamy wzrok i czego nie akceptujemy (...). Wszystko to, czego się boję – na przykład zgniliznę ciała albo pokaleczenie – próbuję pięknie przedstawić, tak bardzo, że nieraz sama nie mogę od tego oderwać oczu. Chcę to odczarować dla siebie i innych. Wnętrza i słuzówki z moich obrazów lśnią perłowo i mienią się kolorami tęczy, są prawie idealne, jak cenne relikwie czy klejnoty. I przecież nie jest to piękno wymyślone czy dodane, ono faktycznie istnieje”<sup>38</sup>.

Twórczość wymienionych artystów była dla mnie ciekawym polem do testowania moich pomysłów i wizji artystycznych zarówno przy ukazywaniu wizerunku, jak i malowaniu tematu śmierci oraz przeniesienia obrazu w trzeci wymiar. Stoję na podobnym stanowisku co Moskwa, jeśli chodzi o ukazywanie tego, co wypchnięte, choć inaczej operuję warstwą malarską w ukazywaniu cielesności. Jak już deklarowałam, uciekam od przedstawiania brzydoty czy obrzydliwości. Jednak poruszam temat śmierci, doczesności i cielesności, które zawierają w sobie elementy grozy, obrzydzenia, tego, co niechciane. Instalacje służą mi do tego, żeby widz doświadczył dzieła i spotkania z tematem wielowymysłowo i wielowymiarowo, ale też dzięki interakcji mógł doświadczyć, przeżyć coś. Chcę, żeby czuł, że jest potrzebny, bo jestem przekonana, że sztuka jest też dla odbiorcy, nie tylko dla samej siebie i ego artysty. Niewątpliwie ciało i cielesność w śmiertelnej odstępnie, nawet jeśli nie budzi wielkiej odrazy, to na pewno jest widokiem, którego nie łakniemy na co dzień. A jednak wszystko, co dziwne, zakryte, niecodzienne, „z innego” wymiaru czy porządku, budzi w nas ludzką ciekawość. W swoich *Portretach upamiętniających* starałam się nie tylko odnieść do tradycji sarmackich portretów trumiennych, ale też do poważnej i zarazem groteskowej atmosfery ceremonii pogrzebowych.

38 <http://miejmiejsce.com/sztuka/cialo-jako-puszka-dla-ducha/>, dostęp: 28.04.2022.

### **(Nie)śmiertelne wizerunki**

Pierwszą pracą w tym cyklu jest mój wielkoformatowy wizerunek umieszczony w gablocie – odkrytej trumnie. Inspiracją do stworzenia tej kompozycji był dla mnie lizboński grób św. Justyny, której zwłoki są wystawione do oglądu wiernych i turystów. Czerpanie z estetyki sacrum powoduje, że obiekt zdaje się być już znany, bardziej namacalny dla odbiorcy. Przeniesienie profanum, codzienności i zwykłości w miejsca i rejony przeznaczone dla wyjątkowego, niezwykłego, religijnego moim zdaniem ma potencjał humorystyczny. Nie zależy mi bowiem na pokazaniu patosu. W gablocie znajdują się przedmioty osobiste, codziennego użytku, takie jakich używają wszyscy. Instalacja ta jest częścią kompozycji, swobodnego ołtarza, współczesnego i doczesnego zamku boleści. Nad nią zawieszony jest jeden z moich obrazów komentujących o tytule *Made in Poland – Polaków portret własny* (il. 31, str. 54). Żongluje tutaj parami pojęć prywatne–publiczne, sacrum–profanum, przez co umożliwiam odbiorcom podróżowanie po polach znaczeń i na ich styku. Oczywiście malowanie własnego portretu upamiętniającego jest i dla mnie spotkaniem z atmosferą końca, o którym często myślę.



il. 18 Portret upamiętniający Joanny Kaucz, instalacja malarska, tech. akrylowa na płótnie, gabłota: płyty meblowe i pleksi, gotowe przedmioty, 183,6x93,6 cm, gł. 26 cm, 2022 r.



il. 19 Portret upamiętniający Joanny Kaucz, fragment instalacji

Druga instalacja to także wielkoformatowy wizerunek przedstawiający mojego partnera. Przedstawienie zostało umieszczone w gablocie, której wierzch zasypany jest ziemią. Żeby zobaczyć to, co jest w środku, widz będzie musiał zdecydować się na jej odgarnięcie. Tą formą nawiązuję do widoczków i proponuję „zabawę” w ekshumację. Jeżeli odbiorca zechce odkryć sekret, jego oczom ukaże się wizerunek leżącego mężczyzny ze smartfonem w rękach, który spogląda ku górze, tak jakby szukał wzrokiem tego, co zakłóciło jego (wieczny) odpoczynek. Nawiązuję tutaj do tradycji katolickiej, w której istnieje koncepcja „ciała niezniszczalnego”. Oznacza ona ciało, które po śmierci nie ulega zwykłym procesom rozkładu, mimo że nie jest zakonserwowane. Dotyczy to przede wszystkim zmarłych osób świętych. Ekshumacje zwłok osób beatyfikowanych czy świętych przeprowadza się, by dowieść cudu. Dziś dostępne są nagrania z uroczystości ekshumowania ciał świętych, np. św. ojca Pio (il. 20).

Instalacją zapraszam więc widza do świeckich ekshumacji na granicy realnego i jakiegoś świata obok. Wizerunek, z którym spotka się widz, to swego rodzaju ciało niezniszczalne, bo zatrzymane w paralelnym świecie malarskiej iluzji. Przedstawiony wizerunek nie zestarzeje się, w przeciwieństwie do modelu. Mimo że jest to matryca zdjęta z żywej osoby, przez kontekst umieszczenia w trumnie nosi w sobie znak śmierci. Sam wizerunek nie jest więc odrażający, nie wywołuje strachu. Jednak kontekst, w jakim widz go odśtania, należy już do świata śmierci i grozy. Wrzucam więc odbiorcę w działanie, które zarazem jest niecodzienne, może wzbudzać lęk, ale też ekscytację czy poczucie absurdu, a nawet groteskowego nieco makabrycznego żartu.

Obydwóm wizerunkom w ich gablotach towarzyszą przedmioty związane z doczesnym życiem bohaterów, takie same, jakie towarzyszą odbiorcy w jego realnym świecie. Bawię się tutaj koncepcją oddziaływania odbitego na rzeczywiste, ale też daję możliwość nobilitacji śmierci zwykłego zjadacza chleba poprzez obudowanie jej entourage’em zarezerwowanym dla sacrum. Pozwalam sobie tym samym na odniesienie się do sarmackiego rozmachu i bogactwa w upamiętnianiu zmarłego.



il. 20 Ekshumacja szczątków świętego ojca Pio, sanktuarium w San Giovanni Rotondo we Włoszech, 2008 r.



il. 21, 22 Portret upamiętniający Dariusza Tiałowskiego, instalacja malarska, tech. akrylowa na płótnie, gabłota: płyty wiórowe, szkło hartowane, gotowe przedmioty, 198,9x98,9 cm, gł. 37 cm, 2022 r.

## Monidło

Instalacja *Monidło* to namalowane na okrągłych deskach dwa wizerunki: mój i mojego partnera. To, że są to wizerunki upamiętniające, sugeruje forma i sposób przedstawienia. Szyja i niewielka część twarzy modeli zdają się być zasypane ziemią. Obrazy te, zawieszone w niewielkiej odległości od siebie, stanowią swojego rodzaju monidło. Naprzeciwko nich umieszczone jest lustro. Odbiorca będzie mógł stanąć obok i zobaczyć się razem z portretami w lustrzanym odbiciu. Używając formy monidła, oczywiście bawię się estetyką kiczu, ale i naszą rodzimą tradycją. Monidło to obok portretów trumiennych produkt typowo polski. To „rodzaj realistycznego obrazu, portretu namalowanego najczęściej na podstawie zdjęcia ślubnego, często bywa też podmalowanym zdjęciem. Charakterystyczną cechą tego zazwyczaj czarno-białego obrazu były podkolorowania – na czerwono usta i lazurowo-niebieskie oczy. Inne detale były retuszowane. Często postaciom domalowywano bardziej kosztowne stroje”<sup>39</sup>. Odbiorca, który zechce zobaczyć się w *Monidle*, nie tylko zyskuje szansę przeniesienia się na moment w paralelny świat, ale także staje się świadkiem śmiertelności i jej uczestnikiem. Może też wpisać się w czyjeś odbicie życia i stać się jego częścią. Lustrzane odbicie powoduje zwielokrotnienie świata iluzji, matryca zostaje przeniesiona w kolejną przestrzeń, patrzy na samą siebie i w zależności od otoczenia może nabierać różnych znaczeń. Lustro od starożytności jest symbolem, który namawia nas do oglądania, czyli poznania siebie, w tym przypadku również w obliczu ostateczności. Przechodniu (...), ucz się śmierci” głosiła jedna z inskrypcji ze szlacheckich portretów trumiennych. Powtarzam ją bezgłośnie do odbiorcy, a poprzez wybór kiczowatej formy zabarwiam niepowagą to poważne wezwanie.



39 Hasło „Monidło”, Wikipedia, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Monid%C5%82o>, dostęp: 05.05.2022.

il. 23 *Monidło*, instalacja malarska, portrety w tech. olejnej na deskach, lustro, 2022 r., str. 44

il. 24, 25 Portret mój i portret Darka, tech. olejna na desce, 40x40 cm, 2021–2022 r.

## Tu i teraz

Ostatnia instalacja jest refleksją nad życiem, jego upływem, a więc i śmiercią. Jest to obraz namalowany techniką tradycyjną. Twarz kobiety zwrócona jest tyłem do widza, patrzy na krajobraz przed nią, na pola, góry i niebo. Nie ukazują indywidualnej twarzy, kierując spojrzenie widza w stronę tego, na co patrzy kobieta. Obraz namalowany jest w spokojnych odcieniach błękitu i szarości, gdyż zależało mi na stworzeniu refleksyjnego nastroju nawiązującego do tego, co przemija (przypominającego romantyczny klasyk). Do dołu obrazu dołączyłam podobrazie, do którego przyklejona jest ziemia. Kompozycja włożona jest w worek na zwłoki, z suwakiem, który można odpiąć. Odbiorca sam zdecyduje, ile chce zobaczyć. Oczywiście ziemia nasuwa wiele skojarzeń: od biblijnego „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”, po pozbawione wątków religijnych przesłanie, że ciało ludzkie złożone do ziemi będzie podlegać procesom rozkładu i stanie się częścią ekosystemu. Życie jest podszyte śmiercią już w momencie narodzin, a człowiek jest bytem skończonym przynajmniej w ziemskim planie stworzenia.

W każdej z tych instalacji odbiorca konfrontowany jest z tematem doczesności, śmierci i jej obliczem. Interakcja, do której widz jest zaproszony, to rodzaj nobilitacji i wyróżnienia, gram z odbiorcą w „widoczki” dla dorosłych, powierzam mu sekret. Mam nadzieję, że forma zabawy zabiera ciężar tematowi, daje wytchnienie i pozwala odbiorcy patrzeć na cały proceder z przymrużeniem oka. Dziś śmierć jest tematem tabu; wyparta z naszej codzienności, staje się obrazem niedostępnym do przeżycia na co dzień. Przestaje też być logiczną konsekwencją życia, które podsycane konsumpcyjnym mottem „mieć” zapomina o „być”, szczególnie w kontekście końca.

Obraz śmierci oglądamy na ogół uwznioślony w kościołach, na dorocznym święcie zmarłych czy w przekazach medialnych w kontekście zbrodni, kary i winy. Zdarza się jednak, że temat ten pojawia się w sztuce współczesnej i bywa pokazywany odważnie i bezkompromisowo. Takim przykładem jest wystawa „*The Last Image, Photography and Death*”, którą zwiedziłam w 2019 roku w Galerii C|O w Berlinie. Na wystawie można było zobaczyć ponad czterysta prac: zdjęć i obiektów przedstawiających śmierć, umieranie, zabijanie i torturowanie, ukazane w sposób, który nie mógł nie dotknąć widza. Inne fotografie z kolei zdawały się jedynie dokumentować śmierć w taki sposób, że ciało ludzkie na nich zdawało się być obiektem i abjektem<sup>40</sup>. Z pewnością ukazanie tak różnorodnego oblicza śmierci, czasem nieludzkiego, jeśli nie wstrząsnęło odbiorcą, to z pewnością skłaniało go do refleksji.

Moje rozważania o śmierci, które wyrażam poprzez przedstawienia postaci ludzkiej, dotyczą tego, co realne i połączone z ziemskim życiem. Wizerunki, którymi operuję, umożliwiają intymne spotkanie odbiorcy z tematem, ale nie

40 <https://co-berlin.org/en/program/exhibitions/last-image>, dostęp: 10.05.2022.

w tonie bardzo serio. Używam (czarnego) humoru, by oswoić temat śmierci, by dać widzowi nieco oddechu i dystansu w obliczu ostateczności. Wierzę, że zetknięcie się z wyobrażonym umożliwia odniesienie się do realnego. „Na śmierć nie ma lekarstwa” głosi jedna z powszechnych sentencji. Nie ma, to prawda, ale mówienie o niej poprzez sztukę może być dla współczesnego człowieka lekcją przygotowującą do niej. Postępując się wizerunkiem swoim i bliskich mi osób, odzyskuję dla siebie i dla innych władzę nad przedstawieniem śmierci i sposobem jej przeżywania. Mogę je kreować, tak jak kreuję własne życie.



il. 26 *Tu i teraz*, instalacja malarska, obraz 1: tech. akrylowa na płótnie, obraz 2: ziemia, żwir, resztki roślin na płótnie, worek na ciało, ok. 190x75 cm, 2021–2022 r.



### **Obrazy komentujące**

*Obrazy komentujące* to cykl nietypowy dla mojej twórczości. O sztuce zawsze myślałam jako o czymś, co powinno być przede wszystkim ponadczasowe. Nie interesowało mnie przekazywanie bieżących treści, które będzie trzeba tłumaczyć za jakiś czas, bo bez kontekstu ich sens się nie przenosi. Jednak rzeczywistość, która mnie otacza, spowodowała, że zdecydowałam się na osobistą i artystyczną wypowiedź komentującą. Do rzeczywistości tej należy m.in. wyrok Trybunału Konstytucyjnego z 2019 roku wprowadzający zmianę w przepisach prawa aborcyjnego, która w praktyce oznacza zakaz aborcji. Po publikacji wyroku na polskie ulice wyszły rzesze kobiet, aby zaprotestować przeciwko władzy, która przekroczyła granicę i patriarchalnym zwyczajem zdecydowała o kobiecych ciałach. Obrazy komentujące nawiązują także do działalności grupy WPROST, która swoje zadania określała jako komentowanie i unaocznienie spraw ważnych.

### **Zaręczyny**

Obraz *Zaręczyny* jest bezpośrednim komentarzem do wspomnianych wydarzeń. Ma charakter oświadczenia. Praca ta jest autoportretem. Moja twarz jest na nim w zbliżeniu, widać, jak całuję środkowy palec wyciągnięty w stronę adresatów komunikatu. Na palcu mam pierścionek z symbolem błyskawicy. Symboliczny, powszechnie znany i wulgarny gest jest jednoznacznym oświadczeniem. Błyskawica na pierścieniu to bezpośrednie odniesienie do symbolu Strajku Kobiet. Symbol czerwonej błyskawicy zaprojektowała Ola Jasionowska – polska graficzka i ilustratorka. W wywiadzie dla „Newsweeka” tak wyjaśniła wybór symbolu: „Odwoływałam się do symbolu ostrzeżenia i był to zabieg mocno graficzny. Czerwona błyskawica miała kontrastować ze statycznym profilem kobiety, którą narysowałam na plakacie. Z drugiej strony zależało mi, by plakat nie był drastyczny, chciałam uniknąć wszelkich nawiązań do krwi. Chciałam stworzyć coś uniwersalnego, z czym kobiety mogą się identyfikować niezależnie od miejsca zamieszkania, charakteru czy ekspresji”<sup>41</sup>.

Strajki kobiet były szeroko komentowane w mediach polskich i światowych. Jednym z podnoszonych tematów była wulgarność haseł wznoszonych na protestach. Mój obraz również posługuje się wulgarnością w celu wyrażenia tego, co czuję. Taki gest w przestrzeni publicznej jest inaczej czytany, gdy używa go mężczyzna, a inaczej ocenia się go, gdy jest wykonany przez kobietę. Kobiecie bowiem nie przystoi, nie wypada, kobieta powinna wszystko robić ładnie, miło i grzecznie. Czasy jednak nie sprzyjają pięknym słowom, używam więc adekwatnych, w formie symbolu. Zaręczam się z poglądami, które chronią moje prawo do stanowienia o swoim ciele, czyli o sobie, a wszystkim, którzy stoją do tego w kontrze, mówię: PRECZ.

41 <https://www.newsweek.pl/polska/ogolnopolski-strajk-kobiet-autorka-blyskawicy/ph9d2xk>, dostęp: 15.05.2022.



il. 27 *Zaręczyny*, tech. olejna na płótnie, 90x90 cm, 2021 r.

### Miss Polonia

Miss Polonia to instalacja malarska, która zbudowana jest z dwóch elementów: obrazu w technice olejnej na lustrzanym syntetycznym płótnie i tarczy z pleksi. Obraz to autoportret. Na nagim ciele mam jedynie szarfę przypominającą tę, którą zdobywa się w konkursach piękności; jest ona w kolorach polskiej flagi. Postać ukazana jest frontalnie, w ręku trzyma karabin do paintballa, z którego wystrzeliwuje kolorową amunicję. To, co wystrzela, układa się w ukryty napis z kolorowych kleksów na zawieszanej przed nią, w około metrowym dystansie, pleksi kształtem nawiązującej do tarczy policyjnej. Barwne plamy układają się w hasło towarzyszące protestom, ale też wychodzą poza ich rzeczywistość, dziś można je zobaczyć w memach, na szybach aut czy murach. Osiem gwiazdek \*\*\*\*\*  
\*\*\* to ocenzone hasło: J\*\*\*ć PIS. Sześć kolorów na pleksi nawiązuje do tęczy i flagi budzącej tak wiele niepokoju w rządzących i części społeczeństwa.

Podobnie jak w przypadku *Zaręczyn*, *Miss Polonia* nie pozostawia marginesu interpretacyjnego i jest boleśnie czytelna. Jako twórczyni używając artystycznego języka i narzędzi wypowiadam swoje zdanie na temat obecnie rządzących i ich wizji tego, co można zrobić kobiecie, oraz ogólnej nietolerancji, jaką propagują. Sam akt strzelania nawiązuje do eskalacji siły, do jakiej dochodziło w czasie protestów, ale też jest aktem wystrzelenia z siebie frustracji. Nie propaguję przemocy, bo do ataku wykorzystuję farby, czyli medium, za pomocą którego wypowiadam się w swojej pracy twórczej. Nagie ciało, szarfa, tytuł obrazu – to wszystko są znaczenia bardzo proste do odczytania. Przestrzenna forma umożliwia widzowi znalezienie się niejako na linii frontu; może zobaczyć cały obraz albo stanąć przed tarczą i zobaczyć go jakby z drugiej strony barykady. Lustrzane płótno niewyraźnie odbija otoczenie, a co za tym idzie także osoby podchodzące do obrazu, które wypełniają jego tło. Przestrzenna forma wpuszcza też powietrze w ten jednoznaczny przekaz, a przez to dystansuje.



il. 28 *Miss Polonia*, tech. olejna na syntetycznym płótnie, pleksi, farba akrylowa, 145x90 cm, 2021 r., str. 50

il. 29 *Miss Polonia* na wystawie „NIE MA SPRAWIEDLIWOŚCI” w Galerii Geppart we Wrocławiu, 2022 r.

### **Made in Poland – Polaków portret własny**

Ołtarz to chyba najprostsza i najstarsza forma instalacji malarskiej. Taką właśnie formę przybrała praca *Made in Poland – Polaków portret własny*. To trzy obrazy stanowiące tryptyk, którego skrzydła można zamykać i otwierać jak w retabulach ołtarzowych. Po ich zamknięciu możemy zobaczyć zniekształcone odbicie otaczającej przestrzeni, gdyż boczne obrazy pokryte są lustrzaną folią. Drugi człon tytułu tej instalacji jest zapożyczeniem. W 1979 roku Muzeum Narodowe w Krakowie zorganizowało wystawę „Polaków portret własny”<sup>42</sup>.

Do stworzenia obrazu-instalacji zainspirował mnie trend tatuowania się, coraz wyraźniej widoczny w przestrzeni społecznej. Na skórze obywateli widnieją obrazy niewinne, mroczne, imiona ukochanych, które nachalnie atakują nasze oczy, czy tego chcemy, czy nie. Niektórzy (niestety) decydują się też w ten sposób manifestować swój patriotyzm i religijność. W Internecie możemy znaleźć strony ze zdjęciami i wzorami najpopularniejszych tatuaży patriotycznych. Amatorzy tej formy manifestowania swoich poglądów wybierają takie hasła jak: „Bóg, honor, ojczyzna”, ale też na przykład tatuują sobie symbol Polski Walczącej, a nawet wizerunek Pana Wołodyjowskiego czy huzarów na koniach.

Kontrowersji wokół tatuaży patriotycznych jest co niemiara. Czy wypada ważne symbole nosić na skórze? Które miejsce na ciele jest najbardziej godne noszenia polskiego orła? Nie umiem poważnie traktować tego trendu i rodzaju ekspresji, ale mogę w paralelnym świecie ozdobić własne ciało swoimi poglądami i stworzyć satyrę na ten ciekawy przejaw ludzkiej działalności.

Tatuaż na środkowym obrazie, czyli moim wizerunku, jest oczywiście zabawą słowną. R.I.P to skrót od łacińskiego zwrotu *requiescat in pace* (niech odpoczywa w pokoju), który powszechnie jest tłumaczony na angielską wersję „rest in peace”. Używamy go, by pożegnać z szacunkiem odchodzącą osobę. Dzięki kulturze anglosaskiej i rozpowszechnieniu przez media internetowe jest chyba czytelny dla wszystkich. Ostatni człon tego hasła po angielsku brzmi w języku polskim jak nazwa aktualnej partii rządzącej. Bawię się znaczeniem i zostawiam już odbiorcy interpretację tego, co autorka miała na myśli. Czy chciałyby, żeby przywołane Prawo i Sprawiedliwość udały się już na wieczny odpoczynek, czy po prostu grzebie poglądy tejże partii? Obrazy otaczające obraz centralny to portrety własne Polaków „patriotów”, zaczerpnięte z Internetu, z takich stron jak „demotywatory.pl”, gdzie występują jako elementy prześmiewczych memów.

Prace te malowałam markerami alkoholowymi i akrylowymi na płótnie. Jest to technika, którą dopiero niedawno zaczęłam wykorzystywać i wciąż nad nią pracuję. Umożliwia mi szybszą pracę, dzięki wprawnej w rysunku ręce, z możliwością zachowania szczegółów. Markery są transparentne, mogę je nakładać

42 Ówczesny dyrektor muzeum i autor wystawy Marek Rostworowski zgromadził prawie 1000 eksponatów, by z nich utkać opowieść o polskiej tożsamości, ekspozycja ta zyskała miano legendarnej.

jak farby i mieszać kolory, ślizgają się na płótnie, można je rozetrzeć, wchodzi w reakcję z alkoholem, który stanowi ich rozpuszczalnik, są kompatybilne z farbą akrylową, chociaż łączyć je trzeba ostrożnie.

Podczas prezentacji dokoratu to właśnie *Made in Poland – Polaków portret własny* zawieszę nad gablotą z moim wizerunkiem upamiętniającym. Z tych elementów zbuduję ołtarz. To moment, w którym wątki prywatne, polityczne i śmiertelne splatają się, tworząc wieloznaczną wypowiedź na pograniczu sacrum i profanum. Mam nadzieję, że odbiorca przystanie i zaduma się przy tym współczesnym „zamku boleści”.

Wyrażam również nadzieję, że obrazy z cyklu komentującego szybko się zdezaktualizują, że wkrótce będą pieśnią przeszłości, obcą i niewiarygodną. Ponieważ obrazy mówią za siebie, chcę zakończyć ich omawianie cytatem z własnej wypowiedzi. To opis, jaki towarzyszył Zaręczynom na wystawie Bielskiej Jesieni 2021. „Cykl «Obrazy komentujące» to mój aktualny komentarz i głos w sprawie mojej wolności jako człowieka, kobiety i artystki. Lubię realizm i myślę, że dobrze mi wychodzi. Nie lubię dosłowności, ale jestem w.....na. Maluję... Na szczęście pozostała mi pewna doza humoru i to pozwala mi się jeszcze trzymać...”<sup>43</sup>.



il. 30 *Made in Poland – Polaków portret własny*, tryptyk, markery i farba akrylowa na płótnie, 120x54,8 cm, 120x110 cm, 120x54,8 cm, 2021–2022 r.

43 Katalog wystawy 45. Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2021, Galeria Bielska BWA, s. 153.

## Zakończenie

„Dzieło sztuki nie ma treści w takim sensie jak treści nie ma świat. Obydwa istnieją, obydwu nie potrzebują uzasadnienia, dla żadnego z nich nie można by też uzasadnienia znaleźć”<sup>44</sup>.

Tą prowokacyjną myślą Susan Sontag chcę podsumować moje praktyczne i teoretyczne zmagania oraz działania na polu sztuki. Świat i świat sztuki współistnieją. Wizerunek i jego aspekty, które analizuję w rozprawie i które maluję, są dla mnie nie tylko sposobem na wyrażanie siebie i obchodzących mnie treści, ale też sposobem badania świata realnego i przedstawionego, tego, co przetrwa, i tego, w jaki sposób będzie odczytane. Jakie wrażenie pozostawią po sobie portrety? Czy twarz dzisiejsza jest w stanie przenieść treści czytelne dla jutrzejszego odbiorcy? Swoim realistycznym malarstwem daję szansę widzowi przyjrzeć się twarzy współczesnej, jednak daleka jestem od dokumentowania jej. Posługuję się nią, jak i ciałem, by wykreować świat na wzór naszego, ale rządzący się swoim prawem i czasem istnienia. Jestem też świadoma, że bez odbiorcy istnienie tego świata w pewnym sensie nie zostaje potwierdzone. Moje działania artystyczne, jak już deklarowałam, wynikają z przekonania, że sztuka istnieje dla ludzi, a wręcz myślę podobnie jak Sontag, że może być tak, iż „dzieło sztuki, o ile się w nie zaangażujemy, ma nad nami władzę całkowitą, absolutną”<sup>45</sup>. Rola portretu dziś jest bezsprzecznie inna niż jego pierwotna funkcja, jaką było przedstawienie wizerunku, upamiętnienie czy stworzenie dokumentu, zastąpienie obecności. Oczywiście dalej ta funkcja może mieć zastosowanie, ale ponieważ świat pędzi, a człowiek wciąż zdobywa nowe „skille”, by przetrwać, musi pozbyć się nieprzydatnych narzędzi, żeby operować w płynnej rzeczywistości.

Widzę niewyczerpany potencjał twórczy w wizerunku, który w przypadku mojej artystycznej działalności może być powłoką dla widza, a zatem stanowi szansę na przekierowanie jego spojrzenia i zmianę perspektywy, jest dialogiem z nim i współkreowaniem historii. Instalacja jako forma wypowiedzi jest wyzwaniem i zabawą twórczą, jaką proponuję sobie i odbiorcy, by poszerzyć doświadczenie, by dać szansę podróżowania w realnym i paralelnym świecie, by egzaminować

44 <http://liniaprosta.com/1510-2/>, dostęp: 16.05.2022.

45 Ibidem.



il. 31 *Made in Poland* – Polaków portret własny w kompozycji z *Portretem upamiętniającym Joanny Kaucz*, wizualizacja

(wielo)świat, by igrać z koncepcją śmiertelności i nieśmiertelności. Zamierzam pogłębiać refleksję nad wizerunkiem i jego potencjałem jako matrycy i kreacji, jako punktem wyjścia do powiedzenia tego, co bliskie mi i mojemu gatunkowi tu i teraz, ale też na wieki wieków... Zamiast „amen” wolę wstawić wielokropek, bo w mojej sztuce nie chcę „uroczyście potwierdzać”. Chcę raczej poszukiwać bez nadętej miny, bo: „Przebywa we mnie nieprzeparta chęć mówienia żartem. Ba, nic by w tym nie było niebezpiecznego, gdyby równocześnie nie przebywała we mnie nieprzeparta chęć mówienia poważnie”<sup>46</sup>.



il. 32 Dariusz Tiałowski, *Portret Joanny Kaucz*, fotografia cyfrowa, 2021 r.

46 <https://polskidramat.pl/dramat-polski-reaktywacja/seria/anna-swirszczynska>, dostęp: 16.05.2022.

## Bibliografia

Arystoteles, *Fizjognomika, Dzieła wszystkie*, tłum. L. Regner, PWN, Warszawa 1993.

Belting H., *Faces, Historia twarzy, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2015.

Dziubkowska J., *Vanitas Portret Trumienny Na Tle Sarmackich Obyczajów Pogrzebowych*, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1996.

Eco U., *Historia Brzydoty*, Rebis, Poznań 2018.

Fischer- Lichte E., *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Grzywacz Z., *Pułapka*, [w:] Rezerwat sztuki, Tropami Artystów Polskich XX wieku, red. Krystyna Czerni, Znak 2000.

Katalog wystawy *The Last Image, Photography and Death*, Galeria C|O Berlin 2019.

Katalog wystawy *45. Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2021*, Galeria Bielska BWA 2021.

Nairne S., Howgate S., *The Portret Now*, National Portrait Gallery, London 2000.

Pieńkos A., *Okropności sztuki, Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.

Pratchett T., *Straż! Straż!*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

Szykowska-Piotrowska A., *po-twarz, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk-Warszawa 2015.

Tużnik M., *Problem abjekcji w kulturze*, <https://journals.umcs.pl/kw/article/view-File/4153/3417>.

Zuffi S., *Historia Portretu, Przez sztukę do wieczności*, Arkady, Warszawa 2000.

### źródła internetowe

<http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=62&artykul=1413>

<http://kocur.uni.wroc.pl/twarz/>

<http://liniaprosta.com/1510-2/>

<http://miejmiejsce.com/sztuka/cialo-jako-puszka-dla-ducha/>

<http://nowafiguracja.com/index.php/portfolio/leszek-sobocki/>

<https://co-berlin.org/en/program/exhibitions/last-image>

<https://docplayer.pl/18331150-Witkacy-firma-portretowa-i-jej-regulamin-2.html>

<https://imperiumromanum.pl/religia/bogowie-starozytnego-rzymu/spis-bogow-rzymskich/mors/>

<https://mareksobczak.pl/teksty1.html>

<https://mnk.pl/wystawy/leon-tarasewicz-instalacja-malarska>

<https://mzl.zgora.pl/zbiory/infokioski/dzial-sztuki-wspolczesnej/piotr-c-kowalski>

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Instalacja\\_\(sztuka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Instalacja_(sztuka))

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Monid%C5%82o>

<https://polskidramat.pl/dramat-polski-reaktywacja/seria/anna-swirszczynska/>

<https://sjp.pwn.pl/sjp/portret;2505483.html>

<https://www.galeriatest.pl/wystawy/portret-artysty-andrzej-maciej-lubowski/>

<https://www.gdansk.pl/wiadomosci/Portret-trumienny-sp-prezydenta-Adamowicza-Dzis-uroczyste-nadanie-nazwy-alei-Pawla-Adamowicza,a,162484>

<https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/sup/gab.html>

<https://www.newsweek.pl/polska/ogolnopolski-strajk-kobiet-autorka-blyskawicy/ph9d2xk>

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/portrait>

<https://www.wroclaw.pl/kultura/kryzys-twarzy-wystawa-portretow-galeria-miejska>

## Spis ilustracji

- il. 1 str. 19 – Joanna Kaucz, *Autoportret trumienny*, tech. akrylowa na płótnie, 185x75 cm, gł. 25 cm, 2011 r., źródło: archiwum własne
- il. 2 str. 20 – Joanna Kaucz, dyptyk bez tytułu, tech. olejna na desce oklejonej ręcznie robionym papierem, 2 x 40x30 cm, 2017–2018 r., źródło: archiwum własne
- il. 3 str. 21 – Joanna Kaucz, *Zaręczyny*, tech. olejna na płótnie, 90x90 cm, 2021 r., źródło: archiwum własne
- il. 4 str. 23 – Joanna Kaucz, *W drodze*, tech. akrylowa ze złoceniem na płótnie, 3 x 140x100 cm, 2014 r., źródło: archiwum własne
- il. 5 str. 24 – Théodore Géricault, *Tratwa Meduzy*, 1818–1919 r., źródło: <http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/436>
- il. 6 str. 25 – Joanna Kaucz, *Akt malowania*, tech. akrylowa na płótnie, 200x140 cm, 2010 r., źródło: archiwum własne
- il. 7 str. 27 – Leon Tarasewicz, instalacja malarska przed Muzeum Narodowym w Krakowie, 2015 r., fot. Mirosław Żak, źródło: <https://mnk.pl/fotogalerie/montaz-instalacji-malarskiej-leon-tarasewicza>
- il. 8 str. 27 – Piotr C. Kowalski, *Ja i moja pracownia*, instalacja malarska, technika własna (przedmioty gotowe), 1986 r., źródło: <https://mzl.zgora.pl/2018/10/02/nowe-nabytki-muzeum-ziemi-lubuskiej/piotr-c-kowalski-ja-i-moja-pracownia-1986-instalacja-malarska/>
- il. 9 str. 28 – Zdzisław Nitka, scenografia do instalacji multimedialnej *Gabinet*, 2019 r., źródło: <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/sup/gab.html>
- il. 10 str. 29 – Andrzej Maciej Łubowski, obraz z serii *Presje*, źródło: <https://bwa.walbrzych.pl/wystawa/andrzej-maciej-lubowski-presje-okna-turysci/>

- il. 11 str. 32 – Joanna Kaucz, *Mamidło*, wernisaż w Galerii Neon we Wrocławiu, 2018 r., źródło: archiwum własne
- il. 12 str. 33 – Joanna Kaucz, *Mamidło*, instalacja malarska, tech. akrylowa na płótnie, pleksi, woda, obiekty pochodzenia naturalnego, 180x90 cm, gł. 10 cm, 2018 r., źródło: archiwum własne
- il. 13 str. 35 – nieznany malarz, *Portret trumienny Stanisława Woyszy z Bzowa*, tech. olejna na blasze, 47x43 cm, 1677 r., źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Portret\\_trumienny\\_Stanis%C5%82awa\\_Woyszy](https://pl.wikipedia.org/wiki/Portret_trumienny_Stanis%C5%82awa_Woyszy)
- il. 14 str. 36 – Leszek Sobocki, *Portret trumienny V*, tech. akrylowa, siedzisko drewniane, 1975 r., źródło: <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX258>
- il. 15 str. 37 – Jacek Kornacki, *Portret trumienny Pawła Adamowicza*, tech. olejna na blasze, źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portret\\_trumienny,\\_Pawe%C5%82\\_Adamowicz,\\_Bazylika\\_Wniebowzi%C4%99cia\\_NMP,\\_Gda%C5%84sk\\_1a.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portret_trumienny,_Pawe%C5%82_Adamowicz,_Bazylika_Wniebowzi%C4%99cia_NMP,_Gda%C5%84sk_1a.jpg)
- il. 16 str. 37 – Marek Sobczak, *Portret Trumienny (Star)*, tech. olejna na płótnie, 109x109 cm, 2007 r., źródło: [https://mareksobczak.pl/malarstwo\\_prtrety\\_t.html](https://mareksobczak.pl/malarstwo_prtrety_t.html)
- il. 17 str. 38 – Magdalena Moskwa, bez tytułu, tech. olejna na płótnie, 78x39,5 cm, 2005 r., źródło: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/644>
- il. 18 str. 40 – Joanna Kaucz, *Portret upamiętniający Joanny Kaucz*, instalacja malarska, tech. akrylowa na płótnie, gabłota: płyty meblowe i pleksi, gotowe przedmioty, 183,6x93,6 cm, gł. 26 cm, 2022 r., źródło: archiwum własne
- il. 19 str. 41 – Joanna Kaucz, *Portret upamiętniający Joanny Kaucz*, fragment instalacji, źródło: archiwum własne
- il. 20 str. 42 – Ekshumacja szczątków świętego ojca Pio, sanktuarium w San Giovanni Rotondo we Włoszech, 2008 r., źródło: <https://wydarzenia.interia.pl/galerie/swiat/zdjecie,ild,978581,iAId,69822>
- il. 21, 22 str. 43 – Joanna Kaucz, *Portret upamiętniający Dariusza Tiałowskiego*, instalacja malarska, tech. akrylowa na płótnie, gabłota: płyty wiórowe, szkło hartowane, gotowe przedmioty, 198,9x98,9 cm, gł. 37 cm, 2022 r., źródło: archiwum własne
- il. 23 str. 44 – Joanna Kaucz, *Monidło*, instalacja malarska, portrety w tech. olejnej na deskach, lustro, 2022 r., źródło: archiwum własne

- il. 24, 25 str. 45 – Joanna Kaucz, portret mój i portret Darka, tech. olejna na desce, 40x40 cm, 2021–2022 r., źródło: archiwum własne
- il. 26 str. 47 – Joanna Kaucz, *Tu i teraz*, instalacja malarska, obraz 1: tech. akrylowa na płótnie, obraz 2: ziemia, żwir, resztki roślin na płótnie, worek na ciało, ok. 190x75 cm, 2021–2022 r., źródło: archiwum własne
- il. 27 str. 49 – Joanna Kaucz, *Zaręczyny*, tech. olejna na płótnie, 90x90 cm, 2021 r., źródło: archiwum własne
- il. 28 str. 50 – Joanna Kaucz, *Miss Polonia*, tech. olejna na syntetycznym płótnie, pleksi, farba akrylowa, 145x90 cm, 2021 r., źródło: archiwum własne
- il. 29 str. 51 – Joanna Kaucz, *Miss Polonia* na wystawie „NIE MA SPRAWIEDLIWOŚCI” w Galerii Geppart we Wrocławiu, 2022 r., źródło: archiwum własne
- il. 30 str. 53 – Joanna Kaucz, *Made in Poland – Polaków portret własny*, tryptyk, markery i farba akrylowa na płótnie, 120x54,8 cm, 120x110 cm, 120x54,8 cm, 2021–2022 r., źródło: archiwum własne
- il. 31 str. 54 – Joanna Kaucz, *Made in Poland – Polaków portret własny* w kompozycji z *Portretem upamiętniającym Joanny Kaucz*, wizualizacja, źródło: archiwum własne
- il. 32 str. 56 – Dariusz Tiałowski, *Portret Joanny Kaucz*, fotografia cyfrowa, 2021 r., źródło: archiwum autora