

Autobiografizm w sztuce kobiet

Kobieca autobiografia w literaturze czy sztuce zawsze była wyrazem dążenia autorek do niezależności. Przyglądanie się sobie, ujawnianie siebie, tworzenie autoportretu wewnętrznego – to wiodące tematy artystycznych wypowiedzi kobiet. Grzegorz Dziamski trafnie zauważa, iż „kobiece doświadczenia, czy też doświadczenia specyficzne dla kobiecego świata uważane były w naszej kulturze za sprawy marginalne, drugorzędne, ważne co najwyżej jako doświadczenia osobiste jednostki, jako wyraz prywatnej sfery życia człowieka, dlatego też prezentacja kobiecych doświadczeń odebrana została jako wprowadzenie do sztuki akcentów autobiograficznych, jako autobiografizacja sztuki”¹. Odkrywanie kobiecego świata, czyli żeńskich wartości w kulturze i w rozwoju samej kobiety stało się obecnie przedmiotem zainteresowań naukowców, ale i wielu artystów. Ów świat jest teraz powszechnie zauważalny – znacznie bardziej niż kiedykolwiek wcześniej w historii. Z pewnością stopień samoświadomości kobiet w XX i XXI wieku jest wyższy niż dawniej. Wpływa to na większą ich dojrzałość emocjonalną i pragnienie samorealizacji twórczej, w tym również artystycznej. Pragnę zatem podkreślić znaczenie płci artysty oraz wskazać, że bywa ona

¹ G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 71.

wyznacznikiem jego twórczości. Uznaję więc płeć za istotny element procesu kreacji artystycznej. Potwierdza to współczesna krytyka i refleksja nad sztuką przyznając, że wszelka twórczość artystyczna jest zdeterminowana płciowo. Wydaje się, że kwestia tożsamości płciowej kobiet–artystek staje się w ich pracach coraz bardziej zauważalna. Problem odkrywania i doświadczania kobiecości można więc uznać za kluczowy w odwiecznej, artystycznej dyskusji nad kondycją człowieka.

„Mój problem jest problemem kobiety” – Ewa Partum²

Krytycy i historycy sztuki analizując twórczość kobiet przyglądają się jej z różnych perspektyw. Charakteryzują artystki jako twórczynie dzieł sztuki, opisują owe dzieła i kategoryzują je, poszukując w nich najczęściej wątków feministycznych. Rzadziej skupiają się na specyficzności kobiecej narracji artystycznej. Bez wątpienia społeczne mechanizmy funkcjonowania kobiet wpływają na to, w jaki sposób artystki postrzegają świat. Twórczynie poszukują we własnej sztuce obszarów (środków ekspresji wizualnej i form sztuki), które określić można jako artystyczne fenomeny o charakterze wyznaczonym przez płeć (kobiecość). Piotr Krakowski pisząc o sztuce tworzonej przez kobiety przyznaje, że wciąż wielu krytyków sztuki używa przymiotnika kobiecy (*feminality*) w znaczeniu negatywnie wartościującym³. Może ono dotyczyć na przykład stosowania przez artystki delikatnych linii, ręcznie szytych, konfekcyjnych, „fatalaszko-watych” materiałów, jak również pastelowych kolorów, szczególnie zaś koloru różowego. Określenie to wywołuje wśród wielu twórczyń odczucia niedowartościowania i niepewności. Jednak przymiotnik kobiecy – odnoszący się do analizowania i opisywania sztuki – nie jest deprecjonujący, lecz wręcz przeciwnie: może on nobilitować

² Urodzona w 1945 roku. Jedna z pierwszych w Polsce artystek zajmujących się sztuką feministyczną, body-artem i sztuką krytyczną.

³ Por.: P. Krakowski, *Sztuka feministyczna*, [w:] *Sztuka kobiet*, J. Ciesielska, A. Smalcerz (red.), katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000.

i świadczyć o wyjątkowej wrażliwości artystycznej. Twórczość własną, tak jak i sztukę innych kobiet rozumiem jako żeński punkt widzenia rzeczy: oglądania świata i postrzegania sztuki. Myślę tu nie o jakiejś szczególnej odmianie twórczości wizualnej, a raczej o kobiecej świadomości i wrażliwości artystycznej wynikającej z rozumienia kobiecości jako doświadczenia wewnętrznego. Centralną kategorią tego doświadczenia staje się autobiografia, emocje, intymny świat wewnętrzny, a także świat zewnętrzny, który nade wszystko odbierany jest sensualnie.

Jedną z wybitnych, współczesnych artystek austriackich – Elke Krystufek, na pytanie, jakim tematem zajmuje się w swojej sztuce – odpowiedziała krótko: sobą⁴. Niewątpliwą siłą autobiografizmu artystek jest jego szczerość i autentyczność. Indywidualizm twórczyń, dążenie do ekspozycji własnego ja spowodowało wypracowanie autotematycznych i autoreprezentacyjnych form wizualnej narracji artystycznej. Na potwierdzenie tej tezy pragnę przywołać autobiograficzną sztukę dwóch szczególnych twórczyń XX wieku: malarzki Fridy Kahlo i rzeźbiarki Louise Bourgeois. Ich kreacja nie mieści się w żadnym z wielkich kierunków sztuki, choć wydaje się sytuować najbliżej idei surrealizmu. Sięganie do wydarzeń z własnego życia i wykorzystanie ich jako materii sztuki stało się jednak w działaniach obu artystek nadzwyczaj dosłowne. Skrajny subiektywizm wypowiedzi artystycznych obu twórczyń obrał formę wręcz demonstracyjną.

„Całe dzieło artysty polega na tworzeniu autoportretu”

– Louise Bourgeois

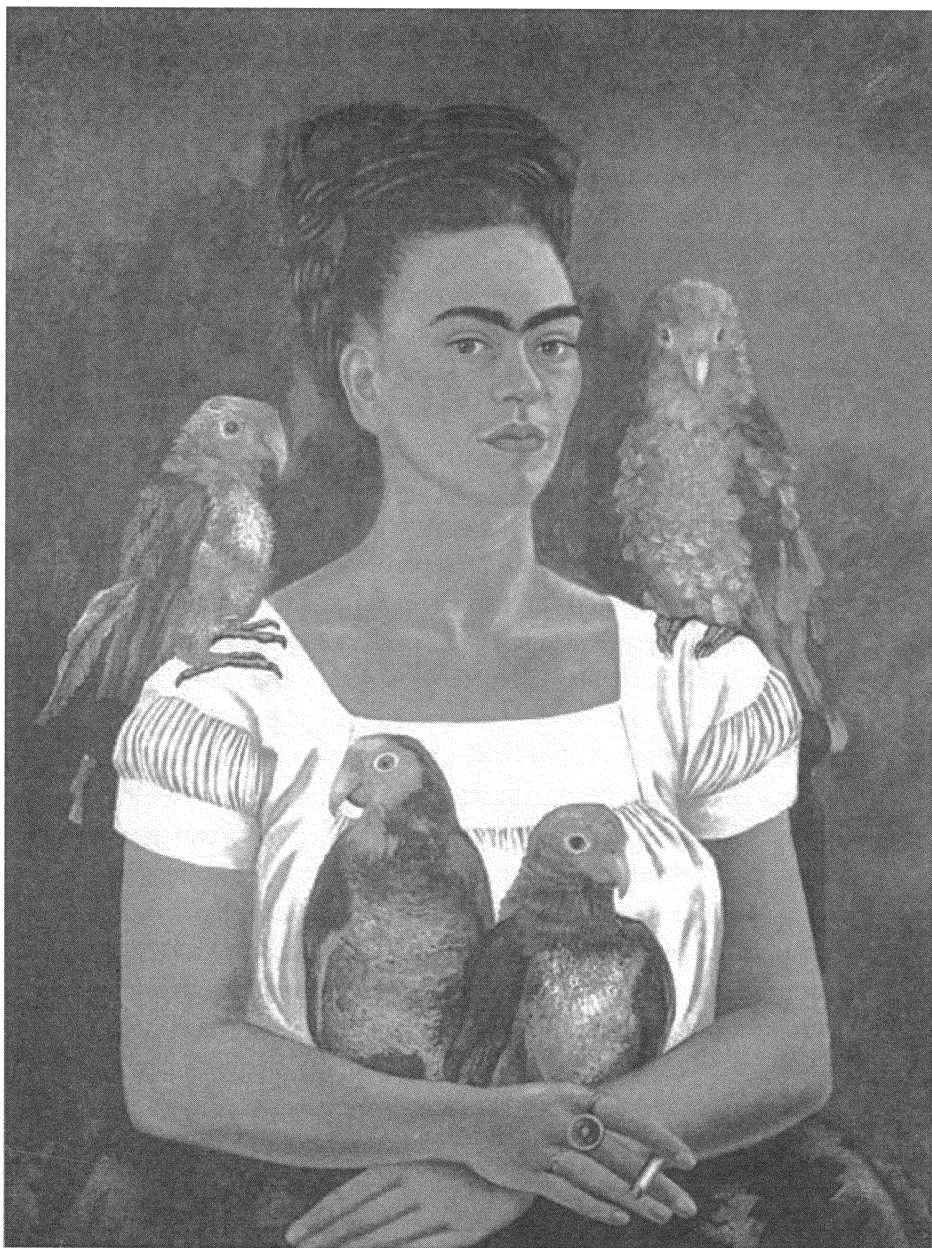
Do najwybitniejszych malarek XX wieku tworzących autoportrety wewnętrzne należy z pewnością meksykańska artystka Frida Kahlo (1907–1954). Jak pisze Maria Poprzeczka, osobiste do granic ekshibicjonizmu malarstwo Fridy Kahlo jest w swym prywatnym charakterze wyjątkowe na tle malarstwa meksykańskiego, ale też

⁴ Por.: *Chcę być zauważona*, wywiad Aleksandry Hołowni z Elke Krystufek, „Arteon” 2004, nr 10.

całej ówczesnej sztuki⁵. Obrazy Kahlo są bowiem wypowiedziami wyłącznie autobiograficznymi. Rekonstruuja jej życie od momentu narodzin – na przykład w *Moich narodzinach* z 1932 roku – gdzie widzimy rodzącą kobietę (matkę artystki), z łona której wylania się głowa małej Fridy. Jak u chyba żadnej innej artystki, malarstwo Kahlo odnosi się tylko do osobistych wydarzeń z jej życia, głównie zdarzeń naznaczonych bólem: fizycznym i emocjonalnym. Artystka jako pięcioletnie dziecko zachorowała na polio, co skutkowało deformacją jej prawej nogi. Jako młoda kobieta ucierpiała dotkliwie w wypadku komunikacyjnym. Spowodowało to jej liczne pobyty w szpitalach, wielokrotne operacje, a w efekcie amputację nogi, nieznosne cierpienia fizyczne, z którymi zmagala się aż do śmierci. Artystka uczyniła ze swego bólu swoisty leitmotiv malarski. W przeważającej części obrazy Kahlo to autoportrety (około 70). Były one spontanicznym i niezwykle szczerym zapisem życiowych doświadczeń malarki. Artystka opisywała w nich fizyczne, ale też duchowe cierpienia i rozterki. Ich podstawę stanowiły namiętności do mężczyzn (również do kobiet), a szczególnie burzliwy uczuciowo związek z mężem – słynnym meksykańskim malarzem Diego Riverą. Sztuka Kahlo jest swego rodzaju pamiętnikiem, w którym zapisane zostały miłości, tragizm rozstań, rozczarowań, a także choroby i poronienia, pragnienie dziecka, którego nigdy nie urodziła. W jej pracach odnajdziemy zachwyty światem w ogóle, a szczególnie kulturą prekolumbijską, zainteresowanie chrześcijańską wiarą, ale też zaangażowanie w meksykański ruch komunistyczny.

Twórczość Kahlo bliska jest w sensie formalnym malarstwu naiwnemu. W jej sztuce tak jak i w malarstwie naiwnym dominują kontrastowo zestawione, nasycone barwy, postaci ukazane są w sztywnych pozach, a symbolika wydaje się niewyszukana i oczywista. Artystka nawiązuje tu do miniaturowych, meksykańskich obrazków wotywnych zwanych *retablos* – popularnych w lokalnej tradycji ludowej. Obrazki te zawierały prośby do świętych, były również formą dziękczynienia zanoszonego głównie do Madonny. Tak jak twórcy *retablos*, Kahlo wykorzystała bardzo prosty język przedstawień, obrazowała

⁵ Por.: M. Poprzęcka, *Galeria. Sztuka patrzenia*, STENTOR, Warszawa 2003, s. 122.



Frida Kahlo, *Ja i moje papugi*, olej na płótnie, 1941

Źródło: abcgallery.com

realistycznie, a prace opatrywała ozdobnymi dedykacjami, inskrypcjami lub cytatai. Wizerunki własnego udręczonego ciała, krew, żyły, kości, szkielety, czaszki, narządy wewnętrzne pojawiają się w jej sztuce nie po to, aby epatować okrucieństwem, lecz by pokazać fizyczność swojego cierpienia.

Jednym z najbardziej znanych obrazów Fridy Kahlo jest *Autoportret z obciętymi włosami* z 1940 roku. Powstał on tuż po rozwodzie z Riverą. Przedstawia poważną i skupioną artystkę siedzącą na krześle. Zamiast zdecydowanie kobiecych, kolorowych strojów, jakie widać na większości autoportretów, Kahlo jest ubrana w duży, za luźny, ciemny, męski garnitur. Jej włosy – dawniej długie i splecione w warkocz – są teraz bardzo krótkie. W rękach trzyma nożyce. Wokół na podłodze leżą porozrzucane pukle jej uciętych włosów, które przypominają swym wyglądem jakieś żywe, organiczne materię. Wydaje się, że jest to obraz oszpeccenia, samookaleczenia spowodowanego silnymi przeżyciami. W akcie rozpaczliwej przejawiającym się autoagresją po rozstaniu z ukochanym, artystka pozbawia siebie symbolicznego atrybutu kobiecej urody – długich włosów.

Malarstwo Kahlo stało się dowodem obsesyjnej miłości i przywiązania do Rivery – męża i mężczyzny jej życia. Wyraża też ono olbrzymi szacunek oraz uznanie dla jego twórczości (artystka wielokrotnie zapożyczała środki wyrazu artystycznego od Rivery, nadając im własny, intymny charakter). Pragnienie dziecka i kolejne poronienia ujawniły się między innymi w takich obrazach jak *Słońce i życie* z 1947 roku czy *Henry Ford Hospital (Latające łóżko)* z 1932 roku. Ten ostatni wizerunek należy do najbardziej bezkompromisowych i wstrząsających przedstawień w twórczości Kahlo. Obraz przedstawia łóżko, w którym leżąca, skrwawiona artystka spogląda na unoszący się nad nią płód. W ręce trzyma odświętne wstążki, przekształcające się w żyły i pępowinę. Wokół krążą naturalistycznie oddane kobiece organy wewnętrzne, kwiat orchidei (symbol seksualności) i wielki ślimak (symbol poronienia). Dotkliwie poczucie samotności, malarskie rozpamiętywanie bolesnych wydarzeń, a jednocześnie zachłanne pragnienie życia – zdominowały w całości sztukę Fridy Kahlo. Artystka nigdy nie rozszerzyła swej ekspresji artystycznej poza wątki autobiograficzne. Utożsamiała się ze swoimi autoportre-

tami pełnymi symboli i atrybutów. W swych dziennikach szczerze przyznawała, że sztuka ma dla niej wymiar terapeutyczny i jest swego rodzaju „wentylem bezpieczeństwa”.

Wybitną artystką, której twórczość również w całości koncentruje się na zdarzeniach autobiograficznych jest Louise Bourgeois (1911–2010), amerykańska rzeźbiarka francuskiego pochodzenia. „Stara mądra kobieta zostawia nam niepokojące dzieło, w którym zawiera swoje doświadczenie życia, płci, doświadczenie kobiecości konfrontowanej z życiem i okrucieństwem”⁶. Problematyka jej prac oscyluje wokół wątków odnoszących się do odczuwania emocji, do cielesności oraz seksualności, ale nade wszystko do własnych traumatycznych przeżyć z dzieciństwa. Sama artystka wielokrotnie przyznawała, że wszystkie jej prace z ostatnich pięćdziesięciu lat, wszystkie tematy, które ją intrygowały zainspirowane zostały doświadczeniami z jej dzieciństwa. Bourgeois kultuwyuje dziecięcą pamięć jako zaczyn dojrzalej już osobowości, rozwoju własnej twórczości i późniejszego swego dzieła. Uznaje tym samym wyjątkowość artystów w sięganiu do własnej biografii jako „fabuły” ich sztuki. Artystka stwierdza: „Umiejętność przywołania i przełożenia na język sztuki obrazów z dzieciństwa jest przywilejem artysty. Zwykli ludzie nie potrafią tego robić. Tylko artyści posiadają taką moc. Dlatego przywilej jest tu właściwie użytym słowem”⁷.

Bourgeois wychowywała się w bogatym, mieszczańskim domu w Paryżu. Jej rodzina prowadziła pracownię renowacji gobelinów i arrasów, a sama Louise jako dziecko często wykonywała drobne prace przy ich restauracji. Umiejętność tę wykorzystała później w swej sztuce, chętnie sięgając po techniki rękodzielnicze (głównie szycie). Silne, negatywne przeżycia z dzieciństwa spowodowane zawiłymi relacjami emocjonalnymi pomiędzy członkami jej rodziny, brakiem akceptacji przez ojca (neurotyka), jego oficjalnym, pozamałżeńskim związkiem z guwernantką małej Louise, a także mocne więzi artystki z nadopiekuńczą matką i jej przedwczesna śmierć – stały się zasad-

⁶ Tamże, s. 134.

⁷ Z wywiadu, którego Louise Bourgeois udzieliła Aleksandrze Hołowni pt. *Feminizm i surrealiści*, „Arteon” 2001, nr 3.



Louise Bourgeois, *Pajęczycza (Maman)*, Bilbao 1999

Źródło: <http://www.guggenheim-bilbao.es/fr/oeuvres/maman-2/>

niczą treścią sztuki dojrzałej już Bourgeois. „Ale najwierniejszym towarzyszem życia Louise był i jest strach: w dzieciństwie strach przed rozpadem małżeństwa rodziców, potem strach przed niemożnością pogodzenia ról matki, żony i artystki, strach przed niezrozumieniem i porażkami, strach przed samotnością”⁸. Wizerunkiem tego – w istocie nie strachu, a raczej lęku – stała się w latach 40. XX wieku seria obrazów zatytułowanych *Kobieta – Dom*. Owa kobieta to naga,

⁸ U. Usakowska-Wolff, *Louise Bourgeois. Niepokój w starych dekoracjach*, „Artmix” nr 3, 01.06.2002.

krucha postać, której ciało łączy się organicznie w całość z bryłą domu. To udomowiona, kobieca samotność. Analizę kobiecych stanów psychicznych Bourgeois poruszała wielokrotnie, między innymi w takich pracach jak różowa *Zagniewana kobieta* (1984/94), czy w serii rysunków (przypominających stylistyką rysunki dziecięce), których przykładem mogą być: *Święta Sebastiana* z 1987 roku, *Nic mi nie umknie* z 2001 roku, *Życie wiszące na włosku* i *Ciężarna karytyda* z 2002 roku. Uosobieniem kobiecej opiekuńczości i skłonności do matkowania stał się w twórczości Bourgeois rysunkowy, ale głównie rzeźbiarski cykl *Pająków*⁹. Gigantyczne formy odlane z brązu to właściwie wielkie *Pajęczycy*. Ekspozowane w galeryjnych wnętrzach lub w przestrzeni publicznej swoimi rozmiarami pochłaniają ogromne obszary. Największą z nich artystka nazwała *Maman* (rzeźba prezentowana była między innymi w londyńskiej Tate Modern w 2000 roku). *Pajęczycy* to symboliczne matki, które tkają domową, kruchą pajęczynę życia jak naturalny gobelin, dominując i ochraniając jednocześnie. To matki przerażające i opiekuńcze jednocześnie. Odstrasżające i broniące. Stały się one umownym wizerunkiem matki samej artystki i wielu ról, w które wcielała się grając w „spektaklu” rodzinnym. „Zamieszkuje we mnie zażarta miłość do matki” – przyznawała Bourgeois.

Artystka chętnie sięga w swej sztuce po przedmioty z przeszłości: swoje stare sukienki, bieliznę, meble czy inne domowe sprzęty (na przykład *Czerwony pokój* z 1994 roku). Od początku lat 90. XX wieku powstawała seria instalacji zatytułowana *Cele* (*Komórki*). Komórka jako podstawowa forma biologiczna była tu znakiem domowego życia, ukrytych problemów i rodzinnych trudnych spraw. Stała się ona bardzo osobistą czy wręcz intymną „architekturą wspomnień”. Bourgeois „konstruowała pomieszczenia otoczone ścianami z drzwi, luster, szyb lub drucianej siatki, w których ustawiała lub zawieszała krzesła, ubrania, błyszczące kule, nieociosane kamienie, szpule z kolorowymi nićmi, popsute zabawki, zwierzęce czaszki, makiety pałacyków z czasów dzieciństwa, fragmenty gobelinów z rodzinnej pra-

⁹ Wizerunek pająka pojawia się w rysunkach takich jak np.: *Pająk* z 1994 roku, czy *Kobieta-pająk* z 2004 roku.

cowni”¹⁰. Wszystko, co znajduje się w komórkach jest wieloznaczne i ambiwalentne. To jedna z zasadniczych cech całej twórczości Bourgeois. Jak podkreśla sama artystka *Cele* ukazują różne formy jej własnego cierpienia: cierpienie emocjonalne, fizyczne, duchowe. Ich powodem jest zawsze strach i wszechogarniający ją lęk.

Paweł Leszkowicz w katalogu wydanym do warszawskiej wystawy *Geometria pożądania* pisał: „(...) sztuka Louise Bourgeois i autokomentarz artystki zmieniły współczesną historię i krytykę sztuki, powodując przede wszystkim triumfalny powrót biograficznych interpretacji po dekadach strukturalizmu, śmierci autora i socjopolityki. W centrum znalazła się również psychoanalityczna krytyka sztuki, pozostająca dotychczas na marginesach (...)”¹¹. Świadomy biografizm Louise Bourgeois porównywany bywa do literackiej twórczości Marcela Prousta, Franza Kafki czy Zygmunta Freuda. Jest on z pewnością rodzajem artystycznej autoterapii i formą autopsychanalizy w sztuce.

„Codzienność przywraca Misteria” – Teresa Murak

Doświadczenie płci (kobiecości) traktować należy bez wątpienia jako istotny czynnik warunkujący sposób narracji artystycznej. Jednym z jego przejawów stał się swoisty biografizm codzienności zauważalny w sztuce artystek współczesnych. Judy Chicago, jedna z czołowych, feministycznych artystek amerykańskich przyznała, że ruch feministyczny zaferował kobietom specyficzny kontekst do tworzenia nowej sztuki. Owa nowa sztuka afirmuje osobiste i zbiorowe doświadczenia kobiet, czerpiąc tworzywo i inspirację bezpośrednio z ich życia¹². Współczesne artystki często opowiadają o swej biografii poprzez eksponowanie w sztuce codziennych, zwyczajnych zajęć. Nobilitują je przez to wskazując na ich przytłaczającą

¹⁰ U. Usakowska-Wolff, *Louise Bourgeois...*

¹¹ P. Leszkowicz, *W poszukiwaniu straconej przestrzeni*, [w:] *Louise Bourgeois. Geometria pożądania*, katalog wystawy, Zachęta Państwową Galeria Sztuki, Warszawa 2003, s. 25.

¹² Por.: M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, Semper, Warszawa 1993, s. 226.

powtarzalność i życiową konieczność w kobiecej egzystencji. Przedstawiają tym samym charakterystyczne dla naszej kultury – kobiece role: bycia matką, gospodynią, żoną. Obieranie ziemniaków, sprzątanie, mycie, pranie, gotowanie, pieczenie ciasta, ubijanie piany z białek, częstowanie gości własnoręcznie przygotowanymi potrawami, zakładanie i pielęgnowanie ogródka, sianie – to czynności przetwarzane w formy działań artystycznych.

Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) uważana jest za artystkę, która wyprzedziła zachodni nurt feministyczny, rozwijała bowiem wątki kobiece w sztuce polskiej już na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, zanim pojawiły się one na Zachodzie. Agata Smalcerz w katalogu wydanym do znanej wystawy *Kobieta o kobiecie* pisała o Pinińskiej-Bereś: „[jej] niezwykle prace były i są intensyfikacją wszystkiego, co jest charakterystyczne dla kobiet: ciepła, krągłości, różowości, elegancji, miękkości, ale i sarkazmu, ironii, buntu, inteligencji, wreszcie – odwiecznej mądrości, która rozumie, że podział na męskie i żeńskie będzie istniał zawsze”¹³. Artystka tworzyła sztukę o klimacie i charakterze „buduarowo-kuchennym”¹⁴. Zwróciła uwagę na to, że przestrzeń kuchni (rola gospodyni) i sypialni (rola kochanki) jest tradycyjnie przypisana kobiecie. Opisywała więc ową przestrzeń poprzez wypełnianie jej przedmiotami lub formami przypominającymi przedmioty, takimi jak: gorsety, fartuchy, pieluchy, beciki, koldry, pierzyny, balie i tary do ręcznego prania, czy deski do prasowania. W połowie lat 60. powstały *Gorsety*, a w końcu – seria *Psychomebelków*, czyli sprzętów domowych skrywających modele kobiecych pierśsi, pośladków i brzuchów.

Istotną dziedziną twórczości Pinińskiej-Bereś był performance. Akcja zatytułowana *Pranie* z 1980 roku (gdzie artystka prała pieluszki swojej córki na starej, metalowej tarce, a po ich rozwieszeniu na sznurku – utworzyła napis FEMINIZM), czy *Działanie na przyrzędy kuchenne* z 1996 roku (ubijanie piany z białek) transponują typowe

¹³ J. Ciesielska, A. Smalcerz, *Kobieta o kobiecie*, katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000, s. 10.

¹⁴ Por.: I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Sic!, Warszawa 2002.



Maria Pinińska-Bereś, *Pranie*, Galeria O.N., Poznań 1980

Źródło: <http://cojestgrane.pl/polska/dolnoslaskie/wroclaw/wydarzenie/1wg/pranie-feminizmu-czyli-artystki-i-plec/bylo>

zajęcia domowe, których artystka wciąż doświadczała w swej kobiecej codzienności. W takich działaniach, w oparciu o własne przeżycia poruszała tematykę osaczenia kobiet, ograniczenia ich działań do sfery prywatnej (przestrzeni domu) oraz wykluczenia z publicznego dyskursu. Krytykowała narzucane kobietom role społeczne, które ograniczają się do funkcjonowania w roli matki czy żony. Swoimi nowatorskimi działaniami Pinińska-Bereś skutecznie zdekonstrowała zakorzenione w powszechnej świadomości stereotypy płciowe. Jednym z ostatnich działań Pinińskiej-Bereś był performance z 1995 roku zatytułowany *Kobieta z drabiną*. Artystka ubrana na biało, trzymając drabinę i wielką miotłę (do których przyczepiła różowe wstążki) – zmyiała podłogę. Zdejmowała pajęczyny z kątów, wymiatała drobne śmieci spod nóg widzów, zbierała kurz. Zwyczajnie krzątała się z miotłą robiąc porządki. Skoncentrowana na eksponowaniu

w swej twórczości codziennych zajęć Pinińska-Bereś sprawiła, że ten nigdy niewykorzystywany w tzw. wysokiej sztuce temat – stał się teraz istotny i został wyraźnie przez nią nobilitowany. Jak pisze Izabela Kowalczyk: „Sztuka ta wskazuje na uwikłanie kobiety w świat rzeczy, na osaczenie jej w przestrzeni domowej, na zamknięty krąg, w którym spędza swój czas, na model kulturowy, według którego przestrzeń ta jednoznacznie przypisana jest kobiecie”¹⁵. Pinińska-Bereś kojarzy uniwersalną kobietą biografię w sposób nadzwyczaj osobisty, a przez to autobiograficzny. Całość jej sztuki odnosi się do konwencjonalnego świata kobiety i w związku z tym, każe odbiorcy stereotypowo identyfikować kobiecość z cielesnością lub raczej jej znakami. Owa cielesność jawi się jako miękka i dotykalna, ciepła, różowa – w buduarowym klimacie. Kobiecość w sztuce Pinińskiej-Bereś jest jednak pozornie pogodna i zabawna, ukazuje się raczej jako przesadzona i świadomie przez artystkę przejaskrawiona. Nabiera przez to ironicznego odcienia oraz przewrotnego wdzięku.

Z kolei serbska artystka Marina Abramović (ur. 1946) w swych działaniach twórczych często wykorzystuje prostą czynność zmywania. Odwołując się do własnej codzienności realizuje akcje artystyczne, podczas których między innymi myje podłogę czy schody, albo szoruje zwierzęce kości (przejmujący w swej wymowie performance pt. *Balkański barok* z 1997 roku – nagroda Złotego Lwa na 47. Biennale Sztuki w Wenecji). Mozolnie próbuje zmyć coś, co w istocie jest niezmywalne. Szoruje w skupieniu, aby zmieniać, czyli odsłaniać coś prawdziwego, ukrytego pod zabrudzeniem. Artystka przyznaje, że czynność tę traktuje jako rytualną i powtarza ją w nieskończoność. Twierdzi, że „(...) zmywanie podłogi jest aktywnością medytacyjną i dotyczy sztuki czyszczenia domu”¹⁶.

Nobilitowanie codzienności opartej na kobiecych uniwersalnych doświadczeniach autobiograficznych znalazło też istotne miejsce w twórczości trzech polskich artystek młodszego pokolenia: Elżbiety Jabłońskiej (ur. 1970), Alicji Łukasiak (ur. 1975) oraz Julity Wójcik (ur. 1971). Wszystkie one nadają rangę sztuki banalnym, codziennym

¹⁵ Tamże, s. 53.

¹⁶ A. Hołownia, *Ciało i rytuały*, „Arteon” 2004, nr 4, s. 18.

czynnościom odnoszącym się do ich kobiecych doświadczeń i tradycyjnej praktyki życiowej.

Elżbieta Jabłońska wciela się w rolę gospodyni domowej i zaprasza przybyłych na wernisaż widzów na przyjęcie. *Przez żołądek do serca* to działania, podczas których artystka serwuje gościom samodzielnie przygotowane smakołyki. Kusząco ubrana – zaprasza do degustacji i czuwa nad jakością podawanych przez siebie potraw. Stara się nakarmić oraz obsługiwać, a tym samym zadowolić innych. Czasami z troską przypomina o wartościach kalorycznych serwowanych dań i sugeruje wykonanie (podobnie jak ona sama) codziennych prac w celu ich spalenia. Krzątająca się artystka oraz widzowie tworzą wspólnie klimat przyjęcia, jakby z okazji jakiejś uroczystości rodzinnej. Podczas, gdy goście jedzą, rozmawiają i bawią się, gospodyni z typowym dla siebie poświęceniem drepcze między stołem a kuchnią. Kreowana przez Jabłońską kobieta jest „słodka”, potulna i uczynna, zwykła i całkiem udomowiona. Równocześnie musi być ona bardzo silna i świetnie zorganizowana. W fotogramach *Gry domowe* z 2002 roku¹⁷, artystka pozuje do zdjęć ubrana w kostiumy amerykańskich idoli kultury masowej: Supermana, Batmana lub Spidermana. Poprzez użycie kostiumu i aranżację otaczającej ją przestrzeni przeistacza się – tak jak owi idole – ze zwyczajnej kobiety/matki w *Supermatkę*. Siedzi w centrum swego „królestwa”, czyli w kuchni. Trzymając na kolanach syna przybiera tradycyjną pozę Madonny z Dzieciątkiem. Wykorzystując osobiste doświadczenia macierzyństwa Jabłońska staje się artystycznym uosobieniem współczesnej Matki – Polki. Jest to jednak postawa przewrotnie heroiczna, choć odpowiedzialna, opiekuńcza i całkowicie oddana swym powinnościom. Wizerunkowi temu towarzyszą napisy: „zmywanie”, „pranie”, „gotowanie” oraz tytułowe „gry domowe”. W powyższym kontekście brzmią one jak cel: nakaz i przymus jednocześnie.

Elżbieta Jabłońska konstruuje w niektórych swoich wystawach specyficzny warsztat gospodyni domowej. Na zbiorowej ekspozycji *Biały Mazur* zorganizowanej w krakowskim Bunkrze Sztuki

¹⁷ *Gry domowe* – billboard Galerii Zewnętrznej AMS, prezentowany na ulicach polskich miast w 2002 roku.



Elżbieta Jabłońska, *Supermatka*, 2003

Źródło: <http://galeria-arsenal.pl/wystawy/elzbieta-jablonska-supermatka.html>

w 2004 roku, Jabłońska pokazała instalację zatytułowaną *Kuchnia*. Pracę zbudowano z białych mebli kuchennych, ale w skali znacznie większej niż normalne meble. Żadna gospodyni nie mogłaby w takiej kuchni funkcjonować, a sama Jabłońska nazwała te meble „domową ścianą płaczu”. Widać było na nich pozostawione ślady przygotowywanych potraw, panował tam bałagan, leżały resztki jedzenia, stały brudne naczynia. Gigantyczne rozmiary szafek kuchennych sprawiały, że z trudem można było do nich sięgnąć, a stół był zbyt wysoki, aby przy nim usiąść – lecz i tak nie stały przy nim żadne krzesła. Sama artystka tak skomentowała swoją pracę: „Zwykle, codzienne sprawy bywają niezwykle interesującym polem działania. Według mojej prywatnej teorii już sama decyzja o porannym wstaniu z łóżka, niekiedy jest czynem bohaterskim. Fascynuje mnie cykliczność, powtarzalność codziennych czynności i pozorna nuda, którą musimy

z pokorą akceptować¹⁸. Kolejnym działaniem artystki, w którym opowiada tym razem o kobiecych (a zarazem swoich) pragnieniach jest projekt *Help Yourself*. W lipcu 2003 roku Jabłońska została zaproszona na wystawę do Bałtyckiej Galerii Sztuki w Ustce. Zrealizowała tam akcję poświęconą relaksowi, a ściślej mówiąc kobiecym marzeniom o wypoczynku. Artystka (matka i gospodyni w jednej osobie) postanowiła odpocząć nad morzem w gronie przyjaciół, artystów i krytyków, którzy przyjechali do Ustki na jej zaproszenie. W nocy spała w galerii, a w ciągu dnia spotykała się ze swymi gośćmi, spędzając czas na niezobowiązujących rozmowach i spacerach.

Codziennosc Jabłońskiej to również starania o pogodzenie jej życiowych ról – artystki z rolą matki. Podczas znanej wystawy *Kobieta o kobiecie* zorganizowanej w 2001 roku przez Galerię Bielską w Bielsku-Białej, Jabłońska zaprezentowała pracę *Gdy Antek śpi*. Podjęła w niej problemem funkcjonowania kobiety – twórczyni nieustannie poruszającej się pomiędzy przestrzenią domową, a sferą sztuki. W jej wypadku rytm tworzenia, „uprawiania sztuki” wyznaczony został przez długość czasu snu syna. *Gdy Antek śpi* powstają rysunki w formie obrazków przedstawiających sceny domowe: wizerunki matki i ojca, dziecięce łóżeczko, gotowanie, czy oglądanie telewizji. Jabłońska ponownie zadaje tu pytanie o własną tożsamość, o „bywanie” artystką „będąc” kobietą, o rozterkę i spełnienie, o odnalezienie się w obu rolach jednocześnie.

W 2003 roku w warszawskiej galerii Laboratorium Centrum Sztuki Współczesnej Alicja Łukasiak prezentowała wieloelementową pracę zatytułowaną *Baba*. Była to rzeźbiarska realizacja złożona z kilkudziesięciu bardzo małych i trzech ponadmetrowych figur postaci kobiecej. Wszystkie te figury (rzeźby) wykonane zostały z ciasta chlebowego. Łukasiak jako gospodyni czy kucharka przygotowywała surowy zaczyn drożdżowy, który rozrastał się przybierając formy bliższe obfitym kształtom kobiecego ciała. Po wyrośnięciu, wszystkie małe i dwie duże baby wypieczone zostały przez artystkę w piekarniczym piecu, przy użyciu własnej techniki. Jedną z dużych bab po-

¹⁸ Wypowiedź Elżbiety Jabłońskiej zamieszczona w katalogu do wystawy *Krzętanina 2*, zorganizowanej przez BWA w Jeleniej Górze i BWA we Wrocławiu, w 2004 roku.

zostawiono w stanie surowym. Jej ciało/ciasto rosło i pęczniało, odpadało i należało je stale uzupełniać nowymi kawałkami ciasta/ciała. Odwiedzającej wystawę publiczności również stworzono możliwość wejścia w tradycyjną rolę piekarza. Widzowie wyrabiali więc ciasto na własne baby i wypiekali je na specjalnie przygotowanym ruszcie. *Baby* Alicji Łukasiak łączą w sobie kilka charakterystycznych dla sztuki kobiecej wątków: współczesne zainteresowanie problematyką ciała, wizerunkiem kobiety (tu odmiennym od wizerunku popularnego w mediach) oraz artystyczną nobilitacją typowej, kobiecej codzienności i towarzyszącym jej zajęciom.

Julita Wójcik w swych obiektach, a także akcjach w przestrzeni publicznej doprowadziła do całkowitej skrajności tematykę zwykłości i codzienności zdarzeń wynikających z doświadczenia autobiograficznego. Artystka jest autorką licznych działań oraz zdarzeń artystycznych, które stanowią bezpośrednie cytaty z własnej rzeczywistości i w których bezpretensjonalnie deklaruje ona autentyczne zamiłowanie do prac domowych. Największy rozgłos przyniosła jej akcja *Obieranie ziemniaków* w warszawskiej Zachęcie w 2001 roku. Na pytanie: po co obiera ziemniaki w galerii sztuki, artystka odpowiadała, że od lat kobiety obierają kartofle i nikt ich nie pyta, po co to robią. Jak się wydaje, artystce po prostu o to chodziło – by wreszcie zadano to pytanie. W swojej twórczości Wójcik – w oparciu o własne doświadczenia – eksponuje kobiecą codzienność i trywialność życia. Artystka podczas akcji artystycznych między innymi gotuje, szydełkuje, uprawia ogródek, sprząta. Mówi przewrotnie o tworzeniu „estetyki kury domowej”. Stara się więc, aby sztuka była „ładna i wesola”. Jej prace są „dotykalne” i sprawiają wrażenie, jakby powstały po to, by upiększać otoczenie. Są działaniem przekornej kobiety, która w dobie feminizmu afirmuje tradycyjny, niewieści wizerunek. W tym celu Wójcik często posługuje się pastiszem i stylizacją. Artystka nie podejmuje wielkich tematów, nie uderza w patetyczny ton, nie buntuje się otwarcie. Za pomocą prostych czynności, wykonywanych zwykle w niepasującej do nich, galeryjnej przestrzeni, stara się zwrócić uwagę na życie codzienne i zwykłe. Nieoczekiwanie odnajduje w nim walory estetyczne, swoiste rytuały, wartości i ukryte pierwotne sensy. Jak pisała Jolanta Brach-Czaina: „Codzien-

ność budowana jest ze znikających gestów, ulatujących problemów, z przedsięwzięć, które tracą znaczenie, gdy tylko zostaną wykonane. (...) Drobne czynności krzątaczego bytowania, blahe gesty (...) jak się okazuje, mają poważne konsekwencje. Bezwzględne. Ostateczne. Zimne. Krząctwo osadza codzienność w metafizycznym porządku rzeczy, w którym istnienie konfrontowane jest z nicością¹⁹.

Sianie i zasiewy traktowane jako rytuał i kobiece misterium – to od wielu lat autorskie medium Teresy Murak (ur. 1949), stanowiące swoisty znak rozpoznawczy jej twórczości. Artystka do konstrukcji swych prac wykorzystuje nasiona (traktowane jako symboliczne zaczątki nowego życia) oraz rośliny takie jak: rzeżucha, koniczyna, gorczyca i trawa. Czynność siania stała się u Murak rytuałem zapłodnienia ziemi. Odczuwając bliskość z pierwotnym „łonom” natury, artystka wciela się w rolę ogrodniczki i piastunki życia jednocześnie. W latach 70. Murak wielokrotnie realizowała działania zatytułowane *Zasiewy*. Były to akcje o charakterze sakralno-obrzędowym (na przykład *Procesja*, czy *Wielkanocny dywan* z 1974 roku), którym towarzyszyły czuwania artystki przy wschodzącej rzeźusze. Po jej wykiełkowaniu następował etap dosłownie fizycznego, cielesnego kontaktu z rośliną. Artystka tworzyła wówczas z „roślinnej tkaniny” specyficzne szaty, żywe suknie czy też fragmenty kobiecej garderoby (na przykład *Popiersie* z 1976 roku). „Te suknie, koszule i płaszcze z rzeżuchy to było coś więcej niż ubranie, to pochodna ciała, która tworzyła z nim nierozzerwalną całość. To odkrywanie analogii między ciałem kobiety i rodzącą ziemią”²⁰. Nobilitacja codzienności znalazła w sztuce Murak szczególny wyraz w 1988 roku. Wówczas w warszawskiej Galerii Dziekanka artystka przedstawiła realizację zatytułowaną *Ścierki wizyttek*. Stare, wytarte na wylot szmaciane ścierki, którymi przez pół wieku zakonnice ścierały posadzki kościoła, zastały po raz pierwszy zaprezentowane na wystawie jako obiekty. W kolejnych realizacjach Murak łączyła *Ścierki wizyttek* z wcześniejszym wątkiem *Zasiewów*. Podczas działań *Sztuka jako gest prywatny* (Koszalin 1989) w dziurach porozrywanych, zużytych ście-

¹⁹ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, PIW, Warszawa 1992, s. 103–104.

²⁰ Ł. Wójcicki, *Misterium śmierci i odrodzenia*, „Arteon” 2003, nr 7, s. 38.

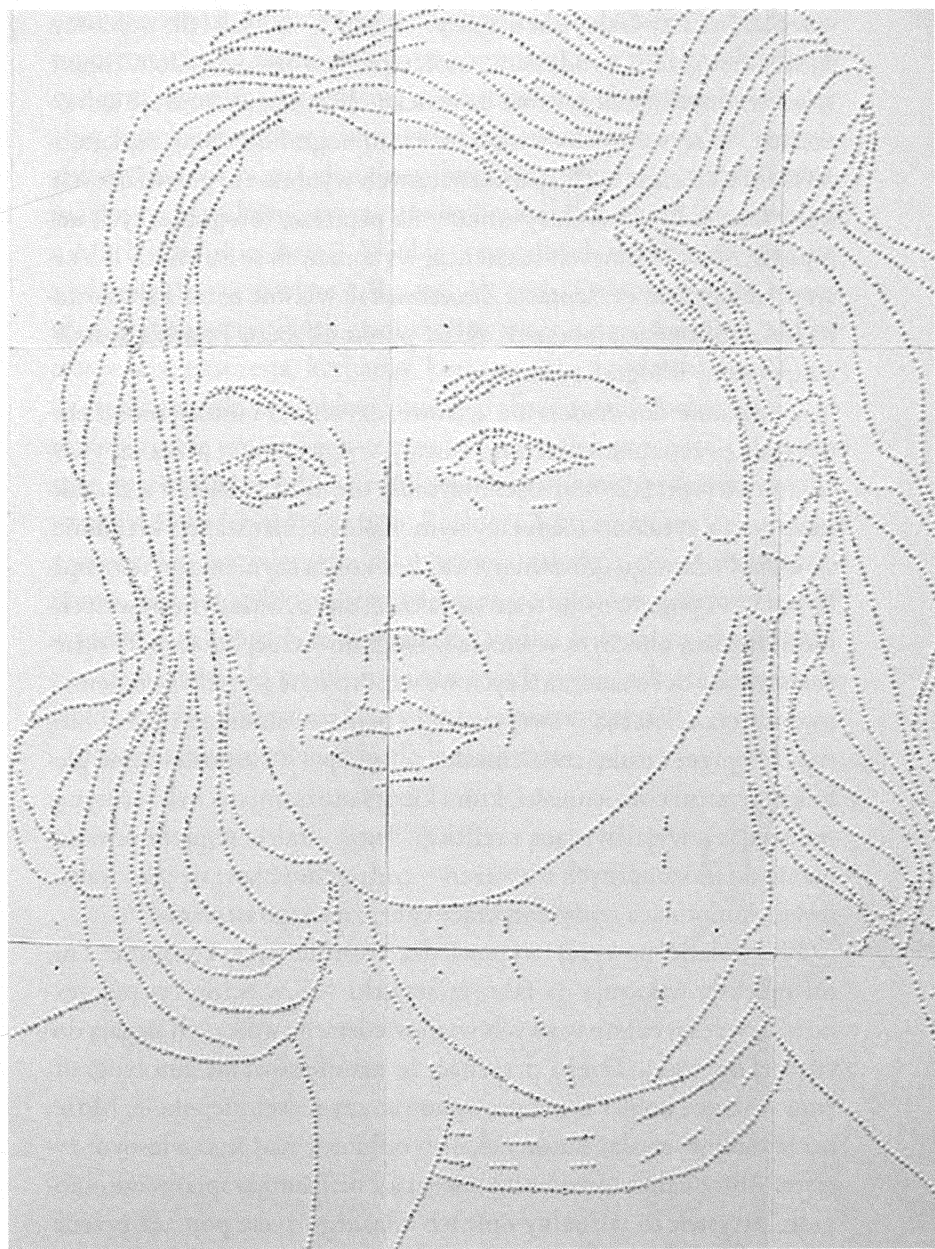
rek dokonywała zasiewów rzezuchy. Do większości swoich działań artystka wykorzystywała też wodę symbolicznie kojarzoną ze źródłem życia i tradycyjnie łączoną z żeńskim pierwiastkiem w naturze.

Kobieca codzienność artystek to również czynności i emocje związane z ich rolą matki. W historii sztuki przedstawienia matki i dziecka należą do najstarszych wizerunków. Zazwyczaj macierzyństwo ukazywane było w ustalonym typie ikonograficznym, w wymiarze religijnym, symbolicznym lub alegorycznym. Owo przedstawianie miało charakter zewnętrzny, było obrazowaniem sceny z punktu widzenia obserwatora (najczęściej mężczyzny). Współczesne polskie artystki podejmują zaś próby opowiadania o macierzyństwie jakby od środka, w oparciu o własne doświadczenie biograficzne – z pozycji matki, jej uczuć i doświadczeń. Chcą też zmierzyć się z mitem Matki – Polki, czyli wyidealizowanej silnej postaci kobiecej, obciążonej bagażem rodzinnych i narodowych powinności. Przykładem artystek zajmujących się w swej sztuce tematyką codziennych doświadczeń macierzyństwa, mogą być młode kobiety skupione w grupie twórczej *Matki i Córki*²¹. W 2005 roku w warszawskiej Galerii XXI zorganizowały one wspólną wystawę pt. *Dzień Matki*. Każda z artystek biorących udział w prezentacji, zwróciła uwagę na inny aspekt macierzyństwa. Poruszano problematykę odczuć związanych z przeżywaniem ciąży (także w wymiarze osobistych tragedii i wiążących się z nimi krańcowych sytuacji społecznych) oraz znaczeniem więzi rodzinnych: głównie pomiędzy matką a córką. Ukazano naturalistyczny obraz współczesnej matki – obraz prawdziwy, bo pozbawiony patosu i idealizacji.

Jedną ze współczesnych artystek podejmujących wątek kobiecych więzi rodzinnych jest Eliza Galey (ur. 1978). W białostockiej Galerii Arsenał w 2003 roku prezentowała ona wystawę zatytułowaną *Moje Trzy Matki*, gdzie wykorzystywała wizerunki swojej matki, babki i prababki. W autorskim komentarzu do tej ekspozycji Galey pisała, iż w poszukiwaniu osobistego nośnika – indywidualnego obiektu toż-

²¹ Grupę tworzyły: kuratorka Agnieszka Rayzacher i artystki: Anna Baumgart, Elżbieta Jabłońska, Zuzanna Janina, Katarzyna Korzeniecka, Alicja Łukasiak, Monika Mamzeta oraz grupa performerska Sędzia Główny.

samości, stykamy się z przetwarzaniem i penetracją różnych zjawisk o charakterze estetycznym, kreujemy rzeczywistość naszą i świata w oczywistym dla nas wymiarze. Owo poszukiwanie obiektu tożsamości przybrało w jej wypadku formę wypowiedzi autobiograficznej, która odnosiła się do wyjątkowej sytuacji w jej rodzinie pochodzenia – artystka posiadała bowiem umiejętność posługiwania się alfabetem Braille’a. Charakterystycznym elementem, powtarzającym się w niemal wszystkich pracach Elizy Galey od 2001 roku jest rysunek wykonywany za pomocą tłoczeń – punktów wykorzystywanych przez niewidomych do pisanie w języku Braille’a. Początkowo były to gipsowe, minimalistyczne w formie wypustki naklejane przez artystkę na ścianę, potem perforacje w papierze. W swych realizacjach Galey zazwyczaj opiera się na osobistych doświadczeniach i emocjach. Za pomocą punktów brajlowych wykonała między innymi portrety kobiet ze swojej rodziny – siebie, matki, babki i prababki. Użyta technika upodabniała wizerunki kobiet do siebie, ale przede wszystkim stwarzała iluzję intymnego z nimi kontaktu – poprzez dotyk (...*prababcia, babcia, mama i ja...*, Galeria Biała, Lublin 2004). W brajlowych rysunkach Eliza Galey zawarła też opis własnego doświadczenia macierzyństwa. Natomiast instalacją zatytułowaną *Iluzja* (CSW, Warszawa 2005) artystka rozprawiła się z figurą swego ojca. Na podłodze sali, w której rozsypała luski po nabożach, wyświetlała film dokumentujący jej udział w kursie strzelania z broni palnej. Film kończyła scena będąca widokiem przestrzelonego portretu ojca. Projekcji towarzyszyły rysunki z użyciem pisma brajla, na których – w formie skomplikowanych rebusów – Galey przedstawiła motywy związane z traumatycznymi przeżyciami z jej dzieciństwa, w których ojciec brał udział. Podobnie na wystawie pt. *Złudzenie* (Galeria Biała, Lublin 2012) Eliza Galey dotyka problemów związanych z trudną pamięcią, taką, od której trudno jej się uwolnić i której nie sposób się wyprzeć. Nieuchronnie nasuwają się tutaj skojarzenia z narracją autobiograficzną budującą sztukę wspomnianej wcześniej Louise Bourgeois. Ale forma jaką proponuje odbiorcy Galey – za sprawą prezentowanych realizacji – jest pewnego rodzaju eliminacją polegającą na umownym oderwaniu widza od jego zmysłów po to, aby mógł powrócić do własnej, autentycznej emocjonalności. A zatem sztuka



Eliza Galey, ...prababcia, babcia, mama i ja..., Galeria Biała, Lublin 2004

Źródło: archiwum fotograficzne Galerii Białej w Lublinie.

w wydaniu Elizy Galej jest dla samej artystki – tak jak i dla odbiorcy jej sztuki w galerii – rodzajem autoterapii. Jest ona uświadomieniem sobie trudnych emocji, które człowieka obciążają i kształtują jednocześnie. W tej sztuce doświadczenia autobiograficzne stają się katalizatorem elementarnych i jednoznacznych wyobrażeń, pojawiających się w formie brajlowych rysunków na papierze, fotograficznych autoportretów i filmowych sekwencji, wykonanych w istotnych dla artystki miejscach. Prezentacja *Złudzenie* tak właśnie została zbudowana: jako kompilacja obrazów, gdzie punkt alfabetu Braille'a zostaje uzupełniony fotografią i filmem.

Codzienne doświadczenia życiowe, czynności i umiejętności tradycyjnie przypisane kobietom, zostały wykorzystane przez przywołane tu artystki jako wartość. Przybrały one formy działań o charakterze wręcz rytualno-medytacyjnym. Kobięce nieustanne krzątanie się wokół własnego „gospodarstwa”, bez końca czynienie go uporządkowanym i poprawnym, staje się jakimś niezauważanym powszechnie obrzędem obecnym w istocie w biografii każdej kobiety. W oparciu o własne doświadczenia życiowe współczesne artystki świadomie owe zajęcia celebrować w swej sztuce i z pełną świadomością je nobilitują. „Poprzez sztukę codzienności następuje (...) rozpoznawanie głębokiego sensu codzienności, która kiedyś utożsamiana była z rutyną, oglupiającą, wyjaławiającą z refleksji. Tutaj – także poprzez odwołanie się do filozoficznych rozważań – codzienność jawi się jako warta uwagi, konotująca sensy dotyczące całego naszego istnienia”²².

Przywołane powyżej wypowiedzi twórcze oraz związane z nimi refleksje wskazują na fakt, iż artystki XX-wieczne i współczesne nadzwyczaj często w swych wypowiedziach twórczych sięgają do własnej biografii. Trzeba przyznać, że manifestowanie autobiografizmu w sztuce kobiet może prowokować czy nawet niepokoić. Może też jednak wyzwalać autorefleksję u odbiorcy nad jego własnym życiem. Autoanaliza (a także wynikająca z niej autoterapia) w autobiografii artystek to wizualny opis ich własnego życia poprzez przede wszystkim sięganie do wspomnień (często z dzieciństwa), doświad-

²² I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, *Sztuka codzienności na wybranych przykładach twórczości polskich artystek*, „Artmix” nr 6, 10.2003.

czeń życiowych (uczuć), marzeń (pragnień), wyobrażeń siebie (w autoportretach). U niektórych ze wspomnianych artystek wykorzystanie autobiografii jako własnej autoterapii ma charakter świadomy i bez wątplenia celowy (na przykład u Louise Bourgeois). U innych autoterapia ma raczej charakter intuicyjny, wynikający z realizowania poprzez sztukę nie zawsze uświadomionych potrzeb (na przykład u Marii Pinińskiej-Bereś). W obu przypadkach sięganie do wątków z własnego życia zawiera kilka stałych cech. Odnosząc je do procesów arteterapeutycznych zauważyć tu można zjawiska takie jak: retrospekcja, ekspresja, katharsis, kompensacja, czy relaksacja. Wynika stąd wyraźnie, iż problem autobiografizacji sztuki kobiet generuje równocześnie procesy autoterapii twórczyń. Ich prace stają się wówczas materialnym odpowiednikiem wspomnień, procesów myślowych i doświadczeń życiowych. Realność łączy się tu czasem z fikcją, z wyobrażeniem własnego ja, marzenia mieszają się ze wspomnieniami. Taka ekshibicjonistyczna bezpośredniość wypowiedzi może w pierwszym momencie onieśmielać widza. Jednak po chwili każe mu się odnieść do problemów zawartych w pracach tak, aby skonfrontować je z własnymi doświadczeniami życiowymi.

Przyjrzyjmy się sobie. Przyglądam się sobie....

┐