

Marta MIASKOWSKA

Politechnika Łódzka

LUSTRO OBIEKTYWU

Strategie artystycznej obecności w polskiej sztuce mediów

Dzieło sztuki, bez względu na swoją formę, styl, wykorzystane medium czy epokę, w której powstało, przenosi pewne dane stworzone przez autora lub autorkę, z którymi konfrontować będą się odbiorcy. Nie ma też wątpliwości co do tego, że osoby twórcze zapisują w dziele subiektywną prawdę tego co widzą, czują lub na swój sposób przetwarzają. Szczególnym mechanizmem zaświadczenia tej prawdy, któremu chciałabym przyjrzeć się w tym tekście, jest personalna obecność autorek i autorów w dziele.

Gesty Obecności

Zagadnienie to wydaje się od zarania towarzyszyć twórczości w dziedzinie sztuk wizualnych, gdzie autoportret jako ćwiczenie warsztatowe, powtarzane jest przez wszystkie media i epoki. W tym ujęciu należałoby jednak zwrócić uwagę na brak równowagi między spuścizną tych ćwiczeń w dorobku artystek i artystów. Edukacja artystyczna jak i salony sztuki do dziewiętnastego wieku zarezerwowane były tylko dla mężczyzn, a kiedy już udało się kobietom przekroczyć progi akademii sztuk pięknych i faktycznie zaistnieć w świecie sztuki to ich twórczość jeszcze przez cały kolejny

wiek nacechowana była społeczno-obyczajowymi normami. Mężczyźni od dawna trenowali warsztat oraz pracowali z ludzką anatomią podczas ćwiczeń z nagim ciałem. Kobiety tymczasem nie dopuszczano do rozebranych modeli ze względu na ówczesne zasady przyzwoitości. Nietrudno więc wydedukować, że odwaga męskich portretów była znacznie większa niż w pracach kobiet, których ćwiczenia z anatomii ograniczały się do portretowania zwierząt.¹ Samo portretowanie jest tematem, który już analizowałam, szczególnie jego aspekty w przestrzeni sztuki mediów,² a tym razem chciałabym sięgnąć do działań poszerzających kontekst wykorzystania własnego wizerunku w twórczości.

Równie ważną formą twórczej obecności w dziele jest performance, który na stałe zagościł w praktykach artystycznych od dwudziestego wieku. O ile poprzedzający go autoportret zwykle nie był planowany do nawiązywania relacji z widzem, a częściej używany jako forma ćwiczeniowa, to już performance zdecydowanie zakłada komunikowanie się z odbiorcą i to w sposób bezpośredni, wykorzystujący osobę tworzącą również jako materię dzieła. Taka praktyka jest tym większym dowodem na przekazywanie widzom subiektywnej prawdy przez autorki i autorów, którzy sięgając do gestu

personalnej obecności w postaci performance, odsłaniają publicznie to co prywatne, identyfikują komunikowane treści z sobą, manifestując tym swój stosunek do poruszanego w dziele problemu.

Szukając więc prekursora performance w zakresie sztuk plastycznych, gdzie sam autor staje się częścią dzieła, wskazałabym Jerzego Beresia, totalnie zorientowanego na pracę z własnym ciałem. Jego publiczne wystąpienia z końca lat sześćdziesiątych, których jeszcze wówczas nie nazywano performance, ale raczej działaniami miały charakter ceremonii i poruszały tematy polityczne lub egzystencjalne. W jednym z ważniejszych swoich wystąpień tego typu *Przepowiednia II*, które zrealizował w krakowskiej Galerii Krzysztofora w 1968 roku, jak zazwyczaj wystąpił niemal nago i wszystko zrealizował z ogromną powagą, według ustalonego scenariusza. Sfotografowane wydarzenie oraz artefakty pozostałe po działaniu stanowiły dalej wystawę *Ślady Wydarzenia*, która trwała w galerii jeszcze po sławnym performance.³ Jednocześnie Beres nie przywiązywał dużej uwagi do tego co działo się poza wydarzeniem, a jego pełna uwaga i zaangażowanie było zorientowane na 'tu i teraz' w czasie odgrywanej ceremonii. Kiedy w latach 70-tych Józef Robakowski nagrał jego wystąpienie, które trwało dziesiątki minut i poprosił go o wybranie jednej minuty, która z góry ustalona była dla każdej osoby prezentowanej w realizowanym filmie, Beres zupełnie nie wiedział, jak odnieść się do czasu w filmie i zdał się zupełnie na decyzję Robakowskiego.⁴ Jedynym medium, które towarzyszyło wczesnym performerom i performerkom była fotografia, która w tej sytuacji pełniła służebną rolę uwieczniania zdarzeń.

Rozwój performance i całe neoawangardowe poruszenie w kulturze związane było również z równoległym rozwojem sztuki nowych mediów, której początki osadzone są właśnie w fotografii. Poza służebnymi związkami tego medium z performance jak i wszelkimi innymi dziedzinami, które wymagały dokumentowania, dojrzewała również awangardowa forma fotografii w atmosferze eksperymentu i analizy, stając się zaczynem neoawangardowego kina, które zajmuje szczególne miejsce w polskiej sztuce współczesnej i moich zainteresowaniach badawczych.

Polscy pionierzy performance o krok wyprzedzali możliwości filmowe artystów, gdyż tego rodzaju narzędzia w socjalistycznej Polsce zarezerwowane były jedynie dla upolitycznionych mediów i kinematografii państwowej, które podlegały partii. Dostęp więc do kamer, taśm filmowych i niezbędnych do rejestracji obrazu ruchomego narzędzi był możliwy tylko w telewizji i wytwórni filmowej. Najpopularniejszym więc sposobem dokumentowania performance była fotografia, dzięki której zachowały się ślady istotnych wystąpień artystów wizualnych przed publicznością. Z czasem jednak okazało się, że to medium jest niezbędnym elementem tych działań, dzięki czemu twórcze akty mogły być upowszechniane i na równi z dokumentacją wszystkich innych sztuk wizualnych mogły uczestniczyć w krytyce artystycznej i tworzeniu najnowszej historii sztuki.

Specjalistami w dziedzinie dokumentowania performance był duet artystyczny KwieKulik, tworzony przez Zofię Kulik i Przemysława Kwieka, którzy w latach 1971-1987 prowadzili Pracownię Działań, Dokumentacji i Upowszechniania.⁵ Sami są też znakomitym przykładem polskich przedstawicieli sztuki performance, gdzie zawsze wykorzystywali siebie w swoich wystąpieniach, ale jednocześnie rozumieli potrzebę ich uwieczniania. W ich działaniach fotografia a potem film stały się stałym elementem dzieła, ale nadal ich funkcja była przede wszystkim użyteczna.

Celowo więc nie wkraczam w analizowanie twórczości performance ani duetu KwieKulik, ani wcześniej przytoczonego Jerzego Beresia czy innych wczesnych artystów performance, gdyż to co najbardziej koncentruje moją uwagę w temacie obecności twórczej w dziele, jest świadome połączenie działań performance ze sztuką mediów, nie tylko dla ich upamiętnienia.

Nowe możliwości wykorzystania własnego wizerunku w dziele pojawiły się wraz z włączeniem na dobre działań filmowych do praktyk artystycznych. Rozszczelnienie dotychczasowych zasad przynależności tych mediów do instrumentów propagandowych, czyli ówczesnej telewizji i państwowej produkcji filmowej, jest zasługą twórczych ruchów akademickich, które w myśl awangardowej

rewolucji sięgały po nowe narzędzia. Wrocławską grupą Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych, z Jolantą Marcolą, Zdzisławem Sosnowskim, Januszem Haką i Dobrosławem Bagińskim, tworząc Galeria Sztuki Aktualnej zdecydowanie bardziej niż malarstwem interesowała się telewizyjnymi mechanizmami nadawania i odbierania, czyniąc z tego główne założenia swojej twórczości.⁶ W tym samym czasie w środowisku Łódzkiej Szkoły Filmowej powstała grupa artystów, częściowo już absolwentów szkół artystycznych, których będę przytaczać jeszcze w tym tekście. Warsztat Formy Filmowej, formalnie jako koło naukowe w którym działali studenci i akademicy. Możliwości eksperymentowania z nowymi narzędziami filmowymi tak potrzebnymi do budowania nowego języka filmu artystów wizualnych, z uwagi na zasoby uczelni, były wówczas największe w łódzkim środowisku. Te właśnie oddolne ruchy akademickie zapoczątkowały pracę polskiej awangardy wizualnej z ruchomym obrazem, z jednej strony w drodze do budowania niezależności artystów filmu neoawangardowego, z drugiej rozwijając możliwości sztuki performance.

Powyższe przykłady rzucają pewne światło na okoliczności tworzenia się polskiej sztuki awangardowej w dziedzinie performance i nowych mediów, ale też pomagają w zrozumieniu ówczesnej sytuacji kulturowo-politycznej w Polsce. Gesty autorskiej obecności w dziele jako autoportret lub wystąpienia przed widzami poprzedzają stawianie osób twórczych przed obiektywem kamery i to właśnie te działania są dla mnie najbardziej interesujące.

Różne Postawy

Przyglądając się pierwszym dokamerowanym realizacjom artystów i artystek wizualnych w Polsce, którzy stając przed obiektywem świadomie czynią siebie samych częścią dzieła, odnoszę wrażenie, że postawy kobiet i mężczyzn były w początkowej fazie eksplorowania tego medium wyraźnie odmienne.

Męskie środowisko neoawangardy filmowej prezentowało analityczno-formalne zaintere-

sowanie nowym medium dążąc do ustanowienia nowych zasad filmowych, oderwanych od kinematograficznych prawideł. Najwyraźniej taką postawę twórczą wobec filmu przejawiał wspomniany już wcześniej Warsztat Formy Filmowej działający w latach 1970-77, którego członkami w szczytowym okresie działalności było czterestu mężczyzn. Jednopłciowy skład łódzkiej grupy był podyktowany faktem, iż w szkole filmowej, na której to powstał WFF studiowali i nauczali głównie mężczyźni. Założenia Warsztatu wywodziły się z fotografii awangardowej i doświadczeń toruńskiej grupy artystycznej Zero-61, do której wcześniej należało kilku warsztatowców. Tak jak eksperymentowali już z fotografią, tak też jako członkowie WFF chcieli rozpocząć wszystko od zera w filmie, a ustanowienie nowego języka dla artystów wymagało wejścia w samą strukturę materii i rozebranie jej na części, aby na nowo określić sposoby traktowania czasu, dźwięku, ruchu, przestrzeni i wielu innych zmiennych w filmie.⁷ Badanie struktury nowego medium mężczyźni artyści traktowali często bardzo zadaniowo, udowadniając, że awangardowe podejście może zatrzeć obecne zasady. Analityczna praca rzadziej była związana z budowaniem misternych wizualizacji, a często miała charakter laboratoryjny, gdzie sam artysta używał własnego ciała do testowania badanej wartości. W filmie *YYAA* z 1973 roku Wojciech Bruszewski odbija swój wizerunek w lustrze obiektywu, powtarzając okrzyk tytułowego „yyaa” w trakcie nagrania, a następnie w postprodukcji wycina oddechy pomiędzy okrzykami czyniąc ten kilkuminutowy gest krzyczenia niezgodny z prawami natury. Tym samym Bruszewski podważa służebną formę filmu, który dotychczas odbijał rzeczywistość. W równie techniczny sposób twarzą do obiektywu stawali inni mężczyźni artyści z grona warsztatowców, ale również spoza środowiska tej grupy. W *Obrazie Picia* z 1976 roku Kazimierz Bendkowski również manipuluje rejestrowanym dźwiękiem i obrazem pijąc przed kamerą; w tym samym roku Grzegorz G. Zgraja w filmach *Etiuda na Żele* oraz *12 Dźwięków Coca-Coli* zaburza klasyczną percepcję dźwięków grając przed kamerą na instrumentach perkusyjnych i dmuchając

w butelkę; z kolei w filmie *Transformacje 1* z 1978 roku Janusz Kołodrubiec przekracza granice znanych dotychczas zbliżeń zdradzając elektroniczność obrazu swojej postaci.⁸ Wszystkie te sposoby wykorzystania własnej osoby przed kamerą miały charakter doświadczania materii filmowej i wideo. Wielokrotnie przed obiektywem swojej kamery stawał też Józef Robakowski, jeden z członków WFF, zarówno w analitycznych badaniach jak i zaplanowanych formach krytycznych. Na uwagę w kontekście doświadczalnej formy tworzenia języka filmu artystów zasługuje jego film *Idę* z 1973 roku oraz performance *Ćwiczenie na Dwie Ręce*, pierwszy raz zrealizowany w 1977 roku. W obu tych działaniach Robakowski staje się częścią dzieła, choć w tych przypadkach nie spogląda bezpośrednio do obiektywu, bo tym razem kamery stają się częścią jego ciała, przedłużając jego funkcje na ekran odbiornika. Zmęczenie wdrapującego się po schodach artysty w filmie *Idę*, pomimo jego obecności tylko w dźwięku, staje się głównym wątkiem tej formy. Z kolei w performance, w czasie którego Robakowski w obu rękach trzyma po jednej kamerze, a te stają się oczami jego ciała, prym wiodą nieskoordynowane ruchy, bez reżyserskiego planu, z wyłączeniem czynników znanej nam percepcji zachowują się odpowiednio organicznie do miejsca położenia, czyli w ruchomych rękach.

Nie można oczywiście generalizować podziału postaw tylko względem różnic płciowych, bo twórczość mężczyzn, szczególnie w kolejnej fazie rozwoju tego medium dowodzi również krytycznej postawy. Badawcza formuła była ich domeną u źródeł pracy z nowym medium, co przy okazji pozwalało tym twórcom z natury rzeczy omijać niewygodne tematy społeczne, na które szczególną uwagę miała ówczesna władza i w razie konieczności regulowała cenzurą akty niesubordynacji obywatelskiej.

Polskie artystki tego samego okresu zdawały się być na przeciwnym biegunie podejścia do filmu i od początku ich prace nosiły znamiona krytyki, choć wiązało się to z opozycyjnym stanowiskiem względem ówczesnej władzy.

Przyczyn tak zdecydowanej postawy można upatrywać również w mrocznych dla artystek cza-

sach sprzed dziewiętnastego wieku, kiedy zgodnie z przytaczanym już wcześniej esejem Nochlin, świat sztuki był zarezerwowany dla mężczyzn. Pojawianie się fotografii, a potem filmu przebiegało niemal synchronicznie z rozwojem feminizmu, zwłaszcza na zachodzie. Kobiety zajmujące się sztuką odkryły w tych mediach sposób wyrażania siebie, którego przed nimi nie zdążyli ugruntować mężczyźni, tak jak to miało miejsce w historii rysunku, malarstwa, rzeźby, grafiki i każdej klasycznej techniki, gdzie od wieków dominowali. Twórcze wyrażanie się artystek przez film musiało więc być inne, sama struktura tego medium nie była aż tak ważna dla kobiet, choć również w ich przypadku istniały odstępstwa, bo jak wspomniałam wcześniej środowisko wrocławskiej awangardy wraz z Jolantą Marcolą eksperymentowało z twórczą analizą filmu i telewizji. Podobne zainteresowania przejawiała w swoich pierwszych ruchomych pracach Ewa Partum, która łączyła je z krytycznymi komunikatami, ale dość szybko zarzuciła rozwijanie analitycznej dociekliwości na rzecz krytyki. Film stał się narzędziem odzyskiwania kobiecej tożsamości, miejsca w sztuce, ale też miejsca w patriarchalnym społeczeństwie.

Dziełem, które dobrze obrazuje podejście neoawangardowych artystek w pierwszych relacjach z filmem, kiedy kobiety przyjmują wobec tego medium określoną postawę jest *Kino Tautologiczne* Ewy Partum z 1973 roku, czyli czasu, kiedy w męskich opracowaniach dominuje analiza struktury. I w tym właśnie przypadku część krytyki upatruje analitycznego kontekstu, bo faktycznie autorka pozbywa się w nim wszelkich literackich i skomplikowanych wizualno-dźwiękowych konstrukcji, a jej osobiste wystąpienie przed obiektywem przypomina szereg laboratoryjnych filmów mężczyzn, które przytaczałam wyżej. Jednocześnie należy zwrócić uwagę, że Partum wykonuje konkretne gesty, które w rękach kobiety nabierają większej mocy znaczeniowej. Zatykanie uszu, zasłanianie i zaklejanie ust nie muszą być tylko polemiką z językiem filmu. Ruchomy obraz i telewizja będąca wówczas narzędziem władzy socjalistycznej, z którą artystka miała napięte relacje, może być ucieleśnieniem tych gestów, który-

mi ona jako artystka symbolicznie broni się przed odbieraniem medialnych przekazów politycznych. Jednocześnie gesty te przywodzą na myśl ‘zatykanie ust’ artystom przez instytucje cenzurujące wypowiedzi twórców lub idąc głębiej z myślą feministyczną izolowanie głosu kobiet z ogólnego dyskursu społecznego. Partum umieszcza w tym samym filmie ujęcie kartki z odciskiem swoich ust i napisem „MY TOUCH IS A TOUCH OF A WOMAN,” elementem jasno określającym jej feministyczny przekaz w sztuce oraz utożsamianie siebie z głosem innych kobiet. Kolejne prace Partum nie noszą już żadnych znamion analizy filmowego języka, a znaczenia nabiera miejsce, które u analitycznych mężczyzn było laboratoryjne. W swoim rejestrowanym performance *Zmiana*, który Ewa Partum powtarzała w latach siedemdziesiątych, artystka planowała widownię i rejestrację. Z góry więc zakładała, że charakteryzowanie połowy jej ciała na wiele starszą i przełamywanie tym tematu tabu starzejącego się ciała kobiet nie będzie tylko wystąpieniem, ale będzie nagraniem, które będzie trwało. W tym samym czasie powstają feministyczne prace Natalii LL, później Teresy Tyszkiewicz i dalej kolejnych kobiet, które w nowych mediach znalazły przestrzeń dla sztuki krytycznej opartej na feministycznych wartościach.

Podział na sposób traktowania filmu i wideo na kobiecy-krytyczny i męski-analityczny jest widoczny z początkiem lat siedemdziesiątych, ale z biegiem czasu te różnice się zacierają. Mężczyźni artyści również wyrażają się krytycznie w przestrzeni sztuki mediów, które wraz z rozwojem stają się demokratycznym w kwestii płciowości narzędziem twórczego wyrażania. Ważny jednak jest fakt, że spuścizna kobiet w zakresie kina strukturalnego jest znacząco mniejsza, bo w mediach tych kobiety zobaczyły narzędzie sztuki zaangażowanej. Przez kolejne dekady film i wideo na dobre wpisały się w strategię artystek jednocześnie stających przed obiektywem, których ciało i praca z ruchomym obrazem była walką o odzyskanie kobiecej tożsamości w sztuce, ale z czasem poszerzyła się o prawa kobiet w ogóle.

Spoglądając wyrywkowo w późniejsze czasy i dosłownie odnosząc się do tego aspektu można

przytoczyć film *Walka* zrealizowany przez Zauzannę Janin w 2001 roku, która wkracza w stereotyp słabszej płci. W swoim filmie Janin staje do prawdziwej walki z bokserem wagi ciężkiej Przemysławem Saletą.⁹ I nie jest to protest wobec przemocy silnych mężczyzn nad zwykle słabszymi fizycznie kobietami, ale wobec dominacji takiego właśnie ich postrzegania.

W kolejnej dekadzie wraz z wątkiem pozornie słabej płci pojawia się kolejny kontekst współczesności, tym razem element natury. Ekofeministyczna formuła protestu to swoiste łączenie sił uciśnionych przeciwko imperialistycznym mechanizmom patriarchalnego świata. W swoim dokamelowym wystąpieniu na łonie natury Lilianna Zeic w filmie *Stokrotki* z serii *Sceny Kanibalistyczne* z 2015 roku sytuuje się w pozornie sielskiej atmosferze zrywania polnych kwiatków. Autorka jednak zmienia bieg zdarzeń i nie formuje bukietu dla ozdoby, ale odwraca romantyczną narrację w kanibalistyczny akt pożerania. Kobieta, podobnie jak natura potrafi być jednak groźna i wyrwać się z szablonych wzorów.

Chociaż sztuka wideo dwudziestego pierwszego wieku na dobre zatarła płciowe różnice między osobami artystycznymi, szczególnie teraz gdy staramy się inkluzywnie podchodzić do każdego aspektu ludzkiej obecności, to jednak podział w podejściu do nowego medium na dobre przypisał film analityczny początków polskiej awangardy męskiej grupie artystów, a krytyczne wykorzystanie zapisu filmowego feminizującym artystkom.

Nagość Przed Obiektywem

Kiedy na obecność w swoich dziełach osób artystycznych stających przed kamerą spojrzymy przez pryzmat nagiego ciała, które często jest aspektem takich działań, to zauważymy, że bez względu na płeć działania te mają charakter tożsamościowy. Źródła tych postaw, tak jak całego zjawiska pracy twórczej przed obiektywem, należy szukać w wymienianych już w tym teście rodziców performance polskiej neoawangardy.

Niemal nagi wystąpienia Jerzego Beresia w ramach swoich akcji przed publicznością miały zaświadczać o jego pełnym zaangażowaniu, traktowaniu swego ciała na równi z każdą inną materią twórczą. Dla Beresia często tą materią było również drewno, które też musiało być surowe, nawet nieimpregnowane. Ta właśnie czystość materii, zarówno drewna i ciała nie nacechowanego żadnymi kontekstami, tworzyła autentyczność jego wypowiedzi.¹⁰

Zupełnie nago w akcie protestu występowała w czasie swoich wernisaży Ewa Partum zarówno w Polsce jak i w Niemczech, gdzie wyemigrowała w latach 80-tych i mieszka do dziś. Artystka zakładała tak długo wzbudzać zakłopotanie i ferment swoją nagością, dopóki instytucje kultury będą zdominowane przez męską grupę twórczą marginalizując tym samym sztukę kobiet. Zatem działania Partum z nagim ciałem miały dwutorową ścieżkę, bo z jednej strony grała nim w swoich dziełach, z drugiej zaś obnażała anachroniczne mechanizmy działania instytucji. W nagich działaniach zarówno Beresia i Partum osiłą było przełamywanie wstydu w imię tak ważnej dla nich szeroko rozumianej wonności artystycznej.

Wracając jednak do sztuki mediów i odślaniania swojego ciała przed obiektywem należy wrócić do feministycznych dzieł kobiet, które sukcesywnie za pomocą wideo odzyskują własny wizerunek. Powracającym tematem jest tutaj polemika z seksualnością kobiecego ciała zawłaszczanego przez media masowe i pornografię.

Odczarowania kobiecej seksualności z piętnujących skojarzeń wytworzonych przez męskie spojrzenia podjęła się Natalia LL w filmie *Impresje* zrealizowanym w 1973 roku. Kierując obiektyw na kolejne części swojego ciała, w dużym zbliżeniu, artystka potrząsa nim, ściska, gładzi i wypina. Wykorzystanie swojego ciała jako przedmiotu zabawy i źródła erotycznej przyjemności burzy dotychczasowy wizerunek kobiety, której cielesne przymioty były dotychczas dedykowane dla rozkoszy męskiej.¹¹

W nieco innym tonie temat ten porusza dwie dekady później Alicja Żebrowska w fil-

mie *Tajemnica Patrzy* z 1995 roku. Pracując ze swoim nagim ciałem przed kamerą artystka wyraźnie odbiera mężczyznom dotychczasowe przyzwolenie seksualnego patrzenia na kobietę. Oko będące narządem, który służył do oglądania kobiet Żebrowska przewrotnie umieszcza w waginie, a następnie siłą mięśni kegla wypiera je z niej symbolicznie oślepiając męskie spojrzenia, przekreślając dotychczasowe obyczaje.

Działania dokamerowe kobiet wiernie kontestowały patriarchalny układ społeczny, artystki pracowały ustawicznie nad tożsamością kobiet niezależną od mężczyzn. Prawdopodobnie ta ciągłość wynikała z nieustannej potrzeby sankcjonowania praw kobiet, a praktyki twórcze w tym zakresie nadal są stosowane, ponieważ ciągle toczy się społeczna walka o zawłaszczane prawa i ciała kobiet.

Kobiety nie były jednak odosobnione w poszukiwaniu swojej nowej tożsamości poprzez odbijanie się w obiektywie, a najciekawszym przykładem takich działań w gronie mężczyzn artystów jest twórczość Piotra Wyrzykowskiego. Zagadnienie tożsamości nie jest oczywiście w tym przypadku skoncentrowane na jej ustanawianiu, ale rozszerzaniu. Jako artysta nowych mediów Wyrzykowski poszukuje przestrzeni cielesnej obecności poza fizyczną postacią. Rejestruje swoje nagie ciało, a następnie przetwarza jego obraz za pomocą mechanizmów cyfrowych w filmie *Oglądaj Mnie* z 1996 roku, jakby skanował swoją cielesność milimetr po milimetrze, ładując ją do nowego środowiska. I chociaż praca ta nosi znamiona strukturalnego podejścia to jest ono skierowane nie na samo medium, ale na personalną obecność. Motyw ten rozszerza artysta w kolejnych pracach, kiedy do wyświetlanych materiałów wideo można dodać interakcję użytkownika, który może sterować kolejnością obrazów i wpływać na tok akcji. W filmie o takim charakterze, *Cyborg Sex's Manual* z 1999 roku, Wyrzykowski wprowadzone już do świata cyfrowego ciała, tytułowe cyborgi, prezentuje w akcie seksualnym, który dotychczas był możliwy do pełnego przeżywania jedynie w ciałach fizycznych.¹²

Praca na własnym wizerunku w procesie twórczego pytania o tożsamość zawsze zaczyna się

w sferze prywatnej, przez odbicie siebie samego jak w lustrze, ale ostatecznie dotyczy ogółu, który tak samo jak artystki i artyści poszukuje swojego miejsca we współczesności. Sztuka mediów i mechanizm odtwarzania wizerunków jest szczególnym bodźcem do stawiania takich pytań. Wideo jest zaledwie początkiem tej pracy, bo kolejne nowe media zmieniają perspektywę i sposób analizowania tego wizerunku. Media społecznościowe stały się obszarem twórczej woli kobiet z zafałszowanym medialnie kanonem piękna, a narzędzia sztucznej inteligencji otwierają szereg pytań w zakresie autentyczności. Wszystko to jednak obszar dalszych twórczych pytań o tożsamość, których nie sposób byłoby ująć w tym jednym artykule.

Podsumowanie

Stawanie przed obiektywem kamery jest sposobem konfrontowania się osób twórczych z wybranym problemem, kontekstem aktualnej sytuacji społecznej czy politycznej, odbijaniem w sztuce dylematów codzienności lub eksplorowaniem nowego medium i siebie, artysty lub artystki w tej przestrzeni.

Początki polskiej neoawangardy filmowej wyróżniają nurt krytyczny i analityczny, co przejawia się w różnych postawach kobiet artystek i mężczyzn artystów. Rozwój jednak tej strategii twórczej obecności spaja wszystkie te osoby w poszukiwaniu tożsamości.

Odbijając w obiektywie prawdę o sobie, autorki i autorzy przyglądają się jak w lustrze kulturowym zjawiskom, a poszerzając prywatną obecność na działanie publiczne stają się głosem innych i ich odbiciem w rzeczywistości.

Przypisy

- ¹ Linda Nochlin, *Dlaczego Nie Było Wielkich Artystek?* (Sopot: Smak Słowa, 2023), 25.
- ² Szerzej zagadnienie portretu analizowałam w Marta Miaskowska, „SOCIAL MEDIA PORTRAIT. Kanony Wizualne w Kulturze Masowej,” *Powidoki* (2021): 188.
- ³ Bettina Bereś, *Awangarda Między Kuchnią a Łazienką. Maria Pinińska-Bereś i Jerzy Bereś* (Kraków: Universitas, 2024), 241.
- ⁴ Na podstawie nagranej rozmowy z Józefem Robakowskim w Galerii Wymiany w Łodzi 15.04.2019.
- ⁵ Małgorzata Jankowska, *Film Artystów. Szkice z Historii Filmu Plastycznego i Ruchu Fotomedialnego w Polsce w Latach 1957-1981* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002), 85.
- ⁶ Jankowska, *Film Artystów*, 52.
- ⁷ Alicja Cichowicz, *W Kręgu Neoawangardy – Warsztat Formy Filmowej* (Łódź: Muzeum kinematografii, 2017), 29.
- ⁸ Tomasz Samosionek, *VIDEOART. Sztuka Video w Polsce 1973-1985* (Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2021), 87, 125, 137.
- ⁹ Agnieszka Rayzacher, „Transformujemy. O Sztuce Feministycznej Okresu Transformacji,” w *Chcemy Calego Życia. Feminizmy w Sztuce Polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher i Karolina Majewska-Güde (Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2024), 111.
- ¹⁰ Bereś, *Awangarda Między kuchnią a Łazienką*, 246.
- ¹¹ Marika Kuźmicz, „Szminka i Kasety Video. Emancypacyjne Gesty Artystek w Latach Siedemdziesiątych w PRL,” w *Chcemy Calego Życia. Feminizmy w Sztuce Polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher i Karolina Majewska-Güde (Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2024), 78.
- ¹² Izabela Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi...Sztuka i Feminizm w Polsce* (Poznań: Galeria Miejska „Arsenał,” 2010), 155.

Bibliografia

- Bereś, Bettina. *Awangarda Między Kuchnią a Łazienką. Maria Pinińska-Bereś i Jerzy Bereś*. Kraków: Universitas, 2024.
- Cichowicz, Alicja. *W Kręgu Neoawangardy – Warsztat Formy Filmowej*. Łódź: Muzeum Kinematografii, 2017.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja Sztuki Akcji w Polsce*. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2017.
- Jankowska, Małgorzata. *Film Artystów. Szkice z Historii Filmu Plastycznego i Ruchu Fotomedialnego w Polsce w Latach 1957-1981*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2002.
- Kowalczyk, Izabela. *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi...Sztuka i Feminizm w Polsce*. Poznań: Galeria Miejska „Arsenał,” 2010.
- Kuźmicz, Marika. „Szminka i Kasety Video. Emancypacyjne Gesty Artystek w Latach Siedemdziesiątych w PRL.” W *Chcemy Calego Życia. Feminizmy w Sztuce Polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher i Karolina Majewska-Güde, 60-91. Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2024.
- Morzuch, Maria. *Ewa Partum. Nic Nie Zatrzyma Idei Sztuki*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.
- Nochlin, Linda. *Dlaczego Nie Było Wielkich Artystek?* Sopot: Smak Słowa, 2023.
- Rayzacher, Agnieszka. „Transformujemy. O sztuce Feministycznej Okresu Transformacji.” W *Chcemy Calego Życia. Feminizmy w Sztuce Polskiej*, red. Agnieszka Rayzacher i Karolina Majewska-Güde, 94-120. Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2024.
- Samosionek, Tomasz. *VIDEOART. Sztuka Video w Polsce 1973-1985*. Łódź: Wydawnictwo PWSFTviT, 2021.