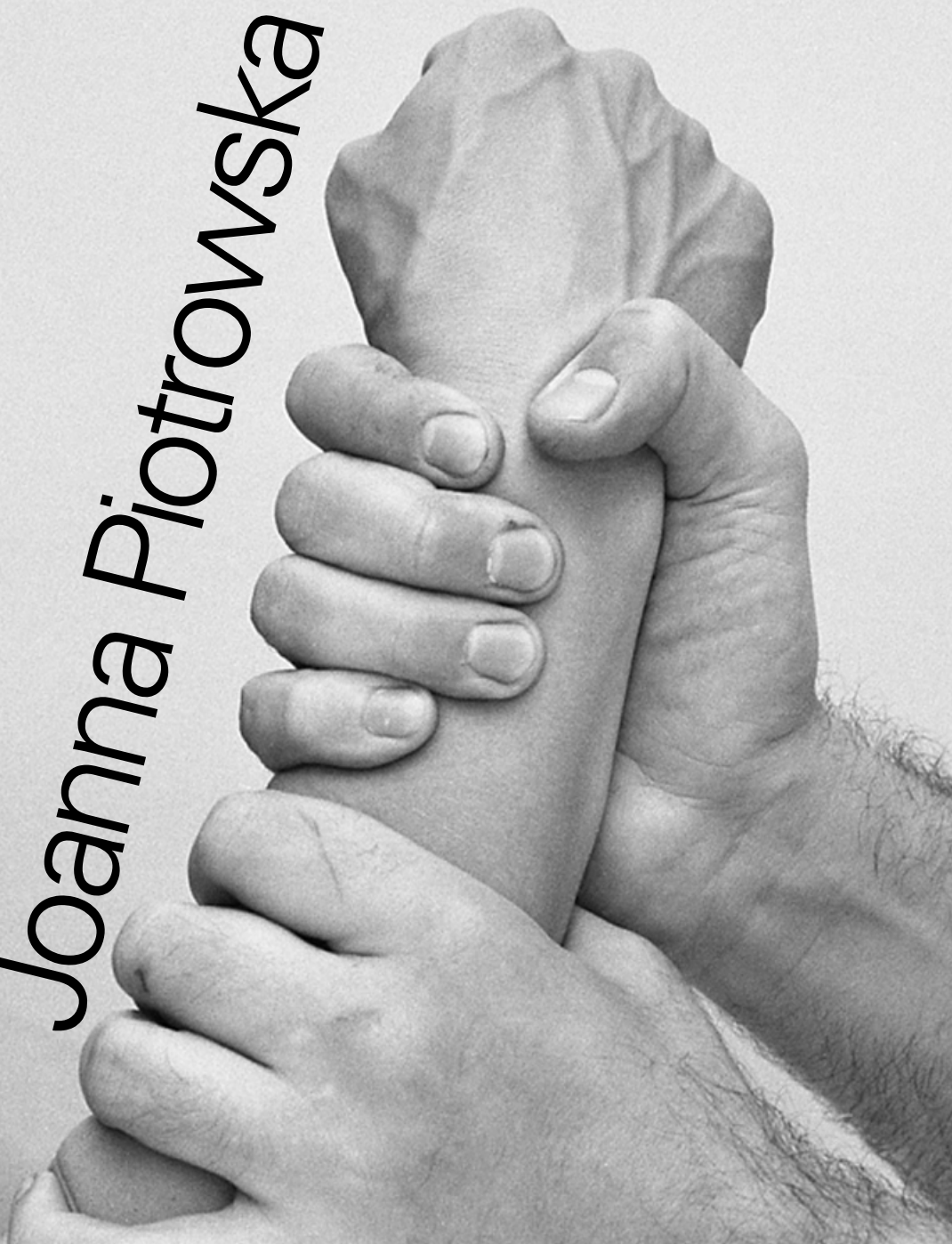


Zaduch

Joanna Piotrowska



Pierwsza w Polsce obszerna monograficzna wystawa Joanny Piotrowskiej prezentuje wybór jej prac z ostatnich kilku lat. W inscenizowanych fotografiach i filmach artystka skupia się na badaniu relacji międzyludzkich i ich cielesnej ekspresji. Przygląda się bohaterom uwikłanym w kontekst instytucji społecznych, zmagającym się z przejawami władzy, emocjonalnych zależności i przemocowym elementem natury ludzkiej. Interesuje ją rodzina, bezpieczeństwo, dom i bezdomność, pozycja kobiety oraz psychologia i polityka dziewczęcego buntu czy ludzka potrzeba kontroli i dominacji nad zwierzętami. Jej czarno-białe, własnoręczne, żelatynowo-srebrne odbitki i filmy na taśmie 16 mm są raczej zapisem działań performatywnych czy spektaklu niż dokumentem.

Tytuł wystawy *Zaduch* został zaczerpnięty z jednego z pierwszych cykli fotograficznych Piotrowskiej (2013–2014), którym zdobyła międzynarodowe uznanie. *Frowst* (ang. zaduch, duszność, stęchlizna) przywodzi na myśl gęste powietrze niewietrzonego mieszkania, nasycone skomplikowanymi relacjami rodzinnymi. Inspiracją dla tego cyklu była pseudonaukowa, oparta na manipulacji metoda „porządkowania splątanych i zerwanych więzów rodzinnych” niemieckiego psychoterapeuty Berta Hellingera. W oparciu o obserwację układów ciała i gestów powstały pełne napięcia, reżyserowane fotografie ukazujące rodzinne systemy zależności. Pod wpływem tekstów amerykańskiej feministki i psycholożki rozwojowej

Carol Gilligan, poruszających problematykę kobiecego głosu i oporu, powstała seria zdjęć (2015) przedstawiających nastoletnie dziewczynki w pozach zaczerpniętych z podręczników samoobrony. Prace te odwołują się do wszechobecnej, strukturalnej i fizycznej przemocy wobec kobiet, ale są też opowieścią o kobiecym i dziewczęcym buncie przeciwko usankcjonowanej kulturowo, dyscyplinującej kobiety narracji.

Na wystawie prezentowana jest fotografia z najnowszej serii dokumentującej klatki i wybiegi dla zwierząt w ogrodach zoologicznych, aranżowane na wzór ludzkiej architektury mieszkalnej (2019). Zdjęcia te ujawniają przewagę ludzi nad światem zwierząt, potrzebę kontroli, żądę władzy i strach przed Innym. Piotrowska zaczęła także fotografować przedmioty służące do zabawy i do stymulacji zwierząt (2019) — prezentowane przez modelki obiekty wyglądają jak narzędzia tortur, instrumenty medyczne czy erotyczne fetysze. Wśród nich znajdziemy również takie, które pozwalają trzymać i dotykać zwierzę w bezpiecznym dystansie, co łączy je z powracającym w twórczości artystki motywem dłoni i dotyku.

Wystawę zamyka projekt fotograficzny z 2017 roku. Piotrowska poprosiła znajomych z Warszawy, Londynu, Lizbony i Rio de Janeiro, aby, naśladując dziecięcą zabawę, zbudowali w swoich mieszkaniach kryjówki — bezpieczne, intymne schrony. Uwiecznione na zdjęciach nietrwałe konstrukcje mówią o tymczasowości i umowności domu — rozumianego



i jako budynek, i jako system relacji międzyludzkich. Praca łączy niewinność dziecięcej zabawy z powagą problemu poszukiwania schronienia, fizycznego i emocjonalnego. Artystka dotyka tematu bezpieczeństwa i jego braku, ale też kruchości materialnego komfortu — okazuje się bowiem, że z tych wszystkich piętrzących się rzeczy, które posiadamy, nie udaje się zbudować prawdziwego schronienia.

Joanna Piotrowska — artystka wizualna, fotografka. Urodziła się w 1985 roku w Warszawie. Studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Royal College of Art w Londynie. W 2014 roku ukazał się jej monogra-

ficzny album *Frowst*, który zachwycił krytyków. Jej prace były prezentowane m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, na 10 Berlin Biennale, w Tate Britain w Londynie oraz na indywidualnej wystawie w Kunsthalle Basel w Bazylei.

wystawa:

**Joanna Piotrowska. Zaduch,
18 września – 6 grudnia 2020,
Zachęta — Narodowa
Galeria Sztuki**

kuratorka:

Magdalena Komornicka

więcej informacji: zacheta.art.pl

Z JOANNA PIOTROWSKĄ
ROZMAWIA
MAGDALENA KOMORNICKA

Magdalena Komornicka: Dlaczego fotografujesz ogrody zoologiczne?

Joanna Piotrowska: Zainteresowanie klatkami dla zwierząt jest kontynuacją wątków, które pojawiają się w moich wcześniejszych pracach — we *Frowst* dużą rolę odgrywają przestrzenie domowe, wzorzyste dywany, zasłony, koce, meblościanki, ciasne pomieszczenia stanowiące przestrzenne ramy dla zamieszkujących w nich ciał. Wątek ten krystalizuje się w późniejszym moim projekcie przedstawiającym „schrony”, budowane w pokojach, skurczone „formy mieszkaniowe”, które są jeszcze bliżej ciała, są jeszcze mniejsze, radykalnie ograniczające ruchy domownika. W czasie wizyty w ogrodzie zoologicznym zdałam sobie sprawę, że klatki mają cechy wspólne z przestrzeniami domowymi — są podobnie aranżowane, jest w nich np. łóżko, czyli miejsce do spania, kąt wyznaczony do jedzenia, drzwi, korytarze, okna, wyjście do ogrodu, w czasem miejsce do zabawy lub jak w przypadku małp — miejsce do wypoczynku i stymulacji (*enrichment*), jak np. hamak. Projektujemy dla zwierząt podobnie jak dla siebie — tak by zapewnić im wszystko, czego potrzebują, zgodnie z naszymi wyobrażeniami o ich potrzebach. Ciekawe jest to, co wspólne dla przestrzeni dla ludzi i dla zwierząt, bo mówi o naszej odpowiedzialności względem innych gatunków. Interesuje mnie projektowanie klatek i wybiegów dla zwierząt, bo to specyficzna architektura opresji, zupełnie inna niż np. więzień, które zawsze znajdują się poza naszym wzrokiem. Klatki są swego rodzaju

witrynami — służą lepszej prezentacji zwierzęcia, są scenografią, w centrum której umiejscawiamy zwierzę jak obiekt. W przypadku klatek w zoo mamy do czynienia z dwoma bardzo ważnymi i jednocześnie przeciwstawnymi zjawiskami: ochrony i odpowiedzialności oraz zniewolenia i opresji. Ta dychotomia jest punktem wyjścia większości moich prac.

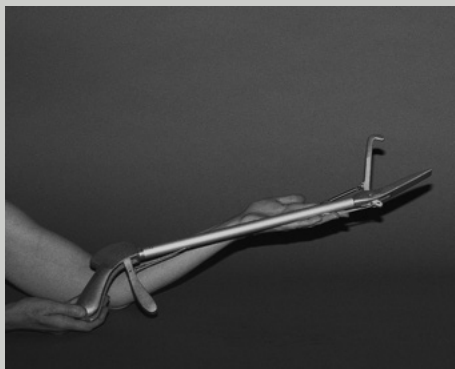
MK: W przeciwieństwie do twoich wcześniejszych prac to są zdjęcia dokumentalne.

JP: Tak. To jedyne prace, w których ja nic nie aranżuję. Wszystko, co jest w klatkach czy na wybiegach, jest już z uwagą zaaranżowane przez kogoś innego. Klatki w zoo to scenografie pełne przemyślanych rekwizytów jak np. pień drzewa, piłka, koc, talerz z jedzeniem, sztuczne kamienie czy rośliny. W warszawskim ogrodzie zoologicznym na wybiegu dla goryla leżały na ziemi ludzkie ubrania. Zrobiło to na mnie bardzo duże wrażenie, uzmysłowiło mi bliskość gatunków.

MK: Patrząc na serię zdjęć z ogrodów zoologicznych czy fotografie przedmiotów do stymulacji zwierząt, od razu myślimy o przemocy czy raczej o władzy.

JP: Nie można patrzeć na ogrody zoologiczne, nie myśląc o tym, że jest to miejsce stworzone dla podporządkowanego Innego. Relacja zwierzęta–ludzie jest ekstremalną formą tworzonych przez nas hierarchii i przychodzi na myśl inne formy nierówności funkcjonujące w społeczeństwach — patriarchy w rodzinie, nierówność pomiędzy mężczyznami a kobietami, rasizm itd. Wspólnym

wysiłkiem wielu osób powstał ogromny przemysł produkcji i sprzedaży przedmiotów projektowanych po to, by zwierzęta mogły egzystować w innych niż naturalne warunkach. Powstał on, żebyśmy mogli zwierzęta oglądać. Bardzo źle mi się to kojarzy. Przeznaczenie niektórych przedmiotów służących do „opieki” nad zwierzętami czy ich stymulacji jest niejednoznaczne. Niektóre, np. zabawki czy lusterka, mogłyby być przedmiotami dla dzieci lub przeciwnie — narzędziami tortur. Jest wśród nich chwytak wyglądający jak pistolet. Służy do trzymania zwierzęcia na bezpieczną odległość, jest swoistym przedłużeniem ręki, przedmiotem do dotykania.



MK: To ciekawe w kontekście twoich wcześniejszych prac, w których pojawia się wątek dotyku.

JP: Tak, w wielu moich pracach pojawia się temat dotyku. Najpierw w pracach z serii *Frowst*, czyli w kontekście intymnych relacji rodzinnych. Obecny jest także w filmie przedstawiającym dłonie w geście terapeutycznym. Potem w kolejnych pracach w akcie fizycznego konfliktu, samoobrony. Istotne jest dla mnie tworzenie takich połączeń i poruszanie się od zwierzę-

cia do człowieka, od człowieka do domu, od domu do klatki, od klatki do schronienia, bezpieczeństwa, intymności, dotyku. Krążyć między tymi punktami odniesienia, starając się zbadać relacje pomiędzy nimi.

MK: Dotyk, ciało i przemoc pojawiają się w zdjęciach przedstawiających nastoletnie dziewczynki w pozach zaczerpniętych z podręcznika samoobrony.

JP: Ta praca, podobnie jak wcześniejszy cykl *Frowst*, wynika z mojego zainteresowania komunikacją niewerbalną i psychologią zorientowaną na proces. W przeciwieństwie do klasycznej psychoanalizy w technikach terapeutycznych opartych na pracy z ciałem zwraca się uwagę na gest i ruch. Skoro ciało reaguje np. na nasze prywatne życie, emocje i problemy, nie może pozostawać obojętne na nasze życie społeczno-polityczne. Mam tu na myśli nie tylko skrajne polityczne decyzje dotyczące np. wprowadzania całkowitego zakazu aborcji, ale także stereotypowe myślenie o wychowaniu, o tym, jak dziecko powinno siedzieć, bawić się, jak używać głosu itd. Ciało, jeśli nie jest represjonowane przez narzucone konwencje, tradycje czy niekończące się zasady, w najlepszym przypadku jest po prostu pomijane. Metody Moshé Feldenkraisa, Alexandra Lowena czy inne podobne narzędzia rozwoju świadomości ciała są wciąż niszowe, podczas gdy moim zdaniem powinny być elementem edukacji. Kiedy natrafiłam na książki instruktorskie do samoobrony, zafascynowało mnie to, że ciało traktowane jest

w nich jak broń, a liczba chwytów i gestów stanowi swoisty alfabet, autonomiczny język ciała. W tym czasie czytałam też *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, której autorka Carol Gilligan opisuje, jak dorastające dziewczynki nieświadomie dokonują autocenzury, podporządkowując się powszechnie panującym w kulturze patriarchalnej wzorcom dziewczęcości czy kobiecości. Stosunki społeczne przesiąknięte są męską dominacją, a kategorie przywiązania i troski charakterystyczne dla psychologii kobiecej ustępują paternalizmowi i władzy. Niesprawiedliwość i nierówność, o której pisze Gilligan, występują na wielu poziomach, często „między słowami”. Wydało mi się to ciekawe w kontekście języka ciała samoobrony. Fotografowane przeze mnie dziewczynki i kobiety znajdują się w przestrzeniach domowych, najczęściej w swoich pokojach i przyjmują niekomfortowe pozycje. Nie od razu widać, że to ciała broniące się. Nie widzimy też przed czym się bronią, widzimy jedynie, że są w intensywnej relacji z czymś obezwładniającym, co jest poza kadrem.



MK: Na tej podstawie powstał też performans.

JP: Najpierw powstały zdjęcia, następnie film i performans. Ten ostatni jest szczególnie ciekawy dlatego, że angażuje publiczność w sposób bardziej bezpośredni. W choreografii performansu, nad którą pracowałam początkowo z Magdaleną Ptasznik, używam chwytów i gestów z samoobrony. Są one często zapętłone, wykonywane z różną siłą i częstotliwością, pojawia się dźwięk oddechu zmęczonego performerera czy tupnięcia nogą. Alicja Czyczel, artystka, która odgrywała ten performans, za każdym razem modyfikowała nieco swoje ruchy, reagując na otoczenie czy publiczność. W tym działaniu pojawia się również praca ze spojrzeniem performerera na widza i wskazywanie wrażliwych punktów na ciele. Ten gest ma dla mnie bardzo symboliczne znaczenie, a jest niemożliwy do oddania w fotografii. Performans jest ważnym elementem mojej praktyki artystycznej i pojawia się w większości moich projektów, nawet tych będących finalnie fotografiami. W projekcie, w którym dorośli budują swoje

schrony-bazy, też obecny jest bardzo silny element performatywny.

MK: Budowanie bazy przez dorosłych to odtwarzanie zabawy dziecięcej, w której dzieci bawią się w dorosłych, w domu.

JP: Tak, ten projekt właśnie na tym polegał. W akcie budowy domku, schronienia pojawia się z jednej strony umowność i niewinność charakteryzująca zabawy dzieci, a z drugiej strony powaga, jaką niesie świadome szukanie fizycznego i emocjonalnego komfortu w życiu dorosłym. Praca słuszenie kojarzy się z bezdomnością i podstawową potrzebą człowieka posiadania domu i poczucia bezpieczeństwa. Nawiązuje też trochę do materializmu i konsumpcjonizmu — do tych wszystkich piętzących się rzeczy, które posiadamy i z których dorośli na zdjęciach budują wątle konstrukcje tworzące pozorne schronienie i pozornie nadające im tożsamość.



MK: Na wspomnianych już fotografiach z cyklu *Frowst* zostały uwiecznione osoby faktycznie ze sobą spokrewnione — matka z synem, ojciec z córką, rodzeństwo — są to swojego rodzaju reżyserowane portrety rodzinne.

JP: Nazywam je sytuacjami. Są inscenizowane, część inspirowana była relacją ciał w ustawieniach hellingerowskich, konkretnymi gestami, tym, jak ludzie ustawiają się wobec siebie, gdzie kierują spojrzenie itd. Uczestnicy zajęć według metody Berta Hellingera stoją w zamkniętym kręgu, na swego rodzaju scenie, na której ciała, podobnie jak w samoobronie, mają swój język zbudowany często z powtarzających się gestów. Dostrzeżenie subtelnego języka ciała w kontekście metody, w której niebagatelne znaczenie ma historia i uwarunkowania społeczne (przy okazji ustawień hellingerowskich bardzo często pojawiają się osobiste historie związane z doświadczeniem wojny), było dla mnie bardzo inspirujące. Poprosiłam znajomych o współpracę przy stworzeniu sytuacji, w których pozują z członkami

swoich rodzin w układach częściowo zaczerpniętych z sesji „terapeutycznych”, a częściowo z ich własnych fotografii z przeszłości. Efektem są całkowicie fikcyjne sytuacje sfotografowane w konwencji dokumentu.



MK: To było trudne dla bohaterów zdjęć. Okazuje się, że nie jest łatwo być blisko z bliskimi, i że rzadko się dotykamy. I tak np. dotyk córki i ojca na twoich zdjęciach wydaje się dwuznaczny.

JP: Oczywiście, niektóre pozycje nie były fizycznie komfortowe, ale czasem moi modele zaskakiwali mnie swoją naturalnością w tym nienaturalnym pozowaniu. W przypadku zdjęcia przedstawiającego dorosłą córkę siedzącą na kolanach u ojca pamiętam lekkość i wesołość przy pozowaniu — atmosfera była zupełnie inna niż ta, która emanuje ze skończonej pracy. Niektóre ze zdjęć przywodzą na myśl dysfunkcyjność, emocjonalną lub fizyczną, niewygodną współzależność. Jedno z najbardziej, w moim mniemaniu, udanych zdjęć z tej serii kojarzy mi się z wysiłkiem macierzyństwa i porodu. Przedstawia dorosłego mężczyznę leżącego sztywno obok swojej matki.



MK: Przyglądanie się rodzinie zaprowadziło cię do ustawień rodzinnych Berta Hellingera? Czy odwrotnie — to obserwowanie choreografii ciał podczas ustawień zainicjowało ten projekt?

JP: Uważam, że ustawienia rodzinne w bardzo interesujący sposób odkrywają złożoność relacji międzyludzkich. Interesowałam się postacią Berta Hellingera, zanim powstał pomysł na ten cykl zdjęć. Byłam obserwatorką ustawień, przeczytałam sporo książek na ten temat, odczuwałam wręcz fascynację tą metodą — przede wszystkim dlatego, że ustawienia wyglądają trochę jak sztuka teatralna. Z jednej strony to inscenizacja, a z drugiej — pojawiają się prawdziwe, czasem bardzo silne emocje. To samo można zauważyć, obserwując życie rodzinne, bo często opieramy się na schematach zachowań i przyjmujemy określone role, np. w uznawanej za tradycyjną polskiej rodzinie rolę matki-opiekunki czy ojca-żywiciele rodziny.

MK: Ustawienia Hellingera są uznawane za szkodliwe, bo opierają się na

manipulacji. Jaki masz do nich stosunek i czy ma to znaczenie dla twojej pracy?

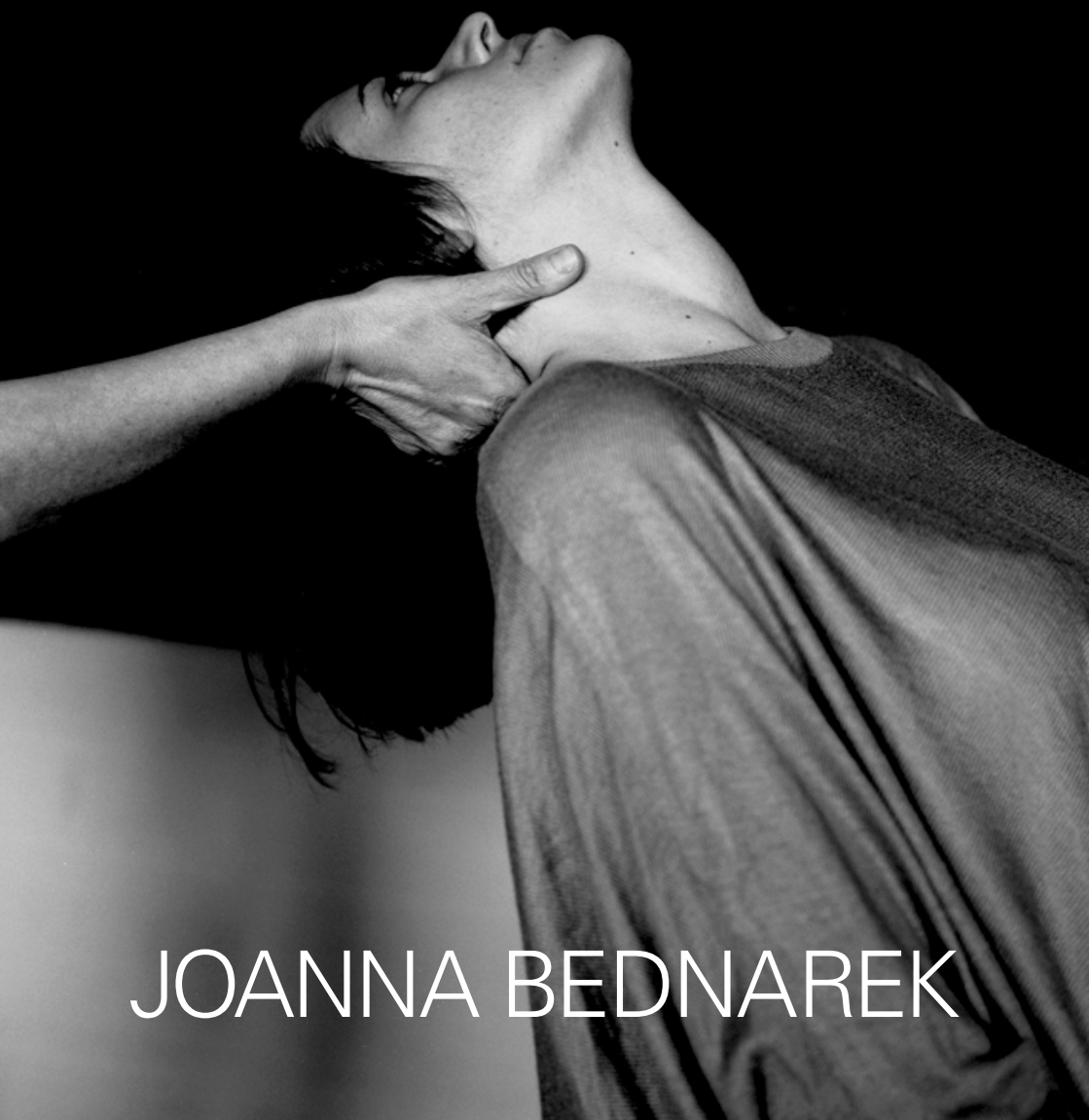
JP: Nie jestem zwolenniczką tej metody i nie wiem, czy sama bym się jej poddała, ale to nie zmienia faktu, że pewne aspekty ustawień są dla mnie fascynujące. Metoda ta ma sobie coś nieuzasadnionego, nieracjonalnego, szamańskiego. Od zawsze interesowało mnie to, co jest trudne do zrozumienia na poziomie intelektu. Ta metoda skłania także do spojrzenia na naszą obecną sytuację z pozycji ciała i zastanowienia się, jaką rolę w naszym życiu odgrywa rodzinna przeszłość. Ciekawi mnie to rzekome połączenie minionych wydarzeń z ciałem tu i teraz. O takim połączeniu od setek lat opowiadają szamani w różnych kulturach, z tego też wynikały rytuały spotkań z duchami przodków. Teraz rzadko odwołujemy się do duchowości inaczej niż przez religię, a szkoda.

MK: Co znaczy *Frowst*?

JP: Znaczenie tego tytułu jest kluczowe dla projektu. Jest to ciekawe słowo, które w języku angielskim pełni zarówno funkcję przymiotnika, jak i rzeczownika. Oznacza stęchłą, duszność czy zaduch. To wrażenie, kiedy wchodzimy do dawno niewietrzonego pomieszczenia i nie mamy czym oddychać. Moim zdaniem można odnieść to również do relacji rodzinnych. Zaduch kojarzy mi się z polską zimą, z mieszkaniem w blokach, w których jest bardzo ciepło. Mam takie wspomnienie z dzieciństwa — firanki, zasłony, dywany, tapety, koc na tapczanie. Jest to

wspomnienie przytulności, ale także wizualnej klaustrofobii i emocjonalnego zaduchu. Możemy użyć tego słowa w znaczeniu pozytywnym — *to frowst by the fire* znaczy „rozgrzewać się przy kominku”. Zdjęcia z tego cyklu mają w sobie pewną dozę niepokoju, ale ich wydźwięk nie jest jednoznacznie negatywny. Dwie siostry siedzą beztrudnie w jednym fotelu. Brat trzyma rękę na ramieniu brata. To przecież gesty bliskości, wspierania, dodawania otuchy. Chciałam przedstawić te gesty w taki sposób, żeby ich oczywiste konotacje przestały być oczywiste, żeby pokazać ich drugie dno i żeby kwestionowały swój własny status.

CHOROBA BEZ PACJENTA



JOANNA BEDNAREK

Dwie kobiety stoją blisko siebie i rzucają sobie niewielką piłkę. Raz. I jeszcze raz. I jeszcze raz. Wygląda na to, że nie ma końca tej... zabawie? Nie wydaje się ona jednak przynosić im wiele radości. Robi wrażenie nieco obsesyjnej. Dziewczyny, patrząc do kamery, pokazują różne punkty na swoich ciałach. Instruktaż? Ale czego? Młoda kobieta siedzi z głową odchyloną do tyłu; ręce kogoś, kto znajduje się za kadrem, podtrzymują tę głowę; albo może przytrzymują? Pomoc czy przemoc? Co się dzieje na tych fotografiach i filmach i dlaczego, choć nie są drastyczne, budzą niepokój?

DWUZNACZNOŚĆ WŁADZY

Pomoc czy przemoc? Ta dwuznaczność znajduje się w samym sercu władzy. Władza nie jest w rzeczywistości tylko tym, z czym kojarzy się nam to słowo, gdy posługujemy się zdrowym rozsądkiem. „Kiedy spontanicznie mówimy o władzy, pojmujemy ją jako prawo, zakaz, powściągnięcie i represję; i czujemy się bezradni, gdy przychodzi nam postrzegać ją w pozytywnych przejawach i skutkach”¹.

Władza tymczasem nie jest tożsama z instytucjami takimi jak państwo, prawo czy policja; nie jest zestawem reguł i norm, które zakazują i zabraniają. Nie ogranicza bowiem czegoś, co istniałoby już wcześniej — naszych pragnień czy nieortodoksyjnych form podmiotowości — ale wytwarza tę podmiotowość i te pragnienia, jednocześnie kształtując je i regulując, za pomocą systemów powiązanych ze sobą dyskursów i praktyk: medycyny, przychodni i szpitali, psychiatrii i szpitali dla psychicznie chorych, prawa, policji i więzień. Zakaz, jeśli się pojawia, jest czymś wtórnym.

Dlatego „władza nie jest po prostu tym, czemu się przeciwstawiamy, ale również, w mocniejszym znaczeniu, tym, od czego uzależnione jest nasze istnienie, co chronimy i zachowujemy w nas samych”². „Od zawsze” jesteśmy uwikłani we władzę; nie sposób całkowicie poza nią wyjść — nie ma żadnej dziedziny czystej wolności, w której władza byłaby po prostu nieobecna. Dla Judith Butler uwikłanie to związane jest z pierwotną zależnością nie-

mowlęcia i wymuszoną przez nią miłością do opiekunów: „brak miłości ze strony dziecka nie wchodzi w rachubę, gdy miłość wiąże się ściśle w wymogami życia”³. Ponieważ miłość ta rodzi się w warunkach skrajnej nierówności i zależności, jest podatna na nadużycia — „pragnienie przetrwania/istnienia jest pragnieniem powszechnie wykorzystywanym”⁴.

Nie znaczy to, że opór jest niemożliwy. Władza jest bowiem polem relacji strategicznych umożliwiających pewnym jednostkom wpływanie na działanie innych jednostek. Wpływ ten może mieć złowrogi i opresyjny charakter, ale może też mieć dobroczynny. Nauczycielka w szkole podstawowej w oczywisty sposób nie tylko wie więcej niż dzieci, które uczy, ale także ma za zadanie, oprócz przekazywania im wiadomości, wpoić im samodyscyplinę niezbędną do uczenia się. Proces ten może przybrać postać opresyjną (co szkoła jako instytucja często umożliwia), ale może również wydobyć z dzieci kreatywność, ciekawość świata i inicjatywę. Podobnie „wynalezienie” homoseksualizmu przez dziewiętnastowiecznych pionierów seksuologii sprawiło, że osoby opatrywane tą etykietką stały się obiektem uwagi lekarzy i policji, ale także umożliwiło osobom homoseksualnym walkę o swoje prawa na podstawie tej właśnie tożsamości⁵.

Foucault zwraca uwagę na konieczność odróżniania władzy i dominacji; stosunki władzy są ruchome, wymienne i podatne na zmiany, często jednak zastygają, wytwarzają niepodatne na przekształcenia hierarchie: „stosunki władzy, zamiast być mobilne i umożliwiać partnerom modyfikującą je strategię, okazują się zablokowane i zakrzepłe”⁶.

Opór wobec tak pojmowanej dominacji nie przybiera więc postaci poszukiwania zewnętrznego terytorium wolności, ale pracy na stosunkach władzy „od wewnątrz”, próbie ich dynamizacji. Jeśli władza jest wszędzie, wszędzie znajdziemy także opór czy wolność. Przybierają one jednak postać równie skomplikowaną i dwuznaczną co władza — nigdy nie są „czyste”, noszą na sobie piętno uwikłania w stany dominacji, od których wychodzą, i od których chcą się uwolnić.



RODZINA — PRZEKLEŃSTWO I BŁOGOSŁAWIEŃSTWO

Nigdzie nie ujawnia się to równie dobitnie, jak w przypadku rodziny — podstawowej komórki społeczeństwa, na którą większość z nas, na dobre i na złe jest skazanych, choćby dlatego, że ukształtowała nas w dzieciństwie; jej dotyczą fotografie z cyklu *Frost*. Choć rodzina nuklearna, złożona z pary małżeńskiej i jej dzieci, wykształciła się stosunkowo niedawno, mniej więcej w XIX wieku, wielu przedstawicieli dwudziestowiecznej humanistyki, a nawet nauki naturalizowało ją, uznając za odwieczne, stałe środowisko, w którym kształtuje się ludzka podmiotowość. Opowieści o ewolucji człowieka czy funkcjonalistyczna psychologia i socjologia z lat pięćdziesiątych przedstawiały rodzinę nuklearną jako jednocześnie podstawowy fakt, pozwalający wyjaśnić szczególne cechy człowieka, jak i normatywny punkt dojścia, ideał uspołecznienia, do którego wszyscy powinni aspirować. Fakt, że większość rzeczywistych rodzin nie dorażała do tego ideału stał się powodem nieustannych interwencji akademickich psychologów i socjologów, terapeutów i pracowników społecznych. Szczęście rodzinne przedstawiane było jako ostateczne spełnienie — tym atrakcyjniejsze, im bardziej realne rodziny odbiegały od ideału.

Do tej mityzacji rodziny chyba w największym stopniu przyczyniła się psychoanaliza. Stworzona przez Zygmunta Freuda wizja podmiotu rozwijającego się w reakcji na niemożność zaspokojenia popędów zwracających się ku obiektom z najbliższego otoczenia — czyli na ogół rodzicom — umieściła jednostkę na stałe w horyzoncie prywatnych relacji rodziny nuklearnej, która w optyce psychoanalitycznej jawi się tyleż jako błogosławieństwo, co przekleństwo, ale przede wszystkim jako nieprzekraczalne terytorium określające charakter pragnienia nie tylko dziecka, ale i dorosłego. Fakt, że teoria Freuda nie spełniała nie tylko współczesnych standardów naukowości, ale i standardów obowiązujących w jego epoce⁹, niewiele zmienia, jeśli chodzi o kulturowy wpływ psychoanalizy. Mimo swojego nienaukowego charakteru wyraża ona obawy i pragnienia ludzi ukształtowanych przez kapitalistyczną nowoczesność — stanowi potężny mit tej epoki.

Mit ten opiera się demaskacji ukazującej jego nienaukowość; nie znaczy to jednak, że nie należy z nim dyskutować. Stanowi on odbicie nowoczesnych przemian, które nadały rodzinie znaną nam dziś formę, a także powołały do istnienia prywatną jednostkę. Jest to jednak odbicie zniekształcone, przedstawiające te historyczne procesy jako wyraz odwiecznych sił, z którymi nie sposób walczyć. W ten sposób wzmacnia wspomniany dyskurs na temat ahistoryczności i konieczności rodziny nuklearnej, uniemożliwiając dostrzeżenie, że nie jest ona naszym przeznaczeniem.

Zdemaskowanie psychoanalizy jako nienaukowej z pozytywistycznej perspektywy ma jednak ograniczoną skuteczność. Relacje międzyludzkie i zajmujące się nimi nauki społeczne i humanistyczne tylko po części należą do dziedziny racjonalności i przypominają nam, że nie jesteśmy wyłącznie istotami racjonalnymi. Nie oznacza to jednak, że należy pozostawić domenę nierozumu dowolnym mitom, którym uda się zdobyć popularność; krytyka mitów musi jednak odbywać się po części na ich własnym terytorium.

Choć dokonane przez Freuda „odkrycie” nieświadomości pozostaje niezwykle doniosłe dla współczesnej humanistyki, to sam odkrywca, a także

jego następcy zrobili wiele, by zatrzeć jego radykalny charakter. Freud zdefiniował nieświadomość jako podporządkowaną niezaspokojeniu, brakowi i groźbie kastracji (którą Lacan zreinterpretuje później jako kastrację symboliczną, niezbędną, by podmiot mógł się ukonstytuować). Mimo założenia o plastyczności pragnienia Freud uznał, że jest ono skazane na wpasowanie się w zdefiniowane przez społeczeństwo, w którym żył, role płciowe.

Rodzina i indywidualny podmiot, a także prymat kompleksu Edypa i kastracji pozostają dla psychoanalizy głównym punktem odniesienia i wzorcem, również w sytuacjach, gdy jej przedstawiciele próbują analizować zjawiska społeczne i polityczne¹¹. Sprawia to, że psychoanaliza nie tyle diagnozuje uwikłania podmiotów, ile je utrwała, stając po stronie ojców, patriarchy i heteronormatywności: „Odczytując historię kultury w kategoriach zrównania patriarchalnej psychologii z cywilizacją, uznajemy wszelkie jej niedogodności i nerwice za cenę, którą musimy zapłacić”¹²

Dlatego dobrze jest założyć, że inwestycje w to, co społeczne i polityczne poprzedzają wytworzenie się podmiotu i inwestycje w określany przez kontekst rodzinny wybór obiektu. Nie znaczy to, że opisywane przez Freuda mechanizmy nie istnieją — raczej, że Freud i ortodoksyjna psychoanaliza nie dostrzegają tego, co dzieje się w obrębie nieświadomości na poziomie poprzedzającym kastrację i edypalny wybór obiektu. „Kastracja, kastracja, krzyczy psychoanalityczne straszdyło, które zawsze widziało jedynie dziurę, ojca, psa tam, gdzie są wilki, udomowioną jednostkę tam, gdzie są dzikie wielość”. Choć w społeczeństwie kapitalistycznym rodzina dokonuje potężnego zawłaszczenia pragnienia, nie jest ono ani naturalne, ani konieczne. „Odrodzinnienie” nieświadomości okazuje się jednak nieprostą sprawą, o czym świadczy przykład feminizmu i jego dalekiej od zakończenia walki z patriachatem.



FEMINIZM I WYZWANIE NIEROZUMU

Mimo kilkuset lat walki kobiet o równość i niekwestionowanych zdobyczy na tym polu wciąż daleko nam do obalenia patriarchy. Formalna równość, prawo do kształcenia się i konkurowania na rynku pracy nie wystarczyły, by zlikwidować funkcjonujące od tysięcy lat nierówności. Każda ofensywa feminizmu spotyka się z kontratakiem — obecny atak skrajnej prawicy na prawa reprodukcyjne i ogólnie prawa kobiet jest tylko kolejną odsłoną tego konfliktu. Emancypujące się kobiety nieustannie napotykają mur uprzedzeń niepoddających się racjonalnej argumentacji i odpornych na formalne, prawne reformy. Dzieje się tak, ponieważ patriarchy nie jest racjonalny — choć uzasadnienia powołujące się na jego naturalność czy zakorzenienie w ludzkiej nieświadomości przybierają postać racjonalnej, naukowej argumentacji, stanowią tylko usprawiedliwienie emocji i postaw, które nie mają takiego charakteru.

Dlatego feminizm ma przed sobą trudne zadanie: musi przekształcić struktury nieświadomości, obszar nierozumu, opierający się prawu i rozumowi. Z tego powodu „rozsądni” ludzie przyglądający mu się z zewnątrz często krytykują jego niestosowność i zbyt radykalizm, a także sugerują, że feministki nie odnoszą sukcesów z powodu ich agresji czy niewłaściwego tonu. Za tego rodzaju uwagami kryje się zgorszenie skandalem, jakim jest ujawnienie hierarchii strukturujących nasze rzekomo demokratyczne społeczeństwo. Jak ujmuje to Jacqueline Rose, zadaniem feminizmu jest „prowadzić nas za daleko, wydobywać na powierzchnię sekrety historii i serca, które najmocniej i najbardziej nieuchronnie opierają się światłu”¹⁵.

Feminizm konfrontuje się więc z obszarem ambiwalencji, z władzą tyleż nas uciskającą, co powołującą do istnienia. Dobrze ilustruje to kwestia opowieści o kobiecej traumie, stanowiących szczególny podgatunek publicznego wyznania. Obok walki o zmiany w ustawodawstwie czy demaskowania uprzedzeń są one integralną częścią feministycznej polityki. Opisywanie kobiecego doświadczenia, pozbawionego środków ekspresji w patriarchy,

jest praktyką emancypacyjną, co ukazuje rola budzenia świadomości (*consciousness raising*) w rozwoju drugiej fali feminizmu. Z kolei ruch #MeToo pokazał, że osobiste wyznania dotyczące doznanego molestowania, jeśli pojawi się ich wystarczająco dużo, mogą wywołać społeczne zmiany na wielką skalę.

Z wykorzystywaniem opowieści o krzywdzie jako narzędzia politycznego wiąże się jednak pewne niebezpieczeństwo. Jak zauważa Mary Beard, kreśląc paralelę między antycznym, zwróconym do kobiet zakazem publicznego wypowiedzania się a utrzymującą się do dzisiaj niechęcią do kobiet poruszających się w sferze publicznej, „[w] świecie antycznym publiczne zabieranie głosu przez kobiety nie budzi odrazy tylko w dwóch zasadniczych sytuacjach”¹⁷. Jedną z nich to wypowiedzanie się w imieniu kobiet jako partykularnej grupy. W drugiej „kobiecie wolno się wypowiedzieć jako ofierze i męczennicy, zwykle w prologu do własnej śmierci”¹⁸. Współczesne feministki nie zamierzają wprawdzie, inaczej niż posłuszna patriarchalnym normom Lukrecja, popełniać samobójstwa — wykorzystują konwencję opowiadania o własnej krzywdzie do zajęcia miejsca w sferze publicznej i przekształcenia jej. Opowieści o molestowaniu, gwałtach czy przemocy w rodzinie pozostają jednak, mimo tego radykalnego użycia, obciążone historią przeszłych, niekoniecznie emancypacyjnych użyć.

Foucault zwraca uwagę na to, że wyznanie stanowiło główną instytucję chrześcijańskiej kultury zachodniej, powołując do istnienia podmiot, czyniąc go wiarygodnym, a jednocześnie widocznym. Nadawało tożsamość, która mogła stać się podstawą do walki o własne prawa, ale zarazem oferującą prawdę podmiotu władzy. Spowiedź, terapia i wypowiedź upolityczniająca osobiste doświadczenie albo tożsamość (jak *coming out* czy budzenie świadomości) są zatem rozwinięciami jednej ambiwalentnej konwencji. W przypadku kobiecych opowieści o prawdziwym, najczęściej traumatycznym doświadczeniu oznacza to uwikłanie w mechanizm wiążący słowo kobiety ze statusem ofiary, co może zaowocować trwałą wiktyimizacją i niemożnością przekucia jej w

sprawczość. Istnieje też ryzyko, że akt wypowiedzania przerodzi się w zseksualizowany spektakl — wspomniana konwencja łączy polityczne wypowiedzi z przedstawieniami zgwałconych czy doprowadzonych do szaleństwa kobiet, obecnymi w patriarchalnej literaturze czy kulturze wizualnej i stanowiącymi obiekt niezdrowej fascynacji. A nawet jeśli tak się nie stanie, wypowiedź może po prostu zostać uznana za wyraz subiektywnych odczuć kobiety, do czego, jak stwierdza Rebecca Solnit, często redukuje się kobiece wypowiedzi; są one „wiarygodne” tylko w tym sensie, że oddają emocje wypowiadającej, nie dotycząc w żaden sposób rzeczywistości²⁰. To skuteczny sposób na ich unieszkodliwienie.

Nie oznacza to oczywiście, że polityczny użytek z narracji o traumie musi zakończyć się porażką i zredukowaniem do wcześniejszych schematów. Pokrewieństwo z nimi sprawia jednak, że praktyka ta pozostaje na zawsze naczyniona ambiwalencją i uwikłaniem w relacje władzy. W tym kontekście rola sztuki zawieszającej kwestię wiarygodności wyznania i kwestionującej konwencje mówienia o traumie okazuje się szczególnie obiecująca.

ANTYSPEKTAKL

Joanna Piotrowska dystansuje się w jednym z wywiadów od fotografów „zafascynowanych tym, jak coś wygląda raczej niż zainteresowanych tym, co dana rzecz znaczy”. Cykl *Frost* nawiązuje do fotografii rodzinnych — jednak w odróżnieniu od nich nie prezentuje wyczyszczonego, oficjalnego obrazu rodziny, wolnego od wszystkich osobliwości i napięć charakteryzujących relacje między jej członkami. Inscenizowane (jako modele posłużyli krewni i przyjaciele artystki) przedstawienia osób, których faktyczny status pozostaje dla nas tajemnicą, ale w których na mocy konwencji dostrzegamy członków rodziny, są niestosowne i niepokojące. Sfotografowane osoby znajdują się za blisko, przybierają niewygodne, nienaturalne pozy albo pozostają przytulone czy splecione w budzący dyskomfort sposób (nie pomaga fakt, że często są niekompletnie ubrane). Kiedy



myślmy o nowoczesnej rodzinie, sugestia kazirodztwa — jego groźba, jego rzekomo uniwersalny zakaz, ostateczna transgresja, którą ono stanowi — pozostaje zawsze na horyzoncie. Rodzina jest dla kapitalistycznej nowoczesności wzorcem relacji międzyludzkich rzekomo nietkniętych interesownością, którą musimy się wykazywać, konkurując ze sobą na rynku, i która stanowi miejsce wytchnienia od tej konkurencji. Jednocześnie jej rzeczywiste funkcjonowanie i sukces przemysłu terapeutycznego mającego naprawiać jego nieprawidłowości ukazują, że obciążenie rodziny zadaniem zapewniania autentycznych, bliskich związków emocjonalnych wywiera na nią ogromną presję, której nie potrafi ona sprostać. Dlatego często mamy wrażenie, że w domu rodzinnym panuje zaduch (*frowst*) — nawet jeśli krewnych nie łączą jednoznacznie kazirodcze relacje, ich związki często są za bliskie, obciążające, pełne napięcia, „niezdrowe”.

Drugim ważnym kontekstem dla *Frowst* jest, jak zaznacza sama artystka, tradycja dokumentalizmu — poszczególne fotografie opatrzone są tylko rzymską numeracją, a brak koloru sprawia, że na plan pierwszy wysuwają się formy, układy, w jakich pozostają fotografowani. Wrażenie surowości i autentyczności ściera się z wiedzą, że choć mamy przed oczami „prawdziwych” krewnych, nie znamy ich historii i nie wiemy, czy rzeczywiście łączą ich sugerowane na zdjęciach relacje. Jest to istotne w kontekście kolejnego odniesienia ważnego dla cyklu — metody ustawień rodzinnych Berta Hellingera. U jej podstaw leży założenie, że odtworzenie układu, w którym pozostają ze sobą żyjący i zmarli członkowie rodziny, uwolnienie związanych z tym emocji i przebaczenie krzywdzicielom ma mieć uzdrawiający wpływ na jednostkę. Ustawienia przybierają postać spektakularnych seansów, podczas których wcielający się w członków rodziny pacjenta uczestnicy mają, na mocy samego znajdowania się w ich miejscu w ramach układu, doznawać tych samych emocji. Jak zwracają uwagę krytycy, efekt ten osiąga się za pomocą sugestii, na którą osoby decydujące się na tę formę pomocy są podatne. Podkreślają również, że Hellingerska koncepcja „wiedzącego pola” odpowiedzialnego za ustawienia ma

charakter pseudonaukowy, a sama metoda nie spełnia etycznych norm obowiązujących terapeutów, między innymi z powodu swego manipulacyjnego charakteru. Mimo to metoda Hellingera pozostaje, prawdopodobnie z racji swojej dramatyczności, swojej „performatywnej logiki”, atrakcyjna pod względem artystycznym. Umożliwia bowiem przekształcenie problematycznych relacji międzyludzkich w abstrakcyjne układy, które można następnie poddawać różnym transformacjom ukazującym mechanizmy wytwarzające te układy i sposoby, jak można je rozmontować. Joanna Piotrowska dokonuje tego nie tylko we *Frowst*, ale i w pracach o roboczych nazwach *Samoobrona* i *Czułe punkty*. Pierwsza ukazuje gesty z podręcznika do samoobrony, wykonywane pod nieobecność napastnika; ten brak odniesienia sprawia, że stają się równie dziwne co układy z *Frowst*. Nie widzimy atakującego, tak jak nie widzimy patriarchy kształtującego i prześladowającego ciała wykonujących gesty kobiet, tyleż uciskającego, co nadającego im tożsamość; jego obecność jest jednak widoczna w nie-naturalnych, zdradzających napięcie i niezręcznych pozach modelek. Dziewczyny występujące w filmie i na fotografiach *Czułe punkty* pokazują miejsca na ciele najbardziej podatne na atak. Demonstrują więc niejako własną bezbronność, przekształcając ją w chłodny, abstrakcyjny pokaz.

Jest to ważne w obliczu wspomnianego mechanizmu przekształcania kobiecego cierpienia (a także ogólnie cierpienia wywołanego na przykład przemocą w rodzinie) w spektakl. Gdyby chcieć znaleźć jedno określenie dla tych prac, byłaby to antyspektakularność: Piotrowska wyjmuje przedstawienia dotyczące rodzinnych uwikłań i ucisku kobiet z kontekstu osobistych narracji, odwołujących się do równie osobistych emocji i oddziałujących dzięki empatii. Taka reakcja jest z zetknięciem z *Frowst* czy *Czułymi punktami* zwyczajnie niemożliwa. Stanley Wolukau Wambwa uznaje to za swego rodzaju słabość czy wadę, komentując: „fotografie te, porzucające autobiografię na rzecz performatywnej odmiany terapii, przekształcają emocje w niezakorzenioną abstrakcję. Ukazują w ten sposób chorobę bez pacjenta, a siła ich fikcyjności uodparnia nas na niepokojącą psychologię, którą

tak elokwentnie wyrażają”. Sądzę, że to uodpornienie uwalnia nas od „trzewnej”, emocjonalnej reakcji na opowieści o rodzinnych traumach, która może zmusić nas do pozostania przy wyjściowym szoku, nie skłaniając do myślenia.

Żeby zacząć myśleć o władzy, potrzebujemy nie tyle emocjonalnej identyfikacji, ile chłodnego metakomentarza — zapewniają go wszystkie prace artystki, ale chyba w największym stopniu film *Animal Enrichment*. Przedstawia interakcje modelek z tajemniczymi przedmiotami (służącymi do stymulowania zwierząt, ale widzowie nie muszą o tym wiedzieć); z racji wyjęcia z pierwotnego kontekstu przedmioty te przypominają dziwne fetysze albo narzędzia dyscyplinowania. Wymuszają na kobietach powtarzalne działania, które wydają się (z racji pozbawionych wyrazu twarzy modelek) podszyte obsesyjnością albo agresją. Dyscyplina i pragnienie są ze sobą ściśle związane i powołują do istnienia podmiot w toku kolejnych powtórzeń, zapewniających posłuszeństwo, ale i stwarzających możliwość powtórzenia, które będzie zawierało odchylenie, różnicę.

Prace odwołujące się do emocji nie wydobyłyby na powierzchnię tego mechanizmu — zamiast na chorobie kazałyby nam skupić się na pacjentach i ich jednostkowości. Fotografie i filmy Piotrowskiej, przedstawiające „chorobę bez pacjenta”, dokonują zawieszenia realności relacji władzy, zabiegu analogicznego do fenomenologicznej *epoche* — redukcji założeń co do sposobu istnienia świata czy przedmiotu, pozwalającej zrekonstruować go we właściwy sposób. Prace artystki dokonują takiej właśnie redukcji, docierając do czystej formy władzy, czy też, mówiąc bardziej po Marksowsku, „abstrakcji określonej”³⁰, na podstawie której powstaje „konkret” życia rodzinnego i patriarchalnych uwarunkowań, wcale nie tak niepowtarzalny i wyjątkowy, jak sugeruje konwencja wyznania. Zabieg ten denaturalizuje władzę, nie lekceważąc jednocześnie skuteczności jej oddziaływania.

Joanna Bednarek — filozofka, tłumaczka, pisarka, członkini redakcji „Praktyki Teoretycznej”, publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Krytyce Politycznej” i „Czasie Kultury”. Autorka książek, m.in. *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształciła literaturę i filozofię?* (2016), *Życie, które mówi. Nowoczesna wspólnota i zwierzęta* (2017) i *O pochodzeniu rodziny* (2018).

- 1 Michel Foucault, *Zachód i prawa seksu, w: Kim pan jest, profesorze Foucault? Debaty, rozmowy, polemiki*, przeł. Kajetan M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2013, s. 254.
- 2 Judith Butler, *Psychiczne życie władzy. Teorie ujarznienia*, przeł. Tomasz Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 7.
- 3 Ibidem, s. 13.
- 4 Ibidem.
- 5 Michel Foucault, *Seks, władza i polityka tożsamości, w: Kim pan jest, profesorze Foucault?*, op. cit., s. 337–338.
- 6 Michel Foucault, *Etyka troski o siebie jako praktyka wolności*, w: ibidem, s. 214.
- 7 Jean-Louis Flandrin, *Historia rodziny*, przeł. Agnieszka Kuryś, Aletheia, Warszawa 2015, s. 7–18.
- 8 Przegląd i krytykę tych teorii można znaleźć w następujących pracach: Elaine Morgan, *Pochodzenie kobiety*, przeł. Małgorzata Danicka-Kosut, Anadiomene, Warszawa 2007; Sarah Blaffer Hrdy, *Kobieta, której nigdy nie było*, przeł. Marcin Ryszkiewicz, CiS, Warszawa 2005; Donna Haraway, *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York–London 1989.
- 9 Michel Onfray, *Zmierzyć bożyszcza*, przeł. Zofia Styszyńska, Czarna Owca, Warszawa 2012; Frederick Crews i in., *The Memory Wars: Freud's Legacy in Dispute*, New York Review of Books, New York 1995, s. 31–73; Rebecca Solnit, *Syndrom Kasandry*, w: *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. Anna Dzierzgowska, Karakter, Kraków 2017, s. 119–126.
- 10 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anty-Edyp*, przeł. Tomasz Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017; *Tysiąc plateau*, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- 11 Jungowska nieświadomość zbiorowa nie zrywa z tym założeniem, ponieważ nie ma tak naprawdę charakteru społecznego — jest ahistorycznym zasobem wzorców wyrażających się przede wszystkim w nieświadomości indywidualnej; interpretowanie zjawisk społecznych przy użyciu perspektywy jungowskiej (np. Clarissa Pinkola Estes, *Biegająca z wilkami*, przeł. Agnieszka Cioch, Zysk i S-ka, Poznań 2001) nie różni się znacząco od podobnych interpretacji dokonywanych przy użyciu perspektywy freudowskiej czy lacanowskiej i polega na projektowaniu mechanizmów opisanych w odniesieniu do jednostkowego podmiotu na zbiorowość.
- 12 Carol Gilligan, *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. Sergiusz Kowalski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 85.
- 13 Gilles Deleuze, Felix Guattari, op. cit., s. 44.
- 14 Klementyna Suchanow, *To jest wojna. Kobiety, fundamentaliści i nowe średniowiecze*, Agora, Warszawa 2020.
- 15 Jacqueline Rose, *Women in Dark Times*, Bloomsbury, London–New York 2014, s. 192.
- 16 Sara Evans, *Personal Politics. The Roots of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and the New Left*, Vintage, New York 1980.
- 17 Mary Beard, *Kobiety i władza. Manifest*, przeł. Ewa Hornowska, Rebis, Poznań 2018, s. 25.
- 18 Ibidem.
- 19 Michel Foucault, *Rządzenie żywymi*, przeł. Michał Herer, PWN, Warszawa 2018, s. 309, 321; *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. Michał Herer, PWN, Warszawa 2014, s. 300–305.
- 20 Rebecca Solnit, *A Short History of Silence*, w: *The Mother of All Questions*, Haymarket Books, Chicago 2017, s. 45.
- 21 Joanna Piotrowska, Evita Goze, *Interview with Joanna Piotrowska*, „FK Magazine”, <https://fkmagazine.lv/2015/03/13/interview-with-joanna-piotrowska/>, dostęp: 13.08.2020.
- 22 Anca Rujoiu, *Reflections on Frowst*, <https://photoworks.org.uk/frowst/>, dostęp: 13.08.2020.
- 23 Ibidem.
- 24 Joanna Piotrowska, „FROWST” — recenzja, <https://www.fotopolis.pl/opinie/recenzje/16808-joanna-piotrowska-frowst-recenzja/25410/37565>, dostęp: 13.08.2020.
- 25 Małgorzata Talarczyk, *Ustawienia metodą Berta Hellinger — kontrowersje*, „Psychoterapia” 2010, nr 4(155); Bartosz Zalewski, *Ustawienia rodzinne Hellinger — szkodliwa szarlataneria?*, <https://www.swps.pl/strefa-psyche/blog/relacje/18620-ustawienia-rodzinne-bertha-hellinger-szkodliwa-szarlataneria>, dostęp: 13.08.2020.

- 26 Małgorzata Talarczyk, op. cit., s. 30–32; Bartosz Zalewski, op. cit.
- 27 Stanley Wolukau Wanambwa, *Developmental deficits. Joanna Piotrowska's Frowst*, https://www.thegreatleapside-ways.com/?ha_exhibit=developmental-deficits-joanna-piotrowskas-frowst, dostęp: 13.08.2020.
- 28 Wykorzystał ją również film Anny Baumgart *Świeże wiśnie* (2010), poświęcony kobietom zmuszanym do prostytucji w obozach koncentracyjnych; zob. Paweł Moźdzynski, *Bezdroża nieświadomości zbiorowej. O Świeżych wiśniach Anny Baumgart*, https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs15/Dyskurs15_Pawel-Mozdznski.pdf, dostęp: 13.08.2020.
- 29 Stanley Wolukau Wanambwa, op. cit.
- 30 Paolo Vinci, *Abstrakcja określona*, w: *Marks. Nowe perspektywy*, red. Libera Università Metropolitana, przeł. Sławomir Królak, PWN, Warszawa 2014; mowa o abstrakcji, od której trzeba wyjść, żeby móc zrozumieć konkret w całej jego złożoności; abstrakcja ta pojawia się w wyniku działania materialnych sił (na przykład praca abstrakcyjna pojawiła się dzięki kapitalistycznemu sposobowi produkcji).



KLATKA I ZABAWKA

ESEJ WOKÓŁ „ZWIERZĘCYCH FOTOGRAFII
BEZ ZWIERZĄT” JOANNY PIOTROWSKIEJ

MIRA MARCINÓW



Klatka była tak długo zamknięta
aż wylął się w niej ptak

ptak tak długo milczał
aż klatka otwarła się
rdzewiejąc w ciszy

cisza tak długo trwała
aż za czarnymi prętami
rozległ się śmiech

Tadeusz Różewicz, *Śmiech*

Codziennie, od dwóch miesięcy, podchodzę do tych fotografii. I szybko odchodzę. Potrzebuję trochę powietrza. Trudno się przy nich oddycha. Jak w starym domu jeszcze starszych ludzi, w którym nikt już nie sprząta. Od tych odbitek czuć zapach choroby, leków, stali, ogrodów zoologicznych, siana pełnego odchodów w upalny, duszny dzień.

Właściwie powiedzieć, że tak pachną te zdjęcia, to nie powiedzieć nic. Zarduch. Bo z tych fotografii unosi się bardzo niezdrowe powietrze. Nie to miejskie, zatrute smogiem i nienawiścią. Ale miazmaty przypominające o tym, że nas zamknęto. A przed nami zamykano tak wielu ludzi i wiele zwierząt spoza gatunku ludzkiego. Od połowy marca 2020 roku, od czasu wybuchu pandemii, poddana jestem izolacji. Jak wielu i wiele. I to mniej więcej wszystko, co wiem o zamknięciu, klatkach i braku powietrza.

jest rozbite. Wygląda jak zdjęcie zdjęcia na ekranie w prawej krawędzi. Krawędy, romby porozciągane. Piksele się tak układają. Tam ktoś był. Prześwietlenie ramy zdjęcia zaczyna rozpuszczać drewniane kolumny. One znajdują się bliżej, ale na nich też trudno się skupić. Tam coś wyziera z lewego pala. Jakiś wyręb w drewnie. Słońce nie świeci, nie pada nawet przez uchylone okratowane okno. Ale to nie okno, raczej lufcik, wywietrznik, oberluft. Coś mniejszego. Lekko otwarte, nie ma przeciągu. Czy to sposób, aby uniknąć zaduchu? Czy tam w ogóle jest czym oddychać? Ale to się dzieje z boku, a na środku klatka. Mogłoby się wydawać, że to właśnie zdjęcie klatki do remontu, pod dzierżawę lub na sprzedaż. Wynajmujący wyszedł na spacer albo umarł. Trzeba szybko zrobić zdjęcie. Rejestr miejsc, w których ktoś żyje i umiera. Trzeba wykonać dokumentację. Ale przecież widać, że to nie dokument, nie w tym sensie, jaki nadał temu pojęciu Jacques Rancière: sprawozdanie z tego, co się odbyło. Prędzej jego przeciwieństwo — monument, czyli to, co zachowuje pamięć samym swym istnieniem. Jest nośnikiem pamięci o czyjejs obecności. „O, to jest miejsce, w którym ktoś był więziony”. Wszystkie miejsca zniewolenia wyglądają jak klatki. Wszystkie klatki mają druty. Widać, jak kiepsko to urządzono. To nie jest klatka z widokiem. I jeszcze jedno: gdzie rozgrywa się scena tego zdjęcia? Na jakim zwierzęciu jest skupiona? I dla kogo przyszła tu fotografka? Chyba nie dla kogoś, kto był tu zamknięty? Odległość artystki od kraty jest bezpieczna. Fotografka się do niej nie zbliża. Czy właśnie na taką odległość by podeszła, gdyby tam żyło zwierzę? Nie sądzę. Gdyby tam ktoś był, pewnie podeszłaby bliżej. Ale tu niebezpiecznym obiektem jest klatka, nie zwierzę.

3

To nie jest łatwy czas do patrzenia na te zdjęcia z ich miazmatami i pandemicznym zaduchem domowego aresztu. Nie mogę odsunąć się od tych obrazów, wyjść, swobodnie pooddychać i wrócić do fotografii przewietrzona. Bo w czasie, kiedy przyglądam się zdjęciom Joanny Piotrowskiej, na ze-

wnątrz, by zaczerpnąć powietrza, można wychodzić jedynie w maseczkach i to tylko z potrzeby życiowej. A tak nie da się swobodnie oddychać. Gdy w końcu oddalam się od fotografii Piotrowskiej, mam je. Pamiętam. Powracają w innych ustawieniach i prowokują do refleksji. Myślę więcej o tych, którzy żyją w klatkach, ogrodach zoologicznych, więzieniach, aresztach, rzeźniach. Myślę o tym, jak ważne jest, żeby głęboko oddychać. Przypominam sobie, żeby oddychać. Wdech. Wydech. Zdjęcia Piotrowskiej stają się na ten czas moim memento: „Oddychaj!”.

4

Enclosures. Więc wpatruję się w to zdjęcie klatki i czuję, że nie mogę inaczej o nim pisać, niż walcząc spazmatycznie o trochę powietrza. Na jednym wydechu. Trudno mi pozostać obojętną wobec zagęszczonej, napiętej materii duszności. Odcięty dopływ powietrza, które unosi się gdzie indziej, para znad oceanu zakrywa inne zdjęcia. A tu przypominają mi się wszystkie ogrody zoologiczne, obory, namioty cyrkowe, stajnie i miejsca uboju zwierząt z początku lat dziewięćdziesiątych. Mogłam mieć sześć–osiem lat, nie więcej niż dziesięć. To były różne miejsca, różne wakacje. Ale parność ta sama. Ta sama kłująca woń odchodów, sierści i lepkiego ciała zwierzęcia. Ciepły zapach zgnieciony w łądogach siana. Wstrzymane powietrze w policzkach dziecka. A potem można było wybiec, wypuścić z siebie zaduch tych trudnych pomieszczeń. Pamiętam tamte kilka oddechów. Ale ten trik już nie działa. Nie tu.

Nie jest wygodnie patrzeć na to miejsce, choć tak dobrze je znamy. Fotografia przedstawia pomieszczenie, z którego szybko wychodzimy, jeśli tylko mamy sposobność. Jeśli chodzi o zdjęcie, nie da się tego zrobić. Można jednak pytać: czyja to klatka? Do kogo należała? Tylko że obraz w kolorze piwnicznym nie odpowie. Fotografia, która — jak się wydaje — w dotyku też powinna być wilgotna. A gdyby ją powąchać, czuć by było stęchlizną. Znam jej zapach lepiej niż to, co przedstawia.

Dzięki tym zdjęciom nie uciekniemy do ciepłych krajów, nie oderwiemy się od trudnej rzeczywistości. To nie jest sztuka eskapistyczna, raczej jej przeciwieństwo — fotografia konfrontacyjna. Bo ona nie tylko wygląda po-nuro i wprowadza w minorowe nastroje. Ale każe zadawać niełatwe pytania. Pytania wykraczające poza gatunek ludzki. Czy w takich miejscach można „trzymać” zwierzę? Czy to się może dla kogokolwiek dobrze skończyć? I jakie są konsekwencje życia w zamknięciu?

Specjaliści mówią o zoochosis — psychozie spowodowanej izolacją, trzymaniem w niewoli, poddaniem zwierząt w klatkach, niczym w swoistym zo-optikonie, permanentnej inwigilacji. Niektórzy weterynarze i behawioryści mówią, że nie istnieje żadne inne animalne zaburzenie psychiczne poza sza-leństwem wywołanym w zwierzętach przez ludzi. Nie mamy dowodów na to, by zwierzę będące poza antroposferą, a zatem żyjące na wolności, mogło zwa-riować. Bo o psychiatrii animalnej można mówi w odniesieniu do zwierząt, którym nadaliśmy jakieś funkcje. Funkcje, jakie inne gatunki zmuszone są dla nas pełnić. Do zoopsychologów trafiają więc zwierzęta domowe, futer-kowe, laboratoryjne czy cyrkowe, co skłania do stwierdzenia, że jedynie te więzione cierpią psychicznie. Bo psychiatria zwierząt jest wynikiem zawłaszczających działań człowieka. Może to rodzaj antropomorfizacji? A jeśli to an-tropomorfizm, to czy ten empatyczny, którego celem jest pomoc innym zwie-rzętom poza gatunkiem ludzkim, czy też opresyjny, zawłaszczający? A może to kolejny przypadek psychiatryzacji świata, przed którą nie uciekłby nawet „pies, który jeździł koleją” — ten szalony podróżnik, patologiczny włóczęga cierpiący na poriomanię, fugę dysocjacyjną?

Zoochosis jest nie tylko napędzana przez życie w zamknięciu, ale i przez coraz bogatszy przemysł psychofarmakologiczny zwierząt, którego wartość

w Stanach Zjednoczonych szacuje się na dziewięć miliardów dolarów. W Polsce rynek psychotropów zwierzęcych jest niezarejestrowany, mamy jednak ludzkie psychotropy, którymi dzielimy się ze zwierzętami spoza gatunku ludzkiego. I na tym też można zarobić.

Cierpienie zwierząt spowodowane trzymaniem w izolacji demonstruje się na różne sposoby. Czasami jako uporczywe, powtarzalne zachowanie, które zoopsychologowie porównują do zaburzeń obsesyjno-kompulsyjnych (*obsessive-compulsive disorder*, OCD) u ludzi. Zachowania kompulsywne cechują wiele zwierząt w zamknięciu. Przynoszą pewne ukojenie, choć nie są adaptacyjne. Całodzienne gonienie własnego ogona, cienia czy lizanie łap zamiast snu, jeżdżenia czy spacerów to alarm dla właściciela, że coś jest nie tak. Że równowaga została zachwiana przez zamknięcie, izolację czy po prostu zniewolenie.

Najczęściej omawianym zwierzęciem poza gatunkiem ludzkim cierpiącym na OCD jest Gus — niedźwiedź polarny trzymany w nowojorskim ogrodzie zoologicznym. Ten słynny „szalony miś” osiemnaście godzin na dobę spędzał na pływaniu, wykonując ósemki w basenie. Gus nie jadł, nie pił, nie spał, zaniedbywał czynności ważne dla przetrwania. Pomogła dopiero prosta interwencja pracowników zoo, polegająca na wrzuceniu beczek do basenu, a tym samym urozmaiceniu zwierzęcej nudy — niedźwiedź wrócił do zdrowia. Na obłąkanie zwierząt trzymanyh w niewoli lekarstwem bywa więc zabawa. Na użytek ludzi trzymających inne gatunki w zamknięciu stworzono cały arsenał przyrządów do stymulacji zwierząt. I o tym są kolejne fotografie Piotrowskiej, którym się przyglądam.

7

Z fotografiami Joanny Piotrowskiej przyrządów do stymulacji zwierząt jest inaczej niż ze zdjęciami klatek. Coś się jeszcze da z nimi zrobić. Przedstawiają w końcu rzeczy do zabawy. Choć skatalogowane w prezentacyjnym geście przyrządy te nie wprowadzają w zbyt ludyczny nastrój. O takich zabawkach pisze się,

że są wentylem bezpieczeństwa, pozwalają na odreagowanie. Lub jeszcze inaczej: że zabawa nimi ma charakter kompensacyjny. Od czasu wydania słynnej książki Johanna Huizingi *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* (1938) mówi się o wartości zabawy. O tym, że ten, kto się bawi, wcale nie zajmuje się czymś, co niczemu nie służy. Wręcz przeciwnie: *homo ludens*, „człowiek bawiący się”, to podstawa naszej kultury. Huizinga pisze o tym, że istnieje wyraźny związek między zabawą a życiem codziennym, te sfery przenikają się wzajemnie. Ale mówi też o patologicznych zabawach. Zabawa jako źródło kultury. Kultury, w której zamyka się zwierzęta w klatkach. A zwierzęta w klatkach duszą się i wariują. A potem dajemy im zabawki w odpowiedzi na to „niehumanitarne cierpienie”.

8

Animal Enrichment. Kiedy patrzę na fotografie przedstawiające narzędzia do aktywizowania zwierząt czy po prostu zdjęcia zabawek dla gatunków pozaludzkich, trudno mi wyobrazić sobie zabawę. Przywodzą one na myśl żeliwne narzędzia tortur, może perwersyjnych zabaw, ale nie tych na poprawienie humoru. Nie odbiorcy.



Metalowy przyrząd położony na przedramieniu i dłoni wystaje nieco poza palce. Ręka trzymająca narzędzie do stymulacji zwierząt chwyta przedmiot w geście prezentowania, rejestracji. Rejestr przedmiotów nieznanymi, nienazwanymi, trudnymi. Spis narzędzi tortur. Widać, jak seryjne są to gesty. Trzymająca rekwizyt zdaje się dawać do zrozumienia, że pogodziła się z sytuacją i pozwala robić sobie kolejne zdjęcia, choć nie wie, po co to wszystko. Nie ma podpisu. Nie ma innego tytułu, poza zbiorczym *Animal Enrichment*. Zostaje tylko tyle: przyrząd do stymulacji. Wyobrażam sobie analogiczny rejestr zabawek dla ludzi w izolacji. Sklepy z gadżetami dla dorosłych odnotowują kilkukrotnie wyższą sprzedaż od początku epidemii. Ich wykaz pokazuje, że też nie służą zabawie. Pragnienie zastąpiono potrzebą.

9

Animal Enrichment. Spod brzegu fotografii zwisa łańcuch. Wisi jak firanka, koński ogon lub długa grzywka. Na końcu łańcucha kolejny przyrząd do stymulacji zwierząt. Na środku otulony dłońmi przedmiot. Chyba z drewna. Albo tak się tylko zdaje. Robi wrażenie cennego.

Spod górnego brzegu fotografii narzędzie do stymulacji zwierząt zwisa na łańcuchu jak worek bokserski. W moim mieszkaniu, mojej klatce, worek bokserski zawisł na początku pandemii. Uderzam w niego albo się przytulam. Na pierwszym planie tej fotografii również widzę coś, co można gryźć, choć nie widać śliny na zdjęciu, lub tulić – od tego są te ręce. Ale nic więcej nie wiem o ludzkich i pozaludzkich zabawach, które chronią przed szaleństwem.

10

„Klatka była tak długo zamknięta/aż wylął się w niej ptak”. Na koniec przewrotnie wracam do wiersza Tadeusza Różewicza. Bo właśnie jego słowa przyszły mi do głowy, kiedy wpatrywałam się w fotografie miejsc izolacji zwierząt. Choć na zdjęciach Piotrowskiej nie ma żadnego zwierzęcia,

a przynajmniej ciasny kadr go nie objął. Ale poza kadrem jest cierpienie, dyszenie zniewolonych zwierząt. Różewicz też napisał wiersz o klatce, w której najpierw nie ma ptaka, a później nie ma śmiechu. Wyobraźnia poety wypełnia pustą klatkę zwierzęciem, a potem odgłosem. Podobnie fotograficzna wyobraźnia Joanny Piotrowskiej wypełnia klatki i zabawki obrazami, których nie ma. Patrząc na jej zdjęcia, które starałam się opatrzyć komentarzem, doświadczam ich siły pozwalającej przedstawiać „nic”. To siła transformująca. Taka, która każe w milczeniu i skupieniu przyglądać się temu, co mówi i o czym milczy ta fotografia.

Mira Marcinów — filozofka i pisarka, doktor nauk humanistycznych w zakresie psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, adiunkt w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się filozofią psychiatrii i teorią szaleństwa, ze szczególnym uwzględnieniem polskiego dziedzictwa. Autorka m.in. książek: *Szaleństwo jako wybór* (2012), *Historia polskiego szaleństwa* (2018), *Bezmatek* (2020).

**Joanna Piotrowska. Zaduch,
18 września – 6 grudnia 2020,
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
plac Małachowskiego 3, Warszawa**

**kuratorka: Magdalena Komornicka
więcej informacji: zacheta.art.pl**

**eseje towarzyszące wystawie:
Joanna Bednarek, Mira Marcinów
tłumaczenie: Paulina Bożek
redakcja: Małgorzata Jurkiewicz, Jolanta Pieńkos**

**program publiczny: Anna Zdzieborska
identyfikacja wizualna: Kaja Kusztra
komunikacja wystawy: Joanna Andruszko,
Olga Gawerska, Milena Liebe**

**współpraca przy realizacji architektury wystawy:
Klaudia Filipiak (LAZY STUDIO),
Magdalena Siemianowicz**

**realizacja wystawy: Andrzej Bialik,
Dariusz Bochenek, Marek Janczewski,
Anna Muszyńska, Remigiusz Olszewski**