



UMCS

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki

Dziedzina: Sztuki

Dyscyplina: Sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Urszula Pieregończuk

nr albumu: 1959210

Człowiek współczesny w czasach postprawdy (The contemporary human in the age of post-truth)

Rozprawa doktorska przygotowywana pod kierunkiem naukowym
prof. szt. film. Ireny Nawrot

Promotor pomocniczy:
dr szt. Jacek Wierchoś

w Instytucie Sztuk Pięknych

LUBLIN, 2024

SPIS TREŚCI

Wstęp	1
Rozdział I	
Luka wiarygodności	3
Luka wiarygodności i postprawda. Historia terminów	5
Rozdział II	
W świecie narracji	12
Rozdział III	
Ciało jako medium i forma reprezentacji podmiotu	19
Syntetyczne polimery w rzeźbie figuratywnej XX/XXI w.	21
Rozdział IV	
Tatuaż jako znak przynależności i wykluczenia. Gdy ciało zostaje oznakowane	28
Ekspozyty i fotografie o wartości antropologicznej i historycznej	33
Historie pisane na „ciele”	35
Tatuaż w przestrzeni sztuk wizualnych	38
Rozdział V	
Etapy pracy twórczej. Od medium filmowego do obiektów silikonowych	42
Luka wiarygodności. Człowiek współczesny w świecie narracji	
Prezentacja prac artystycznych.	53
Opis ekspozycji	89
Podsumowanie	91
Bibliografia	92
Spis ilustracji	94

Wstęp

Rozprawa doktorska pt. *Człowiek współczesny w czasach postprawdy* sytuuje się w przestrzeni badań interdyscyplinarnych, na pograniczu historii, polityki, socjologii, filozofii oraz sztuki.

Postmodernizm, który okazał się czasem pełnym sprzeczności, upraszczanym, traktowanym redukcyjnie jako opozycję do modernizmu, rozpoczął mówienie o czasach współczesnych w kategorii „końca” a raczej przeróżnych „końców”. Przedrostek *post*, który znaczy tyle co - „po”, zakłada pewną linearność zdarzeń, które nastąpiły po czymś co już się zakończyło oraz jako opozycja do tego, co było. I tak postmodernizm byłby krytyczną odpowiedzią na modernizm, posthumanizm na humanizm, postinternet na internet, a postprawda na prawdę.

Słowo *postprawda* pojawiło się w roku 1992 a w roku 2016 według Oxford Dictionary zostało uznane za słowo roku. Dla niektórych jest ono jedynie sloganem (jak dla historyka Yuvala Noaha Harari), dla innych natomiast terminem, które definiuje nowe czasy (jak dla Matthew d’Ancony czy Ralphi Keyesa) w których „*nastąpiło załamanie wartości przypisywanej prawdzie, porównywalne do załamania waluty, czy kursu akcji.*”¹

Większość tekstów, które podnoszą to zagadnienie, oscyluje wokół zagadnienia kłamstwa, postmodernistycznego relatywizmu i przede wszystkim dyskursu politycznego, z którego termin się wywodzi. Podczas moich badań, w książce która nie podejmuje problematyki niniejszej rozprawy (jest ona biografią Susan Sontag autorstwa Benjamin Mosera) znalazłam informację o *luce wiarygodności* - terminie, który „zrobił karierę” w Stanach Zjednoczonych, podobnie jak termin *postprawda* 52 lata wcześniej (w roku 1964). Benjamin Moser nie analizuje szczegółowo znaczeniowych implikacji terminu, ale dał mi inspirację, która stworzyła podwaliny niniejszej rozprawy.

Dwa pierwsze rozdziały mojej pracy przedstawiają merytoryczną problematykę zagadnienia, które badałam i na którego podstawie powstały moje artystyczne prace.

Rozdział I rozprawy ma na celu nakreślić znaczenie i wyjaśnić okoliczności, w jakich zaistniał termin *postprawda* i stanowiąca jej fundament *luka wiarygodności*. Kreślę w nim społeczno-polityczny krajobraz zachodniego społeczeństwa, przemiany jakim podlegało, wyjaśniam różnice między ww. terminami, jak również wskazuję na ich pokrewieństwo. Ponadto sygnalizuję w nim zasadność środków formalnych wykorzystanych przeze mnie w pracach artystycznych.

Rozdział II poświęcony jest zagadnieniu narracji, wyjaśniam w nim kwestie struktury narracyjnej oraz zwrotu narratystycznego powołując się zwłaszcza na metodologów historii Haydena White’a oraz Ewę Domańską.

Te dwa rozdziały łączy teza, że żyjemy obecnie w świecie niezliczonej ilości opowieści.

¹ M. d’Ancona, *Postprawda*, Krytyka Polityczna, Warszawa, 2017, s. 14.

Chociaż struktura narracyjna - powtarzając za Rolandem Barthesem - „*obecna jest od początku historii ludzkości*”², to obecnie poprzez gwałtowny rozwój mass mediów suma opinii, informacji i narracji osiąga niespotykaną dotąd ilość. Nigdy wcześniej nie żyliśmy w czasach, gdy istniał taki dostęp do informacji i opinii o nich, jak dziś, ale również nigdy wcześniej nie było tak dużych wątpliwości co do wiarygodności przekazu.

Symbolem tego przytłoczenia informacją, która tworzy niekoherentną strukturę narracyjną, są w moich pracach tatuaże.

W dwóch kolejnych rozdziałach przedstawiam usytuowanie moich prac artystycznych w kontekście sztuk wizualnych. W rozdziale III przytaczam twórców oraz zarysowuję tendencje w XX-wiecznej rzeźbie polimerowej, która w centrum zainteresowania postawiła ciało ludzkie. W rozdziale IV przyglądam się zjawisku tatuażu z punktu widzenia antropologii, temu, jakie znaczenie miał tatuaż u ludów pierwotnych, a jakie ma współcześnie oraz podaję przykłady twórców sztuk wizualnych, którzy tym zjawiskiem się inspirowali.

W rozdziale V opisuję etapy swojej twórczej pracy. Wyjaśniam technikę, w której prace są wykonane i uzasadniam jej adekwatność do wybranego tematu rozprawy.

Ostatnim elementem rozprawy jest prezentacja oraz opis prac artystycznych, których zbiór zatytułowałam *Luka wiarygodności. Człowiek współczesny w świecie narracji*.

Michel Foucault twierdził, że wyzwaniem jest próba odpowiedzi na pytanie: „*Co dzieje się dziś? Co dzieje się teraz? Czym jest owo teraz, do którego wszyscy należymy i które jest miejscem, punktem, z którego piszę?*”³

Celem niniejszej rozprawy była refleksja nad podmiotem w społecznej rzeczywistości. Wyzwanie, które podjęłam stało się dla mnie intelektualną podróżą, która służyła mi jako swoistego rodzaju mapa ukierunkowująca moje artystyczne poszukiwania.

² R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, Pamiętnik Literacki, 1968 z. 4, s. 327.

³ M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, PWN, Warszawa 2018, s. 30.

Rozdział I

Luka wiarygodności

Korzenie terminu *luka wiarygodności* sięgają roku 1964, gdy w Stanach Zjednoczonych rozpoczęła się debata nad kondycją ówczesnej polityki. Na fali ujawnianych coraz to nowych afer politycznych⁴ opinia publiczna zdała sobie sprawę, że prezentowany jej obraz tego „jak jest” jest jedynie opowieścią (narracją) rządzących, czasem bardziej, a czasem mniej przystającą do rzeczywistości. Innymi słowy, mianem *luki wiarygodności* określa się rozdziew pomiędzy tym, co mówią politycy a tym, co mówią fakty.

Wiarygodność według WSJP⁵ to cecha kogoś lub czegoś niebudzącego wątpliwości i takiego, któremu można zaufać. Dotyczy autorytetu, który darzymy pełnym zaufaniem lub zjawiska, które nie budzi wątpliwości np. z uwagi na bezpośrednie jego doświadczenie lub które zostało opisane przez autorytet albo organ takim autorytetem się szczycący. Wiarygodność wiąże się więc z etyką, którą cechowałby pewien imperatyw szczerości, uważności i wnikliwości wobec siebie i wobec innych.

Obecnie luka wiarygodności to termin, który nie dotyczy jedynie sfery politycznego komunikatu. Może odnosić się do sytuacji zewnętrznych, jak i do życia wewnętrznego jednostki. Jest to różnica w obrębie dwóch lub większej ilości narracji lub twierdzeń odnoszących się do jednego zjawiska, która budzi konfuzję co do ich prawdziwości. Może być to luka między rzeczywistymi wydarzeniami a tym, jak o tych wydarzeniach ja/ty opowiadam, luka w relacji między tym co mówię, myślę i czynię lub luka, która ujawnia się między tym co mówi i czyni *inny*⁶. Luka wiarygodności obnaża przestrzeń, która nie pasuje w obrębie konkretnej narracji i tym samym podważa jej fundamenty. Sugeruje pewnego rodzaju brak, nieciągłość, dziurę, która fragmentaryzuje nasze rozumienie zjawisk zachodzących w rzeczywistości⁷. Wskazuje na niemożliwość lub trudność w poznaniu pełnego spektrum zjawiska. Co najważniejsze, lukę wiarygodności można definiować, a gdy zostanie ona odkryta, dochodzi do poszerzenia naszej wiedzy na jakiś temat. W skali mikro będzie to wiedza o nas samych, w skali makro - wiedza o rzeczywistości.

Jednak co dzieje się, gdy suma opinii, informacji, narracji osiąga niespotykaną dotąd ilość? Co, jeśli istnieje równoległe kilka wersji tej samej opowieści? Nigdy wcześniej nie żyliśmy w czasach, gdy istniał taki dostęp do informacji i opinii o nich jak dziś, ale również nigdy wcześniej nie było tak dużych wątpliwości co do wiarygodności przekazu.

⁴ Chodzi o takie afery polityczne jak: Pentagon papers 1971 r., Watergate 1972-1974 r., Iran- Contras 1986-1987 r.

⁵ Wielki Słownik Języka Polskiego, <https://wsjp.pl/> (dostęp: 22.07.2024).

⁶ Co do tego co myśli Inny nigdy nie będziemy mieć bezpośredniego wglądu. Może ujawniać się to jedynie w dialogu, gdy następuje odsłonięcie podmiotu.

⁷ Właściwiej byłoby powiedzieć potocznie – szatkuje ponieważ wiedza o rzeczywistości zawsze jest fragmentaryczna.

Co umożliwiło taki rozwój sytuacji? Bez wątpienia wpływ na to miało pojawienie się środków masowego przekazu, liberalizacja⁸ życia społecznego, opiniotwórczość mediów (interpretacja zjawisk: tłumaczenie sensu lub nadawanie sensu) problemy z wiarygodnością oraz indywidualny czynnik ludzki - nasz układ poznawczy⁹, który w świecie szczątkowego przekazu skłania nas do tego, aby o naszych opiniach (ponieważ każdy chce mieć jakieś opinie) decydowały upodobania i niechęci. Postęp techniczny umożliwił rozwój dziennikarstwa, które dało społeczeństwu zdecydowanie więcej wglądu w polityczną scenę. Telewizja¹⁰, która od lat 50-tych XX wieku cieszyła się coraz większą popularnością, w latach 60-tych stała się głównym narzędziem kreowania wizerunku polityków, umożliwiła szerszy zakres dostępu do kultury i przede wszystkim rozrywki. W roku 1969 ludzkość wkroczyła w erę Internetu. Słynne „*Lo i stało się*”¹¹ na zawsze zmieniło oblicze współczesności.

W moich pracach artystycznych można odszukać wiele nawiązań do luk wiarygodności: od tych, które istnieją w dyskursie publicznym po takie, które dotyczą integracji samego podmiotu; lukę między moją opowieścią a opowieściami innych, którzy mówią mi jak żyć, co myśleć i czego pragnąć. Nie jest moim celem ilustrowanie poszczególnych luk wiarygodności w konkretnych narracjach, chociaż niektóre z obrazów nanoszonych na silikonową skórę nas do nich odsyłają. Interesuje mnie to, że żyjąc w świecie najróżniejszych opowieści o rzeczywistości, które sami tworzymy, wiarygodność zaczęła sukcesywnie tracić znaczenie. Przełożyło się to na jakość i ilość współczesnych opowieści. Podmiot musi znaleźć sobie miejsce w niezwykle rozbudowanej i zarazem chybotałej strukturze znaczeń.

Obrazy zapożyczone z mass mediów, które nanoszę na silikonową skórę - każdy z osobna - odsyła nas do swojego własnego znaczenia, ale wszystkie razem tworzą chaotyczny zbiór komunikatów, który przykrywa lub też nadpisuje podmiot informacją, stawiając pytanie o granicę między nim a tekstem, który go zakrywa.

⁸ Mam tu na myśli wolnościowe ruchy, które pojawiły się w latach 60-tych na fali strajków studentów. Marginalizowane dotąd głosy weszły w krąg istniejących już narracji. Sam termin *liberalizm* jest obecnie dość mglisty. Według idealistycznej, wersji Bertranda Russella : „*Istota liberalnego stanowiska leży nie w tym, jakie się ma poglądy, lecz w tym jak się je ma: poglądy liberała są hipotetyczne, a nie dogmatyczne- towarzyszy im świadomość, że w każdej chwili nowe fakty mogą wymagać ich odrzucenia*”. Nie chodzi tu o postawę bezideowca, który zmienia poglądy ze względu na partykularne interesy. Podmiot Russella zmienia swoje poglądy gdy zostają one „rozsadzone” przez napływ nowej wiedzy. Bertrand Russell, *Philosophy and Politics*, cyt. za J. Szacki, *Liberalizm po komunizmie*, ZNAK, Warszawa, s.34.

⁹ Badania laureata Nagrody Nobla Daniela Kahnemana nad układem poznawczym człowieka wykazały, że umysł faworyzuje pewność, a nie lawirowanie w strukturze pełnej napięć (poniekąd obecnie nieuniknionej). Podmiot (nieświadomie) nawet na podstawie niepełnych informacji może konstruować spójną narrację, nie przejmując się faktami. Powszechną tendencją jest wyrażanie opinii na złożone kwestię niemal bez zastanowienia. (tak: Daniel Kahneman, *Pułapki myślenia*, wyd. Media Rodzina, Warszawa, 2012).

¹⁰ Pod koniec lat 50-tych wiarygodność przekazu telewizyjnego w Stanach Zjednoczonych zostaje nadszarpnięta. Wychodzi np. na jaw, że w popularnym turnieju pt. „*Twenty nine*” uczestnicy dostawali pytania przed seansem.

¹¹ „*Lo i stało się. Zaduma nad światem w sieci*” film dokumentalny Wernera Herzoga z roku 2016, USA.

Luka wiarygodności i postprawda

Historia terminów

Z terminem *luka wiarygodności* czy też zamiennie (i bardziej katastroficznie) *przepaść wiarygodności* spotkałam się po raz pierwszy w biografii Susan Sontag autorstwa Benjamin Mosera: „W 1968 roku do amerykańskiego słownika weszło nowe wyrażenie: „Przepaść wiarygodności”. Odnosiło się do opisanego przez Platona dystansu pomiędzy językiem a rzeczywistością i pokazywało, że owa odległość bynajmniej nie jest tylko intelektualną abstrakcją, lecz raczej kwestią życia lub śmierci”.¹²

Autor, opisując polityczny krajobraz Stanów Zjednoczonych z lat 60 i 70-tych, zwraca uwagę na docierające do opinii publicznej nieścisłości w politycznej narracji względem wojny w Wietnamie (1955-1975), które przyczyniły się do buntu studentów w roku 1968. Ruchy rewolucyjne wykroczyły poza antywojenne protesty i stały się kontestacją dotychczasowego stylu życia społeczeństwa amerykańskiego. Studenci masowo strajkowali, domagając się swoich praw. Krytykowali konserwatyzm i konsumpcjonizm starszego pokolenia, domagali się egalitaryzmu dla mniejszości, wolności jednostki, nowej duchowości¹³. Członkowie rodzącego się ruchu hipisowskiego powtarzali: *Turn on, tune in, drop out*¹⁴ (*Włącz się, dostrój, odpadnij*). Rok 1968 przyniósł ekspansję myśli lewicowej i wolnościowe ruchy społeczne takie jak: ruch hippisowski, feministyczny, antywojenny, LGBT, ekologiczny, na rzecz wielokulturowości, praw aborcyjnych weszły do społecznego dyskursu. Rewolta lat 60-tych nie miała jednolitego charakteru, wszędzie były to protesty wobec zastanego porządku społecznego, który jednak w różnych krajach miał inny charakter:

„Był to ruch marksistowsko - leninowski w Europie Zachodniej, antystalinowski we Wschodniej, maoistyczny w Chinach¹⁵, kontrkulturowy w Ameryce Północnej, antyimperialistyczny w Trzecim Świecie”.¹⁶ W Niemczech Zachodnich protesty spowodowane były ukrywaną przed młodym pokoleniem historią nazizmu.¹⁷

„W Polsce mieliśmy do czynienia z buntem młodzieżowym, którego (...) hasłem było odrzucenie fałszu w życiu publicznym. Było to w pewnym sensie podobne do tego, przeciwko czemu protestowała młodzież zachodnia. Domagano się od systemu tego, by spełniał swoje założenia – żeby socjalizm był demokratyczny, dopuszczał wolność wypowiedzi, wolność słowa”.¹⁸

¹² B. Moser, Susan Sontag. Życie i twórczość, Agora, Warszawa, 2021, s. 350.

¹³ New Age Movement, który cechował eklektyzm życia duchowego, bliski panteizmowi.

¹⁴ Sentencja autorstwa Timothy Leary'go, nawołująca do porzucenia konwenansów i tradycji skostniałego, konserwatywnego mieszczaństwa lat 50-tych XX wieku.

¹⁵ W przypadku Chin bunt podsycany był przez władze partyjne.

¹⁶ E. Roudinesco, *Lacan jego życie i myśl*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa, 2005, s. 112.

¹⁷ Prace Anzelma Kiefera oscylowały wokół tej przemilczanej historii starszego pokolenia m.in. obrazy pt. *Occupation*.

¹⁸ Piotr Osęka, *Rok 1968 miał charakter generacyjny*, <https://dzieje.pl/aktualnosci/dr-p-oseka-rok-1968-mial-charakter-generacyjny> (dostęp: 21. 07. 2024).

Według amerykańskiej socjolog Sharon Zukin, rok 1968 „*należy do tych wielkich wydarzeń nadających kierunek historii naszego nowoczesnego systemu światowego, które określamy jako «wydarzenia przełomowe»*”.¹⁹

Zanim jednak doszło do protestów, szereg międzynarodowych wydarzeń podsycalo nastroje społeczne tamtych lat. Cofnijmy się zatem do roku 1958.

14 sierpnia 1958 roku senator John F. Kennedy zwrócił się tymi słowami do narodu amerykańskiego: „*Nasz naród mógł sobie pozwolić i może sobie pozwolić teraz - na podjęcie kroków niezbędnych do zlikwidowania luki rakietowej (missile gap)*”.²⁰

Zwrot *luka rakietowa*, używany był przez amerykańskich polityków w kontekście Zimnej Wojny, trwającej w latach 1947-1991 między Stanami Zjednoczonymi a ZSRR. Termin ten określał różnicę w liczbie i mocy rakiet należących do ZSRR w porównaniu z rakietami będącymi w asortymencie USA. Stany Zjednoczone przez wiele lat utrzymywały propagowały opinię, że nie posiadają wystarczającej ilości materiałów wybuchowych, które mogłyby odeprzeć potencjalny atak ze strony wroga. Dało to zielone światło przemysłowi zbrojeniowemu, a liczba produkowanych rakiet zaczęła szybko wzrastać. Kennedy w tym samym przemówieniu z roku 1958 kontynuuje: „*Wreszcie, jeśli nie zachowamy ostrożności, stworzymy drugą lukę - między datą, w której nasza obecna gotowa broń stanie się przestarzała, a datą, w której nasze pociski balistyczne będą operacyjne w wystarczającej ilości*”.²¹ CIA, odtajnając 189 dokumentów²² analizujących stan arsenału USA w latach 1954-1974, zdementowało wcześniejsze twierdzenia o rzekomej *lucie rakietowej*: „*Obecnie dobrze wiadomo, że liczba rozmieszczonych amerykańskich ICBM nigdy nie była niższa niż liczba rozmieszczonych radzieckich ICBM w okresie rzekomej luki rakietowej. Zamiast tego, to Stany Zjednoczone cieszyły się wczesną przewagą w zakresie ICBM i utrzymały ją do 1968 roku*”.²³ Terminy *luka bombowo-rakietowa* i *luka rakietowa* zaczęły w społeczeństwie amerykańskim ulegać parafrazie, a znaczenie zwrotów zaczęło się rozrastać.

W roku 1964 swoją premierę miał film Stanley’a Kubricka pt. *Dr. Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę*. W tej zimnowojennej satyrze nienawidzący komunistów szalony generał Jack Ripper samowolnie wydaje rozkaz ataku nuklearnego na ZSRR. W filmie pojawia się zwrot *apokaliptyczna luka (doomsday gap)* oraz *kopalniana luka (mineshaft gap)*. *Apokaliptyczna luka* dotyczy braku zdolności militarnej USA do zniszczenia świata, którą posiada ZSRR. Ostatecznie jednak to USA, bombardując teren wroga, uaktywnia broń masowej zagłady. *Kopalniana luka* oznacza zaś hipotetyczną różnicę przyrostu naturalnego ocalałych, gdy obie strony przeniosą się po zagładzie pod ziemię w strefę starych kopalni. Puenta filmu chyli się do granic

¹⁹ I. Wallerstein, S. Zukin, 1968 – *rewolucja w systemie światowym. Tezy i pytania*, przekł. A. Ostolski, Krytyka Polityczna, 6/2004, s. 112.

²⁰ Według Oxford English Dictionary Senator J.F. Kennedy użył tego zwrotu jako pierwszy, podczas sierpniowego przemówienia <https://www.jfklibrary.org/archives/other-resources/john-f-kennedy-speeches/united-states-senate-military-power-19580814>, (dostęp: 20.07.2024).

²¹ Tamże.

²² <https://www.cia.gov/readingroom/collection/what-was-missile-gap>, (dostęp: 20.07.2024).

²³ <https://www.armscontrol.org/act/2011-05/missile-gap-myth-and-its-progeny>, (dostęp: 22.07.2024).

absurdu, gdzie luką może być wszystko, co ma lub wie *inny*, a czego nie wiem i nie mam ja. Opowieść jest groteskową wizją tego, jak polityka może się dziać. Owo dzianie się jest pozbawionym kontroli ciągiem zdarzeń, prowadzącym do anihilacji niemal wszystkich obywateli, oczywiście wykluczając klasę rządzącą tymi obywatelami.

W marcu roku 1965, dwa miesiące po premierze filmu *Dr. Strangelove*, na łamach *New York Herald Tribune* pojawiło się po raz pierwszy określenie *luka wiarygodności*²⁴ (*the credibility gap*). Termin dotyczył zauważalnej niezgodności między tym, co mówią politycy opinii publicznej a tym, co robią. Artykuł dotyczył postępowania prezydenta Lyndona Johnsona w sprawie eskalacji amerykańskiego zaangażowania w wojnę w Wietnamie. Administracja Białego Domu deklarowała w pełni kontrolowaną misję militarną i polityczną, ujawniając jedynie nieliczne szczegóły dotyczące wojennych działań. *„Wojna może uchodzić za coś atrakcyjnego dla młodych mężczyzn, którzy nie mają o niej pojęcia. My zostaliśmy uwiedzeni i zaciągnięci do służby mundurowej przez takie hasła, jak rzucone przez Kennedy’ego wyzwanie, w którym pytał: A CO TY MOŻESZ ZROBIĆ DLA SWOJEGO KRAJU? oraz przez misjonarski idealizm, który w nas rozbudził”*.²⁵ Ogromny wpływ na upowszechnienie terminu *luka wiarygodności* miały skutki aktywności reporterów wojennych, którym wojsko umożliwiło relacjonowanie i fotografowanie wydarzeń w ciągu kilku godzin lub dni od ich rzeczywistego zaistnienia. Peter Anett - korespondent wojenny CNN relacjonuje: *„Kiedy przybyłem do Wietnamu w 1962 roku, Ameryka wydawała ponad milion dolarów dziennie, próbując wygrać swoją wojnę strzelecką. Atmosfera była optymistyczna, a nieoficjalnym sloganem było „wygraj wojnę do 64 roku”. Wojskowi stratedzy, z którymi rozmawiałem w Sajgonie, byli przekonani, że ich eksperymentalne, kosztowne podejście do „kontrofensywy” odwróci losy „wojny narodów”. Problem polegał na tym, że administracja Kennedy’ego prowadziła wojnę w Wietnamie Południowym, nie wypowiadając jej, starając się nikomu o tym nie mówić i starając się ukryć gromadzenie ludzi i maszyn oraz coraz większe obciążenie, jakie ponosili”*.²⁶

Na fali docierających informacji z frontu, w gazetach zaczęto wrzeć. W *The New York Times* z 1965 roku czytamy: *„Nadszedł czas, by nazwać szpadel krwawą łopatą. Ten kraj jest w niezadeklarowanej i niewyjaśnionej wojnie w Wietnamie. Nasi mistrzowie mają na to wiele długich i wymyślnych nazw, jak eskalacja i odwet, ale to jest wojna tak samo”*.²⁷ W roku 1968 wybucha rewolucja. Masy zaczynają wierzyć, że mogą mieć wpływ na realną politykę. Ostatecznie ten zryw ludu zmienił wiele, ale ta zmiana rozminęła się z marzeniami jego uczestników. W latach 60-tych dziennikarz Hunter Thompson pisze o rewolucji: *„Trudno to wytłumaczyć, wiedzieliśmy, że znajdujemy się w wyjątkowej chwili, w wyjątkowym zakątku świata. Tego poczucia nie wyrażą żadne słowa, muzyka ani wspomnienia. (...) Panowało powszechne przekonanie, że wszystko co*

²⁴ Od 1968-1979 działał zespół komediowy o tej samej nazwie. Dostarczał komediowe komentarze do wiadomości dla rockowej stacji w Los Angeles.

²⁵ S. Sontag, cyt. za B. Moser, *Susan Sontag. Życie i twórczość*, Agora, Warszawa, 2021, s. 356.

²⁶ P. Arnet, *Live from the battlefield*, wyd. Simon & Schuster, New York, 1995, s. 88/89.

²⁷ R. James, <https://www.nytimes.com/1965/02/14/archives/washington-the-undeclared-and-unexplained-war.html>, (dostęp: 15.07.2024).

*robimy było słuszne, że wygrywamy i to było najważniejsze. Mieliśmy poczucie, że nieodwołalnie zwyciężamy nad siłami zła i wsteczności nie w sensie wojskowym, nie o to nam chodziło. Wygrywaaliśmy, bo mieliśmy w sobie młodzieńczą energię i rozmach, unosiliśmy się na grzbiecie wysokiej, pięknej fali. Dziś niecałe 5 lat później można wspiąć się na strome wzgórze Las Vegas, spojrzeć na zachód, przy odrobinie wprawy zobaczyć znak wielkiej wody, miejsce gdzie ostatecznie fala się rozbiła i cofnęła”.*²⁸

W roku 1971 amerykański ekonomista Daniel Ellsberg wykrada z Departamentu Obrony Stanów Zjednoczonych tzw. Pentagon Papers. Jest to raport liczący 7 tys. stron, opisujący historię amerykańskiego udziału w wojnie w Wietnamie. Niektóre z najbardziej obciążających informacji zawartych w Pentagon Papers wskazywały, że administracja Johna F. Kennedy'ego aktywnie pomagała w obaleniu i zamordowaniu prezydenta Wietnamu Południowego Ngo Dinh Diema w 1963 roku.²⁹ Jeszcze tego samego roku 1971 prezydent Nixon oficjalnie ogłasza redukcję wojsk amerykańskich w tym regionie. Jednak na zakończenie wojny trzeba będzie czekać jeszcze 4 lata.

W roku 1972 wybucha afery Watergate. Nixon, zagrożony wizją utraty poparcia ze względu na wciąż trwającą wojnę w Wietnamie i wysoką inflację w kraju, powołuje komitet, który sięgając po nielegalne metody ma dyskredytować jego opozycjonistów. W celu zniesławienia Daniela Ellsberga zostają wykradzione jego akta medyczne. W roku 1972 dochodzi do włamania do Sztabu Partii Demokratycznej w kompleksie Watergate i do nieudanej próby założenia tam podsłuchu. Mimo to Nixon wygrywa drugą kadencję. Dochodzi do powołania komisji senackiej i podczas przesłuchań wychodzi na jaw, że w Białym Domu jest system nagrywający wszelkie odbywane tam rozmowy.

W roku 2017 termin *luka wiarygodności* używany był do opisywania administracji Donalda Trumpa³⁰, ale zanim to nastąpiło, pojawił się kolejny termin, który według rankingu Oxford Dictionary stał się słowem roku 2016. Tym słowem była **postprawda**. Dość powszechnie przyjmuje się, że słowo *postprawda* po raz pierwszy zostało użyte przez serbsko-amerykańskiego dramaturga Steve'a Tesicha w czasopiśmie *The Nation* w tekście z roku 1992. Pojawienie się tego terminu, który z czasem został podchwycony przez światowe media, wskazuje na istotną zmianę w społecznej rzeczywistości.

Szczytowa popularność słowa przypadła na czerwiec 2016 roku, gdy w Wielkiej Brytanii zorganizowano referendum w sprawie Brexitu³¹, oraz na październik tego samego roku, gdy prowadzono intensywną kampanię przed wyborami w USA.

²⁸ H. Thompson, *Lęk i odraza w Las Vegas*, Niebieska studnia, Warszawa, 2013, s. 154.

²⁹ <https://www.history.com/topics/vietnam-war/pentagon-papers>, (dostęp: 20.07.2024).

³⁰ Kellyanne Conway, przedstawicielka Białego Domu, w sporze o wielkość zgromadzenia na inaugurację prezydentury Donalda Trumpa przekonywała widzów CNN o milionach Amerykanów wiwatujących na cześć nowego prezydenta podczas uroczystości zaprzysiężenia. Było ich znacznie mniej - upierali się dziennikarze. Conway odpowiadała, że jej informacje nie przeczą faktom, lecz stanowią „alternatywne fakty”.

³¹ W mediach pojawiło się mnóstwo sprzecznych informacji jak: zawyżony wkład finansowy UK w struktury Unii, pogłoski dotyczące powołania wspólnej armii oraz to, że Brexit nie będzie wiązał się z opuszczeniem przez UK wspólnego rynku. Pokazało to, jak media wspierają ideologiczne postawy poszczególnych partii i organizacji.

Dziennikarz Ralph Keyes pisze: „*W erze postprawdy nie tylko mamy prawdę i kłamstwo, lecz także trzecią kategorię niejednoznacznych stwierdzeń które nie są prawdą, ale krótko mówiąc kłamstwem. Uatrakcyjnioną prawdą. Którą można nazwać neoprawdą, soft prawdą i prawdą lite*”.³² Polski dziennikarz radiowy i prasowy, reportażysta nominowany do Nagrody Literackiej „Nike”, Dariusz Rosiak napisał: „*Na tym właśnie polega przełom. Fakty nie muszą się już odnosić do rzeczywistości. Nie muszą się zgadzać z żadną obiektywną prawdą, której istnienia przecież nikt nie dowiódł. Zwłaszcza na Facebooku*”.³³

Twórca terminu *postprawda* Steve Tesich mówi o niej w sposób następujący: „*My, jako wolni ludzie, zdecydowaliśmy, że chcemy żyć w jakimś świecie post-prawdy*.”³⁴ O jakim świecie mówi pisarz? Według Tesicha afery polityczne lat 60 i 70-tych były wstrząsem dla społeczeństwa amerykańskiego. Nadzieje rewolucjonistów na zmianę politycznego *status quo* legły pod konformizmem większości. Hunter Thompson, gdy pisze o brutalności amerykańskiej policji względem obywateli, której był świadkiem, stwierdza, że „*amerykańskie marzenie samo zapalało się na śmierć*”.³⁵

Bezkarność rządzących była istotnym elementem, który pogłębił stagnację społeczną, zwłaszcza ułaskawienie Richarda Nixona przez nowego prezydenta Geralda Forda niedługo po objęciu przez niego urzędu. Zakończenie afery Watergate ułaskawieniem ukazało całe śledztwo jako grę pozorów. Po tym burzliwym okresie konfrontowania się z rzeczywistością społeczeństwo dało przyzwolenie, aby być okłamywane. Wiarygodne informacje dotyczące tego „jak jest” zaczęły wiązać się dla opinii publicznej jedynie ze złymi wiadomościami. Dowodem na to były kolejne po Watergate afery: Iran-Contras³⁶ i wojna w Zatoce Perskiej³⁷, które według Tesicha nie wywołały już tak krytycznej opinii ze strony społeczeństwa, a co było efektem długiego procesu wchodzenia społeczeństwa w mechanizm wyparcia i zaprzeczenia. Mechanizm, który występuje w skali mikro jako wewnętrzny proces psychologiczny jednostki, objawił się w środkach masowego przekazu jako coś wspólnego niemal nam wszystkim. Jakiegokolwiek próby oddzielania się od tej całości są jedynie kolejnym wyparciem - wyparciem faktu, że każdy z nas współtworzy to, jak wygląda nasza rzeczywistość społeczna.

³² R. Keyes, *Czas postprawdy. Nieszczerość i oszustwa w codziennym życiu*, przeł. P. Tomanek, Warszawa, 2017, s. 3-27.

³³ D. Rosiak, *Prawda się skończyła, ale nie u nas*, „Tygodnik Powszechny”, 23.12.2006; <https://www.tygodnikpowszechny.pl/prawda-sie-skonczyla-ale-nie-u-nas-146214> (dostęp: 04.07.2018).

³⁴ Pisał o tym Przemysław Czapliński w artykule pt. *Czym jest post-prawda i jakie niesie ze sobą konsekwencje* zamieszczonym w tygodniku „Polityka”, 4 kwietnia 2017. <https://www.polityka.pl/niezbednik/1699602,1,czym-jest-post-prawda-i-jakie-niesie-ze-soba-konsekwencje.read> (dostęp: 07.07.2018).

³⁵ H. Thompson, *Lęk i odraza w Las Vegas*, Niebieska studnia, Warszawa, 2013, s. 154., s. 176.

³⁶ Afera Iran-Contras – skandal polityczny w USA w latach 1986-1987 (rządy Ronalda Reagana). Rząd Stanów Zjednoczonych nielegalnie sprzedawał broń Iranowi (konflikt irańsko-iracki). Pieniądze z transakcji przekazywano na wspomaganie nikaraguańskiej prawicowej bojówki partyzanckiej Contras.

Contras walczyła przeciw rządowi sandinistowskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego w Nikaragui. CIA prowadziło program szkolenia Contras. Po roku 1990 oddziały zajęły się przemytem kokainy dostarczanej przez Panamę do Kalifornii, gdzie trwała wówczas wojna między gangami. Proceder został upubliczniony przez senatora Johnnny'ego Kerryego, ujawnione dokumenty wskazywały, że Biały Dom wiedział o szmuglowaniu narkotyków i finansowaniu Contras.

³⁷ Chodzi o łamanie praw człowieka przez armię Stanów Zjednoczonych w więzieniu Guantanamo na terytorium Kuby.

50 lat temu media cieszyły się wiarygodnością i zaufaniem ze strony opinii publicznej, zaś obecnie niewielki procent społeczeństwa wierzy, że istnieje jeszcze taki fenomen jak wolne media. Informacja stała się bowiem rozrywką. Szybkie zasysanie newsów stało się powszechne, więc relacja z wydarzeń/produkcja opinii stały się skrótowe tak bardzo, że albo niewiele wnoszą, albo zostają mylnie zinterpretowane, lub wiszą w naszych głowach bez kontekstu. Nowe zjawiska, takie jak: trolle, deep fake, prowokacje, cypypasta, alternatywne fakty, spowodowały, że media przestały być postrzegane jako źródło wiarygodnej wiedzy. Przestały, ponieważ są areną ścierania się różnych interesów, sprzecznych opinii, często emocjonalnych, które zasypują merytoryczne luki. Konfuzja w przekazie jest tak duża, a ilość informacji tak ogromna, że opinia publiczna jest bardziej sparaliżowana, niż chętna do aktywizmu (chyba, że sprawa dotyczy wielkich emocji np.: czarne parasolki³⁸). Media przestały być policjantem/superego wobec polityków, a stały się ich narzędziem - podobnie jak stały się narzędziem dla celebrytów, biznesmenów, zwykłych obywateli, za pomocą którego każdy może snuć swoje historie i przekonywać do swoich narracji.

Świat mediów stał się opowieścią, światem równoległym, oderwanym od bezpośredniego doświadczenia jednostki. Jean Baudrillard skwitował to następująco: „*Wszyscy staliśmy się zakładnikami in situ, naszym miejscem jest ekran, na którym każdego dnia padamy ofiarą bombardowań, nawet wówczas, gdy służymy za wartość wymienną*”.³⁹

A co dzieje się z luką wiarygodności w świecie postprawdy? Otóż owa luka cały czas istnieje, od czasu do czasu objawiając się. Możemy powiedzieć, że żyjemy w luce wiarygodności, ale nie znaczyłoby to tyle, co: „żyjemy w czasach postprawdy”. Ta ostatnia ma o wiele nośniejszy charakter, ponieważ zawiera się w niej *clou* całego dramatu - słowo: „prawda”. O ile lukę wiarygodności można wyśledzić, to postprawda zdaje się atakować podstawową kategorię epistemologiczną, jaką jest prawda.

Susan Sontag w 1978 r. w eseju *Choroba jako metafora...*⁴⁰ twierdzi, że to metafory właśnie (oczywiście, niektóre metafory) demonizują rzeczywistość. AIDS to *gejowski rak*, choroba to *kara*, kapitalizm to *wolność*, *Amerykański sen*, Izraelczycy to *ofiary*, świat to *arena walki dobrych ze złymi*, a cały świat arabski to *żądni krwi ekstremiści, których trzeba się bać i zwalczać*. Kultura metaforą stoi - co nadaje jej wartości uniwersalnych, jednak prowadzi również do skostnienia pewnych analogii znaczeniowych, na których wspierają się ideologie. Rzeczywistość staje się konstruktem pełnym uprzedzeń i napięć. Kultura to *soft power*; artysta, literat, filozof, wreszcie polityk, wszyscy budują sensy. Te sensy mogą być budowane w obrębie wiodących ideologii, trendów, a ich twórca czasem sam nie myśli, że jest częścią gry współzawodniczących narracji. Nie myśli, ponieważ siła metafory przyczynia się do tworzenia mitów, które pochwycaamy lub też to one nas pochwycają, aby świat stał się pozornie logicznym konstruktem, mówiąc prościej - mniej chaotyczny, a bardziej zrozumiały.

³⁸ Strajk kobiet w Polsce w roku 2016 związany z zaostrzeniem ustawy aborcyjnej przez rząd PiS.

³⁹ Jean Baudrillard, *Wojny w Zatoce nie było, Sic!*, Warszawa, 2006, s.9.

⁴⁰ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków, 2016.

Postprawda ma potencjał stać się tego typu metaforą (a może już nią jest), która określa rzeczywistość jako teatr kłamstw, w którym podmiot/widz nie ma wpływu na oglądany spektakl. Podmiot czuje jednocześnie, że nie warto demaskować luk wiarygodności, ponieważ jest ich zbyt dużo i należy nauczyć się wśród nich żyć. Prawda jest nie do odkrycia, jednostka bombardowana informacjami nie ma narzędzi aby je weryfikować, przez co wpada w obojętność lub agresję. Waha się między potrzebą złapania jakiegoś *axis* a przekonaniem, że takowego nie ma. Postprawda może stać się słowem - wytrychem, który zredukuje rzeczywistość do areny kłamstw i kłamstewek, do miejsca gdzie nikomu nie można ufać, no bo cóż - przecież taki jest świat dzisiejszy i przecież sami się na niego zgodziliśmy. Rozpatruję również i pozytywny aspekt tego terminu, który odnajduję w tym, że możemy skierować naszą uwagę w kierunku wartości, które wydają się być porzucone. Postprawda prowokuje pytanie o samą prawdę.

Post-truth (*postprawda*) to według Oxford Dictionary termin: „*odnoszący się do okoliczności, w których ludzie reagują bardziej na uczucia i przekonania niż na fakty*” oraz „*w erze polityki postprawdy łatwo jest wybierać dane i dochodzić do dowolnych wniosków*”.⁴¹ Powyższa definicja, a zwłaszcza jej pierwsza część, została powszechnie przyjęta i jest cytowana w niemal każdym tekście traktującym o postprawdzie. Druga część zdania, które stanowi w słowniku tak naprawdę dopisek do definicji, rozszerza nam ten termin w sposób istotny, zwracając uwagę na obecny szeroki dla każdego z nas dostęp do informacji i wskazując, że postprawda zaczyna wchodzić w relacje ze zjawiskiem narracji, które są tworzone przez każdego z nas na niespotykaną dotąd skalę. W niniejszej pracy łączę refleksję nad Luką wiarygodności oraz postprawdą z jeszcze jednym parametrem, jakim jest sfera języka, który opisuje (a może jeszcze częściej - tworzy) to, co myślimy o rzeczywistości. Tę myśl rozwinę w kolejnych rozdziałach.

⁴¹ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth?q=posttruth>, (dostęp: 18.04.2018).

Rozdział II

W świecie narracji

„Pragnąc przynęcić ślepych, Budda⁴² od niechcenia pozwolił, by słowa wymknęły się z jego ust, a odtąd niebo i ziemia pełne są splątanych dzikich róż”.⁴³

Narracja jest kolejnym terminem kluczowym dla niniejszej pracy, zatem wymaga stosownego rozwinięcia. Kwestią, która jest istotna i na której fundamencie wyrosły moje artystyczne prace to po pierwsze wszechobecność struktury narracyjnej, która jest/była obietnicą usensowniania rzeczywistości, a po drugie jej niekoherencja, widoczna obecnie zwłaszcza w dyskursie społecznym. Podmiot tworzy kulturę, ale również kultura tworzy jego samego. Biorąc pod uwagę, że aktualnie przepływ informacji i wydarzeń jest nieporównywalnie większy niż kiedykolwiek, asymilowanie treści i tworzenie z nich spójnych opowieści jest wyjątkowo trudne. Symbolem tego przytłoczenia informacją, która tworzy niekoherentną strukturę narracyjną, są w moich pracach tatuaże: nie dość zatem, że podmiot (a raczej jego reprezentacja) jest rozfragmentaryzowany, to jeszcze zarysowany różnymi tekstami kultury.

W poniższym rozdziale przedstawię zjawisko tzw. *zwrotu narratystycznego* i kwestię tego, dlaczego struktura narracyjna ma kluczowe znaczenie dla budowania tożsamości społecznej i poczucia pełni samego podmiotu. Zwrócę ponadto uwagę na widoczną w obecnych narracjach niekoherencję, jakie są tego przyczyny i jaką rolę odgrywa w tym procesie luka wiarygodności. Rzuci to światło na środki formalne użyte przeze mnie w pracach artystycznych.

W latach 60 i 70-tych XX wieku rewolucja sięgnęła niemal wszystkich sfer życia społecznego: obyczajowych, politycznych, ekonomicznych oraz dydaktycznych. Środowiska akademickie zwróciły się w stronę lingwistyki, semiologii, strukturalizmu, semiotyki, dyskursu psychoanalitycznego (w koncepcji Lacana) i feminizmu. Na myśl światową znacząco oddziaływały koncepcje francuskich intelektualistów, zwłaszcza Ferdinanda de Saussure'a⁴⁴. Elizabeth Roudinesco zauważa, że *„Sorbona w latach 1967-1968 była areną wielkiej konfrontacji na tle pojęcia „struktur”, wśród studentów wydziałów humanistycznych i lingwistycznych. Wielu z nich wyszło później na ulicę z postulatem, by zamiast akademickich bredni nauczano ich Jakobsona, Barthes'a i rosyjskich formalistów”*.⁴⁵

Lingwistyka stała się nową metodologią poznawczą, prymarną dla dyskursu postmodernistycznego - nastąpił tzw. *lingwistyczny zwrot*⁴⁶ w badaniach naukowych. W centrum zainteresowania pojawił się język i komunikacja: zagadnienie znaczenia,

⁴² Budda to ten, który się przebudził. Wszyscy powtarzamy gest Buddy - otwieramy usta w celu komunikacji i poznania i po to, aby przyciągnąć tych, którzy w naszym mniemaniu są ślepcami.

⁴³ D. Kukushia, cyt. za: Aldous Huxley, *Filozofia wieczysta*, Pusty Obłok, Warszawa, 1989, s.107.

⁴⁴ Ferdinand de Saussure (1957. 1913) - twórca strukturalizmu. Wprowadził pojęcie elementu znaczącego (słowo wyrażone znakiem graficznym) i znaczonego (to co wypowiedający ma na myśli wypowiadając dane słowo/znak).

⁴⁵ E. Roudinesco, *Lacan jego życie i myśl*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa, 2005, s.132.

⁴⁶ Termin rozpowszechnił się dzięki Richardowi Rorty. R. Rorty, (red.) *The Linguistic Turn, Recent Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago, 1967.

rozumienia, użycia języka oraz jego relacji z rzeczywistością. Dyskurs naukowy traktujący o kulturze i podmiocie wewnątrz kultury zaczęły charakteryzować takie cechy, jak:

1. lingwistyczność (spoglądanie na kulturę, jak gdyby była językiem),
2. tekstualność (rzeczywistość jako tekst, którą można zrozumieć dzięki narzędziom interpretacyjnym),
3. konstruktywizm (rzeczywistość nie jest dana naszemu bezpośredniemu doświadczeniu, nasza wiedza polega na różnych konstruktach wyobrażeniowych i poetyckich),
4. dyskursywność (wiedza stanowi wytwór ludzkiej świadomości).⁴⁷

Zainteresowanie językiem i rzeczywistością jako tekstem pchnęło nauki humanistyczne do przyglądania się tym zagadnieniom, które organizują wypowiedź językową, m. in. zagadnieniu narracji. Strukturaliści analizowali jej gramatykę, próbowali wyodrębnić wspólne modele w sposobie budowania narracji na polu literaturoznawstwa. Poststrukturaliści⁴⁸ natomiast zaczęli rozpatrywać ją jako strukturę poznania i rozumienia, strukturę, która nadaje sens⁴⁹ światu i życiu. Podmiot zaczął być rozumiany jako *był narracyjny*⁵⁰, który rozumie siebie poprzez historię własną lub w konfrontacji z historią innego. Kultura stała się miejscem przenikających się opowieści, tworzących skomplikowaną sieć znaczeń, w której jednostkowy podmiot musi znaleźć dla siebie miejsce jako ich kreator i odbiorca.

Roland Barthes - filozof, przedstawiciel poststrukturalizmu, podsumował to w 1966 roku następująco: „*W nieskończonej niemal ilości form opowiadanie obecne jest we wszystkich czasach, wszystkich miejscach, wszystkich społeczeństwach (...). Narodziło się wraz z samą historią ludzkości; nie ma ani nigdzie nie było społeczeństwa nie mającego opowiadania [...]*”.⁵¹

Chcąc zdefiniować pojęcie narracji (łac. *narrare* - opowiedzieć) należałoby ujmować ją jako pewien ciąg wydarzeniowy (zdarzeń prywatnych, publicznych, faktów, wspomnień, fantazji, poglądów, również obrazów), któremu nadawany jest sens w konstruowanej opowieści. Tym, co różni narrację od uporządkowanej chronologicznie kroniki, jest dramatyzm akcji. Wydarzenia usytuowane na jakiejś osi czasu powinny być w takiej relacji do siebie, aby wzajemnie z siebie wynikały - jest to warunek ich zrozumienia, ponieważ wszystko w narracji ma znaczenie i wszystkie jej elementy wzajemnie się do siebie odnoszą.

⁴⁷ Cechy dyskursu postmodernistycznego, wyszczególnione przez Ewę Domańską, *Mikrohistorie*, Wyd. Poznańskie, Poznań, s. 84.

⁴⁸ Poststrukturalizm - kierunek który powstał na gruncie amerykańskim w latach 70 XX w. Czerpał z francuskiego strukturalizmu, ale był wobec niego polemiką. Roland Barthes krytykował naukowy język, tendencję strukturalistów do tworzenia modeli literaturoznawczych, postulował twórcze/kreatywne podejście do tekstu i optował za pozostawieniem odbiorcy szukania sensów w dziele.

⁴⁹ Sens rozumiany jako sensowność, jako nadanie czemuś znaczenia, czego nie należy mylić z sensem życia.

⁵⁰ B. Hardy w eseju pt. *Towards a poetic fiction*, stwierdza: „*Śnimy w narracjach, pamiętamy, przewidujemy, mamy nadzieję, rozpaczamy, wierzymy, wątpimy, planujemy, rewidujemy, krytykujemy, konstruujemy, plotkujemy, uczymy się, nienawidzimy i kochamy przez narracje.(...) tworzymy historie o sobie i innych, o osobistej, a także społecznej przeszłości i przyszłości*”. Przeł.. M. Wilska, <https://www.jstor.org/stable/1344792> (dostęp: 28.07.2024).

⁵¹ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, Pamiętnik Literacki, 1968 z. 4, s. 327.

*Narratywizm*⁵² lub tzw. *zwrot narratywistyczny* należy rozumieć jako tendencję w dyskursie naukowym różnych dyscyplin, która w centrum badań postawiła zagadnienie narracji. Ów zwrot pojawił się w latach 70-tych XX wieku i przesunął akcent z badań nad strukturą narracji, pochylając się nad jej obecnością i rolą w różnych dziedzinach nauki. Narracja stała się rozpoznany narzędnym sprawiającym, że zdarzenia nabierają sensu, bo poza narracją nie mają żadnego.

W roku 1997 filozof Jean Francois Lyotard w *Kondycji ponowoczesnej* stwierdza, że kultura narracyjna to kultura ludowa, a legitymizacja każdej wiedzy odbywa się dzięki narracji. Wiedza, aby zyskać przyzwolenie ludu, musi zostać podana w sposób epicki. Odwoływanie się do narracyjności jest niejako nieuchronne. Podmiot zamknięty w platońskiej jaskini pragnie/jest pod wpływem opowieści, a nie wiedzy. Lyotard stwierdza również, że wraz z upadkiem tzw. wielkich narracji, które spajały społeczeństwo wspólną ideą w jakimś paradygmacie (np. rozumu, wolności) i wraz z ich rozproszeniem oraz pojawieniem się nauk szczegółowych wiedza nie potrzebuje już legitymizacji ludu - potrzebuje jej natomiast *homo practicus*, czy też *homo politicus*, który tej wiedzy używa. Według Lyotarda „*ważne jest nie to, a przynajmniej nie tylko to, by nadać ważność wypowiedziom referencyjnym, związanym z prawdą, takim jak: Ziemia kręci się dokoła Słońca, lecz to, by uprawomocnić wypowiedzi preskryptywne, związane ze sprawiedliwością, takie jak: Trzeba zburzyć Kartaginę albo: Trzeba ustalić minimum socjalne w wysokości x franków (...).*”⁵³

Doskonałym dowodem na trafność powyższej refleksji są słynne słowa Richarda Nixona o „*bombardowaniu dla pokoju*” wypowiedziane w 1970 roku, gdy prezydent poza wiedzą Kongresu i obywateli zaordynował zbombardowanie przez USA neutralnej Kambodży. Z tej racji, że było to *bombardowanie dla pokoju*, nadzorujący operację Henry Kissinger w roku 1973 został odznaczony Pokojową Nagrodą Nobla.

Szczególną rolę zjawisko narracji przyjęło w badaniach historycznych. Doświadczenia XX wieku nakreśliły bardzo klarowny obraz tego, że wiedza jest narzędziem władzy, jednakże bez względu na to, czy władza jest demokratyczna czy autorytarna, wiedza (poza tym, że jest przekazywana) jest również, w zależności od tego jakie treści i jak są przekazywane, narzędziem wpływającym czy też kształtującym poglądy, działania i wierzenia społeczeństwa, które składają się na obraz kultury tego społeczeństwa.

W roku 1965 filozof historii Arthur Coleman Danto stwierdza, że wydarzenia przemijają równie szybko jak się przydarzają, zatem aby pozostały w świadomości społeczeństwa muszą zostać opisane, a konkretniej - znarratywizowane⁵⁴. Było to jednocześnie inspirujące, ale również kontrowersyjne stwierdzenie.

⁵² William Dray po raz pierwszy użył terminu narratywizm w roku 1971 w artykule pt. *On the Nature and Role of Narrative in Historiography* podkreślając kluczową rolę narracji w dyskursie historycznym. W. Dray, <https://www.jstor.org/stable/2504290> (dostęp: 20.06.2024).

⁵³ Jean Francois Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, Sztuka i Filozofia 13, 25-35 1997 s. 29/30.

⁵⁴ Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna*, PWN, Warszawa, 2012.

W roku 1967 Roland Barthes w artykule „Dyskurs historii” kreśli następujące pytanie: „Czy rzeczywiście opowieść o wydarzeniach minionych (...) różni się, jakąś cechą swoistą, pod jakimś niewątpliwym względem od opowieści fikcyjnej, którą możemy znaleźć w epopei, powieści lub dramacie?”⁵⁵ Zaraz potem dodaje: „(...) Dyskurs historyczny nie śledzi realności, lecz tylko nadaje jej znaczenie”.⁵⁶

Powyższe pytanie i konkluzja wszczęły dyskusję nad realnością, obiektywizmem i subiektywizmem w dyskursie historycznym. Historyk, jako autorytet, który może docierać do jakiejś realności rzeczy, zaczął być rozpatrywany jako narrator interpretujący wydarzenia. Przestała istnieć ostra linia demarkacyjna między „historią a literaturą, faktem a fikcją”.⁵⁷ Przeszłość stała się kwestią różnych interpretacji wszystkie one mogły istnieć równolegle. Rzeczywistość zaczęła być traktowana jako konstrukt opisujących ją podmiotów, gdzie każdy decyduje o tym co jest dla niego znaczące.

Celem filozofów historii nie było zdyskredytowanie badań historycznych, ale pozbawienie złudzeń co do obiektywnego ich charakteru i tego, że znaczenia istnieją poza kwestią badającego.

W roku 1973 Hayden White wydaje „*Metahistory: The historical Imagination in the Nineteenth Century Europe*”. Autor zwraca uwagę na retoryczny aspekt pisarstwa historycznego i tego, jak ideologie⁵⁸ wpływają na interpretacje faktów historycznych. Język - jego zdaniem w swej naturze metaforyczny - nigdy nie odda tego co minione w sposób, w jaki chcieliby tego oponenti White’a,⁵⁹ czyli - adekwatny. Zdaniem White’a wydarzenia minione toną w niebycie, są wolne od znaczenia, dopiero historyk im je nadaje. Kluczową rolę odgrywa tu czynnik ludzki: to interpretator, z całym swoim zapleczem poglądów obyczajowych i politycznych, sympatii, uprzedzeń, uważności, rzetelności, kreśli przed odbiorcą obraz przeszłości i przyczynia się do kreowania przyszłości. Odnosząc się do powyższej myśli warto przywołać słowa Ewy Domańskiej, która zauważa, że „w kontekście tej konstruktywistycznej tezy, cel jaki przyświecał dotychczas historykom, to jest stałe korygowanie obrazu przeszłości, dążenie do osiągnięcia jej prawdziwego obrazu, nie jest ważny. Nie można bowiem - jak twierdzi White - osiągnąć identyczności narracji z wydarzeniami, które ona opisuje”.⁶⁰

Jaki może być zatem cel opowieści jako takiej (poza uprawomocnieniem Lyotarda), skoro celem nie może być jakaś realność?

White stwierdza, iż „(...) wartość przypisywana narracyjnemu przedstawianiu rzeczywistych zdarzeń wynika z pragnienia, by zdarzenia te prezentowały spójność, integralność, pełnię i kompletność obrazu życia, który może być tylko wyobrażeniowy”.⁶¹

⁵⁵ R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. Adam Rysiewicz i Zbigniew Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 225.

⁵⁶ Tamże, s. 234-235.

⁵⁷ E. Domańska, *Mikrohistorie*, Wyd. Poznańskie, Poznań, 2005, s.87.

⁵⁸ Ideologia rozumiana jako zbiór uporządkowanych poglądów które przekładają się na światopogląd grup społecznych i wyrażają jej interesy, objaśniają otaczający świat w konkretnym paradygmacie i są odporne na innowacje.

⁵⁹ np. analityczna filozofia historii (C. G. Hempel), która dążyła do unaukowania dyskursu historycznego poprzez stosowanie dedukcyjnego modelu argumentowania.

⁶⁰ E. Domańska, Tamże, s. 90-91.

⁶¹ H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, przekł. M. Wilczyński, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków, Universitas, 2000, s. 169, cyt. za Ewą Domańską, *Mikrohistorie*, Wyd. Poznańskie, Poznań, 2005, s.92.

Znaczyłyby to tyle, że podmiot kreśli obraz świata i rozumie samego siebie w tym świecie dzięki poczuciu ciągłości. Jako *byt narracyjny* tworzy swoją własną prywatną opowieść, skomponowaną z własnych doświadczeń i jako byt zanurzony w społeczeństwie uczestniczy w opowieściach o tych aspektach rzeczywistości, które nie są mu bezpośrednio dostępne lub z których nie zdawał sobie sprawy. Owe wspólne opowieści, które kryją w sobie kody kulturowe, budują więzi społeczne i pozwalają jednostce uważać się za uczestnika wspólnoty z jakąś przeszłością, wspólną wiedzą i wizją przyszłości. Opowieść - poza tym, że spaja jednostkę z grupą - to ponadto daje możliwość samej jednostce zrozumienie swoich doświadczeń w konfrontacji z opowieściami innych. Opowieści zatem miałyby cel integrujący zarówno jednostkę samą ze sobą jak i grupę.

Ricoeur podczas wykładu na uniwersytecie w Warwick w roku 1986 wypowiada te oto słowa: „*Istnieje wielka różnica między życiem a fikcją... Życie jest przeżywane, a narracje są opowiadane.. Ta różnica jest nieprzekraczalna, lecz można ją częściowo znieść dzięki naszej zdolności odnoszenia do siebie tych opowieści, które czerpiemy z naszej kultury i wypróbowywania różnych ról, przyjmowanych przez naszych ulubionych bohaterów opowieści, które są nam bliskie*”.⁶²

Według Arystotelesa narracja jest strukturą skończoną, która powinna posiadać całość, wielkość i pełnię. Całość to - początek, środek i koniec akcji. Odpowiednia wielkość pozwala na ujęcie świata przedstawionego w taki sposób, aby ciąg wydarzeniowy był dla odbiorcy zrozumiały. Pełnia natomiast to integralność świata przedstawionego. Wszelkie niezgodności przejawiają się natomiast w zwrotach akcji, które jednak dzięki odpowiedniej wielkości fabuły nie rozsadzają narracji - będąc jej częścią. Sprawnie poprowadzona intryga powinna znaleźć dla nich miejsce. Niespójność więc (np. dotycząca przemiany bohaterów) mieści się w następstwie zdarzeń i nieuniknionego ruchu wewnątrz podmiotu.

Dla Arystotelesa celem opowieści jest wzbudzenie w odbiorcy *katharsis* - oczyszczenia, ale aby to osiągnąć, opowieść dla odbiorcy musi wydawać się wiarygodna.

Problemem współczesności wydaje się właśnie owa wiarygodność, a oprócz niej: ilość, jakość i wszechobecność narracji w dzisiejszym świecie. Wydawać by się mogło, że ich nagromadzenie nasycą świat znaczeniem, jednakże rozproszenie narracji i ich niekoherencja raczej bardziej nas od niego oddala niż zbliża.

Struktura narracyjna występuje we wszystkich dziedzinach nauki (np. w celu wyjaśnienia), w dyskursie społecznym, politycznym i obyczajowym. Występuje w tekstach, dyskusjach oraz w kulturze wizualnej. Ponadto istnieje ona również w interpretacjach i reinterpretacjach tych tekstów, dyskusji oraz wszystkiego co dzieje się w kulturze wizualnej. Można mówić tu o kulturze intertekstualnej⁶³ lub wręcz hipertekstualnej.⁶⁴

⁶² P. Ricoeur, cyt. wg Katarzyna Rosner, *Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji*, https://rcin.org.pl/Content/55872/WA248_70605_P-I-2524_rosner-paul.pdf, (dostęp: 20,06,2024), s. 134.

⁶³ wg Julii Kristevej, intertekstualność to badanie relacji pomiędzy poszczególnymi tekstami.

⁶⁴ Hipertekst nie ma zdefiniowanej ścieżki czytania, kolejność zależy od czytelnika.

Współczesne opowieści uprawomocniają się korzystając z kodów kulturowych czy szeroko rozpoznanych narracji (np. narracji: feminizmu, prawicy-lewicy, antyklerykalizmu, *multikulti*, wojny z terroryzmem) - afirmując je lub krytykując, gdyż inaczej zniknęłyby w masie szumu informacyjnego.

Należy zdawać sobie ponadto sprawę z performatywności wszelkich interpretacji. W jednym ujęciu oznacza to, że interpretacje (a co za tym idzie - znaczenia) są konstruowane, w drugim ujęciu to one same konstruuja - w tym sensie, że zapisują się w świadomości jednostek, grup społecznych czy mas. Nie ma przy tym znaczenia, czy będą to mity, bajki, badania historyczne, tezy filozoficzne, teologiczne, ideologie, poglądy polityczne czy reklamy, które rozbudzają w nas pragnienie i wywołują poczucie braku. Jakby powiedział Frank Ankersmit, interpretacje i narracje istnieją w rzeczywistości i zyskują ontologiczny status podobnie jak dzieła sztuki. Ich „bycie” rozpoczyna się wraz z napotkaniem odbiorcy, który w demokratycznym społeczeństwie powinien mieć prawo je reinterpretować, odrzucić lub - akceptując ich znaczenia - wchłonąć w strukturę tego, co zwykliśmy nazywać tożsamością społeczną.

Skoro sięgając po narracje usensowniamy rzeczywistość, to kwestią zasadniczą staje się odpowiedź na pytanie, jakie są to znaczenia i w jakim celu są tworzone. Nie jest to wyłącznie kwestia dyskursu historycznego, ponieważ tekstualność kultury zakłada jej szeroką interpretowalność. Są to kwestie dotyczące etyki, ale wydaje się, że obecnie właśnie ten aspekt jest palący. Skoro nie możemy przedstawić świata takim, jakim on jest, a jedynie możemy konstruować jego obrazy, to odpowiedzialność za nie spoczywałaby nie tylko na twórcy narracji, ale również na samym odbiorcy, który byłby odpowiedzialny za to, by w pełnym zrozumieniu procesować własne znaczenia, a nie przyjmować cudze. Wymagałoby to jednak ogromnej świadomości i najlepszych intencji (np. zachowania wiarygodności, rzetelności i jasnych reguł komunikacji) obu stron oraz przede wszystkim świadomości, że to obrazy rzeczywistości, a nie rzeczywistość jako taka.

To co obecnie wydaje się przejmujące, to nie to, że nastąpiło rozproszenie narracji,⁶⁵ ale że doszło do niekoherencji w strukturze narracyjnej, o czym Ewa Domańska pisze w sposób następujący: *„Stan narracji” odzwierciedla niejako kondycję człowieka i kultury, która ją wytwarza. Można to zaobserwować, badając proces rozpraszania podmiotowości - odkąd bowiem podmiot zaczął tracić poczucie głębi, narracja straciła swoją koherencję”*.⁶⁶

Wspomniana niekoherencja we współczesnej narracji, istniejąca w dyskursie społecznym, politycznym i prywatnym, prawdopodobnie wynika z faktu, że część fabuł rozrosła się tak bardzo, że poczucie pełni dla zwykłego śmiertelnika nie następuje albo następuje bardzo rzadko. Z drugiej strony, w kulturze nowych mediów mamy do czynienia z mikroopowieściami, których fabuła jest na tyle wątpliwa, że pomimo ich komunikatywności wieje z nich raczej pustką niż upragnioną pełnią.

⁶⁵ Owo rozproszenie, chociaż obezwładniające, daje możliwość swobodnego lawirowania między dyskursami.

⁶⁶ Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna*, PWN, Warszawa, 2012, s. 30.

O ile w beletrystyce czyny bohaterów wzajemnie z siebie wynikają, to w sferze dyskursu społeczno-politycznego nie jest to już wcale takie oczywiste. Tytułem przykładu można wskazać, że uniewinnienie Nixona w aferze Watergate dla opinii publicznej było niezrozumiałe - została ona postawiona przed faktem który osunął przebieg akcji w sferę braku logiki następstwa zdarzeń. Problemem w narracji w dyskursie społecznym byłaby więc szczątkowość wiedzy - gdzie pewne zdarzenia nie zostają wytłumaczone lub są przemilczane, dając poczucie braku ciągłości.

Z jednej strony nieciągłości w narracji spowodowane byłyby niepełnymi informacjami, które do nas docierają z zewnątrz, z drugiej ograniczeniami wynikającymi z niepełności naszej wiedzy na różne tematy. Zasadniczym problemem byłby brak wiarygodności wynikający bądź z tego, że przekazywane informacje nie docierają do nas w zgodzie z faktami, bądź też z tego, że nie jesteśmy w stanie rozsądzić, które z otrzymanych informacji są prawdziwe, ponieważ jednocześnie pojawiają się informacje sprzeczne.

Podmiot oczywiście daje sobie radę w „*świecie oszołomienia*”⁶⁷ - na przykład niweluje luki w narracjach kierując się upodobaniami i wiarą, a nie wiedzą; czyni to jednak kosztem swojej własnej integralności, ponieważ elementy zepchnięte w otchłań psychicznej głębi wciąż w niej istnieją. Jeśli narracja pozwala odbiorcy zrozumieć jego samego w konfrontacji z opowieściami innych, to jasnym jest, że niekoherencja narracji świadczy o niekoherencji samego podmiotu który je tworzy.

Ilość zasysanych przez podmiot informacji siłą rzeczy oddala go od możliwości pochylenia się nad swoją własną sprawą i od pełnego przeżywania, tj. od możliwości istnienia w pełnym zrozumieniu swojego własnego życia.

Wszyscy jesteśmy aktorami w tym dramacie poszukiwaczy sensu, zatem być może warto pamiętać słowa Aldousa Huxleya: „*Słowa nie są faktami, a tym bardziej nie są Prafaktem. Jeśli potraktujemy je zbyt poważnie, to zgubimy drogę w gęstwinie dzikich róż. Jeśli jednak, przeciwnie, nie potraktujemy ich wystarczająco poważnie, to pozostaniemy nieświadomi tego, że w ogóle mamy przed sobą jakąś drogę, którą możemy zgubić, czy też cel, do którego możemy nie dotrzeć.*”⁶⁸

⁶⁷ Ch. Bollas, *Znaczenie i melancholia. Życie w epoce oszołomienia*, Oficyna Ingenium, Warszawa, 2020.

⁶⁸ Aldous Huxley, *Filozofia wieczysta*, Pusty Obłok, Warszawa 1989 r., s. 108.

Rozdział III

Ciało jako medium i forma reprezentacji podmiotu

Poprzedni rozdział, który mówił o rozproszeniu narracji i jej niekoherencji prowadzi nas do obecnego, który ukazuje różne tendencje w rzeźbie polimerowej.

Celem niniejszego rozdziału jest usytuowanie moich artystycznych działań w kontekście sztuk wizualnych. Biorąc pod uwagę, że w swoich pracach wykorzystuję fragmenty „ciała” ludzkiego oraz, że głównym materiałem z którym pracuję jest silikon, odniosę się do prac artystów, którzy postawili ciało ludzkie w centrum swoich zainteresowań i którzy pracowali z tworzywami sztucznymi. Przywołując wybranych przeze mnie twórców zarysuję tendencje obecne w sztukach wizualnych w przestrzeni rzeźby polimerowej, kreśląc w ten sposób historyczne tło dla moich prac.

Jedną z najczęstszych form reprezentacji w opowieści o podmiocie i otaczającej go rzeczywistości społecznej jest w sztukach wizualnych ciało ludzkie.

Cechą istotną zachodniej myśli filozoficznej było to, że mniej uwagi poświęcała ona cielesności, a więcej sferze myśli. Odróżniała ją to znacząco od filozofii wschodniej, która wykształciła wiele metod pracy z ciałem takich, jak medytacja, joga, tantra czy sztuki walki. Metody te miały wspólny cel, mianowicie miały zakończyć utożsamianie się adepta ze swoim ciałem, by łączyć go w ziemskiej egzystencji ze sferą *sacrum*.

Przekroczenie owej zachodniej tendencji i wyjście poza dualny kartezjański model psychofizyczny (do czego przyczyniła się psychoanaliza) zaowocowały w wieku XX badaniami nad podmiotem jako koherentną całością. Ciało stało się źródłem wiedzy, w którym odbijają się procesy psychiczne podmiotu.

W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty'ego czytamy: „*Ciało jest wehikułem bycia w świecie, a mieć ciało to dla żyjącej istoty wiązać się z określonym środowiskiem, utożsamiać się z pewnymi projektami i stale się w nie angażować*”.⁶⁹ Bez perspektywy cielesności nie sposób zatem doświadczać i orientować się w świecie.

Próby definiowania podmiotu, który nieustannie podlega zmianie, określania go w relacji z fluktuującym społecznym krajobrazem, warunkami ekonomicznymi i politycznymi, jest wiodącym zagadnieniem w przestrzeni szeroko pojętej kultury. W XX wieku, po doświadczeniach I oraz II wojny światowej, wraz z pojawieniem się nowych technologii, rozwojem takich nauk i kierunków, jak psychologia, kognitywistyka, neurobiologia, transhumanizm czy interdyscyplinarystyka, narracje o podmiocie i jego relacjach z otaczającą rzeczywistością nabrały impetu.

Artyści również brali i biorą udział w tych opowieściach, komentują, antycypują, a każdy usłyszany głos przekłada się na to, co nazywam pejzażem czasu aktualnego.

Sposób przedstawiania ciała w sztuce ulegał przeobrażeniom przez wieki. Skrótowno można powiedzieć, że cechowały go: idealizacja w starożytności, powaga w renesansie, dynamizm w baroku, ekspresjonizm na przełomie wieków XIX i XX, deformacja po II wojnie światowej.

⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

Już na początku XX wieku Marcel Duchamp uczynił obiekt jedynie przekąźnikiem idei. Dadaści komentowali działania wojenne I wojny światowej - np. Tristan Tzara w roku 1916 wystawił w galerii papier toaletowy z napisem – MERDE (gówno).

Lata 60-te XX wieku to narodziny kontrkultury. Fala protestów przetoczyła się wówczas przez cały świat. W sztukach wizualnych ciało stało się miejscem protestu, wykorzystywane było jako motyw w celu kontestacji rzeczywistości społecznej i wyraz aktywizmu artystów. Wykorzystanie motywu cielesności stało się wówczas wiodącym sposobem kontestowania i opisywania rzeczywistości społecznej. Artyści zwracali uwagę m.in. na problemy polityczne, prawa kobiet, mniejszości etnicznych i światopoglądowych. Podejmowano temat tożsamości społecznej i szeroko pojętej kondycji ludzkiej z jej nieuchronnym dążeniem ku śmierci.

Artyści lat 60-tych, uniesieni falą rewolucji intelektualnej, uczynili ze swojego medium narzędzie walki o równość, wolność, stało się ono wyrazem sprzeciwu wobec mieszczańskich konwencji. Sztuka jeszcze nigdy wcześniej nie była tak zaangażowana w sprawy rzeczywistości społecznej. Jej oblicze na stałe się zmieniło. Nie wystarczyło już malować czy rzeźbić - trzeba było odpowiedzieć sobie na pytania: „po co to robię”, „co mówi dzieło w kontekście aktualnych czasów”. Sztuka stała się głosem niezadowolenia, prowokacji i łamania tabu. Jej funkcja zawsze miała w sobie te elementy - artyści od wieków oburzali i prowokowali - jednak dopiero w XX wieku to oburzenie stało się tak powszechne.

Akcjoniści wiedeńscy w latach 60 i 70 tych XX wieku, krytykując mieszczański styl życia w powojennej Austrii, wykorzystywali swoje ciała oraz ciała aktorów w artystycznych akcjach. Nagość, masturbacja, biczowanie, okaleczanie, martwe zwierzęta, prawdziwa krew, która lała się strumieniami np. na spektaklach austriackiego artysty Hermanna Nitscha, radykalne performance akcjonistów wiedeńskich, spektakle chilijskiego twórcy Alejandro Jodorowskiego (gdzie reżyser własnoręcznie podrzywał gardło gęsi⁷⁰), performance Mariny Abramovic (w którym artystka wycina sobie na ciele pentagram⁷¹), Ulay, który siedząc obok Mariny na oczach widzów zaszywa sobie usta⁷², Valie Export, która prowadzi na smyczy kuratora Petera Weibla, czy też patrząc na fotografię ofiar molestowania seksualnego, dokonuje aktu samookaleczenia⁷³ - to duża i znacząca część krajobrazu ówczesnej sztuki.

Gdyby chcieć obecnie odtworzyć taki spektakl, jak Nitscha, to zwierzęta byłyby poliestrowymi modelami, krew byłaby syntetyczna, jedynie nagie ciała performerów chowałyby w sobie jeszcze realne ciepło. Jeśli coś takiego może się wydarzać, to już wyłącznie za szczelnymi drzwiami rzeźni.

Po tym wzburzonym okresie licznych artystycznych aktów kontestacji współczesność dostarczyła nam niemal pewności⁷⁴, że jeśli coś w galerii sztuki

⁷⁰ Chodzi o spektakl pt. *Zdarzenie efemerycznej paniki*, prezentowany w Paryżu w roku 1965.

⁷¹ Performance pt. *Thomas Lips* przedstawiany w Galerii Krinzinger w roku 1975.

⁷² Performance przedstawiany w Amsterdamie w pracowni fotografa Jaapa de Graafa w roku 1976.

⁷³ Film pt. *Remote...Remote...* z 1973 roku.

⁷⁴ Oczywiście z wyjątkami jak tatuowane świnię Wima Delvoya czy plastynowane zwłoki Guntera von Hagensa.

współczesnej budzi naszą odrazę, to prawdopodobnie jest syntetyczne. Przechadzając się po tym gabinecie obiektów, pachnących nowoczesnością tworzyw sztucznych, nie sposób nie dostrzec, że krajobraz uległ zmianie. Szokujące akcje artystyczne ustąpiły miejsca sztuce, gdzie widz nie jest już siłą wrywany ze swojej strefy komfortu. Język zmienił się tak, jak zmieniły się czasy.

Syntetyczne polimery w rzeźbie figuratywnej XX/XXI WIEKU

Wynalezienie syntetycznych polimerów w XX wieku wpłynęło na skalę produkcji dóbr i w znaczący sposób przełożyło się na konsumpcjonizm społeczeństwa. Syntetyczne materiały stały się zastępnikami naturalnych i przez ich niemal nieograniczoną dostępność umożliwiły masową produkcję. Rozwinęły się niemal wszystkie gałęzie przemysłu - od chemicznego, budowlanego medycznego po filmowy, scenograficzny oraz charakteryzatorski.

Polimery stały się symbolem wysoko rozwiniętego społeczeństwa i przykuły uwagę również artystów sztuk wizualnych. To właśnie tworzywa sztuczne, jak żywica poliestrowa oraz silikon, umożliwiły przesunięcie granicy między realnym ciałem a jego reprezentacją w sztuce.



1. Ron Mueck, *A Girl*, 2006



2. Ron Mueck, *Dead Dad*, 1996

„*A Girl*” australijskiego rzeźbiarza Rona Muecka to gigantyczny nagi noworodek płci żeńskiej. „*Dead dad*” to z kolei męskie ciało ojca artysty w zmniejszonej skali. Te dwa nagie ciała pozbawione ubioru (dającego przecież jakąś informację o statusie, wykonywanej pracy, itp.), pokazane są tak jak „Pan Bóg je stworzył”.

Dziewczynka to człowiek na początku swej drogi - ogromny, ekspansywnie wkraczający w przestrzeń, na końcu zaś Ojciec - mały, skurczony, skulony w sobie. Energia wytracona zostaje między tymi dwoma punktami: Dziewczynka dopiero wkroczyła w świat kultury, Ojciec ten świat opuścił, pozostała po nim jedynie jakaś resztką z tego, co zostawił po drodze. Droga między tymi punktami to wielki nawias, w którym kryje się wszelka nasza manifestacja w tej rzeczywistości - wielka niewiadoma, którą każdy z nas samotnie musi odkrywać. Przytaczam te prace ponieważ zestawione razem wyznaczają początek i koniec ludzkiego życia - początek i koniec pewnej narracji.

O tej przestrzeni między początkiem życia i jego końcem artyści snują opowieści, tworzą dzieła, które wyrastają z ich doświadczeń i im właściwej wrażliwości.

Te opowieści dotyczą różnych aspektów rzeczywistości, jednak zawsze jest to jakaś refleksja nad podmiotem w otaczającej go rzeczywistości.

„Świat się rozpadał, każdy mógł to zobaczyć. Ja byłem wrakiem, moje prace były wrakiem, miasto było wrakiem”⁷⁵ - mówi o latach 60/70-tych XX wieku amerykański artysta Paul Thek. Thek tworzył artefakty - imitacje mięsa, zamykając je w coraz to bardziej luksusowych gablotach z plexiglasu. Artysta tak opowiada o swojej pracy: „Poszedłem na wystawę Jaspera Johnsa⁷⁶ i zobaczyłem, że pracuje w wosku, więc zacząłem pracować w wosku. Potem pojawiły się kawałki mięsa. Bardzo wyraźnie widziałem to mięso na ścianie, prawie ukrzyżowane, wiszące na ścianie jak obraz”⁷⁷.



3. Paul Thek, *Relikty technologiczne*, 1966-1967

4. Paul Thek, *Meat Piece with Chair*, 1966

5. Paul Thek, *Tomb Figure*, 1967

W roku 1966 Susan Sontag dedykuje swoją książkę *Przeciw interpretacji* Paulowi Thekowi. Według biografa Sontag Benjamin Mosera, „Pewnego dnia, gdy Sontag” mówiła o sztuce w ceremonialny sposób, na który wielu narzekało, że jest nudny, [Paul] przerwał: „Susan, przestań. Jestem przeciwny interpretacji. Nie patrzymy na sztukę, kiedy ją interpretujemy. To nie jest sposób patrzenia na sztukę”.⁷⁸

Sontag ma rację pisząc, że „nigdy już nie odzyskamy niewinności z czasów sprzed formułowania wszelkich teorii, kiedy sztuka nie musiała się z niczego tłumaczyć i kiedy nikt nie pytał co dzieło sztuki mówi (...) nawyk obcowania z utworem po to, by go zinterpretować, podtrzymuje iluzję, że rzeczywiście istnieje coś takiego jak treść dzieła sztuki”.⁷⁹ Owa iluzja znaczyłaby tyle, co sytuować treść w samym dziele sztuki, a nie po stronie odbiorcy czy twórcy, który go tworzy. Interpretacja według Theka to ten ruch intelektu, który chce rozumienia dzieła sztuki poprzez analizowanie/ujarzmianie jego elementów, uniemożliwiając tym samym „przeżycia” dzieła sztuki jako całości.

Jest to paralelne z naukami wschodu, gdzie nazywanie tego, na co patrzysz odgradza cię od tego, co widzisz. Według Sontag zinterpretować to „zubożyć i wyczerpać rzeczywistość, powołując do istnienia widmowy świat „sensów. (...) Świat, nasz świat, jest już dość wyczerpany i ubogi. Pozbądźmy się jego duplikatów do czasu gdy znów będziemy potrafili bardziej bezpośrednio doświadczać tego co jest.”

⁷⁵ <https://www.artforum.com/features/paul-thek-real-misunderstanding-208527/>, (dostęp: 08.08.2024).

⁷⁶ Amerykański malarz (ur. 1930), prekursor minimal artu i pop artu.

⁷⁷ <https://www.artforum.com/features/paul-thek-real-misunderstanding-208527/>, (dostęp: 08.08.2024).

⁷⁸ B. Moser (2019). *Sontag: Her Life and Work*. New York: Ecco. p. Chapter 12.

⁷⁹ S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Karakter, Kraków, 2003, s.16.

Obecnie, w dobie rozkwitu środków masowego przekazu, patrzenia na świat w sposób zapośredniczony przez ekran, te słowa wydają się wybrzmiewać tym mocniejszym echem.

Polska rzeźbiarka Alina Szapocznikow, bazując na osobistych doświadczeniach, borykając się z wieloletnią chorobą i eksperymentując z polimerami, wypracowała swój unikalny język rzeźbiarski. Z perspektywy kobiety tworzyła prace o kobiecości na różnych etapach życia i utrwałała w rzeźbie przemijalność ludzkiego ciała. *„Jestem przekonana, że wśród wszystkich przejawów nietrwałości ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy tak samo nieuniknionej jak – w płaszczyźnie świadomości – zupełnie nie do przyjęcia”*⁸⁰. Chora na raka artystka utrwałała w „Zielniku” odlewy ciała swojego adoptowanego syna. Zdjęte z niego odciski nie mają nic z młodości i witalności młodego chłopca. Są raczej symbolem nieuchronnego procesu umierania, zdają się mówić: „moje ciało nigdy nie będzie już takie jakim było rok temu czy miesiąc temu, tak jak ja nie jestem tym kim byłem rok temu”. Jest to odcisk pamięci o momencie, który nigdy już się nie powtórzy.



6. Alina Szapocznikow, *Zielnik X*, 1972
7. Alina Szapocznikow, *Popielniczka słomianego wdowca*, 1972

W latach 60-tych amerykański artysta Duane Hanson wprowadził do przestrzeni galerii naturalnej wielkości polimerowe realistyczne rzeźby postaci ludzkich. Aranżował ich udziałem scenki rodzajowe w taki sposób, aby odbiorcy nie orientowali się od razu, że przechadzają się wśród dzieł sztuki. Artysta poruszał aktualne problemy społeczne takie, jak: alienacja, otyłość czy uzależnienia. Jego prace, m.in. *Race riot*, *Young shopper*, czy *Tourists* to krytyczny obraz społeczeństwa amerykańskiego w dobie zbliżającej się rewolucji 1968 oraz po wyłonieniu się po niej dojrzałego społeczeństwa konsumpcyjnego. Narkomani, robotnicy, policjant bijący obywatela - wszystko to, co można było zobaczyć na ulicy, przeniosło się do przestrzeni galerii. *„Moje rzeźby”* – mówi - *„dotyczą niedoskonałości życia, ciężarów, które wszyscy nosimy”*.⁸¹

⁸⁰ A. Szapocznikow, <https://anywhere.pl/74982/cialo-ulotne/> (dostęp: 05.07.2024).

⁸¹ D. Hanson, <https://christchurchartgallery.org.nz/exhibitions/real-people-duane-hanson> (dostęp: 05.07.2024).



8. Duane Hanson, *Race riot*, 1966



9. Duane Hanson, *Young shopper*, 1973



10. Plakat z wystawy pt. *Real People*, Duane'a Hansona, Christchurch Art Gallery, Kansas, USA, 1989

Realistyczne czy wręcz hiperrealistyczne rzeźby Hansona, do złudzenia odwzorowujące człowieka, imitujące kolor i fakturę skóry, w ubraniach znanych nam z codziennego życia, są przedziwnymi obiektami czy wręcz abiektami. Hipnotyzujące, budzące niepokój, a niekiedy odrazę. Wydają się istnieć w fazie liminalnej, na pograniczu życia i śmierci. Są niczym symulakry, niezależnymi od rzeczywistości jej obrazami.

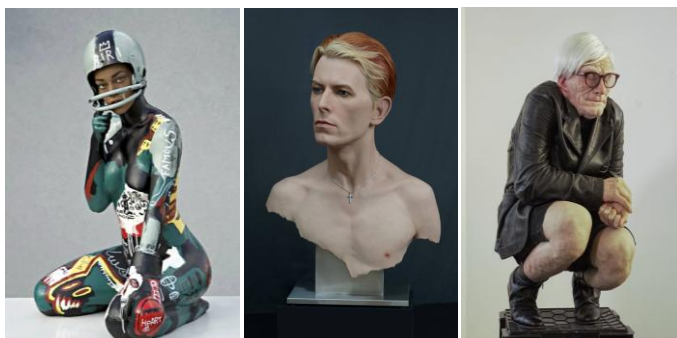
W roku 1989 na wystawie pt. *Real people* Duane Hanson prezentuje silikonową dziewczynkę, która stara się ułożyć z puzzli mapę Stanów Zjednoczonych. Gdybyśmy popatrzyli na mapę Stanów Zjednoczonych jako na desygnat Stanów, którego obrazu nie sposób ułożyć, byłby to rozkawałkowany obraz świata, któremu przygląda się dziecko. Gdyby udało się mu ułożyć fragmenty, byłaby to sytuacja, gdzie mapa wyprzedza terytorium; powstałby jakiś wykoncypowany model rzeczywistości oderwany od pierwowzoru, tworzący spójny obraz, w którym wszystkie elementy do siebie pasują. Być może jest to dziecko, które dopiero układa swój świat, jednak to, jak on będzie wyglądał, jest już z góry określone. Przygoda kreacji, nieobliczalny potencjał jednostki zostaje zniewolony określonymi ramami obrazu, ramami rzeczywistości społecznej czy też ramami naszego myślenia o tej rzeczywistości.

Jean Baudrillard pisze w *Symulakry i Symulacja*: „(...) Nie chodzi tu już jednak ani o mapę, ani o terytorium. Coś zniknęło, a tym czymś jest istotna różnica między jednym i drugim, która stanowiła o uroku abstrakcji. Gdyż to różnica stanowi o poezji mapy i uroku terytorium, o magii pojęcia i powabie rzeczywistości (...)”.⁸²

Pytanie brzmi - co tak naprawdę zniknęło? Być może tym, co zniknęło, jest stan bezpośredniego doświadczania rzeczywistości, jako że rzeczywistość i jej interpretacje nałożyły się na siebie i już nie sposób ich rozdzielić.

Silikon, który dał nieporównywalnie większe możliwości mimetyczne względem postaci ludzkiej niż inne materiały, pchnął część artystów w stronę hiperrealizmu, a część w stronę deformacji.

⁸² J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6.



11. Aspencrow, *Riri*, 2018

12. Jamie Salmon, *Dawid Bowie*, 2018

13. Aspencrow, *Andy Warhol*, 2011

Rzeźbiarskie portrety gwiazd, polityków i artystów stanęły w galerii niczym ikony Warhola w silikonowej wersji. Aspencrow⁸³ rzeźbi Rihannę, Kurta Cobaina, samego Warhola. Jamie Salmon tworzy podobiznę Davida Bowie. Do jakiego typu sztuczności odsyłają nas hiperrealistyczne

względem postaci ludzkiej rzeźby? Czy jest to kontestacja skonstruowanej przez nas rzeczywistości: społecznej, prywatnej, czy też może przestroga, która miałaby nas od tej sztuczności uchronić? Czy rację ma Baudrillard pisząc o jaskini w Lascaux, którą skopiowano aby ocalić zabytek od degeneracji: „(...) *podwojenie wystarczy, aby odesłać obydwie [jaskinię i jej kopię] w sferę sztuczności?*”⁸⁴ Być może łamanie sobie głowy zagadnieniem sztuczności i prawdziwości przestało mieć sens, ponieważ znaczenie oryginału rozproszyło się pośród jego niezliczonych kopii.

Konceptualny artysta Maurizio Cattelan w roku 1999 wystawia papieża przygniecionego do ziemi meteorytem, a Zhang Huan sięga po silikon i tworzy w roku 2011 Konfucjusza⁸⁵ wyłaniającego się spod ziemi, patrzącego na widza z lekkim uśmiechem.



14 Maurizio Cattelan, *Dziwota godzina*, 1999

15 Zhang Huan, *Q-Confucius*, 2011

Patricia Piccinini materializuje aspekty naszego wewnętrznego świata w formie „milutkich stworków”, tworzy byty międzygatunkowe, istoty ze świata fantastyki, zapomniane przez bioetykę.

Francesco Albano rzeźbi groteskowe formy, rozlane ciała, które straciły swój szkielet.

Esmay Wagemans, holenderska artystka, tworzy formy do noszenia, lateksowe topy, które replikują jej własne piersi. Artystka zakładała je i publikowała zdjęcia na Instagramie, podejmując walkę z cenzurą nagości w Internecie.

⁸³ Aspencrow to Edgar Askelovic.

⁸⁴ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 17.

⁸⁵ Od roku 2010 w Chinach przyznawana jest pokojowa nagroda Konfucjusza, który jest symbolem wschodniej myśli politycznej i moralnej. Nagrodę otrzymał między innymi Władimir Putin (2011) oraz Fidel Castro (2014).



16. Patricia Piccinini, *The bond*, 2016



17. Francesco Albano
On the Eve, 2013



18. Esmay Wagemans,
Second skin, 2015



19. Gunter von Hagens, *The Skin Man*, 2006

Silikonowa skóra, która jest głównym elementem w moich pracach i na którą nanoszę obrazy, u różnych artystów pełni różne role: u Szapocznikow jest nośnikiem pamięci i naszej efemeryczności, Wagemans wykorzystuje ją w celu krytyki cenzury. Skóra pełni funkcję literalnej granicy między wnętrzem podmiotu a jego zewnątrz. Jest to bezpieczna osłona dla

wszelkich procesów biologicznych. Traktowanie człowieka nie tylko jako biologicznej maszyny i zwrot uwagi w kierunku jego procesów psychologicznych zaowocowały licznymi metaforami, w których owa „skóra” zaczęła być postrzegana jako zasłona tego wszystkiego co człowiek w sobie nosi. „Być obdartym ze skóry” znaczy tyle, co mieć coś na wierzchu, zrzucić zbroję, cierpieć marsjaszowe męki, być na wskroś bezbronnym i delikatnym, gdzie każdy „dotyk/doświadczenie może wywoływać ból.

Zbigniew Herbert, pisząc w roku 1961 wiersz *Apollo i Marsjasz*, pochyla się nad metaforą sztuki apollińskiej i dionizyjskiej - gdzie ta pierwsza jest intelektualna, perfekcyjna, wzniosła i chłodna, a druga - emocjonalna i bliska ziemskiemu życiu:

(...) *żwirową aleją
wysadzaną bukszpanem
odchodzi zwycięzca
zastanawiając się
czy z wycia Marsjasza
nie powstanie z czasem
nowa gałąź
sztuki – powiedzmy – konkretnej (...)*⁸⁶

Brak skóry to u Herberta oraz w moich pracach metafora bezpośredniego doświadczania życia.

The Skin Man - splastynowane zwłoki Guntera von Hagensa utrwalone zostały w pozie wyprostowanego kroczonego mężczyzny, który w uniesionej ręce trzyma swoją skórę, unosi ją w taki sposób, jakby chciał ją komuś oddać, jakby jej nie potrzebował.

⁸⁶ Z. Herbert, *Apollo i Marsjasz, Wiersze zebrane*, a5, Kraków 2008, s. 247-249.

Marsjasz - cierpiący w starożytności, wyjąty, obdarty ze skóry przez Apolla - w roku 2006 dumnie unosi ją ku niebu. Był dążący ku śmierci, skazany na trudy życia i cierpienie nieodłączne od jego egzystencji, akceptuje swoje uwarunkowanie i podnosi wysoko głowę.

Rozdział IV

Tatuaż jako znak przynależności i wykluczenia. Gdy ciało zostaje oznakowane



20. Plakat z filmu *Człowiek który sprzedał swoją skórę*, 2020

W latach 40-tych XX wieku japoński patolog Fukushi Masaichi skupuje prawa do wytatuowanych skór od członków Yakuzy. W roku 2008 Tim Steiner, zwany „żywym dziełem sztuki”, za 150.000 EURO sprzedaje prawa do swoich wytatuowanych pleców kolekcjonerowi sztuki Rikiemu Reinkingowi. W roku 2020 na ekrany kin wchodzi film tunezyjskiej reżyserki Kaouther Ben Hania, opowiadający historię Syryjczyka, na którego plecach zostaje wytatuowana wiza Schengen. Bohater staje się dziełem sztuki albo bardziej kapitalistycznie - towarem i może dzięki temu podróżować po świecie. Te trzy zdarzenia, które nawzajem z siebie wynikają, są zaledwie częścią bardzo długiej historii, jakie ma za sobą zjawisko tatuażu.

Rozdział ten będzie opowieścią o tatuażu z punktu widzenia antropologii, przyjrzę się w nim, jakie znaczenie miał tatuaż u ludów pierwotnych, jakie ma współcześnie oraz temu, jak zjawisko tatuażu zainspirowało twórców sztuk wizualnych. Wśród wymienionych artystów będą tacy, z którymi moje prace korelują formalnie oraz tacy, których nie można pominąć, chociaż nie ma między ich a moimi pracami znaczącego związku. Niektórzy z przedstawionych artystów w sposób dosłowny czerpią z kultury tatuażu, np. więziennego. Wzory nanoszone na rzeźby są u nich literalnym przedstawieniem tatuażu na ciele. Prace innych z kolei korelują wrażeniowo z tym, jak wygląda wytatuowane ciało, mimo, że to, co nanoszą na obiekty tatuażem nie jest.

Zjawisko tatuażu jest szerokim zagadnieniem i można o nim mówić, że ma cechy kompozycji szkatułkowej. Tatuaże jako elementy tego zjawiska kreślą bowiem niezgłębianą ilość znaczeń - opowiadając historie społeczności plemiennych, grup społecznych oraz zatomizowanych jednostek.

Nie sposób jednoznacznie stwierdzić czy tatuowanie ciała pojawiało się niezależnie w różnych miejscach świata, czy rozpowszechniało się wraz z migracją ludności. Tatuowanie polega na wprowadzeniu barwnika pod nakłutą bądź naciętą skórę, najczęściej według uprzednio narysowanego bądź odbitego na ciele wzoru. Najstarsze znalezisko z mumifikowanego ciała pokrytego tatuażami⁸⁷ pochodzi sprzed 3.300 lat p.n.e. Chociaż funkcja najstarszych znanych nam tatuaży nie jest jednoznacznie określona, to badania etnograficzne i antropologiczne ludów pierwotnych wykazały,

⁸⁷ Tatuaż (tahitańskie – *tatau* - „znak”, „malowidło”). Termin „tatuaż” po raz pierwszy został użyty przez żeglarza Jamesa Cooka. Cook przyczynił się do rozpowszechnienia tatuażu w Europie przywożąc do Londynu w 1773 roku pokrytego tatuażami Polinezyjczyka Omaia.



21. Ötzi, czyli Człowiek lodu, Muzeum Archeologiczne Południowego Tyrolu, Włochy



22. Mumia wojownika (2500 lat p.n.e., Syberia) pochowanego wraz z księżniczką z Ukok. Muzeum Narodowe w Gornoaltajsku, Syberia, Rosja



23. Książniczka z Ukok – rekonstrukcja. Muzeum Narodowe w Gornoaltajsku, Syberia, Rosja

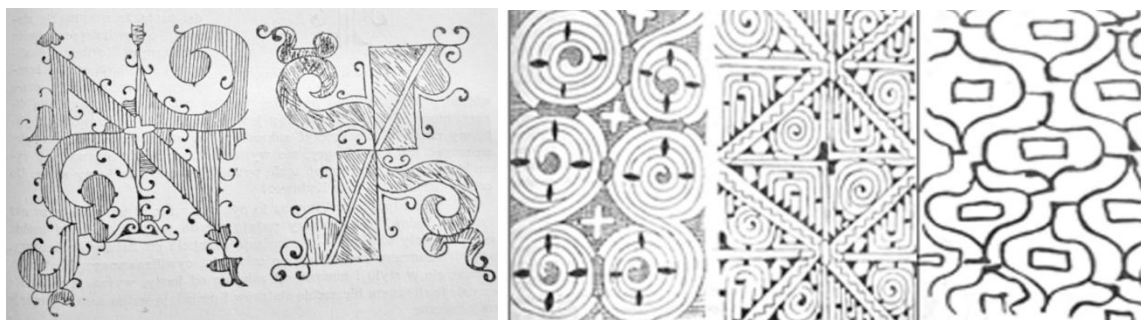
że tatuaż był znakiem przynależności do grupy, mówił o statusie osoby w tejże grupie, pełnił rolę talizmanu lub też mógł mieć właściwości lecznicze.⁸⁸ Znakowanie ciała pigmentem czy jego modyfikacje były powszechnym rytuałem plemiennym różnych kultur, a jego forma i rodzaj praktyk na zawsze wiązała jednostkę z grupą. Można powiedzieć, że jednostkę rozpoznawano i ona sama rozpoznawała się jako pełnoprawny członek grupy nie z labilną, ale ściśle określoną tożsamością. Rytuał tatuażu na stałe wyrывał podmiot ze świata natury w przestrzeń kultury. Na taką jego cechę zwraca uwagę antropolog Claude Levi - Strauss, przytaczając rozmowę Indian z misjonarzami z lat 30-tych XX wieku:

„Dlaczego jesteście tacy niemądrzy?”- pytali oni misjonarzy

„ A dlaczego jesteście niemądrzy?”- odpowiadali Ci ostatni.

„Bo nie malujecie się jak Eyiguayegul”⁸⁹

„Trzeba było być pomalowanym, aby być człowiekiem; kto pozostawał w stanie natury, nie różnił się od zwierzęcia”.⁹⁰



24. Motywy malowideł na ciele i twarzy, plemię Mbaya ze zbiorów Levi Straussa

⁸⁸ W roku 1991 w Alpach Oetztaleskich odkryto zamrożone w lodowcu ciało i nadano mu przydomek Otzi. Mumia pokryta była 61 minimalistycznymi tatuażami (krzyże, kreski) w miejscach stawów, i kręgosłupa. Otzi cierpiał na chorobę stawów, a jego tatuaże znajdują się dokładnie w miejscach akupunkturalnych.

⁸⁹ Mieszkańcy nomadycznego plemienia Mbaya - ich ostatnimi reprezentantami są Kaduweo w Brazylii oraz Toba i Pilaga w Paragwaju.

⁹⁰ C. L. Strauss, *Smutek tropików*, Aletheia, Warszawa, 1935, s. 172.

To dobrowolne, symboliczne wykluczenie z przestrzeni naturalnej u ludów pierwotnych było ważnym elementem zaznaczającym ich nieprzystawalność do świata zwierząt. Chociaż ludy te żyły o wiele bliżej natury niż człowiek współczesny, to tym bardziej wszelkie rytuały, obrzędy, zdolność artystycznej kreacji wynosiły *homo sapiens* ze zbioru istot żywych na inny poziom - bardziej kompleksowego doświadczania rzeczywistości. Najczęstszymi motywami malowideł na ciele u Indian były wzory abstrakcyjne i inspirowane naturą. Wzory animalistyczne wskazywały na silną koegzystencję ludów pierwotnych ze światem przyrody, od której były zależne. Wzory abstrakcyjne pełniły rolę kodu wygenerowanego przez dane społeczności, które dla człowieka spoza tego kręgu kulturowego nie były zrozumiałe.

Tatuaże plemienne wiązały jednostkę z konkretną grupą społeczną, a jednocześnie przynależność do jednej grupy skutecznie definiowała i wykluczała z innej.

To dookreślenie malowidłami na ciele nosiło w sobie przewrotny aspekt przynależności i zarazem oddzielenia - czy to od natury, czy od innej grupy. Ów dualny model postrzegania był i jest mechanizmem, charakterystycznym w obrębie każdej cywilizacji, który wprowadza linię demarkacyjną: w skali mikro - między Ja/Ty oraz w skali makro - między państwami, kulturami, ideologiami czy kolektywami myślowymi. Wojciech Józef Burszta pisze: *„Są tylko dwa momenty, w których kultura się niejako ujawnia. Po pierwsze, kiedy zderzona zostaje z krytyczną analizą (...), albo po drugie, kiedy pojawia się konkurencyjny model mający swe źródło wewnątrz kultury, jak i poza nią”*.⁹¹

Kultura zachodnia skonfrontowana została z plemienną za sprawą XIX wiecznych antropologów. Spoglądanie na obce modele życia z kontekstu własnej kultury w XIX wieku było powszechne. Obserwator stawał się interpretatorem zjawisk, nie tylko w obrębie poznawanego obiektu, ale również siebie samego, tzn. swojego miejsca w świecie. Nie inaczej przebiegało to z drugiej strony. Przypominając cytowany wcześniej fragment z Levi Straussa, Indianie Eyiguayegul również patrzyli na białego człowieka z wyższością porównując go do zwierzęcia. Obie strony patrząc na siebie określały swoje pozycje. *„Papuas tatuuje swoją skórę, znaczy swoją tódź, swoje wiosła – słowem wszystko, co znajduje się w jego zasięgu. I nie jest przestępcą. Współczesny człowiek, który się tatuuje, jest albo przestępcą, albo degeneratem. Są więzienia, w których osiemdziesiąt procent więźniów ma tatuaże. Wytatuowani, którzy nie są w więzieniu, to utajeni przestępcy lub zdegenerowani arystokraci”*.⁹²

⁹¹ Tamże.

⁹² A. Loos, *Ornament i zbrodnia*, op. cit., s. 134.



25. Gottfried Lindauer 26. Maorys z tradycyjnym Ta 27. Stanisław Szukalski
Portret Tāmati Wāka Nene *Moko, XIX w., fot. Elizabeth* *Wytatuowany Maorys, 1970*
 1890 Pulman

Dziś już wiemy że Maorys uważał twarz za świętość, którą przeobrażał podczas rytuałów inicjacyjnych by wkroczyć w wiek dojrzały. U ludów w Nowej Zelandii tatuowanie twarzy tzw. *tā moko* świadczyło o statusie w plemieniu. W abstrakcyjnych liniach kryła się historia osoby i rola we wspólnocie, wodzowie mieli wytatuowaną całą twarz i wiązało się to z ich ogromnym autorytetem w społeczności. Kolonializm, początki globalizacji w XX wieku, wzajemny przepływ wartości, wymiana dóbr między krajami i niechęć misjonarzy do rytualnego tatuażu zaczęły wypierać zwyczaje mniejszości plemiennych.

W przeszłości tatuaż, który napawał człowieka dumą miał wpływ na kształtowanie jego tożsamości społecznej, w wieku XX stał się symbolem dzikusa, degenerata, obcego. Maorysi zaczęli ukrywać swoje tatuaże pod zarostem. W Bośni i Hercegowinie w latach 50-tych zaczął zanikać zwyczaj z XV wieku - tatuowania przez kobiety oraz dzieci krzyża na dłoni, który miał cele ochronne przed tureckimi prześladowaniami.

Zjawisko tatuażu, kiedyś mające znaczenie religijne i silnie związane z bogatą tradycją ludów pierwotnych, w krajach rozwiniętych zaczęło być wchłaniane przez różne subkultury. Tatuaże stały się popularne wśród żeglarzy - bo to oni pierwsi stykali się z obcymi zwyczajami. W XIX i XX wieku zwyczaj tatuowania był powszechny w grupach przestępczych, ponieważ oficjalnie tatuaż nie był akceptowany - podobnie jak członkowie tychże grup, tworzących tzw. kulturę więzienną lub - jak w przypadku japońskiej Yakuzy - mafijną. Tatuaż stał się metodą zaznaczenia marginalizacji w społeczeństwie. Tatuaże w Japonii - w przeszłości powszechne - zostały zakazane w roku 1872 wraz z upadkiem szogunatu i otwarciem Japonii na kulturę zachodu. W Japonii do dziś tatuaże w świadomości społecznej związane są z mafią. Irezumi⁹³ pokrywało 80% ciała, z wyłączeniem dłoni i twarzy. Motywy tatuowane przez Yakuzę to takie, które nawiązują do tradycji japońskiej: smoki, tygrysy, samurajowie - symbole które utożsamiano z wielką mocą. W ikonografii rosyjskiego tatuażu więziennego, która rozwijała się od lat 30-tych XX wieku, tj. od czasów „Wielkiego terroru”, każdy tatuaż więźnia coś oznaczał, człowieka można było dosłownie

⁹³ Jap. 入れ墨 *irezumi*; dosł.: wpuszczanie, wprowadzanie tuszu - https://pl.wikipedia.org/wiki/Tatua%C5%BC_japo%C5%84ski
 Irezumi - sztuka tatuażu powszechna w Japonii od czasów prehistorycznych (2000=300 p.n.e.).

przeczytać: co przeżył, za co siedział, jaki miał status w hierarchii więziennej. Według Danziga Baldaeva¹ czaszka oznaczała mordercę, cerkiew na klatce piersiowej - złodzieja, a liczba kopuł - ilość popełnionych przestępstw. Oczy na klatce piersiowej były ostrzeżeniem - obserwuję cię, a wizerunek Madonny z dzieckiem oznaczał wkroczenie na drogę przestępczą w bardzo młodym wieku.



28. Rosyjskie tatuaże więzienne, fot. Arkady Bronnikov, 1960-1980

W Polsce historia tatuażu więziennego sięga okresu PRL. Jeszcze 15 lat temu tatuaż był kojarzony ze środowiskiem przestępczym. Obecnie ta stereotypizacja niemal zupełnie zanikła, a w roku 2024 tatuaż jest już globalną modą. Tatuowane motywy nawiązują swoją symboliką do różnych kultur, ogromna ich część czerpie z kultury popularnej: filmów, bajek, gier.

We współczesności tatuowanie przestaje być aktem wynoszącym podmiot ze świata przyrody w sferę kultury (tak, jak to było u ludów pierwotnych). Człowiek współczesny, oderwany od świata natury, próbuje się definiować czerpiąc z ogromnego zbioru znaków i symboli, jakie wygenerowała kultura ludzkości. Motywacje tatuujących się osób są przeróżne. Czasem jest to brak akceptacji swojego ciała i chęć ukrycia go pod zasłoną obrazów, czasem to po prostu potrzeba posiadania czegoś, co ma inny, zwiększenia swojej atrakcyjności, a niekiedy chęć zaznaczenia jakiegoś ważnego wydarzenia z życia. Akt zadania sobie bólu staje się symbolicznym aktem zmiany, a o jego znaczeniu decyduje już nie jednostka identyfikująca się z grupą, ale jednostka pozostawiona sama sobie.



29. Rick Genet/Zombie boy (1985-2018)

30. Julia Gusse/
Illustrated Lady
(1955-2016)

31. Anthony Loffredo/Black
Alien (ur. 1989)

32. Becky Holt (ur 1987)

Pod koniec XX wieku osoby, które ekstremalnie modyfikowały swoje ciała zasiliły szeregi celebrytów, wchłonął je przemysł rozrywkowy, zwłaszcza modowy oraz filmowy jak np. Ricka Genesta oraz Julie Gnuise. *„Nie zrobiłem tego, bo chciałem być inny; zrobiłem to, bo chciałem być sobą”*⁹⁴ - pisał Zombie Boy.

Anthony Loffredo (znany światu jako Black Alien) tak mówi o modyfikacji swojego ciała: *„Jest to dla mnie normalne, że nawet nieświadomie myślę o swoich planach na najbliższe miesiące. Uwielbiam stawać się tą przerażającą postacią. Lubię się w nią wcielać, gdy idę nocą jakąś ciemną uliczką. Dobrze się wtedy bawię. Badam granicę, która oddziela mnie od postaci, którą odgrywam”*.⁹⁵

Tatuaż stał się zaznaczaniem swojej indywidualności i jednocześnie modą. Od wizerunków bohaterów filmowych na ciele, poprzez sentencje/motta przypominające jak żyć, symbole japońskie, egipskie, zwierzęta, greckie posągi, po motywy roślinne ornamentalne - różnorodność motywów jest ogromna, ilość tatuażystów i stylów w których pracują również. Tatuaże stały się codziennym widokiem w przestrzeni miejskiej, ale również są częstym zjawiskiem w galeriach i muzeach - poczynawszy od wszelkich eksponatów, fragmentów skór z muzeów historii naturalnej, poprzez mające wartość antropologiczną fotografie dokumentujące zjawisko tatuażu, a kończąc na dziełach z przestrzeni sztuk wizualnych.

Eksponaty oraz fotografie o wartości antropologicznej i historycznej



33. Skóry zdjęte z ciał członków Yakuzy. Na zdjęciu właściciel kolekcji - Fukushi Masaichi, lata 40-te XX w

Największy zbiór wytatuowanych skór liczy kolekcja japońskiego patologa Fukushi Masaichi (1878 - 1956). Zebrał on 150 wytatuowanych skór ludzkich. Masaichi dofinansowywał nie-ukończone tatuaże, a po śmierci dłużnika jego skóra stawała się własnością Fukushimy. Kolekcja jest przeglądem tego, jak wyglądał tradycyjny japoński tatuaż w XX wieku. Po śmierci Fukushimy trafiła ona do Muzeum Patologii w Tokio i nie jest dostępna dla zwiedzających.

⁹⁴ <https://www.instagram.com/zombieboyofficial/p/B8Th-IHgBcP/> (dostęp: 08.08.2014).

⁹⁵ <https://vibez.pl/wydarzenia/the-black-alien-project-kosmici-zyja-wsrod-nas-i-postuja-na-instagramie-6604610309077568a> (dostęp: 05.08.2014).



34. Ludzkie szczątki, w tym abażur wykonany z ludzkiej skóry. Muzeum w Buchenwaldzie, Niemcy



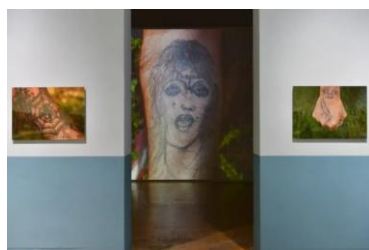
35. Album fotograficzny oprawiony w ludzką skórę z Buchenwaldu. Muzeum Auschwitz-Birkenau, Polska

Według relacji więźniów obozów koncentracyjnych, podczas II wojny światowej Ilse Koch - komendantka obozu w Buchenwaldzie i zbrodniarka wojenna, zwana *Ilse Abajur*, *czerwoną wiedźmą* lub *bestią z Bunchenwaldu*, osobiście wybierała wytatuowanych więźniów i zlecała wykonywanie z ich skór torebek, abażurów i opraw książek.



36. Katarzyna Mirczak, *Znaki specjalne*, 2010

W Polsce 60 eksponatów liczy zbiór wytatuowanych skór, zatopionych w formalinie, pobranych podczas sekcji zwłok z ciał więźniów, samobójców i osób, których tożsamości nie ustalono. Najstarszy tatuaż z krakowskich zbiorów Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego pochodzi z 1872 roku.⁹⁶



37. Widok z wystawy „Dziary. Maurycy Gomulicki”, 2018, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, fot. Marek Krzyżanek



„Dziary” Maurycego Gomulickiego (ur. 1965) z roku 2018 to praca z pogranicza sztuk wizualnych i współczesnej antropologii. Artysta udokumentował tatuaże osób żyjących. Najstarszy sfotografowany tatuaż pochodzi z roku 1949, inne powstały w latach 50 - 70 tych XX wieku. Gomulicki tak pisze o projekcie: „*Mnie nie interesowali kryminaliści jako tacy — skrzywdzeni krzywdziciele — tylko autentyczność zjawiska, jego*

⁹⁶ Dokumentację eksponatów z krakowskiej kolekcji przeprowadziła Katarzyna Mirczak (ur. 1980) zajmująca się fotografią reportażową w ramach cyklu fotograficznego „*Znaki specjalne*”.

ekspresyjny potencjał. (...) Powala mnie ten potworny ekspresyjny potencjał brutalnego tatuażu. To jest krzyk. Tu chodzi o rzeczy absolutnie najbardziej podsta-wowe: miłość i śmierć, rozpacz i nadzieję, marzenia, tęsknotę, nienawiść czy zemstę.”⁹⁷

Ta dokumentacyjna praca jest rejestracją tego co wyreżyserowało samo życie, dlatego sytuuję ją bliżej badań antropologicznych.

Sztuki wizualne. Historie pisane na „ciele”

Artyści, reakcyjni względem kulturowych trendów zainteresowali się zjawiskiem tatuażu, w niezwykle różnorodny sposób wykorzystując do tego różne media. Niektórzy z nich, jak Maurycy Gomulicki, Fabio Viale, czy Wim Delvoye literalnie nawiązują do tatuażu w swoich działaniach. Prace innych natomiast jedynie przypominają w odbiorze stylistykę wytatuowanego ciała, a naniesione na nie wzory są nośnikami znaczeń, jednak nie są tatuażem jako takim.



38. Julie Lluch, *EDSA*, 2023



39. Julie Lluch, *Guerilla is a poet*, 2023

Julie Lluch, filipińska artystka tworząca w terakocie, w roku 2023 tworzy cykl prac pt. *Kroniki skóry*. Na fragmentach „ciał” maluje akrylem historię narodu filipińskiego od XVI wieku do czasów działalności antyjapońskiej partyzantki w latach 50-tych XX wieku. Praca zatytułowana *EDSA* to przedstawienie tzw. żółtej lub różańcowej rewolucji - pokojowego przewrotu, który obalił dyktaturę Ferdinanda Marcosa w roku 1986. *The Guerilla is a poet* nawiązuje do wiersza autorstwa Jose Maria Sisona (więzionego za dyktatury Marcosa) o tytule *The Guerilla is like a poet* - partyzantka jest jak poezja. „Lluch prezentuje spektakl zmasakrowanych ciał - sztywnych torsów i zgiętych kończyn - z których każde nosi ślady historii. Powierzchnia skóry jest niespokojna, naznaczona wspomnieniami niesprawiedliwości, nierówności, niepokoju, przemocy”.⁹⁸

⁹⁷ <https://galeria-el.pl/dziary-maurycy-gomulicki/> (dostęp: 08.08.2014).

⁹⁸ Gabrielle Gonzales, <https://galeriestephanie.com/exhibitions/chronicles-on-skin/> (dostęp: 11.08.2024).



40. Will Kurtz, *Dancing Girls*, fragment, 2011

Will Kurtz tworzy całopostaciowe rzeźby z papieru o groteskowym wyrazie. Aranżuje z ich udziałem scenki rodzajowe. Ludzie i zwierzęta w jego pracach sprawiają wrażenie wytapetowanych. Nie ma tu już jasno określonej historii, czytelnych kulturowych odniesień - na jego postaci nakłada się chaos kultury popularnej.

*„Gazeta jest moim ulubionym medium, ponieważ daje surową, niedoskonałą, efemeryczną jakość, która przypomina nam, że jesteśmy tu na tej Ziemi tylko przez krótką chwilę. (...) Formy gazet zawierają kolaż słów i kolorowych reklam, które są nakładane w spontaniczny malarski sposób, aby odzwierciedlić nastrój i życie jednostki”.*⁹⁹



41. Ah Xian, *Human human*, 2001



42. Ah Xian, *China*, 2004

Gdy w roku 1990 chiński artysta Xian uzyskuje azyl polityczny w Australii, powstają pierwsze prace, charakterystyczne dla jego stylu. W medium, które ma długą tradycję we wschodniej kulturze, tj. porcelanie, Xian tworzy popiersia, które pokrywane są wzorami z jego rodzinnych stron. Formę popiersia, które w przeszłości dedykowane było mężom stanu jako utrwalenie ich podobizny, Ah Xian wykorzystuje jako kształt nie mający indywidualnych cech. Indywidualne cechy zostają mu dopiero nadane przez kolorową dekorację. Ta dekoracja jest oczywiście nośnikiem znaczenia - jest symbolem chińskiej tradycji, która staje się integralną częścią tworzonych przez niego prac i integralną częścią podmiotu, który te prace reprezentują. Chociaż niektórzy uważają, że jego porcelanowe obiekty są protestem wobec chińskich władz niszczących chińską

⁹⁹ W. Kurtz <https://www.wpbmagazine.com/doggy-bags-art-will-kurtz/> (dostęp: 11.08.2024).

tradycję, to artysta w tej kwestii ma następujące zdanie: „*Po prostu skupiam się na czymś piękniejszym w chińskiej tradycji i historii, czymś bardziej kulturowym. Niektórzy rozumieją je jako polityczne... Ale ja uważam, że są to po prostu piękne obiekty estetyczne, a nie deklaracje polityczne. ... Zawsze byłem zdumiony kształtem ludzkiego ciała i tym, jak od tysięcy lat stanowi ono centralny element sztuki*”.¹⁰⁰

Twórczość wymienionych do tej pory artystów, jest w pewnym sensie zunifikowana. Artyści konsekwentnie używają podobnych środków wyrazu, przez co ich prace tworzą koherentne cykle i ze względu na stosowane środki formalne są z nimi od razu kojarzeni. Są jednak i tacy twórcy, których pojedyncze prace, czasem w sposób bardziej a czasem mniej oczywisty, nawiązują do zjawiska tatuażu.

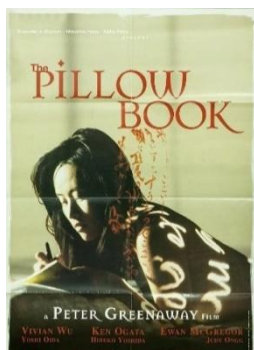


43. Zhang Huan, *Family tree*, 2001



44. Zhang Huan, *Shanghai Family tree*, 2001

Konceptualny chiński artysta Zhang Huan w roku 2001 wykonuje performance pt. *Family tree* oraz *Shanghai family tree*. Nanosi na swoją twarz i twarze innych znaki, fragmenty literatury orientalnej, symbolizujące relacje rodzinne. Nanosi je do momentu, aż ich skóra staje się całkowicie czarna. Według Huana, „*Ciało jest jedynym bezpośrednim sposobem, dzięki któremu poznaję społeczeństwo, a społeczeństwo poznaje mnie. Ciało jest dowodem tożsamości. Ciało jest językiem*”.¹⁰¹



45. Peter Greenaway, *Pillow book*, 1996

Bodaj najbardziej znanym dziełem filmowym związanym z tatuażem jest *Pillow book* Petera Greenaway z roku 1996. Główna bohaterka Nagiko każe kaligrafować swoje ciało kochankom (jako powtórzenie rytuału z dzieciństwa) do momentu, gdy to ona sama nie podejmuje decyzji o napisaniu własnej historii. To opowiadanie własnej historii jest rodzajem aktu formującego jednostkę, która podejmuje wyzwanie mówienia w swoim imieniu. Nagiko na ciele martwego kochanka pisze historię ich miłości. Powstaje opowieść zapisana na kartach z ludzkiej skóry, odcisnięta w cielesnej materii, symbolu najczulszej granicy między wnętrzem podmiotu a tym co przychodzi z zewnątrz i na niego oddziałuje.

¹⁰⁰ <https://www.mca.com.au/collection/artworks/2008.21/> (dostęp: 07.08.2014).

¹⁰¹ <https://www.ngv.vic.gov.au/zhang-huan-shanghai-family-tree-2001/> (dostęp: 11.08.2024).

Tatuaż w przestrzeni sztuk wizualnych



46. Fabio Viale, *Venus*, 2015

Twórcą, który w sposób literalny nawiązuje do tatuażu, jest włoski artysta Fabio Viale. Wykonuje on marmurowe kopie klasycznych rzeźb: greckich, renesansowych, barokowych i nanosi na nie wzory, które nawiązują do tatuaży z różnych kultur. Często są to wzory czerpiące z japońskiego i rosyjskiego tatuażu więziennego. *„Jeśli chodzi o tatuowanie marmuru, moim celem jest stworzenie rzeźby o podwójnej tożsamości: tatuowanie starych arcydzieł oznacza podarowanie im drugiego życia i we współczesny sposób, nowego zbiorowego wizerunku. Dziś tatuaże można uznać za garnitur, który może nosić każdy, także stare posągi! Zmiana życia starożytnych posągów buduje tymczasowy most w kierunku uniwersalnego piękna”*¹⁰² - mówi artysta. Jego technika nanoszenia wzoru oparta jest na nieujawnionym przez twórcę procesie chemicznym, dzięki któremu pigment wnika w porowatość marmuru. Dzięki temu rzeźby nie sprawiają wrażenia pomalowanych, a wzór staje się integralną częścią kamienia.



47. Richard Stipl, *Superbia*, 2023

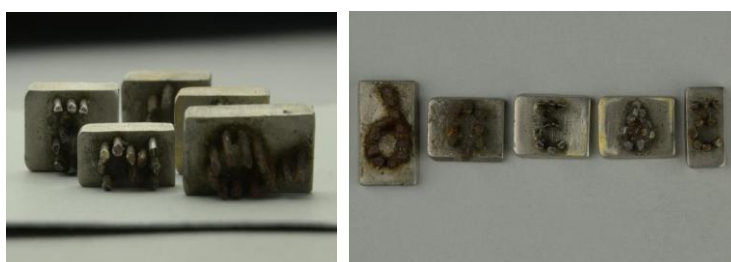


48. Richard Stipl, *A Futile Attempt to Know Oneself Better*, 2010

Richard Stipl malarz, rzeźbiarz, który pracuje w drewnie. Jest to kolejny twórca, który na swoje rzeźby nanosi wzory inspirowane współczesnym tatuażem. Praca pt. *Superbia* przedstawia „wytatuowanych podejrzanych typów” z przedmieść. Można powiedzieć, że tatuaż ich dookreśla, sytuuje we współczesności. Artysta maluje wzory tuszem na powierzchni rzeźby lub nakłada pigment na wcześniej wykonany w rzeźbie relief.

¹⁰² F. Viale, <https://www.hellenic.org.au/post/written-in-stone> (dostęp: 11.08.2024).

Znakowanie ciała posiadało również swój pejoratywny kulturowy aspekt - takim, było piętnowanie stosowane jako kara. Zwyczaj piętnowania ludzi był powszechny w Grecji, Rzymie i Japonii. Za niektóre wykroczenia stosowano tam tzw.: *karę tatuażu*. Tego typu znakowania miały na celu wykluczyć jednostkę z grupy. Ostatnie udokumentowane piętnowanie na terenie Niemiec nastąpiło w roku 1695, a w roku 1835 - we Francji. Podczas II wojny światowej tatuaż numeryczny wprowadzony przez hitlerowskie Niemcy był metodą identyfikacji, ale też odhumanizowania więźniów obozów koncentracyjnych, których jedyną winą było pochodzenie. *„Tatuaż oznaczał całkowitą dehumanizację... - nazwałbym to precyzyjniej: tatuaż oznaczał zmianę tożsamości, upośledzenie lub nawet zerwanie identyfikacji z samym sobą, z własną przeszłością. Tatuaż był elementem prania mózgu, jakiemu poddawano więźniów”*¹⁰³ - pisze Artur Żmijewski autor projektu pt. 80064.



49. Stemple do tatuowania więźniów, Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz- Birkenau

W roku 2004 powstaje video, w którym artysta odnawia tatuaż numeryczny ocalałemu więźniowi, 92-letniemu Józefowi Tarnawie. Film nie jest wyreżyserowany, bohaterowie spotykają się 59 lat po wojnie w celu - jak mówi twórca - „renowacji” starego tatuażu. Ten powtórny akt nadania numeru ma symbolicznie cofnąć ich obu do momentu traumy z czasów wojny. Żmijewski ma nadzieję na uruchomienie emocji, wspomnień; jego działanie w swoim założeniu przywodzi na myśl cele aktów psychomagicznych Alejandro Jodorowskiego, gdzie bohater wykonując ustalone przez Jodorowskiego zadanie oczyszcza się z przeszłości, która przestaje nim władać. W przypadku projektu 80064 tak jednak się nie staje: działanie jest zbyt paralelne ze swoim pierwowzorem, a behawioryzm okazuje się silniejszy niż świadomość zmiany realiów, w których to ponowienie aktu („renowacja” tatuażu) ma miejsce. *„Bohater zgadza się na ponowne tatuowanie numeru obozowego. Trochę się wcześniej buntuje, klóci się, ale ulega i ponownie staje się ofiarą.(...) On się również zgadza w tym akcie konformizmu, żeby go traktować przedmiotowo. (...) Ta osoba, którą był przed obozem „przestała się zachowywać” - przestała cokolwiek manifestować, wyrażać - zapadła się do wnętrza osobowości - implodowała. I ten moment został przywołany poprzez ponowne tatuowanie numeru”*.¹⁰⁴

Artysta w ten sposób komentuje brak kontaktu ocalałego więźnia ze swoimi emocjami i opór wobec konfrontacji z traumą: *„Zostały fragmenty, rozbłyśki obrazów, zlepki, ciężki ocalałych wątków. I z tego wszystkiego oni wciąż na nowo tworzą swoją*

¹⁰³ A. Żmijewski, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691> (dostęp; 11.08.2024).

¹⁰⁴ Tamże.

*narrację, której jesteśmy słuchaczami, widzami tej panoramy zagłady. Wiem, że ich opowieści są uszkodzone, z powodu wieku tych ludzi i z powodu ich strachu przed unicestwieniem, który wytarł wiele zdarzeń, tak jak „niepamięć powypadkowa” wymazuje pamięć o skrajnym bólu, uszkodzeniu ciała, o okolicznościach wypadku. A zatem opowieści ocalańców są „skonstruowane”, a sami świadkowie części wydarzeń nie potrafią odtworzyć - pamięć o nich ukryła się przed nimi samymi”.*¹⁰⁵



50. Artur Żmijewski, kadry z filmu 80064, 2004

W latach 90-tych XX wieku belgijski artysta Wim Delvoye tworzy prace na świńskich skórkach, które pozyskuje z rzeźni. Tatuuje na nich znane marki, motywy z popkultury, bajek czy też klasyczne oldschoolowe tatuaże.



51. Wim Delvoye, *Donata*, 2005



52. Wim Delvoye, wytatuowane skóry zdjęte ze świń



53. Wim Delvoye, bez tytułu, 2008



54. Farma Delvoye'a w Chinach

W roku 1997 zaczyna pracować na żywych zwierzętach, które poddaje anestezji i tatuuje. W 2004 roku ze względu na protesty obrońców praw zwierząt przenosi swoją działalność do Chin, gdzie zakłada Art Farm, na której hoduje i tatuuje zwierzęta. *„Nadajemy im imiona; imię jest często wytatuowane na świni. To część personalizacji produktu przemysłowego.”*¹⁰⁶ Świnie są ostatecznie zabijane dla ich skór, wypychane lub skalpowane. Artysta postrzega świnie jako inwestycję. Kupujący mogą wybierać spośród żywych świń; niektórzy decydują się na zakup prosiąt i pozwalają im dorastać na farmie, inni kupują ich wyprawione skóry.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ W. Delvoye, <https://bordercrossingsmag.com/article/vim-and-vigour-an-interview-with-wim-delvoye> (dostęp: 11.08.2024).



55. *Tim 2006*, część wystawy Wima Delvoye'a w MONA, fot. Jesse Hunniford

W roku 2006 w domu aukcyjnym Christie's jedna z jego skór osiągnęła wartość 31.200 funtów¹⁰⁷. To niejedyna praca artysty związana z tatuażem.

W latach 2006-2008 Delvoye tatuuje na plecach Tima Steinera wizerunek Madonny. Steiner za 150.000 Euro sprzedaje prawa do swojej wytatuowanej skóry Rikiemu Reinkingowi.

Po śmierci Tima jego oprawione plecy trafiają w ręce niemieckiego kolekcjonera. Do tego

czasu, trzy razy do roku to „żywe dzieło sztuki” można oglądać w galeriach i muzeach w różnych rejonach świata. Steiner podczas wywiadu dla BBC skomentował sprzedanie swojego tatuażu następująco: *„Jeśli będzie ładnie oprawiony i wyglądał dobrze, myślę, że nie jest to taki zły pomysł”*.¹⁰⁸ Delvoye twierdzi, że jego praca to opowieść o życiu i śmierci, a pomysł na nią zrodził się, gdy zetknął się z historią kolekcji skór wspomnianego już patologa Fukushima Masaichi.

Dziennikarka z The Guardian Celina Ribeiro podczas pandemii koronawirusa, gdy to „żywe płótno” można było oglądać przez transmisję online pisze: *„Nie porusza się. Nic nie mówi. Przestrzeń wokół niego jest cicha i przepastna. Wygląda na zimną, ale spokojną. A ja, również sama, obserwuję go. Zahipnotyzowana jego izolacją i bezruchem(...)”*.¹⁰⁹

Opisana praca Delvoye'a zainspirowała kolejnego twórcę - reżyserkę filmową Kaouther Ben Hani, która w roku 2020 w filmie pt. *Człowiek który sprzedał swoją skórę* opowiada historię Sama Aliego, Syryjczyka nielegalnie mieszkającego w Libanie. Główny bohater zgadza się wziąć udział w artystycznym projekcie, dzięki któremu będzie mógł legalnie dostać się do Europy. Na jego plecach zostaje wytatuowana wiza Schengen. Wytatuowany na jego plecach „bilet do lepszego świata” jest również pewnego rodzaju dokumentem zawarcia paktu lucyferycznego, bo nic nie wydarza się w tym świecie za darmo: bohater musi coś zastawić i jednocześnie zostać oznakowanym, by zmienić swój tożsamościowy status.

¹⁰⁷ <https://www.christies.com/en/lot/lot-4688199> (dostęp: 09.08.2024).

¹⁰⁸ <https://news.artnet.com/art-world/art-collector-frame-tattoo-wim-delvoye-848279> (dostęp: 09.08.2024).

¹⁰⁹ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/22/tim-alone-monas-human-artwork-is-still-sitting-in-an-empty-gallery-for-six-hours-a-day>

Rozdział V

Etapy pracy twórczej. Od medium filmowego do obiektów silikonowych

Do momentu rozpoczęcia studiów doktorskich głównym medium, z którym pracowałam był film oraz instalacja multimedialna. Tworzyłam prace na pograniczu tradycyjnej kinematografii i teatru. Zadebiutowałam w roku 2011 filmem pt. *Rosyjski Romans*. W roku 2014 wyreżyserowałam *Robert, May, Rebeca* oraz *Punctum*. Wszystkie filmy charakteryzuje zainteresowanie jednostką, która wrzucona jest w przestrzeń kapryśnej historii i kulturowych norm.

Ostatni wyprodukowany przeze mnie (również w roku 2014) film *Parabellum luger*, zwiastował moje obecne zainteresowanie zjawiskiem tatuażu. Jest to pierwszy film, który wykonałam w technice *found footage*. Paradokument opowiada historię pistoletu Parabellum, którego nazwa wywodzi się od rzymskiej maksymy *si vis pacem para bellum*/chcesz pokoju, szukaj się do wojny i kreśli jego drogę od przedmiotu użytkowego do ikony popkultury. W narracji znajdziemy informacje o okolicznościach, w jakich broń powstała, była używana, jak zrobiła „karierę” w przemyśle filmowym i w końcu o tym, że i ona i maksyma z której się wywodzi stały się popularnym motywem tatuatorskim.

Pozwalam sobie zamieścić w przypisach linki do wymienionych filmów, ponieważ moja twórcza droga zaczęła się właśnie od nich.¹¹⁰



56. Kadry z filmu *Parabellum Luger*, 2014

W roku 2014 nie miałam jeszcze pojęcia, że zainteresowanie tatuażem będzie miało tak znaczący wpływ na moją artystyczną ścieżkę. Poza filmem *Parabellum Luger*, do momentu studiów doktorskich oddzielałam moją zawodową drogę tatuażysty od wszelkich działań w sztukach wizualnych. Obecnie doszło do pewnego rodzaju fuzji tych dwóch światów, zaczęłam konsekwentnie wykorzystywać swoje rzemiosło w przestrzeni sztuki.

Gdy zaczynałam studia nad projektem, którego dotyczy niniejsza rozprawa, wydawało mi się zasadne, aby efektem końcowym moich badań był film. Im głębiej jednak wchodziłam w proces realizacji, tym bardziej pomysł ten się oddalał.

¹¹⁰ <https://vimeo.com/user26814983>

Potraktowałam pracę doktorską jako całkowicie dla mnie nową sytuację, gdzie nie warto szukać znanych, sprawdzonych rozwiązań. Oswojony teren planu filmowego został zastąpiony obcą przestrzenią - pracy z obiektem. Ten zwrot akcji w moim twórczym procesie był doświadczeniem dekonstruującym przyzwyczajenia i schematy, które muszą powstać, gdy szlaki, po których chodzisz są ci znane. Odnajdywanie się w tej obcej przestrzeni było powolnym procesem: od zaznajamiania się z nową technologią po wypracowanie osobistego artystycznego języka.

Temat teoretyczny *Człowiek współczesny w czasach postprawdy* stał się wyzwaniem i postawił mnie przed zagadką: jakich środków powinnam użyć, aby na niego odpowiedzieć. W centrum mojej refleksji stanął człowiek współczesny, zatem większość obiektów przyjęła formę humanoidalną, a w niektórych wykorzystałam odciski ludzkiej skóry - wszystkie one zatem są reprezentacją podmiotu jako takiego. Kolejnym etapem był wybór materiału. Zdecydowałam się wykorzystać silikon, który najlepiej imituje ciało ludzkie, ponadto symbolizuje on (podobnie jak plastik) rozwinięte społeczeństwo industrialne - naszą współczesność.

Polimery stały się symbolem wysoko rozwiniętego społeczeństwa i przykuły uwagę również artystów sztuk wizualnych. To właśnie tworzywa sztuczne, jak żywica poliestrowa oraz silikon, umożliwiły przesunięcie granicy między realnym ciałem a jego reprezentacją w sztuce.

Sztuczność materiału i jednocześnie jego imitacyjna właściwość wprowadza lukę wiarygodności pomiędzy realnym podmiotem a jego reprezentacją w przestrzeni galerii.

Kolejnym znaczącym elementem formalnym są tatuaże, które nanoszę na swoje obiekty. Wytatuowane ciało to bez wątpienia jeden z powszechniejszych widoków w naszej aktualnej codzienności. W moich pracach tatuaże nie pełnią roli czysto dekoracyjnej, lecz są strukturą znaczeń wygenerowanych w przestrzeni kultury.

W toku badań w roku 2023 natrafiłam na zaledwie dwie prace wykorzystujące stosowaną przeze mnie technikę, obie stworzył Sam Jinks.



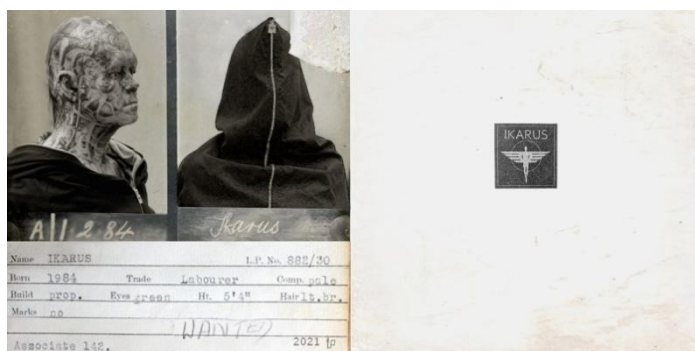
57. Sam Jinks, *Tattooed Woman*, 2007, *Still life*, 2008 fot. samjinks.com

Tattooed woman z roku 2007 oraz *Still life* z roku 2008 to silikonowe hiperrealistyczne rzeźby. Jedna przedstawia starszą kobietę z ornamentem na klatce piersiowej, przywodzącym na myśl tatuaż plemienny, druga to odcisk twarzy z ornamentem roślinnym. Prace te nie tworzą cyklu, a technika ta od roku 2008 nie była przez artystę kontynuowana.

Wykorzystanie techniki tatuażu, gdzie tusz wprowadzany jest w strukturę materiału poprzez jego nakłuwanie ma w przypadku niniejszego projektu ogromne znaczenie. Obrazy zaczerpnięte z popkultury, historyczne fotografie, wizerunki polityków, reklamy, loga produktów i korporacji - wszystko to staje się integralną częścią obiektu, warstwą, której nie można usunąć. Tatuaże odnoszą się zatem symbolicznie do przestrzeni

kultury, z której wyjść nie sposób i która zakrywa podmiot czy też nadpisuje podmiot informacją tworząc lukę między samym podmiotem a tekstem/kulturą, który go przykrywa. Możemy mówić tu o kompozycji szkatułkowej czy hipertekście, gdzie każdy tatuaż może odsyłać do swojego znaczenia i korespondować znaczeniowo z sąsiadującym, jednak wszystkie one razem wydają się być chaotyczną strukturą, która wrażeniowo ma oddać obecne egzystencjalne wyzwanie, jakim jest życie w epoce oszołomienia - w epoce, w której zatowarzyszona jednostka stara się budować swoje sensory lub godzi się, mniej lub bardziej świadomie, na cudze.

Zanim zacznę właściwą opowieść o *luce wiarygodności*, przywołam prace, które wykonałam już w toku studiów doktorskich i które były ważnym dla mnie krokiem na drodze do kreowania (w nowym dla mnie medium) tego, co nazywamy autorskim sposobem wypowiedzi, tendencją indywidualną lub stylem, który sprawia, że pojedyncze prace przestają mieć właściwość memu a stają się konsekwentnym formalnie cyklem, budują historię - tak dla twórcy jak i odbiorcy. Zdecydowałam się zunifikować artystyczny język w przekonaniu, że wybrane przeze mnie środki formalne są kompatybilne z poruszonym zagadnieniem teoretycznym, a nie istnieją jako cel sam w sobie czy też jako eksploracja ciekawej dla twórcy stylistyki.



58. *Ikarus*, fragment zinu, papier, 21x15 cm, 2021

Ikarus był pierwszą pracą w silikonowym medium oraz pierwszą, w której wykorzystałam technikę tatuażu. Zrealizowany został z okazji wystawy *Fotomorgana* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie w roku 2021. Realizacja tytułem nawiązuje do węgierskiej fabryki *Ikarus* produkującej autobusy - masywne maszyny przeznaczone dla publicznego transportu, które nigdy nie oderwą się od ziemi. Zależało mi, aby ten czarno-szary tatuaż w stylistyce przywołał na myśl tatuaż więzienny. Chciałam, aby można było myśleć o tej postaci, że jest więźniem rzeczywistości, a jej twarz (czyli ta część ciała z którą jesteśmy identyfikowani i sami się identyfikujemy) zostaje „zapisana” tekstami kultury: fragmentami fotografii, nagłówkami gazet. Jej czoło zdobią monety okalające widniejącą na czubku głowy *Tomoko W. Eugene Smitha* z roku 1973, fotografię powstałą, gdy odkryto, że rybacy z wioski Minamata masowo chorują przez związki rtęci pochodzące z odpadów z fabryki chemicznej firmy Chrisco. Jej szyję okala hasło *post-truth*, na torsie postać ma wytatuowaną reklamę firmy Diesel z roku 1997 pt. *Narodziny nowoczesnej konferencji*, będącą parafrazą zdjęcia z konferencji jałtańskiej z roku 1945, po której nastąpił „powojenny ład”. Na klatce piersiowej postać ma wytatuowany swój własny portret będący wspomnieniem siebie sprzed dokonania zapisu. Częścią realizacji jest ręcznie wykonany zin ze wszystkimi motywami, które zostały wytatuowane.



59. *Ikarus*, widok z boku oraz z przodu po zasunięciu bluzy, silikon tatuowany, tekstylia, metal, 65/44 cm. 2021



60.



61.



62.



63.



64. Ikarus, fragmenty zinu.; J.P. Witkin - *Ukrzyżowanie*, J-L. Buckles - *Rodzina*, Ikarus- portret, reklama Diesel –*Narodziny* nowoczesnej konferencji, przedstawienie idei- humanizm/transhumanizm



65. Wystawa pt. *EXP[L]O* w ramach festiwalu *Oko nigdy nie śpi*, Explozeum, Bydgoszcz, 2023



R-complex to praca z roku 2022. Jest to cykl trzech popiersi zamkniętych w szklanych gablotach niczym laboratoryjne obiekty. *R-complex* to tzw. mózg gadzi, część mózgu odpowiadająca za odruchowe reakcje związane z unikaniem niebezpieczeństwa, które pozwalają przeżyć. Kieruje on podstawowymi funkcjami życiowymi (regulującymi oddech i tempo pracy serca). Jest odpowiedzialny za reakcje agresywne

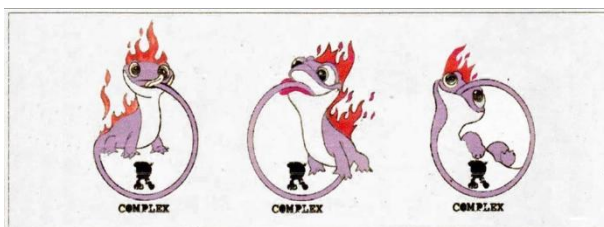
i zachowania terytorialne. Działa poza świadomością i powtarza zaprogramowane w nim reakcje bez myślenia o konsekwencji działań. Te znaczenia symbolizują tatuaże naniesione na obiekty; ekspansja tego zapisu jest stopniowalna od delikatnego do takiego, gdzie cała przestrzeń silikonowej skóry jest zakryta, tak samo jak w różnym stopniu atawistyczne cechy (w zależności od okoliczności) wybrzmiewają u każdego z nas. W tej pracy po raz pierwszy wykorzystałam motyw z bajek dla dzieci, animowaną jaszczurkę przekształciłam w *uroborosa* - symbol nieskończoności.



66. *R-complex*, silikon tatuowany, szkło, 36x33 cm. Fragment ekspozycji, Galeria Kont, Lublin, 2023



67.



68. R- complex, projekty graficzne do obiektów, symbol Uroborosa

kulturze, wprowadzają balans do podejmowanego tematu, z którego wieje powagą, a w końcu (i to jest najistotniejsze) istnieją one w świadomości zbiorowej jednej lub nawet kilku generacji, są ściśle połączone ze sferą emocji; są to te opowieści, które pojawiają się na początku naszego wejścia w kulturę.

Dlaczego motywy z bajek stały mi się bliskie? Jednym z powodów jest to, że przypominają mi o dystansie, który warto mieć do konstruowanej przez nas rzeczywistości. Są symbolem tego, co bez wątpienia fantazyjne w naszej



69. Firmament, *Oko nigdy nie śpi*, Eksplozeum, Bydgoszcz, 2023

Firmament jest instalacją w przestrzeni, którą wykonałam w oparciu o wzory starożytnych mozaik oraz XIX/XX-wiecznych posadzek ceramicznych ze świątyń i pomieszczeń świeckich. Instalacja po raz pierwszy prezentowana była w roku 2023 w bydgoskim *Eksplozeum* (w niemieckiej fabryce materiałów wybuchowych) w ramach festiwalu *Oko nigdy nie śpi*, gdzie - ze względu na kontekst historyczny miejsca oraz konflikt zbrojny w Ukrainie – znalazły się w niej wzory posadzek z Polski, Niemiec, Ukrainy i Rosji. Dodatkowym elementem instalacji są fragmenty sklepień z ww. państw¹¹¹ wytatuowane na zszytych ze sobą fragmentach „skór” oraz „manuskrypt” z wierszem Marcina Świetlickiego *Państwo von Kleist*.

¹¹¹ Kijów - Klasztor Peczerska ławra - Ostatnia Wieczerza, Sankt Petersburg - Cerkiew na Krwi- ikona Maryi, Lublin - Kaplica Trójcy Świętej - Aniołowie, Würzburg - Rezydencja Biskupia - Apollo. Silikon, drewno, szkło, 60/60cm, Wesola, Kraków, 2024.

Ze względu na kolejny konflikt zbrojny, instalacja poszerzona została o wzory ze Strefy Gazy, Palestyny i Izraela i była prezentowana w ramach festiwalu *Open City. Otwarte Miasto* w Krakowie w budynku opuszczonego szpitala w dzielnicy Wesoła w roku 2024.



70. Kafel, Villeroy & Boch Mettlach Merzig, Lwów, XIX w. Oryginał oraz wykonana przeze mnie kopia 50/50 cm, technika własna



71. Firmament, *Open City Otwarte Miasto*, ekspozycja w opuszczonym budynku szpitala, Wesoła, Kraków, 2024



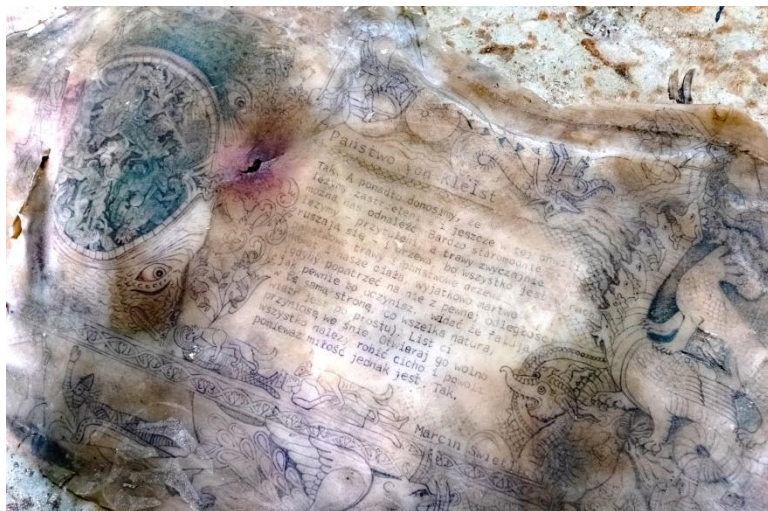
72. *Firmament*, wytatuowane fragmenty sklepień, drewno, szkło, 60/60 cm, Wesola, Kraków, 2024



73. Fragment wytatuowanej skóry



74. Giovanni Battista Tiepolo,
Rezydencja Biskupia w Würzburgu,
XVIII w



75. „Manuskrypt” z wierszem Marcina Świetlickiego *Państwo von Kleist*



76. Szczęki piekła, Psalterz z Winchesteru, 1150

*Tak. A ponadto donosimy, że
 Leżymy zastrzeleni - i jeszcze w tej chwili
 Można nas tu odnaleźć. Bardzo staromodnie
 leżymy - przytuleni, a trawy zwyczajnie
 ruszają się - i drzewa, bo wszystko jest w ruchu:
 państwowe trawy i państwowe drzewa,
 nawet i nasze ciała, wyjątkowo martwe
 (gdyby popatrzeć na nie z pewnej odległości,
 jak pewnie to uczynisz, widać że falują,
 w tę samą stronę co wszelka natura,
 wiatr jest po prostu). List ci
 przyniosę we śnie. Otwieraj go wolno.
 Wszystko należy robić cicho i powoli,
 Ponieważ miłość jednak jest. Tak.¹¹²*

¹¹² M. Świetlicki, *Państwo von Kleist*, *Wiersze wyprane*, Biuro literackie, Kołobrzeg, 2002.

Luka wiarygodności. Człowiek współczesny w świecie narracji. Prezentacja prac artystycznych

W poprzednich rozdziałach starałam się wyjaśnić problematykę tematu dysertacji oraz uzasadnić jej relacje z wybranymi przeze mnie środkami formalnymi. Przybliżyłam historię tatuażu oraz wskazałam artystów, których prace korelują ze zjawiskiem tatuażu. Starałam się wykazać, że problem z wiarygodnością oraz z ilością informacji jakie do nas docierają przez różne środki masowego przekazu przekłada się na niekoherencje w strukturze narracyjnej, co z kolei przekłada się na niekoherencje samego podmiotu jako bytu narracyjnego. Kolejnym spoiwem moich prac artystycznych z tematem jest to, że tworzą one cykl, który przybrał formę struktury narracyjnej. Zbiór prac, które przedstawiam, posiada więc początek, rozwinięcie oraz koniec opowieści. Nie znaczy to, że jest to opowieść zamknięta, o jakiej myślał Arystoteles - ma ona bowiem formę otwartej struktury narracyjnej, gdzie początek i zakończenie są jej punktami granicznymi, natomiast część środkowa (rozwinięcie akcji) jest otwarta i będzie rozbudowywana.

Zbiór prac rozpoczyna się notatnikiem z wizerunkiem Dorotki z filmu *Czarnoksiężnik z Krainy Oz*, a kończy na pracy pt. *Religare/Relegere*. Te dwa punkty wyznaczają ramę, w której rozgrywa się opowieść o podmiocie - tak jak ramą dla ludzkiego życia są narodziny i śmierć. Okładka otwiera projekt, a bardziej adekwatnie - symbolizuje początek drogi bohatera, natomiast ostatnia praca z cyklu odnosi się do symbolicznej śmierci, czy też końca pewnego etapu. Tatuaże, które przykrywają reprezentację podmiotu, są nawarstwiającymi się znaczeniami, a ostatnia praca w przyszłości doprowadzi do takiego ich nagromadzenia, gdzie dojdzie do kompletnego „zaczernienia” silikonowego materiału i wejścia w fazę *nigredo*¹¹³,

W kontekście mojej pracy *nigredo* jest znakiem stanu krytycznego, gdzie informacja przestaje być już jakimkolwiek komunikatem, wszystkie nałożone warstwy przykrywając się wzajemnie staną się ostatecznie jednobarwną płaszczyzną na silikonowej skórze.

¹¹³ ostatnią fazę przemiany alchemicznej, po której przychodzi przemiana kamienia filozoficznego w złoto. Warto nadmienić, że w psychologii Junga *nigredo* to ostatni etap na drodze do osiągnięcia indywiduacji przez podmiot tj. takiego zasymilowania treści wewnętrznych, które umożliwiają podmiotowi stanie się świadomą jednostką.



77. *Przeznaczenia duszy*, Arsène Houssaye, biblioteka Houghton, Cambridge

Praktyka oblekania książek w prawdziwą ludzką skórę zwana jest *bibliopegia antropodermiczna*. Etymologia określenia łączy w sobie: książkę (*biblion*), mocowanie (*pegia*), człowieka (*anthropos*) i skórę (*derma*). Najwięcej przykładów tego typu opraw pochodzi z XVIII i XIX wieku.

Najczęściej wykonywane były one przez lekarzy, m. in. książka *Des Destinées de L'Âme/ Przeznaczenia duszy* Arsène'a Houssaye'a z roku 1879, która została oprawiona w ludzką skórę przez francuskiego lekarza pracującego w szpitalu psychiatrycznym Ludovica Boulanda. Stwierdził on, że taki tytuł zasługuje na oprawę z autentycznej ludzkiej skóry, tak jak w moim przypadku tytuł *Luka wiarygodności...* zasługuje na oprawę ze skóry sztucznej.

Jest to okładka dla I oraz II rozdziału rozprawy oraz moich notatek zebranych podczas badań.



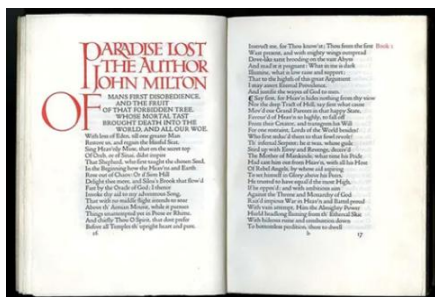
78. silikon tatuowany, papier, 31/23 cm, 2024



79.



80. Rewers okładki - symbol nieskończoności, wiecznego powrotu, podróży bohatera zestawiony ze słowem *smile* - to znak, którym podpisuję się na swoich pracach



81. John Milton, *Paradise lost*, wyd. Doves Hammersmith. Londyn, 1905

Okladka wykonana jest z silikonowego odcisku ludzkiej skóry, na którym wytatuowany został wizerunek głównej bohaterki filmu *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* z roku 1939 - Dorotki Gale, granej przez Judy Garland. Czcionka napisu zapożyczona została z *Raju Utraconego* Johna Milтона. Niektórzy zobaczą tam historię dzielnej Dorotki, inni - smutne dzieje Garland. Ktoś przypomni sobie psychodeliczny charakter filmu i taniec gromady skrzatów, a ktoś

będzie borykał się z kołaczącym w głowie stwierdzeniem, że ta wesółą, pełną hartu ducha dziewczyna zagrała pod wpływem amfetaminy - a potem pojawi się myśl - a może to jednak pomówienia? Ktoś będzie wkurzony na bezwzględny przemysł filmowy, ktoś zapyta - czy wiesz, że to ona pierwsza zaśpiewała *Over the rainbow*? Jeszcze inni nie będą wiedzieli na co patrzą, w końcu to stary film.

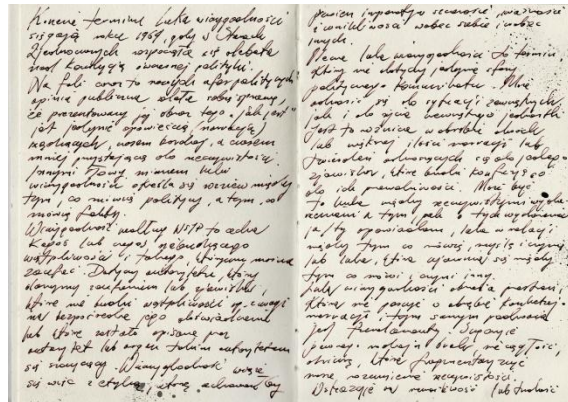
Historia Dorotki, chociaż wyreżyserowana 10 lat przed pojawieniem się teorii monomitu Josepha Campbella, posiada wszelkie jego cechy. Amerykański mitoznawca Joseph Campbell (podobnie jak przed nim James Frazer) badając mity odległych kultur, zwłaszcza mity bohaterskie starał się wyodrębnić podobieństwa i wspólne cechy które je ze sobą łączą. W roku 1949 w *Bohaterze o tysiącu twarzy* Campbell upublicznia teorię monomitu. *Monomit*¹¹⁴ to podróż bohatera, która zatacza koło, bohater wezwany do wyprawy wychodzi z miejsca do którego przez szereg przygód ma powrócić, bogatszy o nowe rozumienie siebie i świata.

Dorotka z filmowej opowieści pod wpływem okoliczności zewnętrznych decyduje się wyruszyć w podróż, jednak nie mogąc przepracować na jawie tego, co jej się przydarza, zatracą się w świecie fantazji. Ostatecznym celem Dorotki jest powrót do domu, jednak zanim tam trafi, musi uwierzyć w swoją moc i odkryć, że czarnoksiężnik - ten *Wielki Inny*, które wie, który może spełnić wszystkie jej marzenia - nie istnieje, że jest jedynie wytworem jej wyobraźni, ponadto nie jedynie jej wyobraźni, bo przecież wszyscy z Krainy Oz wierzą w czarnoksiężnika, dlatego wierzy w niego i Dorotka. Czarnoksiężnik zdecydowanie ma problem z wiarygodnością, ale też nikomu nie zależy, aby podważać jego sprawczość. Czarnoksiężnik istnieje dzięki opowieści, która niesie się szerokim echem po krainie. Rozgłaszanie i reprodukcje tego mitu organizuje społeczność w oczywistej, jasnej i zrozumiałej dla niej przestrzeni. Gdy Dorotka wraz z przyjaciółmi

¹¹⁴ Campbell rozpisuje podróż bohatera na schemacie koła, zawierając na nim 17 wydarzeń, które spotykają bohatera zanim powróci do miejsca, z którego wyruszył. Schemat ten wykorzystuje m.in. George Lucas w *Gwiezdnym wojnach* w roku 1977. W latach 70 Christopher Vogler bazując na campbellowskim monomicie tworzy wzór dla scenarzystów wytwórni filmowej Disney, składający się z 10 punktów, z których ostatnim jest nagroda, którą niekoniecznie jest powrót. W roku 1992 wydaje on *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy* (w Polsce książka ukazuje się w roku 2009). W roku 1977 John Shelton Lawrence oraz Robert Jewett tworzą tzw. *Amerykański Monomit*, kolejny wzór dla scenarzystów składający się z 8 punktów, których oś dramatu osadza się na bohaterze, który ocala świat/wspólnotę zagrożoną wrogiem pochodzącym z zewnątrz tej wspólnoty. Wzory te stają się schematem dla komercyjnych wytwórni. Filmy, które powstały bazując na nich to: *Król lew*, *Mała syrenka*, *Indiana Jones*, *Kapitan Ameryka*, *Superman*, itd.

odkrywa lukę wiarygodności, nie rozrywa to struktury społecznej, ponieważ jak to w bajkach bywa - zostaje ona przez wszystkich zaakceptowana.

Dorotka zastygła w bezruchu z tym ujmującym wyrazem twarzy, na której rysuje się ekscytacja przed nieznanym i pełne otwarcie na to, co się wydarzy. Taki był początek jej podróży i taki był początek mojej podróży.

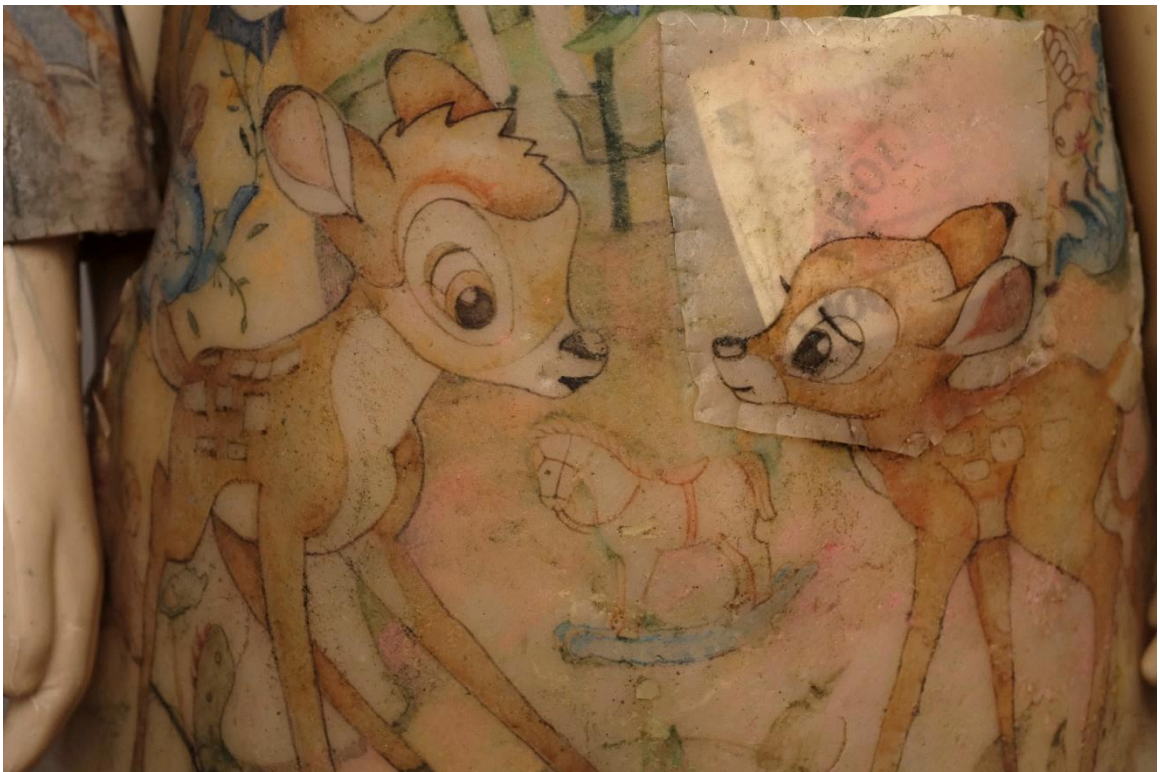


82. Karta z notatnika



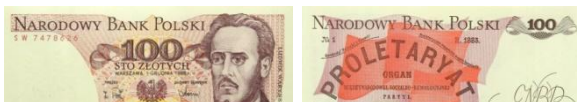
83. *DreamWear*, silikon tatuowany, plastik, 120/42 cm, 2024

DreamWear to dziecięce ubrania, wykonane z odcisków ludzkiej skóry, wytatuowane w postaci z baśni oraz bajek. Historie fikcyjnych bohaterów towarzyszą nam od dzieciństwa, a bajki i baśnie są pierwszymi narracjami, które napotykamy wkraczając w przestrzeń socjalizacji. Można traktować to nagromadzenie bajkowych postaci jako symbol wszelkich nieprawdziwych historii, z którymi się stykamy lub stykaliśmy. Potoczny zwrot - *nie opowiadaj mi bajek* - gdzie bajka traktowana jest jako ujęte w strukturę opowieści kłamstwo, może prowadzić do takiej interpretacji i sama również w ten sposób o niej myślę, ale nie jedynie w ten sposób. Większość wytatuowanych postaci pochodzi z animacji z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, część z wczesnych dwutysięcznych, czyli takich, przy których dorastało moje pokolenie.



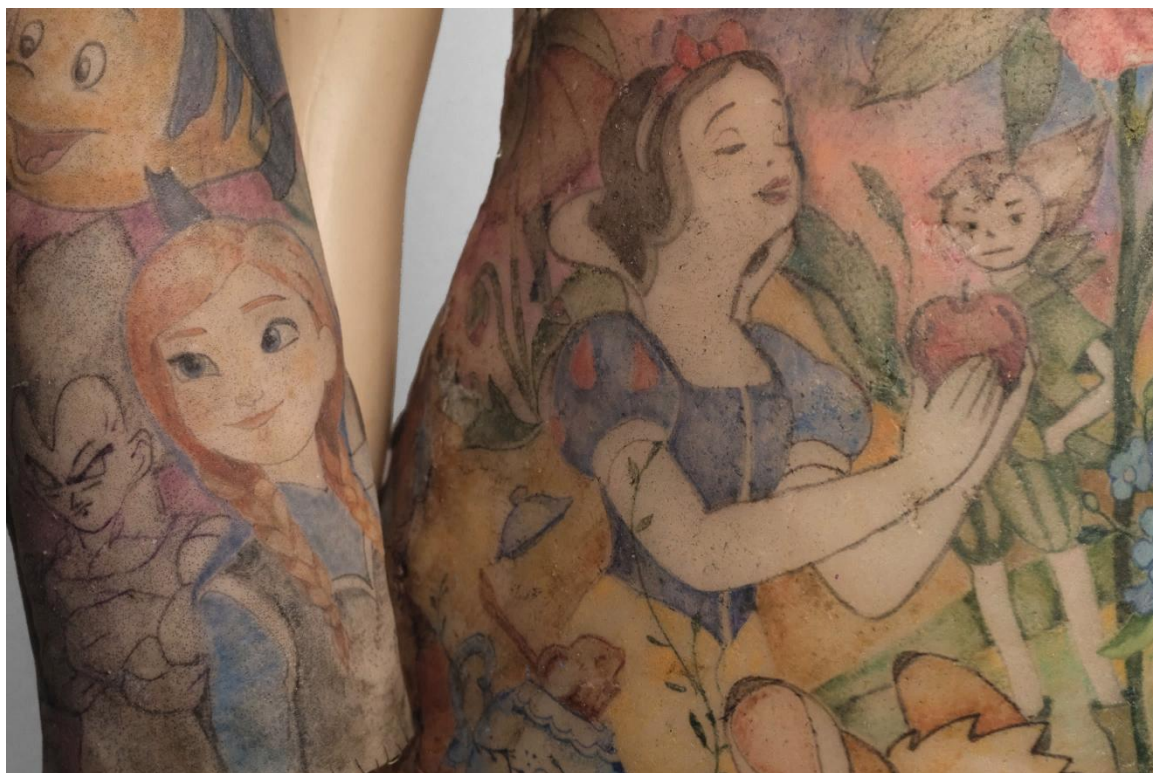
84.

W kieszeń sukienki włożony jest stużłotowy banknot z okresu PRL z napisem *proletaryat*, schowany jest on za głową Felinki (wybranki serca jelonka Bambi). Ten banknot nie ma dziś żadnej wartości, ale wciąż symbolizuje monetaryzm, jest symbolem pieniądza co do którego wszyscy wierzymy, że ma wartość (nawet gdy będzie on wirtualny) i który niezwykle realnie kształtuje naszą aktualną rzeczywistość społeczną.



85. Awers oraz rewers banknotu 100 zł z Ludwikiem Waryńskim, w obiegu od 1975- 1995

Proletariat - który miał przynieść rewolucję, zniesienie klas społecznych i nierówność między biednymi i bogatymi. PRL - jako mgliste wspomnienie kartek żywnościowych, propagandy komunistycznej, oglądanych przez rodziców posiedzeń z Sejmu, który zrodził Solidarność, jednoczącą na chwilę społeczeństwo by w końcu je podzielić na jej zwolenników i tych, którzy do dziś czują się przez nią zdradzeni - i w końcu - fantastyczny świat bajek. Wspomnienia zacierają się, a granica między fikcyjnością a realnością staje się labilna.



86.

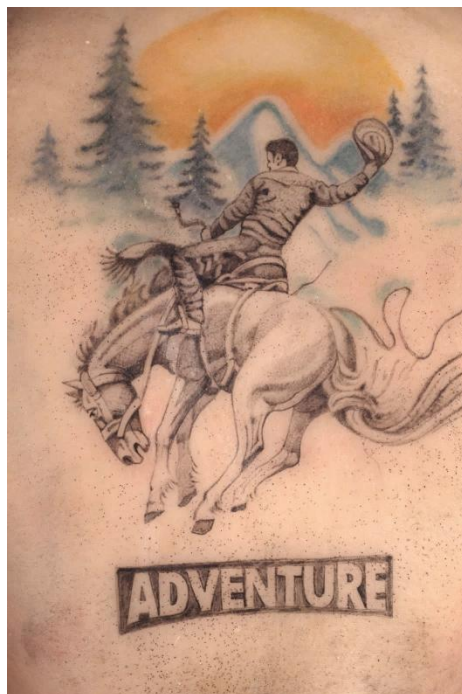
Awers strojów pokryty jest postaciami, które reprezentują „pozytywne postawy moralne” tzn. takie, które nasza kultura, a zwłaszcza kultura zachodnia, za takie uznała - m.in: Ariel, Calineczka, Królowna Śnieżka, Alicja w Krainie Czarów, Bambi, Załoga G. Rewers to postaci mroczne: Cruella De Mon, wiedźma, Hades, Kapitan Hak, Urszula. Wszystkie one istnieją jednak razem jako symbol różnorodności aspektów wewnętrznego świata, takich które są (a raczej były) powszechnie wartościowane jako te „dobre” (widoczne na froncie) oraz tego co musiało zostać wyparte – „złe” (ukryte za plecami).

W postaciach na rewersie dominują ciemne krwiste kolory, które charakterystyczne są dla mrocznych postaci, co daje (zwłaszcza w przypadku chłopca) wrażenie krwistej rany.



87.

Na plecach chłopca, które są jedyną nie do końca zapisaną przestrzenią, znajduje się hasło *adventure*, a ponad nim grafika rodem z amerykańskiej pocztówki. W latach dziewięćdziesiątych do Polski nie dotarła jeszcze wieść o tym, że „amerykańskie marzenie samo zapalało się na śmierć”.¹¹⁵



88.

Według psychologa Carla Gustava Junga mity i bajki literatury światowej zawierają ściśle określone motywy, które pojawiają się zawsze i wszędzie. *„Jednocześnie te same motywy spotykamy w fantazjach, snach, deliriach i urojeniach współczesnego człowieka. Te właśnie typowe obrazy i związki nazywamy wyobrażeniami archetypowymi. Wywierają na nas wrażenie, są sugestywne i fascynujące. Biorą one swój początek w archetypie, który – sam w sobie – wymyka się przedstawieniu, jest nieświadomą praformą, stanowiącą – jak się wydaje – część struktury psyché, może przeto pojawiać się zawsze i wszędzie”*.¹¹⁶

Owe wyobrażenia archetypowe (*archetyp*, z gr. *arche* – początek, *typos* – typ), są bez wątpienia domeną mitów i baśni nie tylko dlatego, że mają wpływ jako jedne z pierwszych na kształtowanie się postaw i zachowań jednostki, ale dlatego, że są głęboko zakorzenionymi składnikami nieświadomości zbiorowej, które reprodukują się w wytworach kultury np. archetyp trickstera - odmieńca, błazna - katalizatora zmian społecznych, animy (kobiety) animusa (mężczyzny), herosa, mędrca itd. Nie znaczy to oczywiście, że wyobrażenia archetypowe są niewzruszone, gdyż podlegają zmianom tak samo, jak morfuje struktura znaczeniowa rzeczywistości. Poza tym, że bajkowe postaci dostarczają nam schematów zachowań oraz atrakcyjnych dla nas rysów

¹¹⁵ H. Thompson, *Lęk i odraza w Las Vegas*, Niebieska studnia, Warszawa, 2013, s. 154.

¹¹⁶ C. G. Jung, *Sumienie w perspektywie psychologicznej, Przełom cywilizacji*, przeł. Robert Reszke. KR, Warszawa, 2009, s. 199.

charakterologicznych, to również formują - lub też przez wywoływanie silnych emocji - uaktywniają nasze pragnienia, które stają się nieświadomymi dążeniami.



89. Metki do ubrań, papier, 7/4 cm

Nie interesują mnie kwestie wartościowania, czy bajki w przeszłości rozpowszechniały szkodliwe stereotypy, a teraz rozpowszechniają dobre lub na odwrót. Interesuje mnie to, że współtworzą pewnego rodzaju *imaginarium*, w którym porusza się dana generacja. To *imaginarium* będzie różniło się w zależności od czasu, w którym zostało wygenerowane, ale wciąż będzie to *imaginarium* czyli wyobrażenia, które rzucają filtr na doświadczaną rzeczywistość.

To co trudne i wypełnione wątpliwościami w codziennym życiu, w baśniach animowanych jest zrozumiałe, harmonijne, cele są jasno określone, postaci zbudowane są na prostej zasadzie opozycji dobry/zły. Nawet jeśli dochodzi do zdynamizowania postaci, która przechyla się na którąś ze stron, jest to cały czas prosty, dualny model świata przedstawionego, niezwykle odmienny od wieloaspektowego nieodgadnionego świata realnego.



90. Projekt tornistra, (w realizacji)

Powszechną tendencją w przedstawionych przeze mnie animacjach, zwłaszcza z wielkich wytwórni hollywoodzkich jak Disney czy Dreamworks, było/jest filtrowanie postaw bohaterów i wprowadzanie bardzo wyraźnego podziału na tych dobrych i złych. Następuje w nich rozcięcie archetypowego wyobrażenia na jego pozytywny i destrukcyjny aspekt, tak jak jednostka „rozcina” swoją wewnętrzną strukturę na personę (maskę społeczną) i cień (aspekty wyparte, nie akceptowane przez świadomość).

Stroje, które są niemal w całości pokryte postaciami z bajek, nie reprezentują jakiegś jednej narracji, ale ich wielość. Wspomnienie bajek z dzieciństwa wiąże się raczej z pamięcią emocji wywołanych podczas ich oglądania niż z fabułami, które możemy przywołać. Z jednej strony to nostalgiczna podróż po opowieściach, które towarzyszyły w dzieciństwie pewnemu pokoleniu, z drugiej świadomość ich nieprzystawalności do rzeczywistości.



91. *Strangelove*, silikon tatuowany, drewno, pianka tapicerska, 75/67 cm, 2024

Strangelove to dwa fotele Bunny produkcji polskiej z lat 50-tych, obicie jednego wykonane zostało z silikonowego odcisku ludzkiej skóry, drugie - nie posiada żadnego. W *Dreamwear* tatuaże wykonane są jeden obok drugiego, natomiast w przypadku tej pracy jedne nakładają się na drugie, na pierwszy rzut oka unieczytelniając to, co przedstawiają. Na froncie jedyną doskonale wyraźną postacią w okręgu umiejscowionym w miejscu serca (obicie frontu jest odciskiem klatki piersiowej) jest postać Pinokia, wytatuowanego w oparciu o ręcznie wykonaną figurkę autorstwa lalkarzy R. J. Wrighta i Susan Wright, pochodzącą z roku 1994. Zmiana, jaką wprowadziłam względem oryginału polegała na wydłużeniu nosa. Historia Pinokia¹¹⁷ - chłopca wystruganego z kawałka pieńka, niepokornego, skupionego na sobie, naiwnego i na dodatek kłamcy, odniosła sukces komercyjny na skalę światową. Pinokio widnieje w centralnym miejscu oparcia - oczywiście jako symbol kłamcy, ale też kogoś/czegoś w fazie liminalnej.¹¹⁸

Zarówno postać Pinokia, jak i fotel lawirują na granicy między podmiotem a przedmiotem.

¹¹⁷Pinokio - postać fikcyjna stworzona przez włoskiego pisarza i dziennikarza Carla Collodiego. *Przygody Pinokia* wydawano w odcinkach w magazynie dla dzieci *Giornale per i bambini* w latach 1881–1883. Historia odniosła sukces światowy i została do roku 2022 przetłumaczona na 240 języków. Rosyjski odpowiednik Pinokia to Buratino – bohater książki dla dzieci pt. „*Złoty klucz*” z roku 1936 autorstwa Aleksieja Nikołajewicza Tołstoja. Buratino to także nazwa radzieckiej wyrzutni raketowej z lat 70-tych.

¹¹⁸liminalny - pojęcie związane z rytuałem przejścia, opisanym przez antropologa Arnolda van Gennepa jako trójfazowa struktura. Faza liminalna jest środkowym etapem, na którym podmiot zawieszony jest w stanie przejściowym, tj. gdy wyszedł on ze wspólnoty i nie został jeszcze do niej na powrót przyjęty. Antropolog Victor Turner pisze: *liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, (...) do bycia niewidzialnym, do ciemności. (Proces rytualny, struktura i antystruktura, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009, s. 47).* Obecnie termin wszedł do powszechnego użytku jako określenie wszelkiego stanu w zawieszeniu - już nie tam ale jeszcze nie tutaj.



92.

Ponad Pinokiem znajduje się całująca się wśród malin para, prawie jak z *Malinowego chruśniaka* Bolesława Leśmiana opowiadającego o pierwszym doświadczeniu miłosnym. Poniżej Pinokia wytatuowane są dwa fragmenty fresków: *Tryumf śmierci* oraz *Śmierć w domu bogatych i biednych*, przedstawiające wizje piekielnych mąk, a między nimi zamieściłam fragment banknotu dolara z hasłem - *Will inflation return?*/ Czy inflacja powróci?



93. Figurka Pinokia, R. J. Wrighta i S. Wright, 1994



94. Tadeo Escalante, *Śmierć w domu bogatych i biednych*, Kościół San Juan w Huaru, Peru XIX w



95. *Tryumf śmierci*, fresk, Oratorio dei Disciplini, Clusone, Włochy, XV w



96. Okładka pisma *The Economist* z grudnia roku 2022

Gdziekolwiek prześwitują fragmenty starych manuskryptów, anioły, zamki, rycerze - stare, uważane dziś za archaiczne znaczenia. Na dole fotela mamy napis *The End* i policzkującą się wzajemnie parę - kobietę i mężczyznę oraz cytat z dziennika Gombrowicza: *poniedziałek - ja, wtorek - ja, środa - ja, czwartek - ja, piątek - ja.*

Pojawiają się bajkowe postaci z bombami, które wyszły z amerykańskich pracowni animacji. Te elementy składają się na podstawową warstwę znaczeń, która reprezentuje to, co prywatne: miłość, śmierć, emocje - strach, gniew, a także ekonomię (dolara intencjonalnie nie przykrywam żadnym innym znaczeniem).



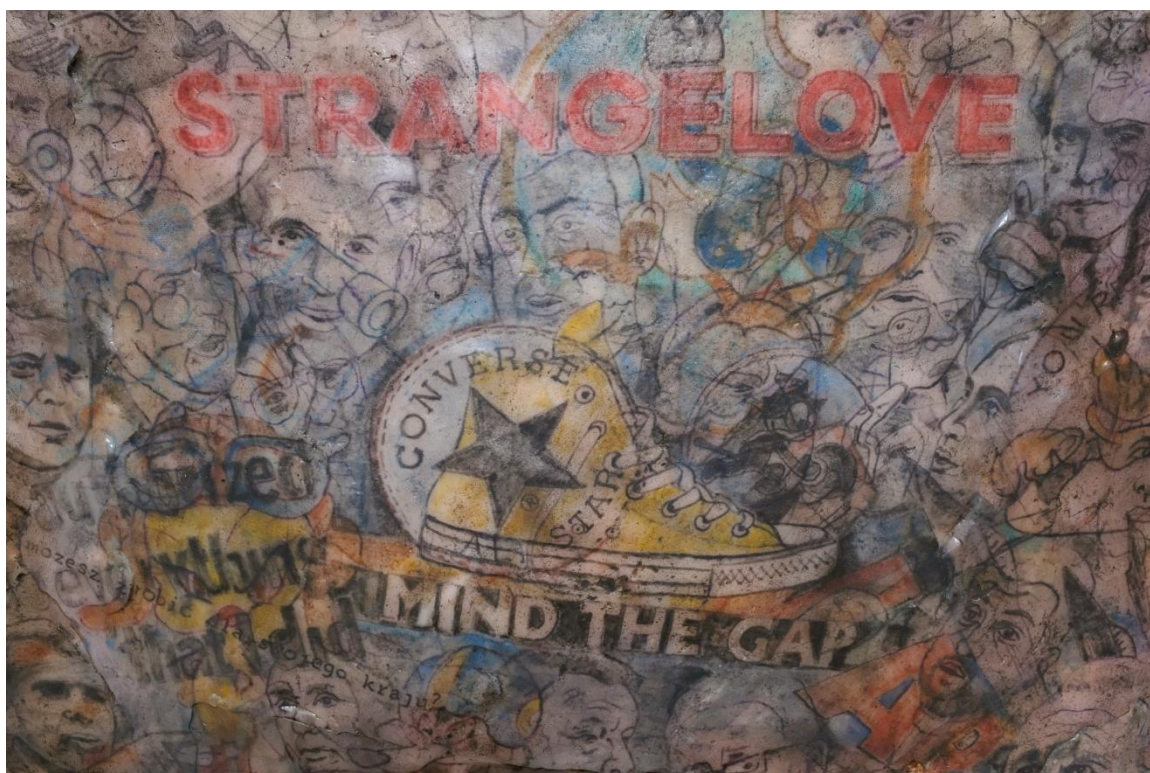
97.

Kolejną warstwą przykrywającą/zasłaniającą elementy, które wymieniałam, są fragmenty reklam, loga korporacji, wytwórni filmowych i produktów, takie jak: *Paramount Pictures*, *Warner Bros.*, *Coca Cola*, *Shell*, *Marlboro*, *Perła*, *Pinterest*, *Whatsapp*, *Red Bull*, *Ikea*, *Google* itd... czyli wszystko to, co reprezentuje konsumpcyjny, rozrywkowy i mieszczański styl życia. Wszystkie motywy zaczerpnięte są kultury popularnej/wizualnej.

Po bokach fotela przy siedzisku mamy loga banków: chińskich, rosyjskich, amerykańskich, koncernów zbrojeniowych (m.in.: amerykański *Raytheon*, brytyjski *Bae System*, polska *PGZ*), a także oznaczenia zakazanych przez prawo psychodelików. Na bokach oparcia zamieściłam hasła, takie jak: *demokracja*, *hipernormalizacja*, *liberalizm*, *terroryzm*, *lo i stało się*. Ponad głowami całującej się pary widnieje: po stronie kobiecego portretu - nazwa samolotu, który zrzucił w roku 1945 bombę atomową na Hiroszimę (*Enola Gay*), zaś po stronie męskiego - nazwa samej bomby (*Little Boy*).

Z tyłu fotela czerwonym tuszem wykonany jest napis *Strangelove*, nawiązujący do filmu Stanleya Kubricka (o którym szerzej napisałam w rozdziale pt. *Luka wiarygodności*), hasło *mind the gap* oraz reklama butów marki *Converse*. Te trzy główne motywy okalają

portrety polityków z Polski, Ameryki, Izraela, Ukrainy, ZSRR, Rosji, Niemiec oraz - jak na całym fotelu - motywy z filmów animowanych przedstawiające bajkowe postaci z bombami, m.in. kojota ze *Strusia Pędziwiatra*, psa Pluto i Kaczora Donalda.



98.

Hasło *Strangelove* odnosi się do dziwnej miłości polityków do ludu oraz ludu do polityków, których bądź co bądź ten lud wybiera.

Mind the gap to napis powszechny w brytyjskim metrze oznaczający tyle, co „omiń lukę”. W kontekście mojej pracy zwrot ten ma dwa znaczenia: omiń w sensie - zlekceważ istniejącą lukę wiarygodności albo omiń, czyli sam nie generuj luki wiarygodności. Do przyjęcia tego drugiego znaczenia popycha nas słowo *Converse* użyte jako logo marki, oznaczające konwersję, transformację.

Jaka mogłaby być to transformacja? Jedna już nastąpiła, a była to metamorfoza podmiotu w przedmiot; aby podmiot mógł wyjść ze stanu bycia przedmiotem, musiałby skruszyć wszelkie struktury, które go „ukrzestłowiły” czyniąc zeń obiekt/mebel na który można nanosić coraz to nowe znaki, coraz bardziej go zakrywając. Krzesło/fotel, nie dość że jest przedmiotem użytkowym, to jeszcze trwa w bezruchu jako bezpieczna, stabilna konstrukcja.

Czy aby stać się na powrót podmiotem trzeba by było przestać kłamać jak Pinokio? ... ale czy to jest możliwe? - przecież wszyscy kłamią. Sprawa się absurdalnie piętrzy, gdy dodamy do tego ten przedziwny rodzaj kłamstwa - samookłamywanie. Cóż... Pinokio miał trochę łatwiej, ponieważ doskonale wiedział, kiedy kłamie i wszyscy inni też doskonale o tym wiedzieli; ponadto przeszedł przemianę na drodze bezpośredniego

doświadczenia „rzeczywistości”, niezapośredniczonego przez ekran telefonu, telewizora czy tabletu.



99.

Kurator Stach Szablowski w ten sposób pisze o „Ukrzesłowieniu” malarza Andrzeja Wróblewskiego: „Większość „ukrzesłowionych” Wróblewskiego to postaci bierne, ludzie,

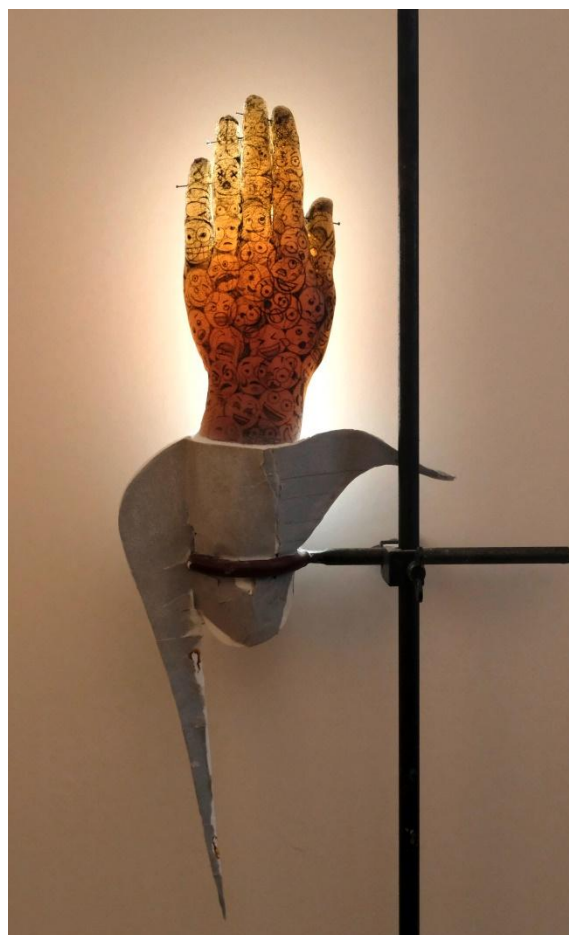
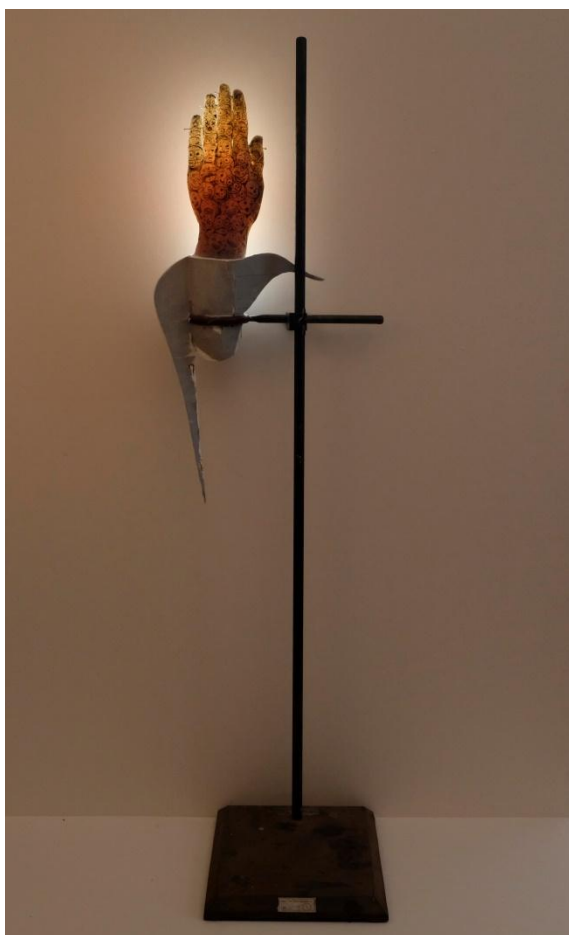


100. A. Wróblewski, *Tron*,
nie datowany, kolekcja prywatna

*którzy trwają, powoli tracąc tożsamość, zmieniając się w przedmiot. Bohater „Tronu” pozostaje władczy, groźny, dominujący. Bez wątpienia mamy do czynienia z wizerunkiem władzy. Trudno jednak uciec od myśli, że w tej wizji artysty owa władza staje się tożsama ze śmiercią”.*¹¹⁹

Jedno, co nie zgadza się w tym opisie z moją realizacją to to, że popularny, obecny niegdyś w polskim domu i wracający obecnie do łask na fali mody vintage fotel Bunny na pewno nie jest tronem, lecz zwyczajnym elementem ówczesnego wyposażenia przeciętnego polskiego domu.

¹¹⁹ <https://zwierciadlo.pl/kultura/485810,1,ukrzeslowienie---zapomniany-obraz-andrzeja-wroblewskiego.read> (dostęp 05.09.2024).



101. *Pani na szpileczkach*, silikon tatuowany, papier, metal, 97/27 cm, 2024

Pani na szpileczkach to autorski design lampki przywodzącej na myśl poliestrowe lampy Aliny Szapocznikow z lat 60 - tych XX w., jednak w przypadku mojej pracy źródło światła umieszczone zostało na zewnątrz formy.



102. Alina Szapocznikow, *Lampe Bouche I/Usta laminowane I*, 1966

Silikonowy odlew kobiecej dłoni przymocowany został do stojaka laboratoryjnego z lat 60 XX w. „Mankiet” za który forma jest „trzymana” tworzy kompozycję przypominającą skrzydła, obleczone okładką zeszytu z okresu PRL. Dłoń wytatuowana jest w emotikony, a palce przymocowane jeden do drugiego szpilkami. Jest to kolejny podmiot/przedmiot z tego cyklu prac.

Powszechność nowej formy konwersacji w dobie internetu, która przesunęła punkt ciężkości z bezpośredniej na wirtualną zaowocowała emotikonami - kolorowymi piktogramami, małymi obrazkami cyfrowymi używanymi do wyrażania idei lub emocji w mediach społecznościowych¹²⁰. Emotikony rozumiane jako zbiór piktogramów odnoszą się do naszej emocjonalności, zatem omawiana praca traktuje o represji emocjonalnej. Jak wiadomo energia tego, co represjonowane, zwiększa się proporcjonalnie względem energii, którą zużywamy represjonując. Sytuacja wydaje się patowa, bo nie do końca wiadomo, skąd wzięła się represja i czego jednoznacznie dotyczy - a to podstawowy warunek potrzebny do jej zrozumienia; buźki emotikonów są zaledwie piktogramami, które nie mogą oddać skomplikowanego wewnętrznego przeżywania podmiotu. Wygląda to jak nagromadzenie różnorodnych emocji, które nie mogą mieć ujścia z tego zamkniętego układu - a to z uwagi na unieruchamiające palce szpilki oraz stabilizujący i uniemożliwiający jakikolwiek ruch stojak, które wydają się być symbolami czegoś transcendentnego względem samego podmiotu, czegoś symbolizującego oczekiwanie innych, normy społeczne, czy poprawność polityczną. Jest to metafora niewygodnego trwania w stanie zawieszenia i unieruchomienia podmiotowego potencjału; z drugiej strony sytuacja wydaje się na tym etapie represji (takiego nagromadzenia znaków na „skórze”) zbliżać do krytycznej, ponieważ emocje tym różnią się od uczuć, że cechuje je afekt, są falą energii, która najczęściej zatrzymuje się w zderzeniu z tym, co napotka na swojej drodze. Na szczęście mamy wirtualną rzeczywistość, gdzie emotikony mogą zostać wyrzucone niczym z procy w jakimś hejterskim poście i na dodatek można to zrobić anonimowo.

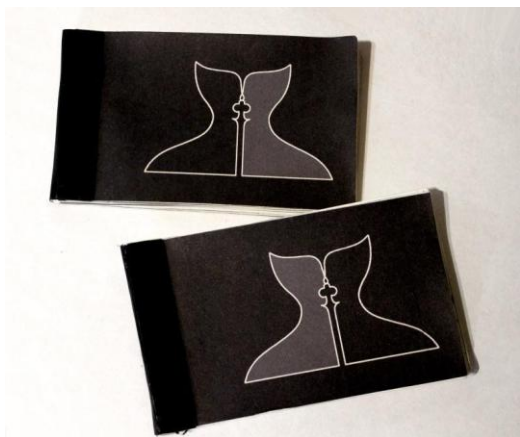
¹²⁰ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/emoji>, (dostęp 05.09.2024). Za ojca emotikonów uważa się informatyka Scotta Fahlmana. Pierwsze z japońskich *emoji* zaprojektował w roku 1999 japoński projektant urządzeń mobilnych Shigetaka Kurita.



103.

Przedmioty użytkowe to dwa dziecięce popiersia i jednocześnie dwie popielnice. Jedna z nich została wytatuowana w reprezentację figury ofiary, a druga – w reprezentację kata.

Powstały do tej pracy dwa ziny, w których znajdują się wszystkie naniesione na popielnice motywy. Loga zaprojektowane na ich okładki mają kształt popiersia widzianego *en face*, dodatkowo każde składa się ze zwróconych do siebie dwóch, zbliżonych do ludzkich, profili. Popiersia są bliźniacze – tak jak loga, gdzie jedno jest lustrzanym odbiciem drugiego.



104. Ziny z kontekstami, reprezentacje figury kata i ofiary, 8/5 cm, 2023



105. *Przedmioty użytkowe*, silikon tatuowany, żywica, 32/18 cm



106.

Popiersia są bliźniacze, ponieważ jedno nie ma racji bytu bez drugiego oraz dlatego, że kat i ofiara nierzadko zamieniają się miejscami - tak jak w przypadku sytuacji na Bliskim Wschodzie i konfliktu Izrael - Hamas, w którym każda ze stron jest zarówno ofiarą, jak i zbrodniarzem¹²¹.

Etymologia słowa ofiara pochodzi od łacińskiego *offere* – co oznacza przynosić w darze¹²². Słowo *victim* z kolei z łacińskiego *victima* - to niewinna ofiara, osoba lub zwierzę, które oddało swoje życie dobrowolnie lub niedobrowolnie, jako hołd dla Boga lub bóstwa. Prawdopodobnie *victima* wywodzi się z łacińskiego *vicis*, co oznacza wymianę, zastąpienie lub spłatę.

W rytuałach religijnych ofiara nie wiąże się jeszcze stricte z figurą kata, ponieważ jest ona postrzegana jako towar wymienny, coś co musi zostać poświęcone dla dobra ogółu. W historii religii postać Jezusa wyznacza pewnego rodzaju zwrot - o ile wcześniej ofiara była wybierana przez społeczność w chwilach kryzysu np. w rytuałach azteckich czy greckich, to tutaj ofiara poświęca swoje własne życie na drodze dobrowolnego wyboru. Dobrowolna ofiara Jezusa za grzechy ludzkości obnaża stary jak świat antropologiczny mechanizm kulturowy wybierania kozła ofiarnego, na którego nakładane są wszelkie niepowodzenia, negatywne emocje, które znikną dopiero wraz z jego unicestwieniem.

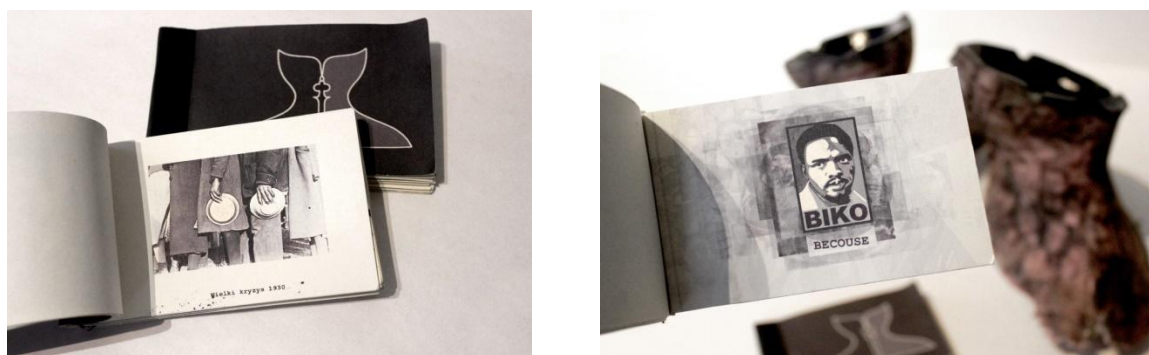
¹²¹ K. Czornik <https://us.edu.pl/kto-jest-zbrodniarzem-a-kto-ofiara-wywiad-z-prof-k-czornik-nt-konfliktu-izraela-z-hamasem/>

¹²² I. Malmor, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, PWN, Warszawa, 2009.

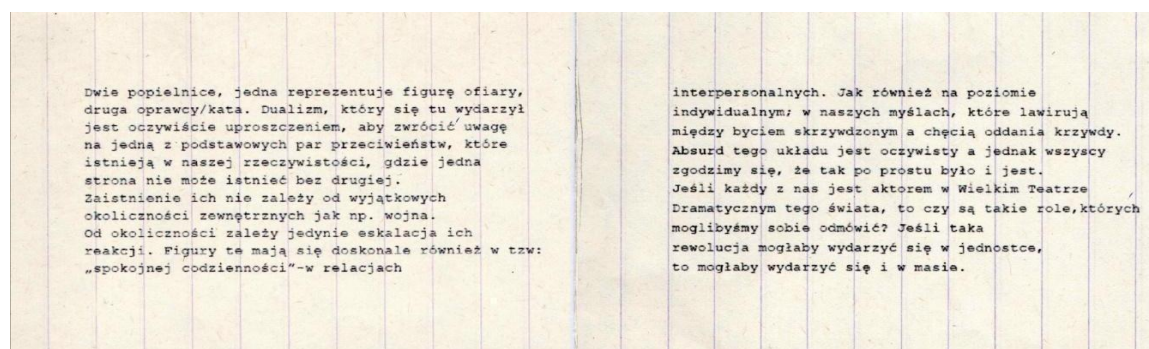
Według filozofa René Girarda¹²³ to właśnie chrześcijaństwo jako pierwsze przyjęło punkt widzenia niezawinionej ofiary i przez to jako pierwsze uznało mechanizm kozła ofiarnego jako etycznie haniebną.

Wychodząc poza dyskurs religijny wkraczamy do społecznego, w którym znaczenie ofiary zaczęło być rozbudowywane. W wieku XVIII oznaczało osobę, która poświęca się dla kraju, w wieku XIX zaczęło określać nim osobę pokrzywdzoną lub zabita.

W dyskursie historycznym mówi się o ofiarach np. drugiej wojny światowej lub takich, które poniosły śmierć w imię idei np. wolności, przez co wynosi się ich śmierć z pola absurdu w pole sensu i staje się ona przekuta na spoiwo wspólnoty, w imię której - według historycznej narracji - to poświęcenie nastąpiło.



107. Fragmenty zinu: Afroamerykanie w kolejce po jedzenie w obozie dla uchodźców, czasy wielkiego kryzysu w USA, 1930, Steve Biko – pokojowy działacz ruchu przeciw apartheidowi w Republice Południowej Afryki, uwięziony 18 sierpnia 1977 przez rząd RPA jako terrorysta, przesłuchiwany i torturowany zmarł 11 września 1977



108. Fragment zinu z opisem pracy

W wieku XX możemy mówić o zjawisku kolektywizacji w ramach figury ofiary, np. w dyskursie mniejszości narodowych, etnicznych, genderowych czy w dyskursie feministycznym, który odnosi się do asymetrycznego układu władzy względem kobiet i mężczyzn na przestrzeni wieków. Sytuowanie się różnych grup w przestrzeni figury ofiary, której mit powstawał przez wieki lub dekady w oderwaniu od jednostkowej sytuacji, była (i być może wciąż jest) skuteczną metodą do osiągania celów politycznych czy społecznych. Ofiara w dyskursie politycznym i prawnym stała się przeciwieństwem oprawcy. Obie role zaczęły być częścią dualistycznego światopoglądu, dzieląc ludzi na

¹²³R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Człowiek i Jego Cywilizacja, Łódź 1987.

niewinnych oraz tych winnych, co dało możliwość wykorzystywania tej opozycji instrumentalnie w polityce historycznej wspierającej różne grupy interesów.

Kwestia oprawcy, kata, krzywdziciela wydaje się oczywista w przypadku jednostkowych aktów przemocy, gdy sprawcy zostanie udowodniony czyn, nie jest natomiast to takie oczywiste w przypadku rywalizacji poszczególnych grup interesów, gdzie obie strony próbują obarczyć siebie winą i obie według ich mniemania są pokrzywdzone.

W dyskursie społecznym istnieje reguła, że katem jest ten, kto rozpocznie konflikt, chyba że następuje to w imię demokracji, wolności oraz liberalnych zasad społecznych.

Sprawa wydaje się skomplikowana i niełatwa do rozstrzygnięcia, ponieważ figurą kata i ofiary można manipulować - warunkiem jest przekonanie opinii publicznej do tego, kto jest dobrą/pokrzywdzoną, a kto złą stroną. W tym sensie te figury stają się przedmiotami użytkowymi, wykorzystywanymi w społecznym dyskursie. Jest jeszcze i druga strona medalu, gdy to one wykorzystują podmiot, dyrygują nim jako wyraziciele schematu nieświadomego działania, w którym kat i ofiara szukają się wzajemnie. W najlepszym wypadku, rozważając, że taki jest cel tego typu spotkań, dochodzi między nimi do przepracowania schematu, w najgorszym - jest on powtarzany w kolejnych relacjach do znudzenia (jeśli takowe kiedykolwiek przychodzi).

Kolejny element pracy - papierosy - umożliwia refleksję na temat figury kata i ofiary w przestrzeni prywatnej.



109. Pudełko papierosów,
Lucky you/lucky you?

Grafika na opakowaniu inspirowana była opakowaniem papierosów Lucky Strike. W okręgu zamiast *Lucky Strike* umieszczony jest napis *Lucky You*, a na dole opakowania widnieje znak zapytania. Dla mniej spostrzegawczych będzie to twierdzenie *lucky you*, a dla tych bardziej - *lucky you?* Czcionka pochodzi z animowanego filmu pt. *Lucky Luke*¹²⁴, a spod napisu wyłania się wizerunek sprawiedliwego szeryfa.

¹²⁴ *Lucky Luke* – seria komiksowa stworzona przez belgijskiego rysownika Morrisa (Maurice de Bevere) o przygodach nieustraszonego szeryfa, który zawsze krzyżuje plany gangsterów. Pierwszy komiks ukazał się w roku 1946.

Lucky - ponieważ wytatuowane reprezentacje należą do jakiejś przeszłości, czasów, które minęły oraz dlatego, że obecnie nasze społeczeństwo żyje w czasach, gdzie może cieszyć się pokojem, a jego większość względnym komfortem.

Lucky you? to z kolei pytanie: czy ktokolwiek z nas może ominąć czy ominął figurę kata i ofiary i w niej nie partycypował?



110.



111. *Pomnik narracji*, Silikon tatuowany, tektura, olej, 93/24 cm, 2024



112. Relikwiarz Św. Tomasza z Akwinu, Bazylika San Domenico Maggiore, Neapol, Włochy, XIII wiek



113. *Pomnik narracji*, detal

Praca pt. ***Pomnik narracji*** wykonana została na wzór średniowiecznego relikwiarza. Silikonowy odlew ręki osadzony został w ręcznie malowanym podeście, w którym za szklaną szybą, w miejscu gdzie w przeszłości umieszczano relikwie (fragment kości lub organ świętego), umieszczone zostały ogonki z jabłek. Słowo *relikwia* pochodzi z łac. *reliquiae* - co oznacza pozostałość oraz resztkę. W starożytnym Rzymie relikwiami były zarówno ludzkie szczątki jak i pamiątki po nich. Średniowieczne chrześcijaństwo wprowadziło mocno rozwinięty kult świętych, a w X wieku obecność relikwii w katedrach wiązała się z ich prestiżem i sławą. Relikwiarze, przybierające formę dłoni lub głów w których umieszczano relikwie, zaczęły pojawiać się po raz pierwszy na początku XII wieku, a celem ich było wywarcie silnego estetycznego wrażenia na wiernych.

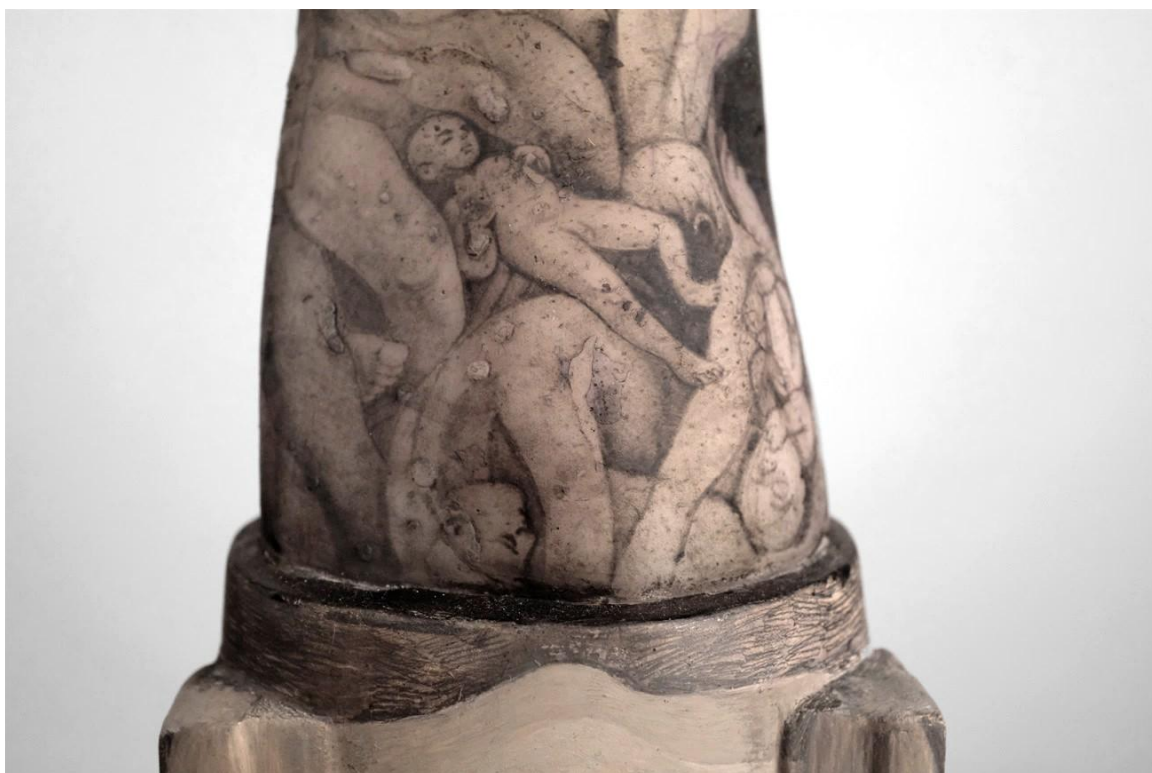
W ***Pomniku narracji*** za szklaną szybą nie ma kości, lecz resztki po dużej ilości zjedzonych jabłek. Jabłko w kulturze posiada różne znaczenia - najbardziej rozpowszechnionym jest jabłko jako symbol nieśmiertelności, niezgody, oraz poznania dobrego i złego. W mitologii greckiej w ogrodzie Hesperyd jest jabłko, które ma moc udzielania nieśmiertelności. W innym micie bogini Eris rzuca między trzy boginie - Herę, Artemidę oraz Atenę - owoc z napisem *Dla najpiękniejszej*. Prowadzi to do szeregu następstw, a jednym z nich jest Wojna Trojańska.



114. *Pomnik narracji*, widok z tyłu oraz boków

W chrześcijaństwie owoc pochodzący z drzewa poznania dobra i zła, który nie został tam sprecyzowany i równie dobrze mógłby być figą, w zbiorowej świadomości zapisał się jako jabłko¹²⁵. Konsekwencją zjedzenia tego owocu było wygnanie pierwszych ludzi z raju i pozbawienie ich nieśmiertelności wynikającej z braku dostępu do drugiego drzewa - drzewa życia.

W *Księdze Rodzaju* czytamy: „Tylko o owocach z drzewa, które jest w środku ogrodu, Bóg powiedział: Nie wolno wam jeść z niego, a nawet go dotykać, abyście nie pomarli. Wtedy rzekł wąż do niewiasty: Na pewno nie umrzecie! Ale wie Bóg, że gdy spożyjecie owoc z tego drzewa, otworzą się wam oczy i tak jak Bóg będziecie znali dobro i zło”.¹²⁶



115.

Wracając do jabłka jako symbolu nieśmiertelności, to na nią jednostka nie ma co liczyć, chyba, że wierzy w ciała zmartwychwstanie czy koło Samsary – ideę wiecznego powrotu. Można odnieść wrażenie, że w społeczeństwach zlaicyzowanych jedyna forma wiecznego trwania sytuuje się poza jednostkową egzystencją, osadza się w przekonaniu o reprodukowalności genów w kolejnych pokoleniach i o tym, że ten świat trwa i będzie trwać (jeśli nie realnie to online), ale i to podgryzane jest wizją czyhającej zagłady – atomowej lub ekologicznej. Konflikt za to ma się świetnie we wszystkich zakątkach świata w przeróżnych dyskursach: między państwami, partiami, grupami społecznymi oraz jednostkami.

¹²⁵ św. Hieronim - patron tłumaczy, autor pierwszego łacińskiego przekładu Biblii (IV, V w.) z hebrajskiego i greki - określając owoc drzewa poznania dobra i zła używa łacińskiego słowa *malus* co znaczy zły ale również oznacza jabłoń.

¹²⁶ *Biblia tysiąclecia, Stary testament*, Rdz 3, 3-5, Pallottinum, 2003, Poznań.



116.

Biblijny owoc poznania dobra i zła jest symbolem wejścia w dualny model światopoglądowy – teza/antyteza oraz w etykę - dobry/zły. Od momentu skosztowania tego owocu ludzie rozpoczynają swoją wędrówkę i zaczynają ustanawiać swoje prawa, jednak z nie do końca odciętą pępownią. Relacja z rodzicem po wyrzuceniu przezeń z domu staje się co najmniej skomplikowana. To, co ziemskie miesza się z tym, co boskie, a spory co do „prawdy” po dziś dzień nie mają końca. Spory te odbywały się zarówno między różnymi religiami i wierzeniami (wojny religijne) oraz wewnątrz poszczególnych religii (spór między teologią monastyczną a scholastyczną, między św. Bernardem z Clairvaux i Abelardem). Postępująca od XVI w. sekularyzacja¹²⁷ nie przyniosła jednak uspokojenia, a ilość powodów do konfliktów (od geopolitycznych NATO/Rosja, Ukraina/Rosja) po lokalne (prawica/lewica, konserwatyzm/liberalizm) i prywatne (moje/twoje)) jest wciąż niewyczerpana. Powiedzenie *Divide et impera*/dziel i rządź - powtarzane od czasów rzymskich - wydaje się wciąż żywe, jednak obecnie nie do końca wiadomo, kto dzieli oraz kto rządzi.

Ręka wytatuowana została - podobnie jak podest - w postaci ludzkie, które nawiązują do rzeźb Gustava Vigelanda znajdujących się w kompleksie rzeźb w parku Frogner w Oslo. 36 rzeźbiarskich grup Vigelanda odnosi się do przemijalności, cyklu życia, trudności oraz radości z nim związanych, a przewijającym się motywem jest międzyludzki konflikt.

¹²⁷ Sekularyzacja - kiedy to religia ze względu na odczarowanie świata (racjonalizację), postęp gospodarczy, usytuowanie podmiotu, a co za tym idzie „ja” w centrum świata, traciła znaczenie we wszystkich aspektach życia.



117. Gustav Vigeland, *Monolit*, Park Frogner, Oslo, 1920-1950



118. Zegarek firmy Ingersoll, lata 50-te XX w



119. Zegarek firmy Ingersoll, lata 30-te XX w



120. Swatch & Damien Hirst, 2018

Na nadgarstku ręki wytatuowany został zegarek z postacią Myszka Miki, której kariera rozpoczęła się w roku 1928 wraz z powstaniem animacji pt. *Parowiec Willie*. W latach 30-tych XX wieku Stany Zjednoczone targane były ekonomicznym kryzysem, który dotknął również wytwórnie filmowe i skłonił Walta Disney'a do rozpowszechniania wizerunku Myski Miki na szkolnych tabliczkach do pisania, tapetach, książkach oraz zegarkach. W roku 1933 amerykańska firma zegarmistrzowska Ingersoll-Waterbury produkuje pierwszy zegarek z jej wizerunkiem. Do dziś zegarki z Myszką Miki - symbolem kultury popularnej - są w sprzedaży.

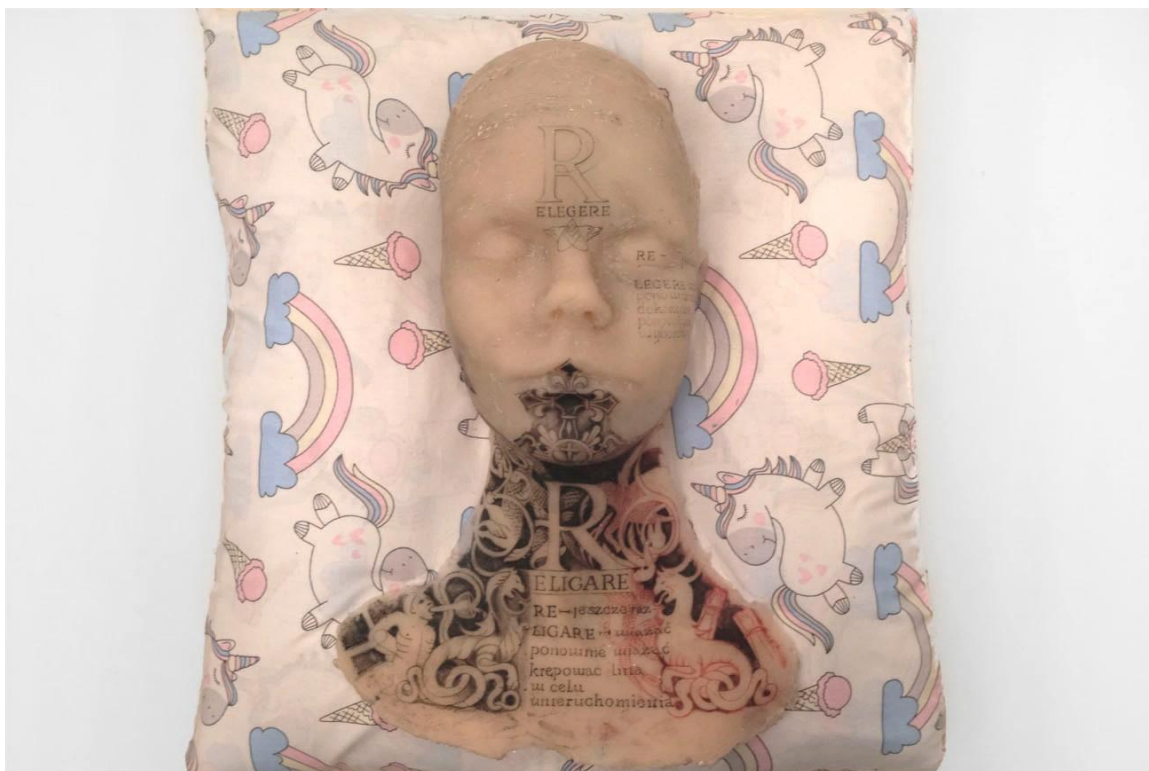


121.

przeżywaniem - to wszystkie razem (kłębiący się ludzie) reprezentują masy. Dłoń, część ciała będąca „narzędziem”, którym wykonuje się czynności, przestaje być moją czy Twoją dłonią, ale jest naszą wspólną, staje się siłą sprawczą, nad którą nikt nie panuje, ale razem ją współtworzymy. Jedyna niewytatuowana część tej wyciągniętej ręki to koniuszki palców, które wyłaniając się z tej masy ludzkiej dążą ku nieodgadnionemu doświadczeniu. Wszystko to opieczętowane jest czasem, na który zgodziliśmy się, umówiliśmy się, że jest i którego zegar tyka.



122.



123. *Religare/Relegere*, silikon tatuowany, tekstylia, 50/45/45 cm, 2021

Religare/Relegere to ostatnia praca z cyklu *Luka wiarygodności...* W roku 2022 wykonałam jej prototyp, przedstawiający popiersie leżące na dziecięcej poduszce w jednorożce. Są na niej wytatuowane dwa słowa - *religare* na dekolcie oraz *relegere* na części twarzoczaszki.

Są to dwie główne możliwe etymologie słowa religia¹²⁸: *religare* znaczy łączyć ponownie ale również wiązać np. w celu unieruchomienia; *relegere* natomiast oznacza ponownie odczytywać, gruntownie rozważać, zwracać na coś szczególną uwagę oraz dokonywać ponownych wyborów.

Jak pisze Marie-Louise von Franz, „*re*” wskazuje wstecz, co oznacza, że spogląda się wstecz, aby sprawdzić czy to co za nami (...) nie jest problematyczne.¹²⁹

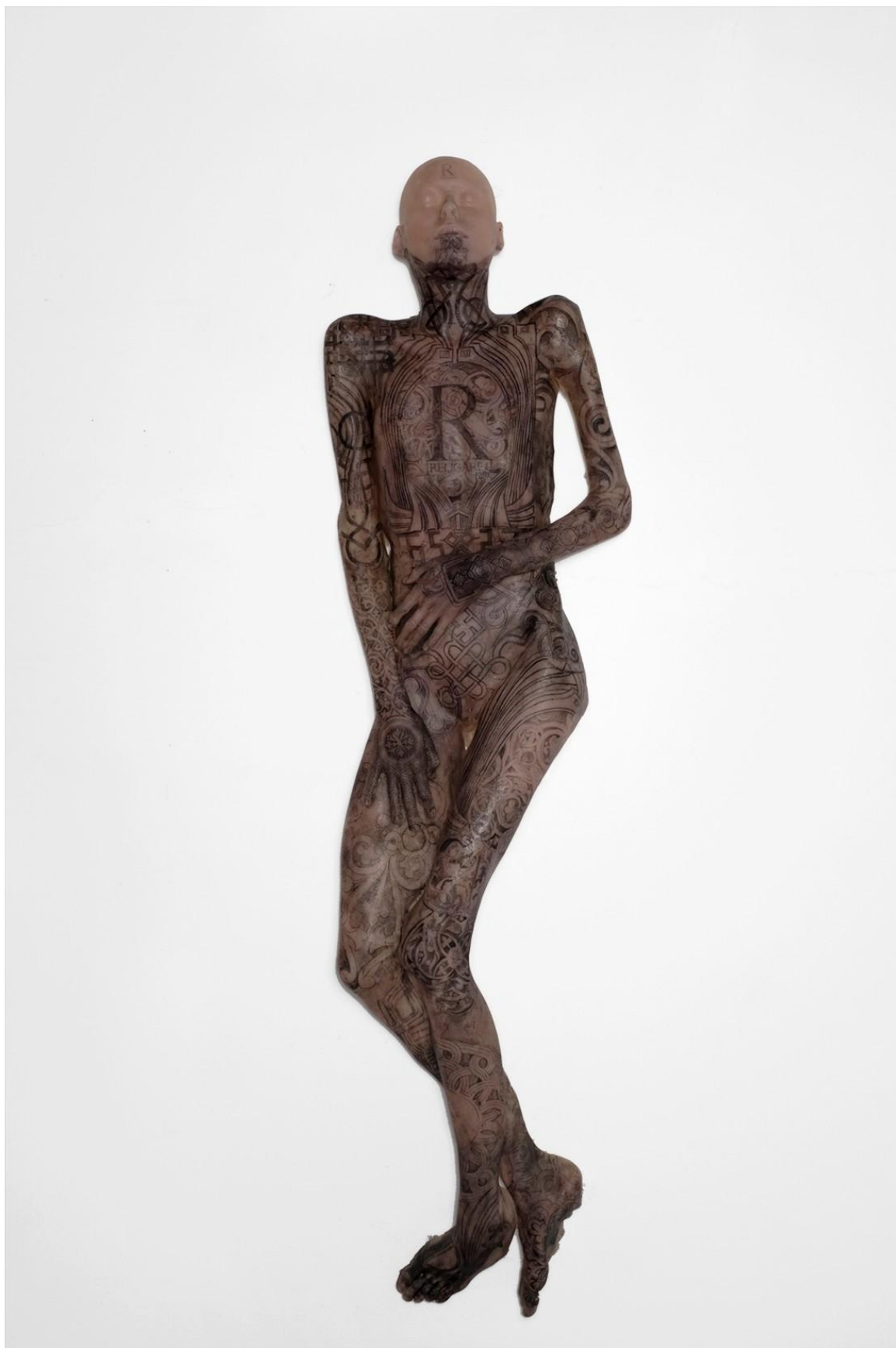
Omawiana praca symbolizuje podmiot unieruchomiony (*religare* - gdzie cała sfera dekoltu, szyi, brody oraz fragment ust jest wytatuowana), jednocześnie mający możliwość ruchu (*relegere* - sfera twarzy, głowy, umysłu).

Dziecięca poduszka symbolizuje niedojrzałość, okres gdy dziecko jest zależne od rodzica. Według Immanuela Kanta nieumiejętność posługiwania się swoim rozumem (przez brak zdecydowania oraz odwagi) bez przewodnictwa innych to oznaka niedojrzałości. Filozof kreśli tę myśl następująco: „*Jeśli mam księgę, która myśli za mnie, duszpasterza, który ma za mnie sumienie to wówczas sam nie muszę się o nic starać*”.¹³⁰

¹²⁸ Według Towarzystwa Tomasza z Akwinu: łac. *religio*; od: *religere* - być bogobożnym lub od *religare*- związać, przywiązywać; lub od: *relegere* - ponownie odczytać, zastanowić się. Cyt za M- L. von Franz, *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii*, przeł. M. Kalinowska, Zysk i s-ka, Poznań, 124.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ I. Kant, *Was ist Aufklärung/Co to jest Oświecenie*, Berlinische Monatsschrift, 1784, cyt. za M. Foucault, *Rządzenie sobą i innymi*, PWN, Warszawa, 2018, s. 48.



124. *Religare/Relegere*, silikon tatuowany, żywica, 180/40 cm, 2024

W roku 2024 zdecydowałam się wykonać kolejną wersję pracy. Wszystkie pozostałe obiekty z dotychczas omówionych to fragmenty ciał, odciski skór, z których wykonane są przedmioty, a nowa wersja *Religare/relegere* jest jedyną czytelną całościową realizacją chociaż i w tym przypadku to odcisk wierzchniej warstwy ludzkiego ciała.

Wychudzone ciało sytuuje się na granicy życia i śmierci. Od stóp do szyi pokryte jest tatuażami, które będą nawarstwiane wraz z pojawieniem się kolejnych prac w cyklu, aż do kompletnego zaczernienia silikonowego podłoża. Jak pisałam we wstępie tego rozdziału, tatuaże, które przykrywają reprezentację podmiotu w moich pracach są nawarstwiającymi się znaczeniami, a ostatnia praca z cyklu prowadzi do takiego ich nagromadzenia, gdzie w przyszłości dojdzie do kompletnego „zaczernienia” silikonowego materiału. Wszelkie nanoszone zmiany będą dokumentowane fotograficznie.



125.

Według Marie-Louise von Franz, która analizuje *Obłok niewiedzy* (dzieło nieznanego autora), ciemna chmura¹³¹, która zakrywa świat to „stan całkowitego pomieszania, chaosu, całkowitego nieszczęścia, który jednocześnie jest początkiem alchemicznej pracy”.¹³²

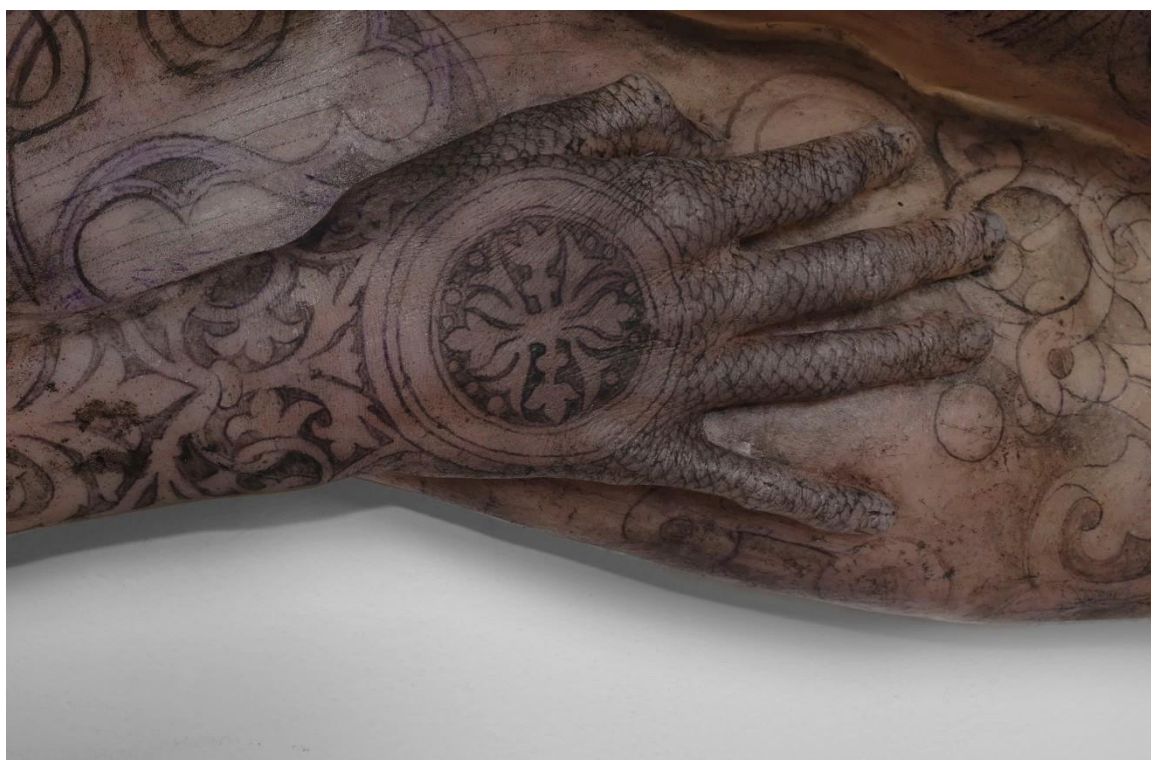
Metaforę *nigredo* wykorzystał w swojej pracy pt. *Family tree* (2001) wspomniany już w rozdziale *Tatuaż jako znak przynależności i wykluczenia* Zhang Huan oraz Tomasz Kozak w projekcie pt. *Zmurzynienie, Ekshumacja pewnej metafory* (2009).

¹³¹ Patrząc z oddali, zobaczyłem wielką chmurę, która przesłoniła całą ziemię czernią (...).

¹³² Autor nieznaný, *Obłok niewiedzy*, cyt. za M. L. von Franz, *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii*, przeł. M. Kalinowska, Zysk i s-ka, Poznań, 2015, s. 261.

Kozak „ekshumował” metaforę wykorzystaną przez dwóch pisarzy, którzy nigdy się nie spotkali, a których refleksje były zbieżne - Tadeusza Borowskiego oraz Ernesta Jüngera. Obaj twórcy metaforyzowali krach nowoczesnej cywilizacji po II wojnie światowej figurą „Murzyna”. „*W alchemii Etiopczyk jest symbolem nigredo (...) nie różni się to bardzo od tego, w jakiej postaci Murzyn nadal pojawia się współcześnie w nieświadomym materiale białych ludzi - jako prymitywny, człowiek rządzony instynktami*”.¹³³

W kontekście mojej pracy *nigredo* jest znakiem stanu krytycznego, gdzie informacja przestaje być już jakimkolwiek komunikatem, a wszystkie nałożone warstwy przykrywając się wzajemnie staną się ostatecznie jednobarwną płaszczyzną na silikonowej skórze. Przestrzeń, która zadedykowana została *religare* (czyli temu, co ponownie łączy, unieruchamia), zostanie zamazana.



126.

Tatuaże na ciele postaci to już nie obrazy z mass mediów, ale ornamenty.¹³⁴ Ornament pełni funkcję ozdobną, ale przede wszystkim uzupełniającą względem obiektu, na którym się znajduje. Pomaga określić do jakiej epoki historycznej forma przynależy, w jakim stylu została wykonana.

Ernst Gombrich w *Zmyśle porządku* twierdzi, że ornamentyka to wynik pracy naszej wyobraźni. Jak stwierdzał, w naturze – „poza systemami izolowanymi – trudno dopatrzeć się regularności. Geometryczny ład jest cechą działania ludzkiej psychiki. To ona narzuca

¹³³ Tamże, s.266.

¹³⁴ Ornament z łac. *ornare* - zaopatrzyć, ozdabiać.

nam schematy poznawcze i tworcze”.¹³⁵ Dla Wiesława Juszcza z kolei ornamentyka to próba zmierzenia się z Tajemnicą, miała u niego zatem wymiar religijny. „Wszystkie wzory tworzonych naczyń i „ozdób” objawiały mu się (człowiekowi) jako dane z góry, jako święte dary, których udzielali mu bogowie. Przynależny do owych wytworów ornament był w tej sytuacji emanacją „kształtu, funkcji, i – co najistotniejsze – treści i sensu rzeczy”.¹³⁶



127.

Według Heinricha Wolfflina ornamenty „są wyrazem nadmiaru siły formującej, wylewaniem się na zewnątrz energii”.¹³⁷

Wytatuowane wzory pochodzą z różnych okresów, różnych cywilizacji, cechuje je pluralizm, brak dominującego, określonego stylu. Omawiana praca celowo nie posiada oczywistych znaczeń - nie jest moim zadaniem definiować to, co unieruchamia podmiot. Jest to wizualizacja pewnej idei, wręcz utopijnej, która wymyka się jednoznaczności.

Z jednej strony *nigredo* to chaos nieświadomości i może odnosić się do chaosu odgrywanego się w podmiocie, jak również do chaosu informacyjnego, zagubienia znaczeń, zgubienia sensu, który nadajemy rzeczywistości. Z drugiej ten rodzaj chaosu - jako „ciemnej chmury” to osiągnięcie pewnej granicy nie do wytrzymania, gdzie nie musi, ale może odbyć się jakiś ruch podmiotu, ruch „wolnego” umysłu - bo gdy „skóra osiągnie zaczernienie”, nie będzie już niczego, co unieruchamia podmiot siecią znaczeń składających się na jego *imaginarium*.

¹³⁵ E. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009, s. 5.

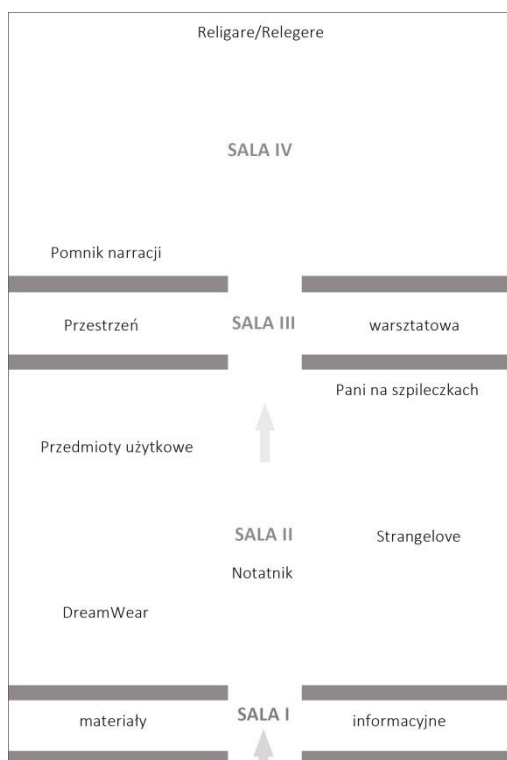
¹³⁶ W. Juszcza, „Występny ornament” czyli *O napięciach między sztuką a kulturą*, [w:] idem, *Wędrowka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 169.

¹³⁷ H. Wolfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Berlin 1999, cyt. za *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, red. J. Daranowska-Lukaszewska, A. Dworak, A. Betlej, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa, 2015, s. 25.



128.

Opis ekspozycji



129. Schemat planu ekspozycji

Przestrzeń galerii podzielona zostanie na cztery sale, ułożone w amfiladzie.

W sali I znajdują się materiały informacyjne: tytuł wystawy, tekst o wystawie oraz doktorat do wglądu.

W sali II wyeksponowane zostaną następujące prace: notatnik oprawiony w okładkę z napisem „*Luka wiarygodności. Człowiek współczesny w świecie narracji*”, *DreamWear*, *Strangelove*, *Przedmioty użytkowe*, *Pani na szpileczkach*.

Sala III to miejsce przeznaczone na instalację, która będzie zaaranżowaną przestrzenią warsztatową. Znajdą się w niej moje nieukończone i porzucone prace, książki, notatki, czasopisma, sprzęt tatuatorski, itd. - wszystko to, co według mnie zaważyło na ostatecznej formie rozprawy doktorskiej. Będzie to również miejsce dla instalacji pt. *Trans*, gdzie na monitorze wyświetlana będzie spadająca kropla wody. Po zniknięciu kropli będziemy słyszeć dźwięk uderzenia wody o metalową powierzchnię. Pod monitorem ustawiony zostanie metalowy kubek.

Ostatnia sala IV to przestrzeń dla prac: *Pomnik narracji* oraz *Religare/Relegere*.

W przestrzeni galerii odtwarzane będą zapętlone nagrania audio, wykonane analogiczną metodą do tej, którą wykorzystuję przy realizacji swoich rzeźb. W moim przypadku to nawarstwianie na obiektach tekstów wizualnych, w przypadku nagrań to nawarstwianie komunikatów werbalnych i dźwiękowych, które zatracają swoją zrozumiałość. Nagrania zrealizował zgodnie z powyższą koncepcją artysta muzyk – Pieczarka Franciszek. Jedno z nagrań jest kompilacją ścieżek dźwiękowych z animacji,

których bohaterów tatuowałam w pracy *DreamWear*, drugie to kompilacja przemówień polityków z różnych państw.

Przedstawiam układ podziału sali jako idealny model, który (w zależności od warunków ekspozycyjnych) być może będzie musiał ulec modyfikacjom.

Podsumowanie

Rozpoczynając studia doktorskie oraz wybierając projekt badawczy pt. *Człowiek współczesny w czasach postprawdy* nie miałam jeszcze wyraźnie sprecyzowanej ścieżki, którą podążałyby moje merytoryczne i artystyczne poszukiwania.

Temat dysertacji był pierwotny w stosunku do jakiegokolwiek wyobrażenia tego, jak moja praca praktyczna będzie wyglądać. Pchnął mnie on na zupełnie nowe tory, w nowe medium, z którym praca było zarówno fascynująca, jak i - w przypadku wchodzenia na nieznane dotąd tereny - problematyczna. Moje pierwsze intuicje dotyczyły pracy w przestrzeni multimedialnej (w której od lat się poruszałam), ponieważ w dużej mierze teoretyczny aspekt pracy osadza się na twierdzeniu, że to właśnie rozwój technologiczny, zwłaszcza rozwój środków masowego przekazu, przyczynił się do ujawniania, ale również generowania problemów z wiarygodnością. Film wydawałby się trafnym medium np. do znarratywizowania problematyki tematu, jednak wyzwanie polegające na skomentowaniu jej poprzez obiekt wydało mi się bardziej inspirujące.

Chociaż omawiana realizacja ma elementy multimedialne, to jednak jej oś stanowią obiekty o charakterze materialnym. Oczywistym jest, że przedstawione prace nie są ilustracyjne: to mój komentarz sytuuje je w konkretnym kontekście, do czego zostałam zobligowana podejmując się realizacji projektu badawczego.

Jestem daleka od twierdzenia, że moje wnioski wyczerpują zagadnienie, raczej są wielowątkową refleksją zarówno nad tematem, jak i nad rzeczywistością społeczną. Ilość możliwych znaczeń znajdujących się na silikonowym materiale zapewne jest nie do zasymilowania przez odbiorcę, być może część nie będzie rozpoznana, dla innych nie będą one miały żadnego znaczenia; będzie liczyło się zatem jedynie wrażenie, jakie obiekty wywierają. Zgadzam się z Susan Sontag, według której dzieła nie posiadają żadnej treści¹³⁸ - ona jest dopiero im nadawana przez odbiorcę. Tak więc każdy nada tym pracom inne znaczenia w zależności od wrażliwości i wiedzy, ja jedynie jako ich twórca mogłam przedstawić swoją narrację i próbować ją logicznie uzasadnić.

Niniejsza rozprawa jest efektem czteroletniej pracy, miała na celu możliwie rzetelnie przedstawić moje badania oraz wnioski nad teoretycznym aspektem tematu, a także podejmowane w toku badań decyzje, które zaważyły na tym, jak poruszony temat „zmaterializował” się w moich pracach artystycznych. Dla mnie jest na pewno początkiem etapu twórczości, który w moim odczuciu jest na tyle nowy i interesujący, że warto go kontynuować.

¹³⁸ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, Karakter, Kraków, 2023.

Bibliografia

1. Abramović Marina, *Pokonać mur. Wspomnienia*, przeł. A. Bednarczyk, M. Hermanowska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 2018.
2. Arendt Hannah, *Kryzys republiki*, wyd. Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2022.
3. Arendt Hannah, *O rewolucji*, przeł. M. Godyń, Czytelnik, Warszawa, 2003.
4. Arnett Peter Gregg, *Live from the battlefield*, wyd. Simon & Schuster, New York, 1995.
5. Badiou Alain. *Etyka*, przeł. P. Mościcki, Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa, 2009.
6. Baldaev Danzig, Sergei Vasiliev, *Russian Criminal Tattoo*, Thames & Hudson, Londyn, 2003.
7. Barthes Roland, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, Pamiętnik Literacki, 1968.
8. Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa, 2005.
9. Baudrillard Jean, *Wojny w Zatoce nie było, Sic!*, Warszawa, 2006.
10. Barthes Roland, *Dyskurs historii*, przeł. Adam Rysiewicz i Zbigniew Kloch, „Pamiętnik Literacki”, 1984.
11. Barthes Roland, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, Pamiętnik Literacki, 1968.
12. Bollas Christopher, *Znaczenie i melancholia. Życie w epoce oszołomienia*, Oficyna Ingenium, Warszawa, 2020.
13. Bugajewski Maciej, *Francuska recepcja narratywizmu Haydena White'a*, red. E. Domańska, E. Skibiński, P. Stróżyk, *Hayden White w Polsce. Fakty, krytyka, recepcja*, Universitas, Kraków, 2019, s.145-161.
14. Burszta Wojciech Józef, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle*, Iskry, Warszawa, 2013.
15. Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Nomos, Kraków, 2013.
16. Crary Jonathan, *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków, 2015.
17. Crowley Aleister, *Krótkie eseje o prawdzie*, przeł. D. Misiuna, Okultura, Warszawa, 2001.
18. Czapliński Przemysław, *Czym jest post-prawda i jakie niesie ze sobą konsekwencje*, „Polityka”, 4 kwietnia 2017.
19. D'Ancona Matthew, *Postprawda*, przeł. M. Sutowski, Krytyka Polityczna, Warszawa, 2018.
20. Domańska Ewa, *Historia egzystencjalna*, PWN, Warszawa, 2012.
21. Domańska Ewa, *Mikrohistorie*, Wyd. Poznańskie, Poznań, 2005.
22. Domańska Ewa, *Historie niekonwencjonalne*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2006.
23. Fisher Mark, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Książka i Prasa, Warszawa, 2020.
24. Franz Marie-Louise, *Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii*, przeł. M. Kalinowska, Zysk i s-ka, Poznań, 2015.
25. Freud Sigmunt, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa, 2013.
26. Frazer James George, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1962.
27. Gasset Jose Ortega, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Muza sa, Warszawa, 2004.
28. Girard René, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Człowiek i Jego Cywilizacja, Łódź, 1987.
29. Girard René, *Apokalipsa tu i teraz*, przeł. C. Zalewski, Wyd. Wam, Kraków, 2018.
30. Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953-69*, Znak, Kraków, 2013.
31. Herbert Zbigniew, *Apollo i Marsjasz, Wiersze zebrane*, opracowanie edytorskie R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008.
32. Huxley Aldous, *Filozofia wieczysta*, Pusty Obłok, Warszawa, 1989.
33. Jodorowski Alejandro, *Psychomagia*, przeł. Ł. Żyła, Okultura, Warszawa, 2012.
34. Jodorowski Alejandro, *Podręcznik psychomagii*, przeł. M. Lorenc, Illuminattio, Białystok 2020.
35. Jung Carl Gustav, *Przełom cywilizacji*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa, 2009.

36. Kahneman Daniel, *Pułapki myślenia*, wyd. Media Rodzina, Warszawa, 2012.
37. Keyes Ralph, *Czas postprawdy. Nieszczerość i oszustwa w codziennym życiu*, przeł. P. Tomanek, Warszawa, 2017.
38. Kracik Jan, *Relikwie*, Znak, Kraków, 2002.
39. Kubiński Grzegorz, *Alain Badiou. Onto-logia mnogości*, Elipsa, Kraków, 2009.
40. Leder Andrzej, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, KR, Warszawa, 2014.
41. Lyotard Jean Francois, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska, J. Migalski, Aletheia, Warszawa, 1997.
42. Malmor Izabela, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, PWN, Warszawa, 2009.
43. Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa, 2001.
44. Milton John, *Raj Utracony*, przeł. M. Słomczyński, Wyd. Literackie, Kraków, 1986.
45. Moser Benjamin, *Susan Sontag. Życie i twórczość*, Agora, Warszawa, 2021.
46. Rosiak Dariusz, *Prawda się skończyła, ale nie u nas*, „Tygodnik Powszechny”, 23.12.2006.
47. Roudinesco Elisabeth, *Lacan jego życie i myśl*, przeł. Robert Reszke, KR, Warszawa, 2005.
48. Szacki Jerzy, *Liberalizm po komunizmie*, ZNAK, Warszawa, 1994.
49. Sokołowski Marek (red), *Postpolityka, postprawda, populizm. Definiowanie (nie) oczywistych pojęć*, wyd. Adam Marszałek, Toruń, 2023.
50. Sontag Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Karakter, Kraków, 2016.
51. Sontag Susan, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasięcka, A. Skucińska, D. Żukowski, Karakter, Kraków, 2003.
52. Lacan Jacques, *Triumf religii*, przeł. J. Waga, PWN, Warszawa, 2017.
53. Lévi-Strauss Claude, *Smutek tropików*, Aletheia, Warszawa, 1935.
54. Thompson Hunter, *Lęk i odraza w Las Vegas*, Niebieska studnia, Warszawa, 2013.
55. Turner Victor, *Proces rytualny, struktura i antystruktura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2009.
56. Wallerstein Immanuel, Zukin Sharon, *1968 – rewolucja w systemie światowym. Tezy i pytania*, przekł. A. Ostolski, Krytyka Polityczna, 6/2004.
57. Wielgosz Przemysław (red), *Co dalej z demokracją*, Książka i Prasa, Warszawa, 2012.
58. Wojciechowski Piotr (red), *Stanisław Szukalski. Tatuaz znak potopu*, przeł. K. Jaskuła, Kontrowers, Gliwice, 2022.
59. Vogler Cristopher, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przeł. K. Kosińska, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa, 2010.
60. <https://wsjp.pl/> (dostęp: 20.06.2024).
61. <https://dzieje.pl/aktualnosci/dr-p-oseka-rok-1968-mial-charakter-generacyjny>, (dostęp: 21. 07. 2024).
62. <https://www.jfklibrary.org/archives/other-resources/john-f-kennedy-speeches/united-states-senate-military-power-19580814>, (dostęp: 20.07.2024).
63. <https://www.cia.gov/readingroom/collection/what-was-missile-gap>, (dostęp: 20.07.2024).
64. <https://www.armscontrol.org/act/2011-05/missile-gap-myth-and-its-progeny>, (dostęp: 22.07.2024).
65. <https://www.nytimes.com/1965/02/14/archives/washington-the-undeclared-and-unexplained-war.html>, (dostęp: 15.07.2024).
66. <https://www.history.com/topics/vietnam-war/pentagon-papers>, (dostęp: 20.07.2024).
67. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/prawda-sie-skonczyla-ale-nie-u-nas-146214> (dostęp: 04.07.2018).
68. <https://www.polityka.pl/niezbednik/1699602,1,czym-jest-post-prawda-i-jakie-niesie-ze-soba-konsekwencje.read> (dostęp: 07.07.2018).
69. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/post-truth>, (dostęp: 18.04.2018).

70. <https://www.artforum.com/features/paul-the-k-real-misunderstanding-208527/>,
(dostęp: 08.08.2024).
71. <https://anywhere.pl/74982/cialo-ulotne/> (dostęp: 06.05.2024).
72. <https://christchurchartgallery.org.nz/exhibitions/real-people-duane-hanson> (dostęp: 01.07.2024).
73. https://pl.wikipedia.org/wiki/Tatua%C5%BC_japo%C5%84ski (dostęp: 01.05.2024).
74. <https://www.slideshare.net/slideshow/russian-criminal-tattoos/71610270> (dostęp: 01.07.2014).
75. <https://www.instagram.com/zombieboyofficial/p/B8Th-LHgBcP/> (dostęp: 08.08.2014).
76. <https://vibez.pl/wydarzenia/the-black-alien-project-kosmici-zyja-wsrod-nas-i-postuja-na-instagramie-6604610309077568a> (dostęp: 05.08.2014).
77. <https://galeria-el.pl/dziary-maurycy-gomulicki/> (dostęp: 08.08.2014).
78. <https://galeriestephanie.com/exhibitions/chronicles-on-skin/> (dostęp: 11.08.2024).
79. <https://www.wpbmagazine.com/doggy-bags-art-will-kurtz/> (dostęp: 11.08.2024.)
80. <https://www.mca.com.au/collection/artworks/2008.21/> (dostęp: 07.08.2014).
81. <https://www.ngv.vic.gov.au/zhang-huan-shanghai-family-tree-2001/> (dostęp: 11.08.2024).
82. <https://www.hellenic.org.au/post/written-in-stone> (dostęp: 11.08.2024).
83. <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691> (dostęp: 11.08.2024).
84. <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691>
85. <https://bordercrossingsmag.com/article/vim-and-vigour-an-interview-with-wim-delvoye>
(dostęp: 11.08.2024).
86. <https://www.christies.com/en/lot/lot-4688199> (dostęp: 09.08.2024).
87. <https://news.artnet.com/art-world/art-collector-frame-tattoo-wim-delvoye-848279>
(dostęp: 09.08.2024).
88. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/22/tim-alone-monas-human-artwork-is-still-sitting-in-an-empty-gallery-for-six-hours-a-day>
89. <https://vimeo.com/user26814983>
90. <https://zwierciadlo.pl/kultura/485810,1,ukrzeslowienie---zapomniany-obraz-andrzeja-wroblewskiego.read> (dostęp 05.09.2024)
91. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/emoji>, (dostęp 05.09.2024).
92. <https://archive.org/details/stilfragengrundl00rieguoft>
93. <https://us.edu.pl/kto-jest-zbrodniarzem-a-kto-ofiara-wywiad-z-prof-k-czornik-nt-konfliktu-izraela-z-hamasem/>
94. <https://www.jstor.org/stable/1344792> (dostęp: 28.07.2024).
95. <https://archive.org/details/stilfragengrundl00rieguoft/page/78/mode/2up> (dostęp: 02.08.2024).
96. https://rcin.org.pl/Content/55872/WA248_70605_P-I-2524_rosner-paul.pdf,
(dostęp: 20.06.2024).

Spis ilustracji

Rozdział III

1. Ron Mueck, *A Girl*, 2006, fot. Marcus Bunyan and the National Gallery of Victoria.
2. Ron Mueck, *Dead Dad*, 1996, <https://www.shutterstock.com/pl/editorial/image-editorial/ron-mueck-dead-dad-1996-1997-mixed-media-12532767w>
3. Paul Thek, *Relikty technologiczne*, 1966-1967,
<https://hairisforpulling.blogspot.com/2011/08/technological-reliquary.html>
4. Paul Thek, *Tomb Figure*, 1967, fot. The Peter Hujar Archive.
<https://harvardartmuseums.org/collections/object/337796>
5. Paul Thek, *Meat Piece with Chair*, 1966, <https://artobserved.com/2021/10/new-york-paul-thek-relativity-clock-at-alexander-and-bonin-through-october-29th-2021/>

6. Alina Szapocznikow, *Zielnik X*, 1972, <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/821/1032>
7. Alina Szapocznikow, *Popielniczka słomianego wdowca*, 1972, <https://www.rp.pl/rzezb/art12884931-szwedzka-wystawa-aliny-szapocznikow>
8. Duane Hanson, *Race riot*, 1966, <https://www.intercult.org/duane-hanson-2/>
9. Duane Hanson, *Young shopper*, 1973, <https://www.wikiart.org/en/duane-hanson/young-shopper-1973>.
10. Duane Hanson, Plakat z wystawy pt. *Real People*, Duane'a Hansona, Christchurch Art Gallery, Kansas, USA, 1989, <https://christchurchartgallery.org.nz/exhibitions/real-people-duane-hanson>
11. Aspencrow, *Riri*, 2018, <https://www.artsper.com/lu/oeuvres-d-art-contemporain/sculpture/1474029/riri>
12. Jamie Salmon, *Dawid Bowie*, 2018, <https://www.artsy.net/artwork/jamie-salmon-david-bowie>
13. Aspencrow, *Andy Warhol*, 2011, <https://www.aspencrow.com/>
14. Maurizio Cattelan, *Dziewięta godzina*, 1999, fot. Zeno Zotti C- press <https://www.modernamuseet.se/press/en/pressimages/moderna-museets-exhibitionprogramme/>
15. Zhang Huan, *Q-Confucius*, 2011, <https://www.artsy.net/artwork/zhang-huan-q-confucius-no-2>
16. Patricia Piccinini, *The bond*, 2016, <https://miriskum.de/patricia-piccinini-embracing-the-future-kunsthalle-krems/>
17. Francesco Albano, *On the Eve*, 2013, <https://thereart.ro/francesco-albano/>
18. Esmay Wagemans, *Second skin*, 2015, <https://cultureleagenda.nl/van-de-redactie/esmay-wagemans-over-de-griezelvallei-en-de-invloed-van-technologie-op-ons-zelfbeeld>
19. Gunter von Hagens, *The Skin Man*, 2006, <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/dead-man-holds-up-his-own-skin-at-the-body-worlds-the-news-photo/51033804>

Rozdział IV

20. Plakat z filmu *Człowiek który sprzedał swoją skórę*, reż. Kaouther Ben Hania, 2020. <https://www.filmweb.pl/film/Cz%C5%82owiek%2C+kt%C3%B3ry+sprzeda%C5%82+swoj%C4%85+sk%C3%B3r%C4%99-2020-859723>
21. *Ōtzi*, czyli *Człowiek lodu*, Muzeum Archeologiczne Południowego Tyrolu, Włochy, <https://wyborcza.pl/7,75400,30081605,otzi-mial-ciemna-skore-i-oczy-prawdopodobnie-byl-tez-lysy.html>
22. Mumia wojownika (2500 lat p.n.e., Syberia) pochowanego wraz z księżniczką z Ukok, Muzeum Narodowe w Gornoaltajsku, Syberia, Rosja.
23. Księżniczka z Ukok – rekonstrukcja. Muzeum Narodowe w Gornoaltajsku, Syberia, Rosja, <https://knpradziejowe.wordpress.com/2013/03/22/tajemnice-syberyjskiej-ksiezniczki/>
24. Motywy malowideł na ciele i twarzy, plemię Mbaya, C. L. Strauss, *Smutek tropików*, Aletheia, Warszawa, 1935, s. 171.
25. Gottfried Lindauer, Portret *Tāmati Wāka Nene*, 1890, Gottfried Lindauer, Portret *Tāmati Wāka Nene*.
26. Maorys z tradycyjnym Ta Moko, XIX w., fot. Elizabeth Pulman.
27. Stanisław Szukalski, okładka: P. Wojciechowski (red.), *Stanisław Szukalski. Tatuaż znak potopu*, przeł. K. Jaskuła, Kontrowers, Gliwice, 2022.
28. Rosyjskie tatuaże więzienne, fot. Arkady Bronnikov, 1960-1980.
29. Rick Genet/Zombie boy, <https://www.eska.pl/hotplota/news/zombie-boy-bez-tatuazy-tak-naprawde-wygladal-rick-genet-aa-yFTg-tKUu-i6Y9.html>
30. Julia Gusse/ Illustrated Lady, <https://at.pinterest.com/pin/944207878107511367/>
31. Anthony Loffredo/Black Alien, <https://pl.pinterest.com/pin/534098837078637181/>

32. Becky Holt, <https://www.mirror.co.uk/news/weird-news/im-britains-most-tattooed-woman-32758787>
33. Skóry zdjęte z ciał członków Yakuzy. Na zdjęciu właściciel kolekcji - Fukushi Masaichi, lata 40-te XX w. <https://sabukaru.online/articles/a-dying-art-doctor-fukushi-masaichi-the-body-collector>
34. Ludzkie szczątki, w tym abażur wykonany z ludzkiej skóry, Muzeum w Buchenwaldzie, Niemcy.
35. Album fotograficzny oprawiony w ludzką skórę z Buchenwaldu. Muzeum Auschwitz-Birkenau, Polska, <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25618509,muzeum-auschwitz-wstrzasajace-swiadectwo-niemieckich-zbrodni.html>
36. Katarzyna Mirczak, *Znaki specjalne*, 2010, fot. K. Mirczak.
37. Widok z wystawy *Dziary. Maurycy Gomulicki*, 2018, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, fot. Marek Krzyżanek.
38. Julie Lluch, *EDSA*, 2023, <https://www.thediarist.ph/in-latest-sculptures-julie-lluch-mirrors-our-despair-and-hope/>
39. Julie Lluch, *Guerilla is a poet*, 2023, <https://www.thediarist.ph/in-latest-sculptures-julie-lluch-mirrors-our-despair-and-hope/>
40. Will Kurtz, *Dancing Girls*, fragment, 2011, <https://www.willkurtz.com/work>
41. Ah Xian, *Human human*, 2001, <https://www.mca.com.au/collection/artworks/2008.21/>
42. Ah Xian, *China China*, 2004, tamże.
43. Zhang Huan, *Family tree*, 2001, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/family-tree-20121355/>
44. Zhang Huan, *Shanghai Family tree*, 2001, <https://www.ngv.vic.gov.au/zhang-huan-shanghai-family-tree-2001/>
45. Plakat do filmu pt. *Pillow book*, reż. Peter Greenaway, 1996.
46. Fabio Viale, *Venus*, 2015, <https://designcrushblog.com/2017/12/05/fabio-viale/>
47. Richard Stipl, *Superbia*, 2023, <https://www.artsy.net/artwork/richard-stipl-superbia>
48. Richard Stipl, *A Futile Attempt to Know Oneself Better*, 2010, <https://akrylic.com/2003/10/richard-stipl-at-daniel-silverstein-gallery/>
49. Stemple do tatuowania więźniów, Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz- Birkenau, <https://www.auschwitz.org/muzeum/aktualnosci/stemple-do-tatuowania-wiezniow-odnalezione,1584.html>
50. Artur Żmijewski, kadr z filmu *80064*, 2004, <https://film-history.org/node/1150>
51. Wim Delvoye, *Donata*, 2005, <https://publicdelivery.org/wim-delvoye-tattooed-pigs/>
52. Wim Delvoye, wytatuowane skóry zdjęte ze świń, <https://missparryartlessons.wordpress.com/the-postmodern-animal/>
53. Wim Delvoye, bez tytułu, 2008, <https://publicdelivery.org/wim-delvoye-tattooed-pigs/>
54. Farma Delvoye'a w Chinach, https://www.perrotin.com/artists/Wim_Delvoye/7/wim-delvoyes-art-farm-beijing-china/14462
55. *Tim 2006*, część wystawy Wima Delvoye'a w MONA, fot. Jesse Hunniford.

Rozdział V

56. *Ikarus*, fragment zinu, papier, 21/15cm, 2021.
57. *Ikarus*, widok z boku oraz przodu po zasunięciu bluzy, silikon tatuowany, tekstylia, metal, 65/44cm. 2021.
58. *Ikarus*.
59. *Ikarus*.
60. *Ikarus*.
61. *Ikarus*.
62. *Ikarus*.

63. *Ikarus*, fragmenty zinu, J.P. Witkin - *Ukrzyżowanie*, J-L. Buckles - *Rodzina*, *Ikarus*- portret, reklama Diesel – *Narodziny nowoczesnej konferencji*, przedstawienie idei - humanizm/transhumanizm.
64. *Ikarus*, wystawa pt. *EXP[L]O w ramach festiwalu Oko nigdy nie śpi*, *Explozeum*, Bydgoszcz, 2023.
65. *R-complex*, silikon tatuowany, szkło, 36/33cm. Fragment ekspozycji, Galeria Kont, Lublin, 2023.
66. *R-complex*.
67. *R-complex*, projekty graficzne do obiektów, symbol Uroborosa.
68. *Firmament*, *Oko nigdy nie śpi*, *Explozeum*, Bydgoszcz, 2023.
69. *Kafel*, *Villeroy & Boch Mettlach Merzig*, Lwów, XIX w. Oryginał oraz wykonana przeze mnie kopia 50/50cm, technika własna.
70. *Firmament*, *Open City Otwarte Miasto*, ekspozycja w opuszczonym budynku szpitala, Wesola, Kraków, 2024.
71. *Firmament*, wytatuowane fragmenty sklepień, drewno, szkło, 60/60cm, Wesola, Kraków, 2024.
72. Fragment wytatuowanej skóry.
73. Giovanni Battista Tiepolo, Rezydencja Biskupia w Würzburgu, XVIII wiek.
74. *Manuskrypt z wierszem Marcina Świetlickiego Państwo von Kleist*.
75. *Szczęki piekła*, Psalterz z Winchesteru, 1150.
76. *Przeznaczenia duszy*, Arsène Houssaye, biblioteka Houghton, Cambridge.
77. Notatnik, silikon tatuowany, papier, 31/23 cm, 2024.
78. Notatnik, silikon tatuowany, papier, 31/23 cm, 2024.
79. Notatnik, rewers okładki.
80. John Milton, *Paradise lost*, wyd. Doves Hammersmith. Londyn, 1905.
81. Karta z notatnika.
82. *DreamWear*, silikon tatuowany, plastik, 120/42 cm, 2024.
83. *DreamWear*, fragment.
84. Awers oraz rewers banknotu 100 zł z Ludwikiem Waryńskim, w obiegu od 1975- 1995.
85. *DreamWear*, fragment.
86. *DreamWear*, widok z tyłu.
87. *DreamWear*, fragment.
88. Metki do ubrań, papier, 7/4cm.
89. *DreamWear*, projekt tornistra.
90. *Strangelove*, silikon tatuowany, drewno, pianka tapicerska, 75/67cm, 2024.
91. *Strangelove*, fragment.
92. Figurka Pinokia, R. J. Wrighta i S. Wright, 1994,
<https://www.theriaults.com/events/listing/51455/wooden-pinocchio-artist-proof>
93. *Tryumf śmierci*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Triumph_death_clusone.jpg
94. Tadeo Escalante, *Śmierć w domu bogatych i biednych*,
https://es.wikipedia.org/wiki/Tadeo_Escalante
95. Okładka *The Economist*, XII 2022.
96. *Strangelove*, fragment.
97. *Strangelove*, fragment.
98. *Strangelove*, fragment.
99. A. Wróblewski, *Tron*, niedatowany, kolekcja prywatna, <https://culture.pl/pl/galeria/andrzej-wroblewski-waiting-room-galeria>
100. *Pani na szpileczkach*, silikon tatuowany, papier, metal, 97/27cm, 2024.
101. Alina Szapocznikow, *Lampe Bouche I/Usta laminowane I*, 1966.
102. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-aliny-szapocznikow/1/5004>
103. *Pani na szpileczkach*, silikon tatuowany, papier, metal, 97/27cm, 2024.
104. Ziny z kontekstami, reprezentacje figury kata i ofiary, 8/5cm, 2023.
105. *Przedmioty użytkowe*, silikon tatuowany, żywica, 32/18cm.
106. Fragmenty zinu z opisem pracy.

107. Fragment zinu z opisem pracy.
108. Pudełko papierosów, *Lucky you/lucky you?*
109. Przedmioty użytkowe.
110. *Pomnik narracji*, silikon tatuowany, tektura, olej, 93/24cm, 2024.
111. Relikwiarz św. Tomasza z Akwinu, Bazylika San Domenico Maggiore, Neapol, Włochy. XIII wiek.
112. *Pomnik narracji*, detal.
113. *Pomnik narracji*, widok z tyłu oraz boków.
114. *Pomnik narracji*, fragment.
115. *Pomnik narracji*, fragment.
116. Gustav Vigeland, *Monolit*, Park Frogner, Oslo, 1920-1950,
<https://www.lomography.hk/photos/23184882>
117. Zegarek firmy Ingersoll, lata 50-te XX wieku.
118. Zegarek firmy Ingersoll, lata 30-te XX wieku.
119. Swatch & Damien Hirst 2018, <https://www.europastar.com/watch-gallery/1004090591-swatch-mickey-mouse-x-damien-hirst.html>
120. *Pomnik narracji*, fragment.
121. *Pomnik narracji*, fragment.
122. *Religare/Relegere*, silikon tatuowany, tekstylia, 50/45/45cm, 2021.
123. *Religare/Relegere*, silikon tatuowany, żywica, 180/40cm, 2024.
124. *Religare/Relegere*, fragment.
125. *Religare/Relegere*, fragment.
126. *Religare/Relegere*, fragment.
127. *Religare/Relegere*, fragment.
128. Schemat planu ekspozycji.