

Rafał Solewski

Wydział Sztuki

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Problem tożsamości i poetyka współczesnych sztuk wizualnych. Poetycka reinterpretacja dziedzictwa

W odniesieniu do rzeczy tożsamość to najczęściej zespół charakterystycznych cech umożliwiających odróżnienie jednego obiektu od innego (Olechnicki, Załęski 1997: 228). W odniesieniu do osoby tożsamość oznacza nie tylko stałą identyczność ze sobą i odmienną od kogoś innego, ale także, szerzej, zgodność (albo specyficzną relację) z pewnym punktem odniesienia. Filozofowie wskazują tu m.in. na rolę źródła-początku i ciągłości, czyli trwałości przynajmniej wybranych cech, na przykład w pamięci i tradycji (Taylor 1996: 9–14; Kołakowski 1996: 45–55). Tutaj szczególną rolę odgrywa świadomość dziedziczenia, a także antycypowanie, czyli projektowanie przyszłości i drogi rozwoju. W takim kontekście wyjątkowo ważne dla tożsamości może okazać się „nawracające” uświadamianie sobie relacji tego, co zostało zaprojektowane, i tego, co zaszło rzeczywiście albo w opinii innych. Stąd m.in. w miejsce jedności, którą wcześniej starano się ustalać, pojawiły się rozróżnienia na tożsamość *idem* (nienaruszalne „takie samo”, określenie części użyteczne w stosunku do rzeczy) i tożsamość *ipse* („ten sam” mimo zmian, określenie części użyteczne w stosunku do człowieka) (Ricoeur 2005: 8 i nast.). Ważne stało się docenianie nieustannego różnicowania się, dostrzeganie pisanego z dużej litery Innego (Skarga 1997: s. 178, 207, 228–229, 272) także w sobie samym (Ricoeur 2005), z którym należy prowadzić dialog, podejmowanie kwestii odgrywania ról społecznych oraz możliwości ich narzucania przez społeczny dyskurs (dominujący i dyscyplinujący lub niewolący, ale i kontestowany (Foucault 2002: 8 i nast.), wreszcie koncepcja tożsamości płynnej (Bauman 2007: 20 i nast.).

Wiele, szczególnie artystek, traktuje to, co dane, nie tylko w potocznym rozumieniu ważne dla tożsamości jako początek i punkt odniesienia (Marion 2007: 124 i nast.), raczej jako uwięzienie, doświadczenie traumatyczne, swoiste nadużycie kształtującej się osoby. Własne dziedzictwo dostrzegane jest przez zdecydowanie i radykalnie Innego i nie takiego samego, mimo pozostawania tym samym. Myślenie takie zamykane jest projektowo w wizualnych wypowiedziach o szczególnej poetyce. Paul Ricoeur powiedziałaby „nawiedzane” artystycznym projektem (Ricoeur 1996: 29, 34; Skarga 1997: 75–91).

Dziedzictwo prezentowane jako uwięzienie

Najgorszą traumą dzieciństwa Louise Bourgeois były upokorzenia i lekceważenie przez ojca, który ostentacyjnie zdradzał jej matkę oraz gardził wiekiem i płcią swej „córusi”. Nie dziwi zatem rzeźbiarska kompozycja *Destruction of the Father* [Zniszczenie ojca] (1974), w której różowo-czerwony materiał przypomina „zaszlachtowane” i rozebrane na komórki mięso. To alegoria odrzucenia: biologicznego dziedzictwa, wspomnień i patriarchalnego kształtu kultury. Artystka wprost mówiła, że nie chce tożsamości budowanej na pamięci (Brogowski 1995: 226, 227). Taka tożsamość i to, co dziedziczone, reprezentowały innego, który tutaj był odrzucany i dekonstruowany. Zarazem ojciec, często punkt odniesienia, uczestnik początku, pozostawał właśnie związany z tym innym. Bourgeois jakby wprost ilustrowała dziejący się kryzys ojca, czy jakby koniec „ojca” jako tekstu.

Podkreślała stale w swej późniejszej działalności rolę matki. Dającej życie i twórczej, opiekuńczej, broniącej, groźnej, ale i drapieżnie napastliwej, czasem też śmiesznej, słabej i nieszczęśliwej w swej matczynej kobiecości. W *Komórce XVIII* (*Portrecie* – jedna z instalacji w serii *Komórki*, rok 2000) zamknięte w metaforycznie niewolącej, ale i zabezpieczającej klatce, abstrakcyjne kobiece torso okrywa chusta spływająca na owalne kształty leżące pod nim. To już nie rozszarpane komórki, ale raczej wysiadywane, chronione opiekuńczym płaszczem jaja. Wymowa symboli i przenośni jest wciąż wieloznaczna (jest tu i Matka Miłosierdzia z „płaszczem obrony”, i ironiczna „kwoka”), zdaje się być jednak bliska pobłażliwej akceptacji, może nawet afirmacji.

Wreszcie „ojcowsko” otwarte ramiona w fontannie w Seattle pt. *Father and Son* [Ojciec i syn] (2006) zupełnie nie wywołują złych skojarzeń. Wywiad zaś i zapiski artystki opublikowane w 1998 roku zatytułowane są *Reconstruction of the Father* [Rekonstrukcja ojca] (Bourgeois 1998; Solewski: 182–183). Jak gdyby po krytycznym przeciwstawieniu się dziedzictwu Bourgeois akceptująco stanęła wobec siebie z takim, a nie innym pamiętaniem, biologicznym uwarunkowaniem, uczestnictwem w świecie i jego kulturze, dając temu wyraz w pracach nasyconych symboliką rodzinno-opiekuńczą, nie tylko w kobiecym kontekście.

Kara Walker od lat dziewięćdziesiątych XX wieku ukazuje serie grafik, akwarel i przede wszystkim instalacje, w których na białych ścianach sal (niekiedy przestrzeń jest dodatkowo kolorowo oświetlana z rzutników) pojawiają się czarne sylwetki (wycięte z papieru lub kontury wypełnione czarną farbą) niby w azjatyckim teatrze cieni zaadaptowanym w osiemnastowiecznej Europie jako popularna sztuka *silhouettes* – konturowego portretu sylwetkowego. Instalacje są opowieściami rozgrywającymi się w świecie Południa Stanów Zjednoczonych, kostiumowo i rekwizytowo stylizowanego realistycznie na mityczny i arkadyjski dla niektórych czas uwieczniony np. w *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, powieści Margaret Mitchell z 1936 roku sfilmowanej w 1939 przez Victora Fleminga). Skojarzenie to tym bardziej uzasadnione, że tytuł jednej z instalacji z 1994 roku brzmiał *Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* [Historyczny romans, jaki wydarzył się (w czasie) wojny secesyjnej pomiędzy śniadymi udami a sercem pewnej młodej czarnulki],

a *Negress* stała się bohaterką cyklu prac. *Negro i Princess* – księżniczka-czarnuch (czarnulka? „czarniczka”?) to słowna kontaminacja i oksymoron, którego absurdalność wynika z kształtu pozornej sielanki i melodramatycznego uroku (kolejna stylizacja) amerykańskiego Południa. Delikatne „wycinanki” Walker, należące do ikonicznej poetyki stylizacji kojarzące się z dziecięcym teatrykiem, popularną „romansową” sztuką kobiet czy arystokratycznym, wysokim obyczajem, okazują się przy bliższym spojrzeniu pełne gwałtu i zbrodni, które czynią sobie ludzie. Zezwierżęcenie często i zwykle pełni wobec siebie pogardy, szczególnie na tle rasowym, ale także płciowym. Romantycznemu pocałunkowi pod drzewem, „w świetle księżycy”, towarzyszyć więc może scena gwałtu i morderstwa. Ponad bajkowymi zwierzątkami (ale chyba tymi okrutnymi z *Pinokia*?) pojawiają się bardzo realistyczni wisielcy. Symultanicznie przedstawiane sceny sprawiają wrażenie opowieści i właśnie wizualnymi powieściami lub nowelami nazywane są prace artystki. Okrutna Arkadia to kolejna paradoksalna metafora, zaś obnażanie grozy kryjącej się pod lekką, niewinną formą jest ironią, tym głębszą, że oświetlany z rzutników widz staje się sam cieniem rzutowanym na ścianę i częścią obłudnej rzeczywistości. Co prowokuje do bolesnego moralnego zapytania: czy ja też jestem współautorem takiego świata?

Cykl Walker wynika z jej własnych doświadczeń czarnoskórej dziewczyny na Południu, lekceważonej i pogardzanej przez swą płć i kolor skóry jeszcze w końcu XX wieku. Zderzenie ze światem, w którym dyskurs pełen stereotypów wciąż niewoli osobę, wywołało sięgnięcie do własnych etniczno-rasowych korzeni, do dziedzictwa biologiczno-kulturowego i nawiedzenie takiego wzbudzenia historycznej pamięci artystycznym projektem, który stał się pouczającą satyrą, ale i sarkastyczną refleksją o własnej naiwności.

Stanięcie wobec traumy i „uderzenie” w nią dziełem, a potem łagodzenie pamięci, albo artystyczny sarkazm, momentami autoironiczny, zapowiada już nie tylko ukazywanie swojego więzienia, ale reinterpretujące przeprojektowanie pamięci o własnym dziedzictwie i kształtowaniu się. Jakby z myślą o możliwości przeprojektowania punktu odniesienia.

Dziedzictwo refleksyjnie przeprojektowane

Niektórzy artyści bardziej bowiem niż na prezentacji „uwięzienia” i jego krytyce, koncentrują się na możliwości przemienienia tego, co dane i doświadczone, wywołując, mniej lub bardziej świadomie, pytanie o spodziewany rezultat takiego działania. Nie tylko poznawczy.

Eleanor Antin w długotrwałej narracji ukazywanej filmami i fotografiami (1970–1981) stworzyła fikcyjną postać pielęgniarki Eleanor Nightingale współkonstruującą stereotyp tego zawodu jako odpowiedniego dla kobiety (czy też poddającej się temu stereotypowi) w XIX wieku¹. Sceny ukazują ręcznie malowane papierowe

¹ Artystka pracująca w dziedzinie filmu, fotografii, instalacji i *performance’u* znana jest także z podjęcia tematu Troi i stworzenia serii (2007), w której stylizowane na XIX-wieczne malarstwo fotografie alegoryczno-ironicznie ukazywały „monumentalizację” Heleny albo zagładę Troi pełną naturalistycznych scen z punktu widzenia turystki.

laleczki grające w filmach i obecne w kadrach zdjęć. Najpierw dziewczynka opuszcza swój wiktoriański dom po to, by wziąć udział w wojnach krymskich. Nie tylko w pracy pielęgniarki, ale i w romantyczno-romansowych przygodach, np. z umierającym poetą, lekarzem, antywojennym politykiem, motocyklistą, włóczęgą... Okoliczności scen wpisują się też w historyczne realia, style artystyczne i klisze kultury masowej (np. samolot siostry zostaje porwany w drodze do Saint Tropez). Kończący serię *The Angel of Mercy* [Anioł Miłosierdzia] przekształca papierowe figurki w dokameryrowy *performance* z Antin w roli pielęgniarki. Wcześniej jednak powstaje seria 38 biało-czarnych odbitek na papierze żelatynowo-srebrowym „w stylu epoki”, bardzo wyrazistych, choć patynująco przyciemnianych, zawierających napisy. Fotografia inscenizowana przedstawia obrazy – sceny zderzające młodą, niewinną dziewczynę ze światem pełnym okrucieństwa, niesprawiedliwości (choćby naturalistyczne pobojuwisko w czasie wojen krymskich), w którym spotykając kolejnych mężczyzn (stereotypowo „mądrzejszych”, „dojrzałych”, „wspanialszych”) dojrzewa ona do roli bohaterskiego „Anioła Miłosierdzia”. W pomyśle z *Dug-out Nurse* [Siostra rezerwowych] pielęgniarka zyskuje szacunek mężczyzn dopiero wtedy, gdy udowadnia, że nadaje się nie tylko do pornograficznych filmów, ale że może być trenerem prowadzącym przegraną drużynę do sukcesu.

Ironia tkwi w tym, że efektowne, wyraziste (mimo że stylizowane na „stare”, to właśnie kojarzące się z „ostrością” typową dla dawnych szklanych klisz), historycznie wierne z pozoru zdjęcia pokazują tak naprawdę dziecięcy teatrzyk dziewczynki skłonnej do przedstawiania okrucieństw. Z drugiej strony paradoksem jest oczywiście i to, że „dojrzały” kochankowie dziewczyny reprezentują świat, który dla zysku, poczucia władzy, próżnego popisu jest równie okrutny i wobec którego rzeczywistość, przeciwstawną wartością jest troska, jaka pojawia się, gdy człowiek nie jest już papierową lalką.

Odgrywane i zmieniane role obnażają względność i płynność tożsamości jako obrazów, w które Antin „wślizguje się” tymczasowo, często współtworząc je sztucznie, łącząc z brikolazową swobodą z archetypami, historią, masową kulturą. Widziane reprezentacje to konceptualne twory. Pozór widzącego pamiętania w jej dziełach jest nieskrywanym wykorzystaniem zobaczonych fragmentów dawnego świata i zakomponowaniem ich w poetyckie opowieści przez wyobraźnię – wyraźnie światopoglądowo zorientowaną, krytyczną i pouczającą. Antin kontestuje wyznaczanie i ustalanie tożsamości na podstawie obrazu, stereotypów i oceny innych, projektując własną tożsamość płynną, korzystając z klisz, wspomnień i własnych dziewczęcych marzeń. Ostatecznym kryterium decydującym o znalezieniu się w teatrze kształtującym osobowość Antin jest wola artystki projektującej swój świat i tworzącej obecne w nim osoby.

Najbardziej radykalna w tym gronie projektantek Nowego Dziedzictwa byłaby chyba Marta Deskur, która od 1996 roku realizowała cykl fotograficznych instalacji (wystawianych od 1999) pt. *Rodzina*. Okazują się nią nie osoby biologicznie związane z artystką, ale inni ludzie bliscy jej uczuciowo lub tylko towarzysko, często też jednoznacznie kojarzący się z Krakowem i jego współczesnymi artystycznymi środowiskami. Zaczynają one wypełniać ikonograficzne wzory zaczerpnięte ze sztuki chrześcijańskiej, zwykle zakorzenione też w archetypicznie (ale i środowiskowo)

uwarunkowanych relacjach międzyludzkich. Jednak w ukazujących taką bliskość *Scenach rutynowych* wyraźne są subwersywne przesunięcia, np. centralną postacią Ostatniej Wieczery (w rzeczywistości towarzyskiego spotkania) jest kobieta. Dziewictwo ciężarnej Deskur (*Dziewice* 2002) to paradoks, oksymoron, a nie cud. *Nowe Jeruzalem* (2007) to przegląd współczesnej krakowskiej cyganerii, codziennie ubranej, ale obdarzonej też atrybutami kojarzonymi z Żydami i apostołami. Obok krytycznego zwrócenia uwagi przeciwstawiającym katolicyzm i judaizm na to, że apostołowie byli Żydami, pobrzmiewa tu autoironia tkwiąca w pytaniu metonimicznie dotyczącym wszystkich elit – co naprawdę je wyróżnia? W *Nowym Jeruzalem* wybiera Marta Deskur, udzielająca łaski współdziedziczenia tradycji artystycznego Krakowa, który zawsze uwielbiał siebie portretować. Kraków, świętość, rodzinność, artyści, konwencja, pycha, koteryjność, kumoterstwo – to składniki (auto?)ironicznej metafory o „komicznej próżności bohemy miasta tyleż dostojnego, co prowincjonalnego”. Przeprojektowanie dziedzictwa jest tutaj ironiczne i kpiarskie na wielu poziomach, bo artystka ma chyba dystans do swej „wszechmocy” powoływania i składania. Choć chyba i świadomość, że zastosowanie wzorców ikonograficznych przekształcać może subwersję w swoistą inwersję, kiedy dzieła zamiast łączyć odbiorców wokół artystycznego celu, działają w odwrotnym kierunku i świadomie wspólnotę artysty i odbiorcy-innego rozbijają wrażeniem religijnego bluźnierstwa.

W *Lines in the Sand* [Linie na piasku], instalacji wideo połączonej z *performance* (2002–2005) Joan Jonas oparła się na epickim poemacie Hildy Dolittle z połowy XX wieku, którego autorka próbuje widzieć psychologię kobiety (czy w ogóle „kobiecość”) poprzez antyczną bohaterkę (a nie wbrew niej, jak to często zdarzało się wśród feministek)². Problemem Heleny jest jej uroda, przez którą zostaje zmonumentalizowana w ideał, przez swą doskonałość prowokujący, choć niemy i bezwolny. Tymczasem w istocie – jak twierdzi w dziele Dolittle – nie było jej pod Troją. Jeśli więc miałyby być powodem wojny, to znaczy, że przyczyną konfliktu była iluzja. W rzeczywistości bowiem inne są przyczyny wojen.

Jonas podejmuje wątek możliwości przeniesienia Heleny w rzeczywistość pozwalającą się jej podmiotowo wypowiedzieć i działać. Znajduje się więc ona np. w hotelu Luxor w Las Vegas. O tym mówią obrazy wyświetlane na ekranie (wnętrza kasyna, rzędy elewacji ze stolicy hazardu). Jednak obok fragmentów zaczerpniętych z wcześniejszych prac artystki (kobieta naprzeciw skały, welon na wietrze, kobieta starająca się utrzymać równowagę, spoglądająca przez powiększającą soczewkę – czarodziejską kulę...). Przy ekranie znajdują się proste rekwizyty: „leżanka”, piaskownica, pustaki, z których powstaje murek... Przede wszystkim jednak działa artystka, ubrana w sukienkę (i spodnie pod nią), która potrząsa drewnianymi kijami-różgami, rysuje nimi na piasku, recytuje słowa...

Całość dzieła postrzegana jest jako przykład odejścia Jonas od tradycji minimalistycznego *performance'u* i instalacji wideo (w którym tematem był sam twórca, jego ciało, medium) w stronę działań bardziej narracyjno-ilustracyjnych, mówiących np. o prawdziwych przyczynach wojen, prezentowanych przez uniwersalne

² Hilda Dolittle występuje zwykle pod inicjałami H.D., a jej wykorzystane poematy to *Helen in Egypt* [Helena w Egipcie] (1951–1955) oraz *Tribute to Freud* [Hołd dla Freuda] (1944).

mity, ale też ukrywanych (Jonas czyni aluzję do rozpoczynających się właśnie wtedy wojen Ameryki w Iraku). Czy dyskutujących o świecie, którego rozbitcie widać w powiększeniu... Przede wszystkim jednak studiujących problem własnej tożsamości. Jonas mówiąca o Helenie i pokazująca ją w oderwaniu od „trojańskich” okoliczności, jako obierającą możliwe role (choćby *showgirl* w Las Vegas) manifestuje przede wszystkim to, jak bardzo chce się od tych niewolących ról-pułapek uwolnić. I role, maski, atrybuty, a może samo tylko zmysłowo doświadczane istnienie osoby jako powierzchowne i nietrwałe, jak linie zapisane na piasku plaży rozmywają się w zalewającym je morzu. Dla interpretatorów sztuki Jonas i Dolittle morze to podświadomość zmywająca to, co dane, ale i powierzchowne. Ogrom, potęga, groza, tajemniczość, wzniosłość morza symbolizować też mogą inną od „kobiecości roli” upragnioną „kobiecość samą”, będącą byciem, a nie jego cechą, której odsłonięcie jest tożsamościowym celem. Znamienne, że wobec morza kobieca postać staje sama, znów symbolicznie, niczym „ja” wobec kobiecości.

Praca Jonas to bardziej wizualny poemat niż cytujący rozmaite teksty brikolaż. Poetycka narracja posługuje się, owszem, np. cytataми postmodernistycznie dekonstruującymi podział na kulturę wysoką (antyczną) i masową współczesną. Jednak odczytanie metafory zniewolenia historią (bardziej chyba niż społeczną rolą, polityką czy „zmaskunilizowanym”, „patriarchalnym” dyskursem) prowadzi do uchwycenia idei przewodniej i jej uniwersalnej wymowy dotyczącej tego, że czynnikami determinującymi sytuację nie tylko kobiety, ale w ogóle osoby, są czas i miejsce. Jonas symbolicznie opowiada bowiem o tym, co zostaje po uwolnieniu (tu artystycznym projektem) tożsamości od niewoli nie tylko ról i stereotypów. Ale i od niewzruszonych zdawałoby się kategorii czasu i przestrzeni. Czy pozostaje wtedy nieokreślona i potężna podświadomość – morze zacierające wszystko? Czy może poetycka artystyczność symboli, prowadząca do metafizyki, przez co reprojektowanie okazuje się tylko reinterpretowaniem ujawniającym to, czego w dziedzictwie zmienić nie potrafi nie tylko artystyczny projekt?

Uwolnienie

Czy przedstawione przykłady reinterpretując własne dziedzictwo są tylko derridiańskim majsterkowaniem (Gołębiewska 1996: 19), niestałym i zabawnym? Antin i Deskur pokazywałyby rzeczywiście, że artystyczność własnego projektu pozwala unikać egzystencjalnej powagi w reinterpretacji. Co potwierdza też obserwacje Lyotarda o „satyrycznej ontologii” we współczesnej sztuce (Lyotard 1997: 79)³. Choć reinterpretacja może też wydać się poważniejszym reprojektowaniem. Wtedy wyrazy krytyki i potrzeby uwalniania od opresyjnych systemów i dyskursów ukazują siłę własnego „ja” i jego wolność, podstawową dla tożsamości osoby. I poddają „ja” nieustającej refleksji. Tak robiłaby Bourgeois i tego zapewne chciałby np. Anthony Giddens (Giddens 2010: 93, 290 i nast.). Walker też refleksyjnie przypominałaby o roli dyskursu zaznaczając, że jest się wobec Innego i wobec niego będzie także

³ Eksperymentowanie w czasach postmodernizmu oznaczało wg Lyotarda częste przechodzenie sztuki ze sfery, której celem spekulatywnego działania była metafizyka na stanowiska „satyrycznej ontologii i polityki”.

nowy projekt. Nieuniknienie. Tak jak nie można uniknąć tego, co odsłania symbolika Jonas.

Czy może prace są najbardziej reinterpretacjami w obrębie artystycznego eksperymentu? Projekty sugerują możliwość zmiany tożsamości *ipse*, pozostając jednak zwykle na krytycznej ocenie zastanego i pytaniu, co by było, gdyby..., bo sztuka pozwala je bezpiecznie pogłębić, odsłaniając zarazem prawdziwą i niedostrzeganą dotąd zawartość różnego rodzaju archiwów. Prywatnych, ale i wspólnych. Zawartych w pamięci, ale też w marzeniach czy podświadomości. Kształtujących się wraz ze stawaniem się sobą i na takie stawanie się zwrotnie wpływających. Odsłanianie dzieje się dlatego, że artystyczne projekty wywołują różne perspektywy patrzenia na siebie. Patrzenie Innego, a raczej wielu Innych.

Jednocześnie zabiegi organizujące otwieranie archiwów, artystycznie pozorowane tworzenie nowych, obieranie różnych ról i perspektyw zawsze zawierało w sobie poetyckość. Figury narracji, cytatu, brikolażu, metafory, oksymoronu, metonimii, subwersji, choć może wydawać się, że tylko były użyte w działaniach, w rzeczywistości rzutowały na konstrukcję ich całości. Poetycka wrażliwość zaś, zastosowana w interpretacji własnego dziedzictwa i odczytana dzięki podobnej wrażliwości odbiorcy, ujawniała punkt odniesienia, w oparciu o który ustala się tożsamość (nie tylko osoby). To nie archiwum organizujące przeszłość–dziedzictwo (nawet na różne, nowe i płynne sposoby) czy projekt na przyszłość. To poziom, który już nie Ricoeur, ale inny hermeneuta Hans-Georg Gadamer nazwie napełnieniem (*Auffüllen*). W nim to, co wynika z badania i eksploatawania siebie, zyskuje wymiar uniwersalny, „znika wszelkie przeciwstawienie między myślą i bytem, artystą i odbiorcą”, a „dzieła sztuki, wszystkim, którzy wejdą na ich orbitę, pozwalają na prawdziwe napotkanie samych siebie” (Gadamer 1992: 53).

Temu właśnie służyła poetyckość reinterpretacji dziedzictwa artysty i interpretacji dzieła sztuki przez odbiorcę. Poezja przez swą metafizyczną orientację przekracza nieprzekraczalne granice traumy, wykluczenia, pogardy, także własne „ja”, bo odsłania uniwersalne i absolutne cele. Te, które są fundamentem niezmiennej tożsamości *idem*. Tym samym i takim samym dla „ja” i Innych.

Bibliografia

Filozofia

- Bauman Zygmunt. 2007. *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Jacek Łaszcz (przeł.). Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne.
- Foucault Michel. 2002. *Porządek dyskursu*, Maciej Kozłowski (przeł.). Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Gadamer Hans-Georg. 1992. Koniec sztuki?. W *Dziedzictwo Europy*, Andrzej Przyłębski (przeł.), 41–54. Warszawa: Aletheia.
- Giddens Anthony. 2010. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Anna Szulżycka (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gołębiewska Maria. 1996. Koncepcja różni Derridy a mitologika nauk humanistycznych. W *Różnica i różnorodność. O kulturze ponowoczesnej – szkice krytyczne*, Aldona Jawłowska (red.), 19–23. Poznań: Fundacja Humaniora.

- Kołąkowski Leszek. 1996. O tożsamości zbiorowej, Stefan Amsterdamski (przeł.). W *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, Krzysztof Michalski (red.), 45–55. Kraków: Znak.
- Liotard Jean-François. 1997. Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu, Michał Paweł Marquard (przeł.). W *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Ryszard Nycz (red.), 62–80. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Marion Jean-Luc. 2007. *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, Wojciech Starzyński (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN.
- Marquard Odo. 2007. Całościowe dzieło sztuki i system tożsamości. Nawiązanie do Heglow-skiej krytyki Schellinga. W *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, Krystyna Krzemieniowa (przeł.), 185–206. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Olechnicki Krzysztof i Paweł Załęcki. 1997. *Słownik socjologiczny*. Toruń: Graffiti BC.
- Ricoeur Paul. 1996. Pamięć – zapomnienie – historia, Jacek Migasiński (przeł.). W *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, Krzysztof Michalski (red.), 22–43. Kraków: Znak.
- Ricoeur Paul. 2005. *O sobie samym jako innym*, Bogdan Chęłstowski (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Skarga Barbara. 1997. *Tożsamość i różnica*. Kraków: Znak.
- Taylor Charles. 1996. *Źródła współczesnej tożsamości*, Andrzej Pawelec (przeł.). W *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, Krzysztof Michalski (red.), 9–14. Kraków: Znak.

Sztuka

- Bourgeois Louise. 1998. *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923–1997*, Marie-Louise Bernadac and Hans-Ulrich Obrist (ed.). London: MIT Press in association with Violette Editions.
- Brogowski Leszek. 1995. „Louise Bourgeois. Kłopoty z ojcem i zmagania z rzeźbą”. *Magazyn Sztuki* (5) : 226 i nast.
- “Eleanor Antin, Artist Talk + Screening”. *Electronic Arts Intermix (EAI)*, May, 2009. Dostęp 4 stycznia 2013. http://www.eai.org/pressreleases/05_09_antin_pr.html.
- Fusaro Joe. (2009). *Myths, metaphors and more. Interview with Eleanor Antin. Part 2*. 15 Jan. Dostęp 7 stycznia 2013. <http://blog.art21.org/2009/01/14/myths-metaphors-and-more-interview-with-eleanor-antin-part-1/>; <http://blog.art21.org/2009/01/15/interview-with-eleanor-antin-part-2/>.
- Grajewska Anna. 2008. „Marta Deskur. Autorytet, rodzina, religia”. *Exit* 1 (73) : 4676–4687.
- Jagodzińska Katarzyna. 2008 „Towarzystwie Jeruzalem Marty Deskur”. *Arteon* 1 (93) : 34.
- “Kara Walker. The Melodrama of «Gone with the Wind»”, ART21. Dostęp 22 kwietnia 2008. <http://www.pbs.org/art21/artists/walker/clip2.html>.
- Louise Bourgeois: Geometria pożądania = geometry of desire*. 2003. Jolanta Pieńkoś (red.). Warszawa: Zachęta Państwowa Galeria Sztuki.
- „Marta Deskur” (2009). Dostęp 22 grudnia 2009. http://www.krakow.pl/kultura/krakow_miasto_artystow/?id=022.html.
- Jonas Joanna. 1972. “Organic Honey’s Visual Telepathy”. *Electronic Arts Intermix*. Dostęp 2 kwietnia 2013. <http://www.eai.org/title.htm?id=2475>. [tam: o roli podświadomości przy nakładaniu kolejnych warstw-kostiumów-masek-stereotypów-ról na siebie w sztuce Joan Jonas, także o charakterystycznym przenoszeniu uniwersalnych narracji we

współczesną codzienność, np. w *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (kształt, zapach, odczucie rzeczy)].

Solewski Rafał. 2007. *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku. Wybrane zagadnienia*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.

Walker Hamza. (2004). „Joan Jonas. Lines in the Sand and the Shape, the Scent, the Feel of Things”, *The Renaissance Society at the University of Chicago* May 02 – June 14. Dostęp 8 lipca 2013. <http://www.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Essay.Joan-Jonas-Lines-in-the-Sand-and-The-Shape-the-Scent-the-Feel-of-Things.13.html>.

Witkowska Ewa. 2003. „Kara Walker: Historie wydobyte z cienia”. *Artmix* (4). Dostęp 22 kwietnia 2008. http://www.free.art.pl/artmix/archiw_4/1002ew.html.

Problem tożsamości i poetyka współczesnych sztuk wizualnych.

Poetyka reinterpretacji dziedzictwa

Artykuł wprowadza w problematykę tożsamości osobowej podkreślając szczególnie rolę poszukiwania początku i punktu odniesienia. Analizy prac artystek działających na przełomie XX i XXI wieku (Louise Bourgeois, Kary Walker, Eleanor Antin, Marty Deskur i Joan Jonas) ukazują, jak sztuka przedstawia powracanie do własnego dziedzictwa biologicznego i kulturowego („archiwów”) oraz wyraża napięcie między reinterpretacją i reprojekowaniem w odniesieniu do tożsamości konstruowanej w oparciu o takie powracanie. Ostatecznie poetyckość reinterpretacji okazuje się podpowiedzią metafizycznego punktu odniesienia.

The Problem of Identity and the Poetics of Contemporary Visual Arts.

Poetic Reinterpretation of Heritage

The article introduces the problem of personal identity studying in particular the role of searching the beginning and the reference point. An examination of the artists working at the turn of the century (Louise Bourgeois, Kara Walker, Eleanor Antin, Marty Deskur and Joan Jonas) presents how art shows return to personal biological and cultural heritage (“archive”) and expresses the tension between reinterpretation and re-projecting in the identity constructed on the basis of such return. Finally, poetic reinterpretation appears to suggest a metaphysical point of reference.

Słowa kluczowe: tożsamość, dziedzictwo, sztuka współczesna, poetyka

Keywords: identity, heritage, contemporary art, poetics

Rafał Solewski – dr hab. prof. UP, studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie się doktoryzował. Pracował w Cricotece i Międzynarodowym Centrum Kultury. Wykłada na Wydziale Sztuki i Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autor książek: *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt* (2005) oraz *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2007), *Skrytość piękna. Idealizm i problem tożsamości w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2015), a także artykułów publikowanych m.in. w „Kwartalniku Filozoficznym”, „Art Inquiry”, „Estetyce i Krytyce”, „Roczniku Krakowskim”, „Centropie”, „Dekadzie Literackiej” i zbiorach materiałów z konferencji.

Redaktor naczelny „Studia de Arte et Educatione”, kierownik Katedry Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuki UP.