

STANY SKUPIENIA / 15.03-20.05.2019

15.03
–20.05.2019

Kuratorka:
Małgorzata Miśniakiewicz

Wypożyczenia dzieł dzięki uprzejmości:
Galeria Lokal_30, Galeria Piekary / Cezary Pieczyński,
Galeria Raster, Fundacja Signum, Fundacja Sztuki Polskiej ING,
Kolekcja Joanny i Krzysztofa Madelskich, Kontakt. The Art
Collection of Erste Group and ERSTE Foundation, MOCAK
Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, The Museum
of Contemporary Art Zagreb, Muzeum Sztuki w Łodzi, Slovak
National Gallery w Bratysławie, Teatr Powszechny im. Zygmunta
Hübnera w Warszawie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
w Warszawie oraz Artystki biorące udział w wystawie

Produkcja i montaż:
Łukasz Bałaciński, Filip Bazarnik, Paweł Bąkowski, Aleksandra
Kozioł, Karolina Lizak, Marcin Pecyna, Dominika Sośnicka

Program edukacyjny towarzyszący wystawie:
Natalia Gołubowska, Jan Kozub, Anna Krukowska

Promocja, PR:
Magdalena Skrabek

Współpraca:
Agnieszka Gromek, Karolina Jaworska, Piotr Lisowski,
Marcin Pinkos, Sylwia Świętek-Ozdoba, Justyna Tamiola,
Agnieszka Tetelewska

Identyfikacja wizualna wystawy. Projekt graficzny i skład:
Grupa Projektor

Tekst:
Małgorzata Miśniakiewicz

Redakcja i korekta polska:
Monika Wójtowicz

Tłumaczenie:
Karol Waniek

Wydawca:
Muzeum Współczesne Wrocław
pl. Strzegomski 2a, 53-681 Wrocław

mww@muzeumwspolczesne.pl
tel. +48 71 356 42 50

www.muzeumwspolczesne.pl

Dyrektor:
dr Andrzej Jarosz

ISBN 978-83-63350-38-3

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

Uwaga! Wstęp na wernisaż i wystawę przeznaczony jest dla osób
powyżej 15. roku życia / Attention! Admission to the opening and exhibition
is only for people over 15 years old

Muzeum Współczesne Wrocław jest samorządową instytucją kultury miasta
Wrocławia / Wrocław Contemporary Museum is the municipal institution
of culture of the city of Wrocław

Wrocław miasto spotkań

Gazeta

odra

TVP3
WROCLAW

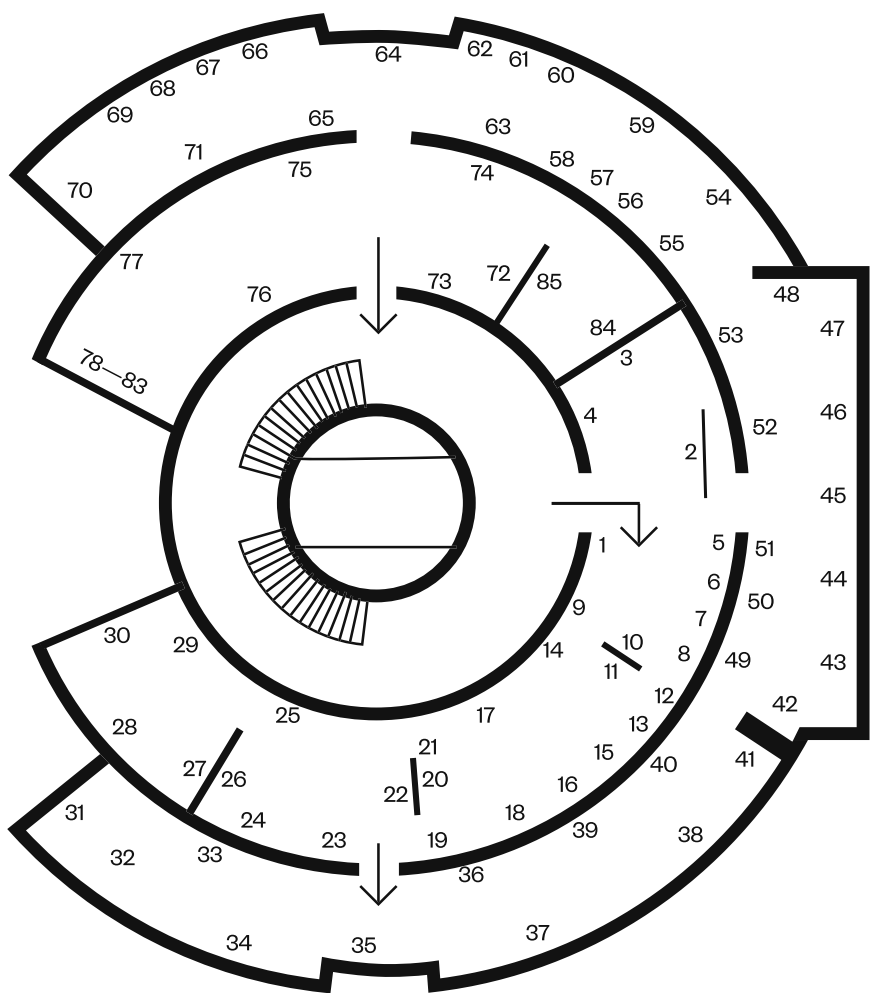
RADIO
WROCLAW

icm

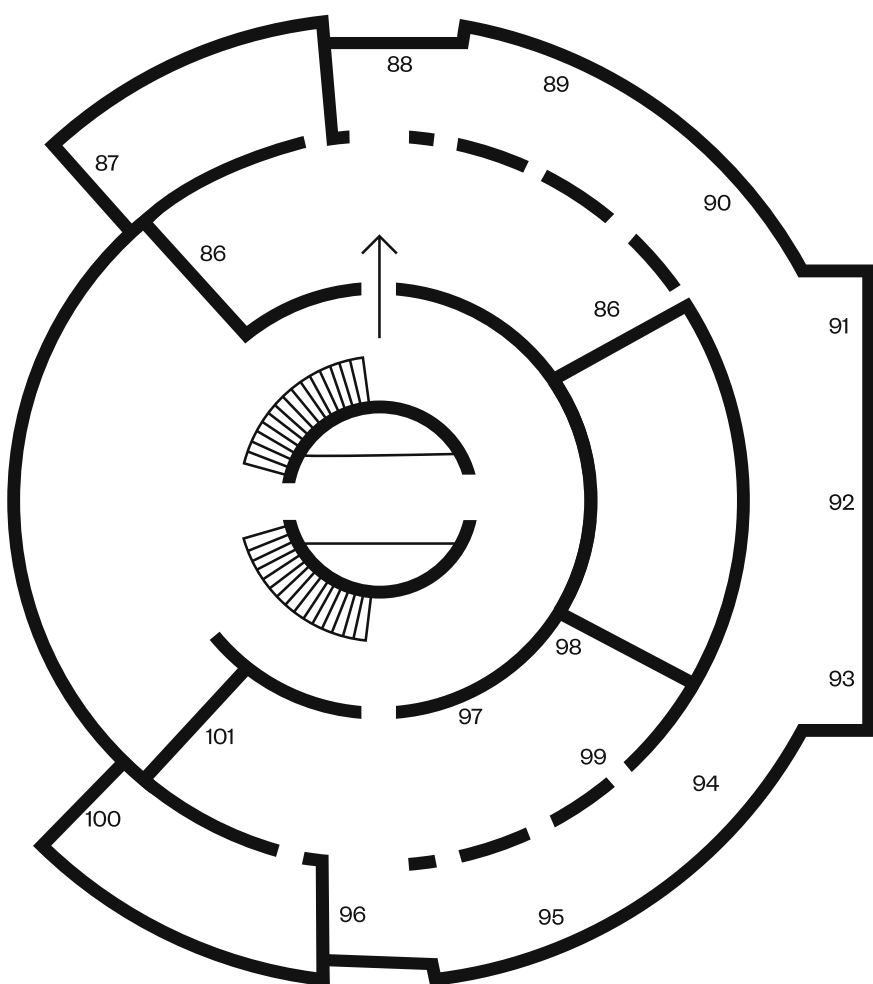
artystki:

NATALIA LL
oraz
Marina Abramović
Anna Baumgart
Agata Bogacka
Geta Brătescu
Anetta Mona Chișa &
Lucia Tkáčová
Alexandra Croitoru
Anča Daučiková
Alla Georgieva
Teresa Gierzyńska
Katarzyna Górna
Aneta Grzeszykowska
Izabella Gustowska
Sanja Iveković
Elżbieta Jabłońska
Zuzanna Janin
Anna Jermolaewa
Jagoda Kaloper
Šejla Kamerić
Adu Karczmarczyk
Barbara Konopka
Katarzyna Kozyra
Zofia Kulik
Ewa Kuryluk
Anna Kutera
Cecylia Malik
Jolanta Marcolla
Dóra Maurer
Teresa Murak
Anna Niesterowicz
Dorota Nieznalska
Tanja Ostojić
Ewa Partum
Liliana Piskorska
Anna Płotnicka
Jadwiga Sawicka
Sędzia Główny
Jana Shostak
Teresa Tyszkiewicz
Julita Wójcik
Ewa Zarzycka
Agata Zbylut
Alicja Żebrowska

Poziom 3



Poziom 4



Wystawa *Stany skupienia* – tytuł zaczerpnięty z jednej z prac Natalii Lach-Lachowicz – koncentruje się na wizerunkach własnych, które artystka wykonywała niemal od początku swojej kariery. Choć wykorzystywane przez nią strategie posługiwania się swoim wizerunkiem zmieniały się na przestrzeni lat, wrocławska artystka konsekwentnie sytuowała w centrum sztuki przedstawienie własnej twarzy i ciała. Jej pięćdziesięcioletni dorobek jest konfrontowany na ekspozycji z pracami ponad 40 artystek z Polski i państw byłego bloku wschodniego. Takie zestawienie pozwala nie tylko na uważną analizę historycznych przemian zagadnienia kobiecego autoportretu w sztuce, ale także na polemiczne odczytanie twórczości głównej bohaterki.

Skupiona na medium fotografii, wideo i działaniach doku-merowych wystawa zwraca uwagę na moment skierowania przez twórczynię obiektywu na nie same, stawiając pytania o performowanie własnej osoby, strategie reprezentacji oraz tworzenie i dekonstrukcję wizerunku kobiety. Podkreślana na wystawie historyczna spuścizna i ciągłość tych dociekań pozwalają na spojrzenie z innej perspektywy na współcześnie wszechobecne zjawisko selfie, którym nasycone są nie tylko media społecznościowe, ale i artystyczny dyskurs. *Stany Skupienia*, przedstawiając historyczny i międzynarodowy kontekst autoportretów, problematyzują wieloznaczny gest autoanalizy i stawiają pytania dotyczące samodefiniowania się artystek oraz postrzegania roli kobiety w społeczeństwie.

Pośród podejmowanych przez zaproszone artystki wątków znajdują się dociekania dotyczące uprzedmiotowienia kobiecego ciała, skopofili, emancypacyjnych oraz opresyjnych aspektów seksualności, narcyzmu, akceptowanych i kwestionowanych ról społecznych, prawa do samostanowienia i indywidualnych wolności. Istotny jest także wpływ ikonografii i mitologii na sposoby reprezentacji, rolę tradycji i potencjalną zmianę statusu współczesnej twórczyni. Mnogość perspektyw traktujących o kobiecym doświadczeniu składa się na wielowątkową opowieść, w której społeczna i polityczna rola kobiet przeplata się z prywatnymi narracjami.

Skupiając się na zagadnieniu autoreprezentacji w sztuce, ekspozycja *Stany skupienia* pozwala nie tylko na nowe odczytanie twórczości wybitnej wrocławskiej artystki, ale także przedstawienie jej w sąsiedztwie kanonicznych dzieł definiujących rozumienie sztuki kobiet w Europie Środkowo-Wschodniej.

Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiedanie itp.

1 Tak Natalia LL pisała w 1972 r. W napięciu pomiędzy ideą
 2 rejestracji permanentnej dążącą do możliwie największej
 3 obiektywności i transparentności – wyrażoną w *Rejestracji
 4 intymnej* i *Topologii ciała* – a wystudiowaną insceni-
 5 zacją w *Aksamitnym terrorze* wyraża się ambiwalencja
 6 autoreprezentacji. Oparta jest z jednej strony na perfor-
 7 mowaniu, z drugiej zaś dąży do wyrażenia prawdy o sobie.
 8 Na niemożność jednoznacznego wypowiedzenia zwraca
 9 uwagę praca *Słowo* Natalii LL, w której zarejestrowana
 10 artykulacja znanego tylko artystce wyrażenia pozostaje
 11 dla odbiorcy nieczytelna, stając się obiektem spekulacji
 12 i mnogości możliwych odczytań. Na relatywizm postrzegania
 13 w kontekście samego medium fotografii zwraca uwagę
 14 Zofia Kulik w nieprezentowanej wcześniej pracy z 1970 r.,
 15 w której artystka ujawnia sam moment fotografowania.
 16 Jednocześnie operuje światłem i ekranami, które kon-
 17 fudują voyeurystyczne spojrzenie, podkreślając bariery
 18 widzialności. Natomiast na rolę pozy i kadru w konstru-
 19 owaniu pozornie obiektywnego wizerunku zwraca uwagę
 20 w pracy *Zależność* Jolanta Marcolla. Jej wzrok w serii
 21 autoportretów skierowany jest poza obiektyw, na prze-
 22 strzeń niedostępną widzowi i wykraczającą poza foto-
 23 grafie. Sekwencyjność i performowanie dokamerynowe jest
 24 istotne także w pracy Dóry Maurer. Spłata w niej ona wątki
 25 związane z modernizmem, polityką klasową i feminizmem.
 26 Pieszcząc kostkę brukową, która była wykorzystywana
 27 jako broń podczas powstania węgierskiego w 1956 r., Mau-
 28 rer łączy intymne, prywatne gesty z historią polityczną
 29 i normami społecznymi determinującymi akceptowalne
 30 role kobiet i ich udział w kształtowaniu historii. W cyklu
 31 *Trial* Jolanta Marcolla eksploruje strategie grupy twórczej
 32 Galerii Sztuki Aktualnej (1971–1975) – była jej współza-
 33 łożycielką – zakładające aktywizację i uwolnienie wyobraźni
 34 widza przy jednoczesnym odrzuceniu promowanej w cza-
 35 sach PRL-u tak zwanej fotografii artystycznej. Wprowadza-
 36 jąc niewielkie zmiany akcesoriów lub perspektyw, Marcolla
 37 podkreślała i starała się uwrażliwić widzów na manipu-
 38 lacyjny potencjał fotografii. Jednocześnie z ironią pod-
 39 chodziła do powagi tytułowego testu. Specyficzne odwró-
 40 cenie pojawia się w pracy *Futro*. Postać artystki staje się
 41 w niej centralnym, nieruchomym elementem, wokół któ-
 42 rego krąży kamera, podkreślając zmienność otoczenia
 43 wobec stabilności twórczyni. Temat granic możliwości
 44 wiernej reprezentacji w medium fotograficznym podejmo-
 45 wany jest także w pracy *Autodeskrypcja* – w niej Marcolla
 46 dodała odrębne adnotacje na fotografiach, opisując to,
 47 czego fotografia nie była w stanie oddać. Choć większość
 48 ze swoich portretów Marcolla wykonała przy pomocy
 49 samowyzwalacza lub wężyka, w pracy *Ostrość widze-
 50 nia* wykorzystwała lustro, by – znowu podkreślając relaty-
 51 wizm samego medium fotograficznego i konsekwencje
 52 niewielkich przesunięć – ujawnić najczęściej niewidoczną
 53 dla widza osobę asystującą w tworzeniu fotograficznych
 54 wizerunków własnych artystek.

7 O ile Marcolla zwraca tu uwagę na niemożność patrze-
 8 nia bezpośrednio na taki fotograficzny podmiot choćby
 9 ze względu na swoisty filtr nakładany przez aparat foto-
 10 graficzny, o tyle Anna Kutera przewrotnie domaga się, by
 11 spojrzeć jej w oczy. Tam gdzie Marcolla przy pomocy słowa

ujawniała ograniczenia fotografii, Kutera prostym pole-
 2 ceniem zdaje się je podważać, dopuszczając, aby zdję-
 3 cie stało się jej upodmiotowionym, zdolnym do rozkazy-
 4 wania patrzącemu zastępstwem. W zrealizowanej w pra-
 5 cowni Alfonsa Mazurkiewicza na wrocławskiej PWSSP
 6 pracy *Malarstwo feministyczne* Anna Kutera bezpośred-
 7 nio podejmuje tematykę sztuki feministycznej, przewrotnie
 8 łącząc malarstwo, a szczególnie abstrakcjonizm w duchu
 9 Pollocka, konwencjonalnie uznawany za męską formę
 10 ekspresji, z obowiązkiem sprzątania tradycyjnie przypis-
 11 ywanym kobietom. Ta wyjątkowo wczesna praca, zwraca-
 12 jąca uwagę na niewidzialną pracę kobiet, z ironicznym
 13 dystansem podnosi kwestię rodzącej się wtedy w Polsce
 14 (a nazwanej tak dużo później) sztuki feministycznej. Kwe-
 15 stie kobiecej ekspresji budowanej w relacji do ciała pod-
 16 nosi także Natalia LL w pracy *Alfabet ciała*. Układając
 17 z siebie litery, a więc przekształcając cielesność w seman-
 18 tykę, artystka podkreśla niemożność ekspresji wynikającą
 19 z uprzedmiotowienia ciała.

20 Natomiast w zrealizowanej w 1975 r. w Belgradzie pracy
 21 *Natalia!* dyrygowany przez węgierską artystkę Katalin
 22 Ladik chór złożony ze studentek i twórczyń deklamował
 23 wszystkie możliwe permutacje imienia Natalia. Kluczowy
 24 był tu udział zaproszonych uczestniczek, które z obser-
 25 watorek stały się współtwórczyniami wydarzenia. Zapre-
 26 zentowane na wystawie prace z połowy lat 70. wyraź-
 27 nie wskazują zwrot zainteresowania artystek w stronę
 28 publiczności i jej roli, a także w stronę samego medium
 29 filmowego. Instalacja wideo Jolanty Marcolla *Dimension
 30 2* (zachowała się jedynie w formie dokumentacji fotogra-
 31 ficznej) podkreśla sam aspekt technologiczny tworzenia
 32 dzieł wideo, zwracając uwagę na relatywizm i potencjał
 33 rozproszenia wizerunku związany z tym medium. Z kolei
 34 w wideo *Rytm 2* z 1974 r. Marina Abramović uczyniła obser-
 35 wującą ją publiczność równoprawnym uczestnikiem pracy.
 36 W czasie performance artystka kontynuowała działania
 37 dotyczące przekraczania granic ciała poprzez wprowa-
 38 dzanie do działania momentu nieświadomości. W pierw-
 39 szej części performance wzięła lekarstwo dla katatoników,
 40 przez co pozostając przytomną, utraciła kontrolę
 41 nad ciałem. Po krótkiej przerwie wzięła lek dla schizofre-
 42 ników, który pozbawił ją przytomności pomimo zachowa-
 43 nia normalnych funkcji ciała. W dokumentującym perfor-
 44 mance dwukanałowym wideo Abramović nadaje reak-
 45 cjom publiczności równoprawny z jej działaniami status,
 46 wskazując na niemożność rozdzielenia performującej i ją
 47 obserwujących. Z kolei Anna Kutera w pracy *Najkrótszy
 48 film świata* z 1975 r. przygląda się pojedynczemu kadrowi
 49 z taśmy filmowej. Widoczny jest na nim tył jej głowy, co
 50 sugeruje wrażenie, że artystka przygląda się wizerunkowi
 51 swojej, niedostępnej widzowi twarzy. Natomiast w filmie
 52 *Kiss* z tego samego roku Jolanta Marcolla – jedna z pierw-
 53 szych polskich artystek wykorzystujących technikę
 54 wideo – wcieliła się w zalotną gwiazdę nieustannie wysyła-
 55 jącą widzom buziaczki, przez co stawia ich w roli adorują-
 56 cych fanów. Natomiast Sanja Iveković w wideo *Instructions*
 57 nawiązuje do presji reżimu piękna wywieranej na kobiety,
 58 odnosząc się do kluczowego dla feminizmu rozpoznania,
 59 że „to, co prywatne, jest polityczne”. *Instructions* należy do
 60 serii prac z lat 70. określanych przez nią mianem „słodkiej
 61 przemocy”, w których odnosiła się do uwodzicielskiego
 62 i atrakcyjnego seksualnie wizerunku kobiety propagowa-
 63 nego w mediach. Iveković jako jedna z pierwszych arty-
 64 stek z byłej Jugosławii określała się jako feministka, uzna-
 65 jąc to za gest nieposłuszeństwa wobec komunistycznego
 66 reżimu traktującego feminizm jako burżuazyjny import
 67 z Zachodu. Związki z oficjalną socjalistyczną doktryną

16 polityczną są istotne także w pracy Rumunki Gety Brătescu, która w serii autoportretów stopniowo ukrywała swoją twarz za warstwą transparentnej folii. Na początku lat 70. reżim Ceaușescu w ramach Tez Lipcowych z 1971 r. wprowadził rygorystyczną politykę kulturalną i powrót do idei realizmu socjalistycznego. Praca Brătescu w symboliczny sposób ukazuje przejście od subiektywności do obiektywności, a w rumuńskim kontekście przekroczenie realizmu na rzecz abstrakcji.

17 W Polsce, połączona z otwarciem na Zachód, liberalizacja epoki Gierka znalazła swoje odzwierciedlenie w pracach krytycznie podchodzących do konsumpcji i kultury popularnej. Do przymusu bycia młodą i atrakcyjną seksualnie odnosi się Ewa Partum w pracy *Zmiana – Mój problem jest problemem kobiety*, po raz pierwszy zrealizowanej w 1974 r., kiedy poddała połowę swojej twarzy postarzającej charakteryzacji, tworząc chimeryczny wizerunek przywodzący na myśl teatralne maski. Przyspieszając nieuniknione starzenie, w odczuciu Partum narzucany obowiązek atrakcyjności, artystka przekroczyła chronologię, a w specyficzny sposób także biologię – odrzucała normy społeczne czyniące ją w przyszłości nieistotną, a w terażniejszości zależną od aprobującego spojrzenia. Do utożsamienia ciała kobiety z naturą i jej cyklicznymi procesami w swojej twórczości odnosi się Teresa Murak. W efemerycznych akcjach, często posługując się rzeźuchą, z której tworzyła szaty i która była obiektem jej rytualnych działań, artystka łączyła powoli podejmowane wtedy w Polsce kwestie ekologiczne z cielesnością kobiety. Prawa natury łączą się tu z płodnością i tajemnicą, a te stają naprzeciw zrjonalizowanemu strukturalizmowi i hierarchiom dającym przywileje mężczyznom. Swoistą antytezę tej narracji tworzą prace z cyklu *Sztuczna fotografia* Natalii LL, w których artystka nie tylko przyjmuje stereotypowo uwodzicielskie pozy, igrając z kliszami seksualnej dostępności, ale przede wszystkim podkreśla istnienie fotografii jako sztucznego języka, oddalonego od rzeczywistości raczej niż wobec niej transparentnego. Podobne zabiegi wykorzystuje w ukończonym rok później filmie *Sztuczna rzeczywistość*. Wciela się w nim w uwodzicielkę, by w ironiczny sposób odnieść się do swojej ikonicznej pracy *Sztuka konsumpcyjna* sprzed kilku lat, by wreszcie zadzwonić z konwencji filmów erotycznych. Pozornie poddając się logice pożądającego spojrzenia i performując uprzedmiotowione, oglądane ciało, Natalia LL zdaje się podkreślać sztuczność zwyczajowych, rozpowszechnionych w popkulturze form wyrażania i odgrywania pożądania.

22 Naga, opatulając się futrem – symbolem luksusu – i zakładając ikoniczne dziś ciemne okulary, jednocześnie siedząc na charakterystycznej kanapie w prostym pokoju, w *Sztuce zwierzęcej* przewrotnie wskazywała na związek pomiędzy konsumpcją a erotyką, by tym samym groteskowo rozbić to o przaśność i niedostatki PRL-u drugiej połowy lat 70. Z wzorców klasycznie pojmowanej kobiecej atrakcyjności drwiła także Anna Kutera, która w pracy *Fryzury* ironicznie podkreślała swoje prawo do samostanowienia, odrzucając dyktat mody żurnalowej poprzez układanie włosów w niekonwencjonalne uczesania. Z typowym rozbawieniem Kutera obnażała społeczne aspiracje do zachodniej mody, a jednocześnie zaznaczała płytkość rebelii opartej na odrzuceniu powierzchownych emblematów elegancji. W cyklu *Sto razy ja* Ewa Kuryluk żartobliwie nawiązywała do tradycji czarno-białego artystycznego portretu, przyjmując jednak grymaszące, dalekie od seksapilu pozy. W pracach z cyklu *Względne cechy*

25 *podobieństwa* Izabella Gustowska podejmowała tematykę dwoistości, dla której punktem wyjścia było jej własne doświadczenie bliźniactwa. Gustowska rozpatrywała je między innymi przez pryzmat poszukiwania własnej tożsamości i potencjał zwielokrotnienia, co nabierało szczególnego znaczenia w kontekście medium fotograficznego dezawuuującego koncepcję unikalności dzieła sztuki. Namysł nad istnieniem odbitym w odbiciu prowadził ją do pytań dotyczących „własnej formy rzeczywistości” i istoty bytu przekraczającej to, co widzialne. W cyklu prac *Punkty podparcia* Natalia LL układała ze swojego ciała gwiazdodrogi północnego nieba, chcąc

26

zawrzeć w sobie makro i mikrokosmos sprwadzając je do ograniczonej moją fizyczną skończonością psychofizycznej orientacji. A więc będę medium dla odtwarzania makrokosmosu w warunkach ziemskich.

27 Prace z cyklu *Punkty podparcia* znamionują w twórczości artystki zwrot w stronę metafizyki, mistycyzmu i eksplorowania podświadomości, czego przykładem jest praca *Piramida* związana z cyklem *Śnienie*. Doświadczając piramidy jako niezwykłego miejsca, artystka dopuszczała, że ujawnia ona nasz wewnętrzny porządek, że *ta wewnętrzna iluminacja przez sztukę może nam uprzytomnić, jak bardzo jesteśmy samotni pozostając w gwarnej zbiorowości*. Również w filmie *Oddech* Teresy Tyszkiewicz można dostrzec odejście od analitycznego podejścia do samego medium, które zastępuje zwrot w stronę ekspresji, podświadomości i spontaniczności dążący do analizy ról przypisywanych kobietom we współczesnej ikonosferze i zbiorowej świadomości. Choć artystka ujawnia się jako wamp, świadoma swojej seksualności kobiety, przekracza taki jednoznacznie erotyczny wizerunek, eksponując subwersywny potencjał rytuału. O ile w filmie Tyszkiewicz główna bohaterka wydaje się w pełni samowystarczalna i kontrolująca otaczający ją świat, o tyle w filmie *Zmiana* Ewy Partum ciało artystki jest przede wszystkim obiektem, na którym wykonywane są zabiegi. Powracając do idei z 1974 r., Partum postarzyła połowę swojego ciała – po zakończeniu performance ogłoszonego mianem dzieła sztuki – i opatrzyła przestrzeń galerii napisem: „artysta nie ma biografii. Bo artystka – inaczej niż artysta – ma biografię. U artystki jest istotne, czy jest młoda, czy stara”. Partum zwracała uwagę na relację pomiędzy wiekiem artystki a jej karierą, wypuklając mechanizm dyskredytujący doświadczenie i dojrzałość na rzecz fizycznej atrakcyjności i pewnej naiwności. Tak nakreślone tu ciało kobiety okazuje się z jednej strony źródłem siły i erotycznej władzy, z drugiej zaś utrata jego witalności znamionuje marginalizację i bezwartościowość. W tym kontekście cykl *Śnienie* Natalii LL, w którym artystka skupiała się na eksplorowaniu własnej podświadomości, może jawić się jako próba przekroczenia cielesności i odkrycia źródła poznania przekraczającego materię ciała. Fundamentem *Śnienia* była codzienna czynność spania, którą Natalia LL prznosiła do galerii i przestrzeni sztuki, a która miała prowadzić do zrozumienia istoty poznania intuicyjnego. Ubrane w białą suknię przywodzącą na myśl pogańskie kapłanki bądź wieszczki, bezbronnie i nieświadome ciało śpiącej artystki pozostawało obserwowane przez widzów oraz aparaty i kamery. Jednak to, co stanowiło fundament działania – zgłębianie nieświadomości i irracjonalnych procesów myślowych – pozostawało dostępne tylko artystce. Natalia LL, odrzucając

„technicyzm” i wynikająca z doświadczeń konceptualizmu „sztukę zrjonalizowaną”, podkreślała w 1978 r., że

sztuka, jako bliższa całości psychologicznej konstrukcji człowieka, jest jak gdyby wewnętrznie sprzeczna, tak jak spreczny jest sam w sobie człowiek.

31 Przez kolejne kilka lat – mniej więcej do połowy lat 80., kiedy powstał *Taniec skorpionia* – artystka tworzyła seanse, w których postulując skupienie, dążyła do jedności ducha z materią, by poszukiwać energii dla nieskończonego rozwoju naszego wnętrza. W 1984 r. pisała, że *performance jest antynomią zgnilizny i rozpadu*. Pytania dotyczące materializmu Natalia LL łączyła z praktyką społeczną i *barometrycznym przywiązaniem do nastrojów zbiorowości* – upatrywała w niej zarówno źródła wiedzy, jak i fałszu. W 1980 r. – w roku powstania pracy *Natalia LL czyta historię Kościoła* – pisała: *materialistyczne przekonanie o wielkości człowieka sprowadza się do pozornej wiary w postąnnictwo nagiej małpy*. O ile Natalia LL na początku lat 80. traktowała cielesność z perspektywy transcendentalnej jako element pozamaterialistycznego poznania, inne artystki posługiwały się własnym wizerunkiem w odmiennych strategiach autoekspresji. Izabella Gustowska zgłębiała problematykę istnienia poza sobą oraz możliwość unikalnego wyrażenia i prywatność egzystencjalnego wyznania, przetwarzając malarsko obrazy wykonane techniką fotograficzną. W fotografiach Teresy Gierzyńskiej z tego okresu istotną rolę odgrywa intymność i prywatność, w której swobodnie wyrażać się mogą złożone i niejednoznaczne aspekty kobiecości. Pomimo wystudiowania i formalnego wyrafinowania autoportrety Gierzyńskiej zdają się dążyć do ujawnienia pewnej prawdy o samej bohaterce, o ukazaniu jej taką, jaką sama siebie widzi, jakby wykonane były przez kobietę dla niej samej.

35 Inny rodzaj introspektywnej postawy można odnaleźć w pracach Natalii LL z cyklu *Stany skupienia*, który w 1980 r. artystka opisała jako swoisty manifest postawy życiowej oparty na samoświadomości i kontemplacji siebie: *Skupienie. Wyciszenie. Wewnętrzna niesprzeczność. Zharmonizowanie. Ukierunkowanie. Wyostrenie uwagi wewnętrznej. Wyobcowanie z chaosu. Polaryzacja świadomości. Obserwacja i samoobserwacja. Zastanowienie. Zamyślenie. Myślenie niemyślenie. Niemyślenie mądre. Mądrość samoistna i spowolniona. Wyhamowanie. Skupienie*. W pracy Jolanty Marcolli *Feministką nie jestem, choć być nią powinnam* pojawia się zgoła odmienny rodzaj namysłu nad sobą jako kobietą i artystką. Ubrana w łowiecki strój Marcolli pozuje wdzięcznie ze strzelbą, by wreszcie zwrócić lufę broni bezpośrednio w stronę aparatu – widza. Tytułowa deklaracja Marcolli oddaje podejście wielu artystek w tych czasach. Choć podejmowały tematy związane z rolą kobiet w społeczeństwie – i tworzyły prace później uznane za ikoniczne dla polskiej sztuki feministycznej – same za feministki się nie uznawały, postrzegając feminizm głównie jako błędną walkę z mężczyznami. Jednocześnie twórczość artystek w tym okresie świadomie podnosiła kwestię uprzedmiotowienia ciała kobiety, które raczej niż autonomiczne i właściwe samostanowiącej jednostce służyć miało męskiej przyjemności. W *Objectified outlines* Dóra Maurer zwraca uwagę na sam moment pozowania jako uprzedmiotowienia osoby fotografowanej, specyficznej przemiany modelki w obraz nakreślonej tu malowanym na jej ciele konturem. Inną formę gry z reifikującym spojrzeniem proponuje Anna

38 Kutera w pracy *Sesja rozbierana*. Dokonująca striptizu artystka pozostaje poza kadrem, widzowi oferując jedynie rosnącą na krześle stertę porzuconych ubrań. Jeszcze inną taktykę ujawniania swojego wizerunku przyjmuje Sanja Iveković w pracy *Osobiste cięcia*, w której stopniowo wycina dziury w przysłaniającej jej twarz pończosze. 39 Tytułowe momenty cięcia sukcesywnie ujawniające twarz artystki połączone są z ujęciami z jugosłowiańskiej telewizji, wskazując na wpływ oficjalnej ideologii nie tylko na tożsamość, ale i na wizerunek jednostki. Propagandowe programy operujące nostalgią, polityką tożsamościową i historyczną w pewien sposób ujawniają także historię artystki, która staje się ekranem dla oficjalnej narracji w przewrotnej grze patrzenia i bycia obserwowaną.

40 W Polsce burzliwy politycznie przełom lat 70. i 80. – karawał Solidarności oraz wprowadzenie stanu wojennego – znalazł swe odniesienie w sztuce. Podczas legendarnej międzynarodowej wystawy *Konstrukcja w Procesie*, zorganizowanej przez artystów we współpracy z łódzką Solidarnością w przededniu stanu wojennego, Natalia LL zrealizowała seans *Drgawki*, podczas którego w transie poruszała dzwoneczkami przy pomocy przymocowanych do jej dłoni sznurków. Wchodząc w rolę szamanki, artystka konwulsjami wyrażała niedostępne innym przeżycia i napięcia w rytuale – jej ciało stawało się przekąźnikiem nieodkrytych i niezrjonalizowanych treści. Charakterystycznie odmienną relację pomiędzy kobiecym ciałem a sytuacją społeczno-polityczną nakreśliła Ewa Partum w działaniu *Hommage à Solidarność*. Naga – obuta jedynie w szpilki – odciskała ślady ust nad tytułowym napisem. Nawijając do swojej poezji wizualnej – ślad ust wypowiadających głoskę zastępował literę alfabetu – Partum połączyła akt mowy z pocałunkiem oddającym cześć związkowi zawodowemu w geście, w którym nagie ciało artystki może być odczytane jako złożona ofiara lub obiekt miłości.

42 W pracy *Apage Satanas, czyli Precz, Szatanie*, z 1986 r. Natalia LL odrzuca białą suknię wieszczki, przeobrażając się w tricksterską czarownicę. W analizie z 1987 r. judeochrześcijańskiego dualizmu dobra i zła, symbolizowanego przez Absolut *tworzący rzeczy dobre i duchowe* i Szatana *tworzącego rzeczy cielesne i widzialne*, konkludowała, że *sztuka powołana jest mocą definicji do własnego sztucznego badania tego co jest częścią naszej rzeczywistości, której obszar określa Absolut i Szatan*. *Apage Satanas* otwiera rozbudowane cykle autoportretów, w których artystka skupiając się na własnej głowie, poddawała ją szeregowi zabiegów zmierzających do destrukcji obrazu jej twarzy. W pracach tych istotną rolę odgrywa perspektywa egzystencjalna – artystka łączy ją z religią, wiarą i magią. W 1991 r. pisała: *Zdolności wchłaniania materii zewnętrznej są nieprawdopodobną tajemnicą głowy: jest tu pokazana z wielką mocą zasada, że chleb staje się ciątem a wino krwią. (...) Nie ma szansy poglądu, że sztuka ma być zwierciadłem, ponieważ i życie, i rzeczywistość są mieszaniną codzienności i dnia dzisiejszego. Ale prawdziwą radość budzić może fatalistyczne stosowanie głowy do magii czarnej i białej. Sztuka broni się sama nie za przyczyną błahych znajomości, bo nasz Bóg albo chce, albo nie chce ujawnić naszej inności*. Jednocześnie, odchodząc od estetyki i formy sztuki konceptualnej, Natalia LL podkreślała znaczenie konceptualnego podłoża swoich prac, w których głowa była jednocześnie podmiotem i przedmiotem poznania. W pierwszej połowie lat 90. artystka realizuje szereg prac bezpośrednio odnoszących się do nordyckiej mitologii, szczególnie w formie przywołanej przez Wagnera, wcielając się w Brunhildę, najodważniejszą

48 i najpotężniejszą z walkirii. Przekraczając wagnerowski patos i podniosłość, Brunhilda-Natalia LL operuje groteską i tym samym stawia pod znakiem zapytania zarówno kobietę, jak i męską siłę. Ponownie posługuje się tu wykorzystywanym przez nią na początku lat 70. motywem banana. W 1991 r. Natalia LL odnosi się do *Sztuki konsumpcyjnej* i zauważa:

W pewien sposób zbliżyłam się też do feministycznego ruchu, choć zdaję sobie sprawę z tego, że ksenofobia feminizmu jest nie tyle wyzwoleniem kobiety co jej uwięzieniem w szponach pochwy i macicy.

Taka uproszczona definicja esencjalistycznego feminizmu determinującego kobietę przez pryzmat biologicznej płci i walki o prawa reprodukcyjne – istotne dla feminizmu drugiej fali – była przez artystkę wypowiedziana w momencie, gdy na Zachodzie pojawiał się tak zwany feminizm trzeciej fali. Uwzględniał doświadczenia kobiet wcześniej marginalizowanych ze względu na kolor skóry, orientację seksualną i niski status finansowy, zagadnienia, które w polskiej sztuce określanej mianem feministycznej pojawiły się dużo później.

49 Pod koniec lat 80. Ewa Partum w osobistej pracy *Katastrofa małżeńska* eksponowała, dla wielu wtedy wstydlivy, temat przemocy domowej. O ile w pracy *Zmiana* z 1974 r. jej podwójne oblicze zwracało uwagę na społeczną presję piękna, tak w 1987 r. artystka podkreślała fizyczną przemoc jako doświadczenie bycia kobietą. Pierwszym dziełem, jakie Marina Abramović wykonała po rozstaniu z Ulayem, był cykl performance *Dragon Heads*, w ramach którego po głowie siedzącej bez ruchu, otoczonej lodem artystki pełzały pytony. Wężę podążały za ciepłem i energią ciała Abramović, a ta pozbawiona była jakiegokolwiek możliwości reakcji bądź ruchu mogących sprowokować gady. Powstała fotografia nie ujawnia jednak śmiertelnego zagrożenia, raczej wizerunek artystki przywodzi na myśl antyczną Meduzę o węzach zamiast włosów, której wzrok zamieniał patrzącego w kamień. Wyraźnie odmienną strategię operowania własnym wizerunkiem i biografią stosuje Ewa Zarzycka. W swojej twórczości często posługuje się performance mówionym. Opierając się w nim na osobistych opowieściach, odrzuca formalizm fotomedialnej tradycji sztuki wideo. W pracy *Utrzymywanie pozycji artystycznej* opowiadała o trudach procesu twórczego, by wreszcie dojść do wniosku, że w utrzymaniu pozycji najbardziej jej pomogą klapeczki na obcasie. Natomiast w pracy *Kasie-Niteczki* wykonanej przez Katarzynę Górna we współpracy z Katarzyną Kozyrą, kiedy obie były jeszcze studentkami w Kowalni na warszawskiej ASP, artystka skupia się raczej na przyjaźni i zabawie pomiędzy artystkami niż na rywalizacji. Związując się cienką nitką w trakcie farbowania włosów, artystki bawią się i zdają się nie przejmować obecnością aparatu, ich nagie ciała nie pozują, nie manifestują czy nie sprzeciwiają się voyeurystycznemu spojrzeniu, po prostu są dla siebie i dla własnego użytku. Przedstawienie ciała kobiety, które jest dla siebie i jakie jest, i podważa logikę pożądanego spojrzenia do ekstremum doprowadziła Alicja Żebrowska w tryptyku *Załatwienie* przedstawiającym defekującą artystkę. Przekroczenie tabu związanego z codzienną fizjologią jawi się jako próba zdemistyfikowania kobiecości rozumianej jako subtelność, tajemnica, uprzejmość, bierność i wdzięk.

Katarzyna Kozyra w pracy *Olimpia* nawiązuje do słynnego

54 obrazu Édouarda Maneta z 1863 r., który z kolei odnosił się do *Wenus z Urbino* Tycjana z 1534 r. Powtarzając kompozycję i pozę z klasycznego obrazu, artystka pokazuje swoje nagie ciało w czasie przyjmowania chemioterapii. Jednak kontrastując klasyczne piękno i kobietą witalność z tych kanonicznych przedstawień ze swoim chorym ciałem w trakcie terapii, Kozyra nie odmawia mu godności. Ukazanie choroby przypominającej o śmiertelności każdego ciała przełamuje społeczne tabu nakazujące ukrywanie fizycznego cierpienia, niedołęstwa oraz cielesnej degeneracji i jednocześnie odrzuca prymat pożądanego spojrzenia. Do klasycznych, znanych z historii sztuki reprezentacji postaci nawiązuje także Zofia Kulik. W pracy *Wspaniałość siebie III* tworzy fotograficzny kolaż nawiązujący do przedstawień szesnastowiecznej królowej Elżbiety I, skonstruowany z elementów zaczerpniętych z własnej twórczości i współpracujących z nią artystów. Reprezentująca majątek i potęgę królewską szata w wersji Kulik stworzona jest z jej dzieł i obrazów, jej bogactwo stanowią zbierane przez całe życie wizerunki. Specyficznym kolażem-wideo można określić pracę Anny Płotnickiej *Film nieskończony*, w której na twarz artystki stopniowo nakładane są należące do niej przeróżne przedmioty. Artystka zwraca uwagę na znaczenie pozornie nieistotnych, codziennych przedmiotów w konstruowaniu biografii jednostki, a ich akumulacja nie stanowi o majątności, ale o intymnych wspomnieniach, indywidualnej historii oraz codziennej krzątaninie. Do kanonu historii sztuki, w którym zdecydowanie przeważają mężczyźni, odnosi się w *Portrecie wielokrotnym* Barbara Konopka. Ubrana w męski strój artystka powtarza ikoniczny portret Witkacego z ca. 1915–1917, wykonany w Petersburgu, gdzie służył jako oficer. Przejmując klasyczną reprezentację „genialnego” twórcy i wpisując się w taką narrację, Konopka zwraca uwagę na niedawną nieobecność kobiet nie tylko w sztuce, ale i w życiu politycznym kraju. W wideo opartym na odnalezionych materiałach propagandowych z wizyty Edwarda Gierka w jej przedszkolu, kiedy pierwszy sekretarz witał się z młodzieńką wtedy artystką, Anna Niesterowicz łączy oficjalny, zideologizowany wizerunek pierwszego sekretarza ze swoją indywidualną historią, by wreszcie ukazać się jako dorosła kobieta równa politykowi.

55 W 2000 r., tym samym, w którym stworzyła *Narodziny według ciała* – złożoną fotografię z głową artystki przysłoniętą maską – odlewem jej twarzy – Natalia LL kontynuuje namysł nad relacją pomiędzy ciałem i duchem, pisząc:

Duch i energia wynika niejako z faktu fizyczności ciała. Przeżycie duchowe jest sublimacją przemyśleń i doświadczeń, które osadzone są w cielesności. Ciekawym przykładem są praktyki mistyków, których cielesne cierpienia były drogą do rozwoju duchowego.

Podejmujące dyskusję z katolicką wykładnią zależności ciała i ducha dociekania Natalii LL wyraźnie różnią się od tematów podejmowanych we współczesnych im pracach. W tym samym 2001 r. powstały trzy prezentowane tu prace wideo artystek różnych pokoleń i narodowości, które jednak łączy wspólny namysł nad usankcjonowanymi społecznie wizerunkami kobiet: kurtyzany, wojowniczkę i pani domu. Tanja Ostojic w performance *III be your Angel* towarzyszyła Haraldowi Szeemannowi – jednemu z najbardziej znanych kuratorów świata – podczas otwarcia jego wystawy na Biennale w Wenecji z roli damy do towarzystwa. Wystrojona, wiecznie uśmiechnięta

60

- Ostojic powtórzyła swoją pracę sprzed kilku lat – wygolenie malewiczowskiego czarnego kwadratu na wzgórku łonowym – zastrzegając, że tylko Szeemann może zobaczyć oryginał, tym samym uznając ów kwadrat za uczestniczące w biennale dzieło sztuki. Zuzanna Janin z kolei stanęła na ringu, po miesiącach przygotowań, naprzeciw Przemysławowi Salety w niekończącej się bokserskiej walce.
- 61 Choć *Walka* Janin nie miała rozstrzygnięcia, dysproporcje fizyczne pomiędzy dwojgiem boksujących ujawniały groteskowość konfrontacji opartej na sile fizycznej i niewspółmiernym doświadczeniu w wyprowadzaniu ciosów.
- 62 Na tradycyjnie przypisywanej kobietom aktywności skupiła się Julita Wójcik, godzinami obierając ziemniaki w sali stołecznej Zachęty. Zwróciła uwagę na fakt, że – szczególnie w państwach postsocjalistycznych, w których zdecydowana większość kobiet pracowała zawodowo – kobiety wykonują ogrom pracy pozostającej nieodpłatną. Tak zwana niewidzialna praca kobiet, jak choćby gotowanie, sprzątanie czy opieka nad dziećmi i niedołączonymi członkami rodziny, jest powszechnie uznawana za obowiązek kobiet, a nie właśnie pracę, za którą należy się wynagrodzenie. Elżbieta Jabłońska, pozując w strojach superbohaterów wraz z synkiem w ich mieszkaniu, łączyła konwencję sakralnych przedstawień piety z popkulturą. Z jednej strony podkreślała wyjątkowość męskiego imaginarium bohaterstwa, z drugiej zaś dowartościowywała macierzyństwo poprzez eksponowanie znaczenia takich wartości jak troska, opiekuńczość, czułość i miłość. Katarzyna Górna w konwencji tryptyku przedstawiła siebie, młodszą siostrę i matkę, by opisać dojrzewanie kobiety i związane z nim postawy za pomocą wskazania na upływ czasu jako czynnik determinujący oczekiwania kobiet i ich aspiracje.
- 63
- 64
- 65 W tekstach i pracach z cyklu *Ptaki Wolności* Natalia LL wskazuje na intuicyjne, nieprzewidywalne połączenia pomiędzy swoją sztuką a tragicznymi wydarzeniami, jako przykład podając między innymi chronologiczną zbieżność autoportretów w masce gazowej i ataku na moskiewski teatr na Dubrowce, gdzie w trakcie akcji odbijania zakładników dziesiątki osób zginęły z powodu zatrucia gazem. W 2002 r. Natalia LL pisała:
- // *Myślę, że sztuka jak Ptaki Wolności penetruje przyszłość, teraźniejszość i przeszłość, aby ujawnić niepoznane i niewidoczne. Moja rola sprowadza się więc do funkcji skryby, pieczeniowicie zapisującego tajemnicze intuicje, unoszące się na skrzydłach naszej wyobraźni.*
- Symboliczne i transcendentalne prace Natalii LL z tego okresu stoją w wyraźnej opozycji do prac artystek, które przemoc symboliczną i poczucie marginalizacji wynikające z bycia kobietą postrzegały jako niezbywalny element swojego codziennego doświadczenia. *Autoportret z premierem* Alexandry Croitoru pochodzi z cyklu emblematycznie patriarchalnych fotografii, w których artystka pozowała ze znanymi w Rumunii mężczyznami. Przyjmowała pozy znane z mieszczańskich portretów – władnemu, eksponującemu autorytet i siłę mężczyźnie towarzyszyła wsparta o jego ramię, usunięta w cień kobieta. Alla Georgieva poprzez połączenie swojego wizerunku z estetyką reklamy wskazuje na zbieżność komodyfikacji kobiecego ciała, konsumpcjonizmu oraz głodu sensacji w mediach masowych.
- 66
- 67

- 68 gwałt był uznany za broń i sposób walki z wrogiem. Šejla Kamerić w pracy *Bosnian Girl* nanosi na swój wizerunek graffiti pozostawione w barakach przez holenderskiego żołnierza UNPROFOR, misji pokojowej Organizacji Narodów Zjednoczonych, stacjonującego w Srebrenicy – miejscu jednej z największych masakr ludności cywilnej podczas wojen jugosłowiańskich: „bez zębów...? Wąs? Śmierdzi jak gówno...? Bośniacka dziewczyna!“. W prezentowanym w przestrzeni publicznej plakacie Kamerić, która dorastała w czasie wojen jugosłowiańskich, łączy własne doświadczenie opresji i marginalizacji z przeżyciami tysięcy kobiet, które zażyły przemoc i dyskryminacji. Forma plakatu przeznaczonego do szerokiej dystrybucji, a jednocześnie silnie związana z estetyką reklamy, była istotnym elementem strategii samoreprezentacji artystek. Plakat Doroty Nieznalskiej to projekt zrealizowany na konkurs zorganizowany w 2002 r. przez Federację na Rzecz Kobiet i Planowania Rodziny. Jego celem była promocja praw kobiet do samostanowienia, w tym prawa do legalnego przerwania ciąży, antykoncepcji i edukacji seksualnej. Nieznalska w swojej propozycji nawiązuje do symbolu korony cierniowej, a tym samym wskazuje na społeczno-religijne determinanty kształtujące reprodukcyjne prawa kobiet. Natomiast w wideo duetu Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová artystki leżąc w łóżku, śmieją się i rozmawiają o seksualnej atrakcyjności głów państw. Sytuacja, w której młode, atrakcyjne kobiety oceniają mężczyznę w władzy przez pryzmat ich seksowności, jest nie tylko odwróceniem relacji uznawanej za naturalny stan rzeczy. Co więcej – szczerłość i śmiech artystek ujawniają, jak wbrew pozorom łatwe i codzienne, choć publicznie nieujawniane, jest ocenianie mężczyzny przez kobiety jedynie pod kątem ich atrakcyjności. *Dialektyka podległości* proponuje rewers pożądanego spojrzenia, w którym to kobieta jest patrzącym podmiotem, łącząc tę władzę z niefrasobliwym śmiechem i uprzywilejowaniem dziewczęństwa i damskiej przyjaźni. Na osamotnienie i brak wsparcia dla uchodźczyń zwraca z kolei uwagę Anna Jermolaewa w filmie *Research for Sleeping Position*. Jako uciekinierka ze Związku Radzieckiego Jermolaewa nawiązuje do swojego doświadczenia przymusowej emigracji i bezdomności i wskazuje na infrastrukturalne utrudnienia – jak choćby oparcia w ławkach uniemożliwiające leżenie – jako przykłady systemowej marginalizacji i wypierania potrzebujących z przestrzeni publicznej.
- 69
- 70
- 71
- 72 Do przemoc wobec kobiet w symboliczny sposób odnosi się także Natalia LL w pracy *Erotyzm trwogi*, w której wyłaniające się z mroku nagie ciało artystki przysłonięte jest jedynie elementami maski gazowej, tworząc oniryczny, groteskowy obraz. W wideo *Ekstazy, histeryczki i inne święte* Anna Baumgart pojawia się u boku innych kobiet odgrywających zainscenizowane, lecz niewymyślone sceny autoagresji. Skupiając się na kwestii kobiecego szaleństwa i hysterii, Baumgart tworzy opowieść o kobiecych lękach, zadawaniu sobie bólu, intymnych rytuałach wykonywanych na ciele, samotności i ekstazie. Baumgart sięga po dziewiętnastowieczne teorie hysterii i żywoty świętych ekstazy i problematyzuje kobiecą histerię jako subwersywną i potencjalnie rewolucyjną. Dorota Nieznalska stworzyła wideo *Pozycja modlitewna* w czasie, kiedy trwał prowadzony przeciwko niej proces karny o obrazę uczuć religijnych. Pozycja wyglądająca na modlitewną w rzeczywistości jest ćwiczeniem fizycznej siły i próbą wytrzymałości mięśni ramion. W cyklu fotografii *Untitled Film Stills* Aneta Grzeszykowska powtarza ikoniczny, czarno-biały fotograficzny cykl Cindy Sherman z końca lat 70., tworząc możliwie najdokładniejszy remake jej fotografii, osadzając
- 73
- 74
- 75

je jednak w Warszawie i posługując się kolorem. Sherman przez trzy lata inscenizowała filmowe kadry i fotografowała siebie ucharakteryzowaną w roli głównej bohaterki, a poprzez to na chwilę ucieleśniała stereotypowe reprezentacje kobiecości. Grzeszykowska powtarza cały cykl Sherman, wchodząc w rolę kanonicznej amerykańskiej fotografki i problematyzując go w kontekście oryginalności i peryferyjności. W rozbudowanym cyklu *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* Kozyra uczy się performowania kobiecości w jej pełnych scenicznej sztuczności odśtonach, między innymi pobiera lekcje u Maestra śpiewu operowego i drag queen Glorii Viagry. W teledysku *Cheerleader* Kozyra interpretuje piosenkę Gwen Stefani i bawi się kliszami kobiecości i męskości, wcielając się w gwiazdę muzyki pop odgrywającą rolę cheerleaderki w męskiej szatni.

76 W monumentalnej pracy *Erotyzm trwogi* Natalia LL przywołuje elementy swoich poprzednich prac, jak choćby *Sztuczna fotografia*, bezkompromisowo ujawniając jednak ciało dojrzałej, samoświadomej kobiety, wbrew oczekiwaniom i społecznym konwenansom. Tytułowy erotyzm trwogi okazuje się tu manifestacją nie tylko egzystencjalnych lęków i przemijania, ale przede wszystkim niezłomnej postawy i wierności swojej sztuce. Gęsta ekspozycja prac przedstawiających różnorodne strategie kobiecego autoportretu w pierwszej dekadzie XXI wieku przedstawia nie tylko aktualność tego zagadnienia, ale także różne strategie eksplorowane przez artystki. Jadwiga Sawicka nanosi na swoje ciało typografię charakterystyczną dla jej malarstwa. Agata Bogacka w ironicznym autoportrecie zdaje się kwestionować sensowność nie tylko takich strategii autoprezentacji, ale i samej logiki patrzenia i tworzenia. Teresa Tyszkiewicz nawiązując do swoich prac wykorzystujących szpilki, zasłania swoją twarz operacyjną jakby maską. Izabella Gustowska w cyklu *Sztuka łatwego wyboru* wybiera obrazy z własnej twórczości, tutaj przywołując swój performance *Pilgrim, Murder, Divka z konikiem*. Natalia LL zwraca się w stronę rodziny, tworząc dowcipny wizerunek międzypokoleniowego sabatu czarownic. Specyficzny *homage* dla artystki stworzył duet Sędzia Główny, którego członkinie zwracają się do siebie nawzajem w ironicznym przetworzeniu ikonicznej *Sztuki konsumpcyjnej*.

83 Zwieńczeniem tej części wystawy są ostatnie autoportrety Natalii LL. W *Transfiguracjach Odyna II* artystka powraca do wagnerowskiego mitu, by przedstawić przemianę Odyna. Tak go opisywała w 2008 r.:

Odyn jest echem odwiecznych tęsknot ludzkości do nieśmiertelności, reinkarnacji i transfiguracji, czyli zjawisk ze sfery ducha a nie materii. Zdeterminowana zasadą przyczyny i skutku materia, z której zbudowany jest człowiek cięży ołowiem dosłowności a człowiecza materialna powłoka gnije po śmierci w oparach cuchnącego smrodu. (...) To, że Odyn przybiera różne postacie jest jednak niczym wobec jego transfiguracji ze starca w młodzieńca, gdzie odwrócony i zaprzeczony jest czas.

W roli starego Odyna pojawia się znowu Andrzej Lachowicz, którego postać widoczna była na samym początku wystawy w pracy *Topologia ciała* z 1967 r. Ta obejmująca ponad półwiecze klamra unaocznia głębokie przemiany,

85 jakich dokonała w swojej sztuce Natalia LL. Jednak do ostatecznego przekroczenia dochodzi w *Chichocie Odyna*, w którym sama artystka staje się morfującym męskim bóstwem. Przekraczając czas i płęć, Natalia LL uchyla jedną maskę tylko po to, by drwiąco odstąpić kolejne, ukryte za ciemnymi okularami tajemnicze oblicze.

86 Dwukanałowa projekcja wideo duetu Anetta Mona Chiga & Lucia Tkáčová otwiera drugie piętro wystawy i jest skupiona na pracach powstałych po 2009 r. – czyli od momentu ostatniego portretu Natalii LL – a w których odnaleźć można kontynuację lub dalsze przepracowywanie podejmowanych przez artystkę zagadnień. W pracy *Death defeats, creates, repeats* dostrzec można pewne przewrotne analogie ze *Sztuką konsumpcyjną*. Artystki w kanibalistycznym rytuale zjadają ciasta w kształcie swoich głów, jednak choć chwilami czynność ta niesie erotyczne konotacje, szybko przekształca się w męczący i nużący wysiłek. Pożeranie własnego wizerunku jawi się tu jako metafora samej strategii autoreprezentacji i autorefleksyjnej postawy nakazującej uważne konsumowanie tegoż.

87 Do niejednoznaczności wykorzystywania własnego wizerunku i związanych z tym wątpliwości, szczególnie analizowanych przez pryzmat upływu czasu, odnosi się Jagoda Kaloper. Ta legendarna chorwacka artystka zastąpiła z kontrowersyjnych ról, w których nie unikała epatowania nagością, i szybko stała się gwiazdą ówczesnego jugosłowiańskiego kina. W wideo o tytule nawiązującym do opowiadania Virginii Woolf *Kobieta w lustrze* – jedynym, jaki zrealizowała w czasie swojego życia – Kaloper jako dojrzała kobieta odwiedza miejsca byłych planów filmowych, nagrywając siebie w odbiciu refleksyjnych powierzchni. Ujęcia te przeplecione są ze scenami z filmów, w których występowała jako młoda kobieta. Co istotne, wideo Kaloper nie jest próbą odwrócenia historii bądź zastąpienia tego, co może być uznane za wstydlive. Raczej artystka dzierżąc pewną ręką kamerę, tworzy intymny obraz, by w nim po raz pierwszy móc w pełni kontrolować to, jak jest prezentowana.

88 Fotografką regularnie posługującą się swoim wizerunkiem jest prezentowana wcześniej Aneta Grzeszykowska. W pracy z 2017 r. artystka fotografuje realistyczną lalkę stworzoną na jej podobieństwo. Robi jej makijaż, dążąc do możliwie najdokładniejszej podobizny. Lalka, która stanie się obiektem jej innych cykli fotograficznych, zdaje się pełnić rolę awatara artystki. Stanowi precyzyjny i niemal żywy obiekt stworzony na podobieństwo, a artystka może z nim zrobić, co zechce. Jednocześnie cykl ten jest kolejnym przekroczeniem konwencji autoportretu i podejmowaną przez Grzeszykowską próbą uwolnienia się od własnego ciała – symbolicznego rozdzielenia tożsamości i jej fizycznego nośnika.

90 W cyklu fotografii *Pańcia* Agata Zbylut, od studiów konsekwentnie fotografująca swoje ciało, dokumentuje ślady pozostawiane przez zabiegi medycyny estetycznej, jakim się regularnie poddaje. Zbylut świadomie osadza własną twórczość w kontekście kultury selfie i dyskusji dotyczących selfie-feminizmu, jednak w jej strategiach autoreprezentacji wiek artystki zdaje się nabierać emancypującego charakteru. Jak sama mówi: *Coraz dokładniej dokonuję oględzin ciała, interesują mnie kliniki i cudowne zastrzyki. To również czas w którym zaczęłam wątpić. Z jednej*

- strony wciąż jest we mnie niepokój, brak pewności – również do własnych decyzji, z drugiej w tak wielu sytuacjach już byłam, że wiem jak się sprawy potoczą. Jedyne co się zmienia to ja sama. Dlatego znów patrzę na siebie.
- 89 Odmiennej strategię opartą nie na samoobserwacji, a przeciwnie, na wystawianiu siebie na spojrzenia nieustannie oceniające fizyczną atrakcyjność można dostrzec w działaniach Jany Shostak, która zaczęła startować w konkursach na miss, dążąc do zdobycia korony w 2020 r. Shostak, z pochodzenia Białorusinka, agituje za wprowadzeniem do polszczyzny słów nowak/nowaczka i zastąpienia nimi pejoratywnie nacechowanego słowa uchodźca. Artystka zmierza do wykorzystania popularności konkursów typu miss dla rozpropagowania tej koncepcji i poddaje się obozom treningowym oraz długim przygotowaniom, dokumentując swoją drogę, by zostać polską królową piękności.
- 91 W serii krótkich filmów wideo z 2011 r. Ewa Zarzycka ironicznie rozprawiała się z formalizmem tradycji fotomedialnej i analizami skupionymi na właściwościach samego tworzywa filmowego. Jednocześnie drwi ona nie tylko z własnej strategii, ale także kwestionuje oryginalność i unikalność postaw innych artystów, mówiąc: *Zrobić coś nowego, odrzucić to, co było. Myślę, że to nie jest tylko moim marzeniem. Jest to marzeniem każdego artysty. Wyrzucić to, co było, zapomnieć o tym, kim się było. No, ale z drugiej strony chciałoby się mieć te korzenie, ten rodowód, to oparcie, pozycję, no i dorobek, przede wszystkim dorobek. Moim marzeniem kiedyś, tak być może zaindukowałam się od pewnego niemłodego już artysty, było zostać takim nikim.*
- 92 Powstała w 2012 r., a rozwiązana po trzech latach hip-hopowa grupa Cipedrapskuad założona przez artystki Dominikę Olszowy, Marię Tobołę i Fryderyka Liska (dj Efekt Dziada) stworzyła pięć utworów, do których powstał prezentowany na wystawie *Teledysk*. Konwencja wideoklipu zostaje tu w prosty sposób przekroczone. Spacer przez warszawską Pragę trwa 18 minut – tyle, ile wszystkie, kolejno wykonywane utwory składu – i jest sfilmowany jednym ujęciem kamery. Senna i przeciętna scenaria cieszących się złą sławą ulic staje się tłem dla agresywnej, wyemancypowanej narracji, która przechwytyując hip-hopową formę, w istocie ją przekracza. Przytłoczone sławą artystki ogłosiły zakończenie działalności zespołu następującymi słowami: *Byłyśmy same z małych miast, a teraz wokół Nas ludzie las./ Nawet po butkę nie mogę wyjść./ bo ktoś drze ryj, chce ze mną być.*
- 93 Artystką, także wiążącą swoją twórczość z działalnością muzyczną, jest Adu Karczmarczyk. Tworzy popowe piosenki opowiadające o konserwatywnych wartościach takich jak wiara czy patriotyzm. Jak sama deklaruje, przeszła nawrócenie religijne, w wielu swoich utworach przekazuje wykładnię kościoła katolickiego, np.: *Idź do światła i nie pierdol, Niszcz szatana Łaską Pana, Czysta pipa, Embriony na trony, Bit z Serca Jezusa czy Jaraj się Marią*. Wideo *Church is a girl*, pierwszy profesjonalny teledysk Adu, został stworzony na wystawę konkursu Spojrzenia dla młodych artystów. Od tego momentu realizowane przez artystkę teledyski przybierają rozbudowaną formę. Dla Karczmarczyk istotną rolę pełni internet jako sposób prezentowania swojej twórczości osobom dzielącym jej poglądy, a do których nie trafia kościelna powaga.
- 94 W 2009 roku Cecylia Malik zrealizowała projekt *365 drzew*. W jego trakcie każdego dnia przez rok wchodziła na drzewo i się na nim fotografowała. Jak sama artystka zaznacza, konteksty ekologiczne nie były dla niej najważniejsze, raczej chodziło o pewną zadziorność i chuligaństwo. Jednak w czasie masowej wycinki drzew w Polsce w 2017 r. w ramach protestu Malik stworzyła pracę *Matka Polka na wyrębie*, karmiąc swojego małego synka na pniu drzewa, na którym kiedyś się radośnie fotografowała. Wrzucone do internetu zdjęcie wywołało falę poparcia i chęci uczestnictwa, a do Malik zgłosiły się kolejne kobiety chcące uczestniczyć w działaniu, doprowadzając do akcji *Matki Polki na wyrębie*.
- 95 W latach 2002–2010 w sądzie rejonowym w Gdańsku miał miejsce proces przeciwko Dorocie Nieznalskiej sędziny z paragrafu 196 k.k. za wystawienie w galerii Wyspa w Gdańsku na przełomie roku 2001/2002 instalacji *Pasja*. W ciągu ośmiu lat odbyło się łącznie 41 rozpraw sądowych, począwszy od 16 września 2002 r., 18 listopada 2002 r., 3 stycznia 2003 r., 3 marca 2003 r., 28 kwietnia itd. aż do dnia 11 marca 2010 r., kiedy ostatecznie decyzją sądu zapadł prawomocny wyrok uniewinniający. Paragraf 196 kodeksu karnego: *kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważa publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsca przeznaczonego do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat dwóch*. Film w sposób symboliczny odnosi się do ośmiu lat procesu karnego – zapisanego konkretnymi datami 41 rozpraw monotonna szepczanymi przez artystkę. Trzy lata później Nieznalska zrealizowała interwencję w dniu 11 listopada 2013 r. na Cmentarzu Bródnowskim w Warszawie przy grobie rodzinnym jej przodka Romana Dmowskiego oraz w Sopocie w dniu 4 listopada 2013 r. przy grobie jej prababki Rozalii z domu Dmowskiej, wskazując na niejednoznaczne relacje pomiędzy wolnością twórczą a konserwatywnymi wartościami.
- 96 Do tego samego cytatu z Dmowskiego odniosła się Liliana Piskorska w pracy *Autoportret z pożyczonym mężczyzną aka Jestem Polakiem więc mam obowiązki polskie*, z cyklu *Sposoby kamuflażu we współczesnej Polsce*, w którym jako żyjąca w Polsce lesbijka zastanawiała się, jak kamuflować się we współczesnym polskim społeczeństwie. Inspiracją dla performance *Wilczyca* był kultowy polski horror z 1982 r. o tym samym tytule – odrażona kobieta oddaje duszę diabłu, by mścić się na mężu. Performance Piskorskiej odbywał się w śmielowskim pałacu, gdzie kręcono film. W cyklu fotograficznym z 2018 r. Piskorska powraca do tematu kamuflażu i ukrywania homoseksualizmu we współczesnej Polsce. Tytuł *You're going to love the lavender menace* odnosi się do napisu na jednym z banerów podczas protestu zorganizowanego na *Second Congress of United Women* w 1970 r. w Nowym Jorku. Grupa *Radicalesbians* protestowała wtedy przeciw wykluczeniu lesbijek z amerykańskiego ruchu feministycznego i ogłosiła manifest *The Woman-Identified Woman* – pierwszy publicznie ogłoszony lesbijski manifest. Radykalny lesbijski feminizm zaczynał się właśnie wtedy, iluzja jednogłośności ruchu feministycznego stawała się coraz bledsza. Rok wcześniej jedna z czołowych figur ruchu Betty Friedan nazwała rosnącą lesbijską widoczność lawendowym zagrożeniem – *lavender menace*. Piskorska z partnerką przywdziały ręcznie wykonane, maskujące *ghillie suits*, zaprojektowane dla utrzymania komfortu lesbijskiej niewidzialności w przestrzeni publicznej. Wykonane one były na podstawie tutoriali polskich myśliwych i entuzjastów militariów, w stylizyce późne lato / wczesna jesień: zeschnięta łąka / podlewany trawnik. *Lawendowe*

zagrożenie, lawendowy śledź, piąta kolumna feminizmu, nie wiesz, czy nie leży za przystankiem, z którego jedziesz do pracy.

- 100 W wideo z cyklu *Kobieta wobec instytucji* Anča Daučíková przywołuje swoją konfrontację z Kościołem katolickim, kiedy została wezwana na świadka w sprawie rozwodu kościelnego przyjaciółki. Mąż kobiety nie był w stanie zaspokoić jej seksualnie, co doprowadzało ją do frustracji, jednak jako wierząca katoliczka nie chciała dopuścić do zdrady i skalania sakramentu. Wideo jest specyficzną inscenizacją rozmowy, jaką Daučíková – lesbijka, która przez lata pobytu w Związku Radzieckim musiała ukrywać swoją orientację – odbyła z katolickim księdzem na temat życia seksualnego koleżanki.
- 101 W maju 1989 r. Anna Jermolaewa musiała wyjechać z Rosji z powodów politycznych. Była współzałożycielką Unii Demokratycznej, pierwszej partii opozycyjnej, i współwydawcą wydawanej przez Unię gazety. Jermolaewa uciekała na Zachód przez Polskę, gdzie niespodziewanej pomocy udzieliła jej nieznana wtedy Aleksandra Wysokińska. W stworzonym po 20 latach filmie kobiety ponownie spotykają się na dworcu w Krakowie, by uczcić i przywołać ich pierwsze spotkanie. Praca Jermolaewy łączy nie tylko kwestie polityczne z biografią i tożsamością narodową, ale przede wszystkim podkreśla siłę i wagę jednostkowego gestu. Przypominające sobie nawzajem ich dawne spotkanie kobiety wspólnie tkają swoje portrety z przeszłości, wskazując na drugiego człowieka jako repozytorium tożsamości i pamięci.