



Jadwiga Sawicka

UNIWERSYTET RZESZOWSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-9420-575X>

Anna Kałuża

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0001-6267-1043>

Jedno medium nie wystarcza

Z Jadwigą Sawicką rozmawia Anna Kałuża

One Medium Is Not Enough

Interview with Jadwiga Sawicka by Anna Kałuża

Abstract: Anna Kałuża's conversation with Jadwiga Sawicka, painter, author of textual installations, photographs and objects, focuses primarily on the relationship between visual (pictorial) and textual (written) objects. Sawicka, referring to her works (among others *Lucky You*, *Halka*, *Spódnica*, *Sama w lesie*, *Sama w domu*, video collage), talks about the relationship between clothes and signs, letters and images. The conversation also revolves around the question of the politicality of art, its institutional conditions, and the different ways of seeing the linguistic context of paintings.

Keywords: medium, word, clothes, signs, political gesture, Jadwiga Sawicka, visuality

Abstrakt: Rozmowa Anny Kałuży z Jadwigą Sawicką, malarką, autorką instalacji tekstowych, fotografii i obiektów, dotyczy przede wszystkim relacji między obiektami wizualnymi (obrazowymi) a tekstowymi (piśmiennymi). Sawicka, odnosząc się do swoich prac (między innymi *Lucky You*, *Halka*, *Spódnica*, *Sama w lesie*, *Sama w domu*, kolażu wideo), opowiada o związkach między ubraniami i znakami oraz literami i obrazami. Rozmowa toczy się również wokół zagadnienia polityczności sztuki, jej instytucjonalnych uwarunkowań, a także różnych sposobów widzenia językowego kontekstu obrazów.

Słowa kluczowe: medium, słowo, ubrania, znaki, gest polityczny, Jadwiga Sawicka, wizualność

Anna Kałuża: Bardzo dziękuję, że przyjęła Pani zaproszenie do rozmowy. Dla mnie jest to zupełnie niecodzienna i bardzo ekscytująca sytuacja. Dlatego chciałabym na początek zapytać, czy ma dla Pani znaczenie to, że rozmawiamy w gronie, w którym jedna osoba jest związana z literaturą, ze znakami pisemnymi, a druga z malarstwem, które sięga po znaki słowne?

Jadwiga Sawicka: Tak. Z jednej strony jest niezaprzeczalny punkt wspólny, z drugiej: inny jest sposób korzystania z tego, co te znaki oferują osobom je wykorzystującym – znaczenie,

ale i kształty/formy – liter i słów. Myślę, że rozmowa w takim składzie może być okazją do (potencjalnie interesujących) nieporozumień/niezrozumień. Wtedy zawsze jest możliwość wycofania się w zacisze, na bezpieczny teren swojej dyscypliny, jej autonomii i specyfiki, jakichś absolutnie nieprzetłumaczalnych właściwości. Oraz nieuniknionych kompromisów wynikających z chęci/potrzeby/pokusy zbliżenia się do granicy i sięgnięcia po nie swoje środki wyrazu.

A.K.: Niektórzy uważają, że fortunność rozmowy zapewniają właśnie „różnice potencjałów” obu stron. Na wejściu mamy więc spore szanse. Spróbujmy chwilę porozmawiać o użyciu i rozumieniu słów w malarstwie i literaturze. W obrazach, które Pani tworzy, pojawiają się słowa/frazy (najczęściej przejęte z publicznych przestrzeni i języków), podobnie dzieje się w instalacjach tekstowych, które umieszcza Pani w różnych kontekstach instytucjonalnych i które także funkcjonują w określonej scenerii (określonym obrazie). Nie jest to powszechna praktyka – myślę o sojuszach obrazów i liter/języka – choć oczywiście znana i ważna w awangardowych koncepcjach sztuki, a chyba najbardziej wpływowa w sztuce konceptualnej. W Pani malarstwie praktyka ta daje połączenie momentu zmysłowego i intelektualnego, trzeba jednocześnie patrzeć na obraz i czytać słowa, oglądać go i konceptualizować. Do czego potrzebne są w obrazie słowa w kontekście angażowania oglądających w odbiór Pani pracy?

J.S.: Odpowiem, jak kiedyś, wymijająco – mówiłam o tym, że to jest sposób na zapewnienie sobie minimum uwagi: dokładnie tyle, ile trzeba do przeczytania tekstu. I, prawdę mówiąc, to jest wciąż odpowiedź, której jestem pewna. I jeszcze trzeba zawęzić: to działa tylko w odniesieniu do osób znających polski.

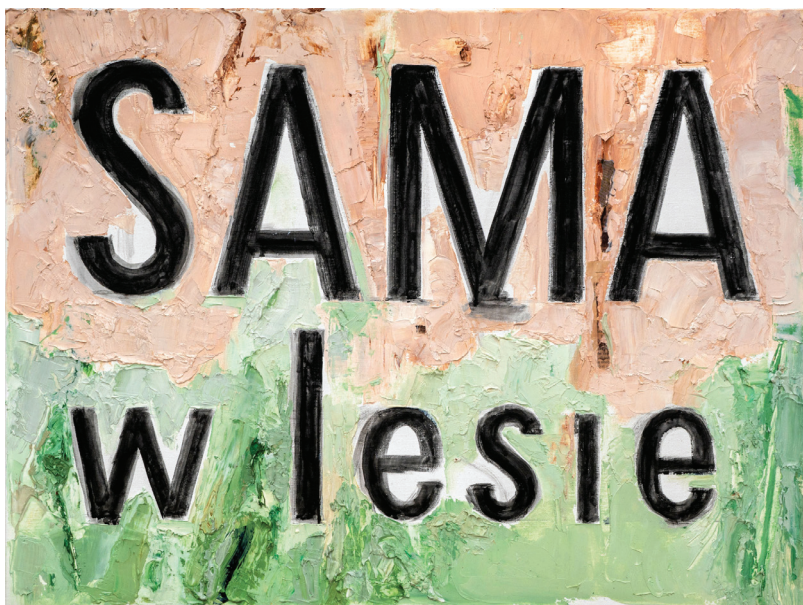
Traktuję słowa – ich użycie – jako rodzaj skrótu (jak skrót klawiszowy), który umożliwia przejście do innej rzeczywistości; myślę o tym, że to trochę tak jakby przefrunąć nad przeszkodą.

W ostatnich latach coraz bardziej pociąga mnie ten zgrzyt formalny/estetyczny pomiędzy czarnymi literami a malarsko rozbudowanym tłem; myślę o tym jak o równoległych narracjach w różnych językach. W ostatnich latach – bo przedtem tła były raczej płaskie, ufałam bardziej kolorowi niż materii.

Ale nie wiem, jak to działa u osób oglądających; mogę opowiadać o swoich intencjach, w ostateczności pogodzić się z tym, że dla kogoś ten skrót (to słowo) nigdzie nie prowadzi, a zgrzyt nie intryguje.

A.K.: Przyglądam się Pani obrazowi *Sama w domu* i *Sama w lesie* z 2022 roku. I zastanawiam się, co się dzieje z percepcją, gdy tła jednak nie są płaskie, ale bruzdowate, porowate, nie mieszczą się wyłącznie w optycznym porządku, działają w sposób haptyczny, odciągają wzrok od czarnych czcionek, pozwalają poruszać się spojrzeniu dość swobodnie. Litera działają przeciwnie –

oko swobodnie błądzi po obrazie, dopóki nie napotka czarnych znaków. Jest w nich duży potencjał przemocy. *Sama w domu*. *Sama w lesie* to opowieści – tak je czytam – w konwencji horroru. Wydaje się, że ze względu na ten kolor – litery prawie zawsze są na Pani obrazach czarne – znaki pisma przekazują, poza swoim znaczeniem, wiadomość złą, ponurą, z koszmaru.



Jadwiga Sawicka: *Sama w domu*. *Sama w lesie* (2022). Dyptyk. Olej, akryl, płótno, 2 × 60 × 80 cm.

J.S.: Tak. Albo: pewnie tak, bo jest małe „ale”. Zawsze lubiłam być sama w domu. Albo: podobała mi się / pociągała mnie myśl o takim stanie, bo przez (subiektywnie) długie lata dzieciństwa i nastoletniości każde z pomieszczeń było współdzielone. Mieć dom, choćby pokój tylko dla siebie wydawało się luksusem – a jeszcze bardziej obietnicą przygody, nieokreślonym, ale atrakcyjnym potencjałem. Znajoma przestrzeń wydawała się odmieniona, jakby szersza, głębsza; każdy kąt ujawniał jakieś dodatkowe możliwości swojego istnienia.

Dlatego – później oczywiście – Perec był dla mnie odkryciem, nawet nie w sensie literackiej przyjemności czytania, ale metody – tego „przepytowania łyżeczek” i wnikliwego zaglądania pod tapetę. I jeszcze obok tej ekscytacji współistniała świadomość, że to, po pierwsze, tylko chwilowe, bo „oni” zaraz wrócą, więc szkoda, ale też ta świadomość dawała poczucie bezpieczeństwa. Taka zabawa w bycie samą w domu. W odbiorze konwencja horroru może dominować, ale podczas tworzenia obrazu ważna była dla mnie podwójność, ten zapamiętany pozytywny wydzźwięk samotności.

To też jest obecne w *Sama w lesie*. Bo mam/miałam również bajkowo-baśniowe wyobrażenie lasu, który może być ciemny nawet, ale są w nim łagodne zwierzęta, miękki mech, grzyby, jagody itd. A jednocześnie w ciągu ostatnich kilku lat „las” to skojarzenia z horrorem politycznym / kryzysem uchodźczym / skandalem umierania w lesie. Obciążające skojarzenia, których nie sposób się już pozbyć.

To jest na rozmaite sposoby obecne w pracach różnych osób, na przykład na wystawie *I w puszczy* (w galerii BWA Warszawa w 2023 roku). Obraz przedstawiający porzucone na trawie ubrania (*Ciuchy w lesie* Karoliny Jabłońskiej), ludzie przy ognisku na obrazach Sasnała i Bujnowskiego – sielankowe motywy, które poprzez aktualne datowanie tracą niewinność. A jeszcze są na tej wystawie prace „profetyczne”. Karol Sienkiewicz pisał o nich: „Na wystawie pojawiają się też prace mniej oczywiste, nie dotyczące bezpośrednio kryzysu uchodźczego, ale nabierające nowych treści przez kontekst tej tematyki. Gdy Aleka Polis w 2003 roku kręciła swój dokamerny performans w Puszczy Kampinoskiej, nie myślała oczywiście o uchodźcach. Chodziło o oddanie dyskomfortu. Artystka położyła się naga na trawie i sprawdzała, jak długo wytrzyma. Gdy oglądamy to proste nagranie, początkowo Polis wydaje się wręcz beztroską kobietą odpoczywającą na łące. Ale im dłużej leży (a film trwa godzinę), tym bardziej staje się to niepokojące. Dlaczego się nie rusza? Dlaczego jest naga? Czy nie jest jej zimno? Nagranie powstało w czasach, gdy Polska nie była jeszcze krajem migracyjnym, dziś odbiera się je inaczej. Podobnie nowymi znaczeniami nasiąkają leśne performanse

Krzysztofa Maniaka czy filmowy *Martwy las* Ali Savashevich” (Sienkiewicz, 2024).

A.K.: Stara semiotyczna szkoła dowodziła, że to dopiero język zakotwicza obraz w konkretnych znaczeniach. Podobnie działa kontekst/obramowanie. Mówiło się więc o niesamodzielnosci znaczeniowej obrazów. Dziś wydaje się to aroganckie, narzucające obrazom językowy (znakowy) porządek. Ale takie wystawy jak ta uchodźcza, interwencyjna, o której Pani wspomina, potwierdzają coś z tych przekonań. Jest w obrazach/przedstawieniach pewna uległość wobec kontekstu i języka.

J.S.: W przypadku takich wystaw rzeczywiście autonomia obrazów/sztuki schodzi na drugi plan... I jeszcze naturalna w tej sytuacji niepewność: „co to pomoże?”. Chyba nikt nie wierzy w szansę/możliwość spowodowania znaczącej (lub jakiegokolwiek) zmiany namalowaniem obrazu. Taki gest (wypowiedzenia się zwłaszcza w niedosłownej często formie na bieżący temat) jest bardziej – niedoskonałą, ale jednak – formą autoterapii. Jak się okazało, formą potrzebną, bo wszystkie zaproszone osoby bardzo chętnie to zaproszenie przyjęły. Wiem, że wątpliwości towarzyszyły także kuratorce Justynie Kowalskiej – BWA Warszawa to komercyjna galeria, więc mogło pojawić się posądzenie o chęć zarabiania na cierpieniu, przyjęto wobec tego, że dochód z ewentualnej sprzedaży będzie przeznaczony na wsparcie działania Podlaskiego Ochotniczego Pogotowia Humanitarnego (zgodnie z wolą artystów/artystek). Bardzo trafnym rozwiązaniem było też zorganizowanie otwartego spotkania z osobami pomagającymi uchodźcom / aktywist(k)ami; ich zaangażowanie i wyraźna chęć opowiadania uwiarygodniły przedsięwzięcie. Jeśli dla nich kontekst (pretekst) wystawy był do zaakceptowania – znaczy to, że była ona pożyteczna.

A.K.: Ciekawi mnie to, jak w Pani pracach przedmioty, różne obiekty, znaki wymieniają się swoimi właściwościami. Litery jako znaki mogą stać się przedmiotami, przedmioty – ubrania, kosmetyki, maski, obuwie – wchodzą z łatwością w semiotyczną sferę. Do tego dochodzi jeszcze materia malarska, która także zmienia swoje funkcje i właściwości, narzucając nam się swoją gęstością, trójwymiarowością, intensywnym trwaniem w ramie obrazu. Myślę na przykład o takich obrazach jak *Spódnica* z 2003 albo *Halka* z 2007 roku – nawet jeśli wiemy, że przedstawienie nie jest rzeczą, to przedstawienia ubrań na powrót wpędzają nas w konfuzję dotyczącą tego, czym obrazy są, skoro potrafią tak przeobrażać układy kolorów, linii, nacieki farby, że znowu prawie możemy dotykać przedmiotów. A zarazem ich dotykowa natura jest widmowa i funkcjonuje raczej w sferze znaków niż przedmiotów. Bardzo odległym skojarzeniem z tym, co dzieje się z ubraniami w Pani pracach, jest cykl obrazów Anselma Kiefera *Die Argonauts* [Argo-

nauci]. Wiadomo, że u tego malarza jest to rzeźbiarskie, przestrzenne, antycznie-mityczne; są tylko białe, spopielałe sukienki, ale nie przychodzi mi do głowy nikt inny, kto pracowałby w tak konsekwentny sposób z motywami władzy, historii (w Pani pracach ewidentnie współczesnej) przez pryzmat ludzkiego ciała-ubrania i wypracowywał efekty ciszy przede wszystkim.

J.S.: Interesuje mnie powierzchnia rzeczy, opakowanie. Ubrania są takim opakowaniem; szukam ubrań, które są opakowaniem podstawowym, bez cech szczególnych. Zawsze jednak zostaje jakieś minimum informacji o postaci, która je nosiła, i przy tej redukcji minimum nabiera znaczenia. Dla mnie ubrania bardziej „są”, niż symbolizują cokolwiek. Ciekawe jest dla mnie skojarzenie z Kieferem, bo chociaż (mam wrażenie) całkiem sporo artystek/artystów zajmuje się ubraniami, to nieobecność ciała u Kiefiera jest chyba szczególnie wyraźna dzięki tej masie materii, która pokrywa powierzchnię obrazu. Jest w tym bezwzględność, która jest mi bliska. Może nie osobista bezwzględność, nie cecha charakteru, ale fakt zaobserwowany w naturze, z którym trzeba się liczyć.

A.K.: To zupełnie inaczej niż w opowieściach literackich, w których najczęściej jednak ubrania stają się znakami. Najbardziej znany jest przykład, który podaje Jurij Łotman, a dotyczący bohatera z powieści Dostojewskiego. Łotman pisze, że bohater Dostojewskiego, gdy ma przetarte żelówki, cierpi nie z powodu zimna, ale z powodu widocznych oznak ubóstwa. Żelówki są znakiem poniżenia – Łotman dodaje, że im większa koncentracja społecznych więzi w danej wspólnotcie, tym silniejsze dążenia rzeczy do stania się znakami tej wspólnoty (Łotman, 2002, s. 96). Pani koncepcja „odpsychologizowania” i odseman-tyzowania ubrań w tym kontekście jest bardzo ciekawa.

J.S.: Informacja i tak zostaje – nawet po odjęciu/odsączeniu tego, co wiemy (albo czego możemy się domyślać) o osobach, które te ubrania nosiły. Może wtedy dochodzi do głosu materia – materiał, który został poddany kształtowaniu/modelowaniu, krojeniu, szyciu. Nie wiadomo, co ta materia mówi dokładnie, bo to zupełnie inny język. Nic nie jest wyartykułowane, ale widać kierunek, być może intencję; zawarte to jest w funkcji przewidzianej (albo wyobrażonej, sugerującej, jakiego rodzaju życiowe okoliczności wymagają tego rodzaju konstrukcji/opakowania). Czy ta obróbka materii jest opresyjna? Czy tak się po prostu dzieje, a forma jest nieprzyjazna ciału albo sprawia wrażenie takiej, dlatego że jest z innego uniwersum? Kiedyś zrobiłam kilka rzeźb/ubrań z plasteliny – i chociaż to niekon-tynuowany epizod, to był dla mnie ważnym etapem obcowania z materią.



Jadwiga Sawicka: *Bluzka z żabotem* (2007). Olej, akryl, płótno, 80 × 60 cm.



Jadwiga Sawicka: *Marynarka jasna* (2015). Olej, akryl, płótno, 60 × 50 cm.



Jadwiga Sawicka: *Spódnica* (2003). Olej, akryl, płótno, 115 × 90 cm.

A.K.: Skoro jesteśmy przy różnych kontekstach malarskich... Zdziwiło mnie, gdy odkryłam, że Pani cykl *Lucky You* (2019, 2020) nawiązuje do *Angry Paintings* Louise Fishman z 1973 roku. Fishman jest opisywana jako trzecie pokolenie abstrakcyjnych ekspresjonistów, żydówka i lesbijka. Czy Pani cykl – z imion artystek czyniący emblematyczne figury szczęścia, podobnie jak robiła to Fishman, gdy dołączała gniew do imion kobiecych – można rozumieć jako rodzaj deklaracji? Jeśli tak, to jakiego typu? Nie gniew, a szczęście i spełnienie, choć w czarnych znakach? Widzę tu oczywiście przewrotne, ironiczne gesty.



Jadwiga Sawicka: *Lucky Louise*, z cyklu *Lucky You* (2019). Kolaż. Akryl, papier, 50 × 70 cm.

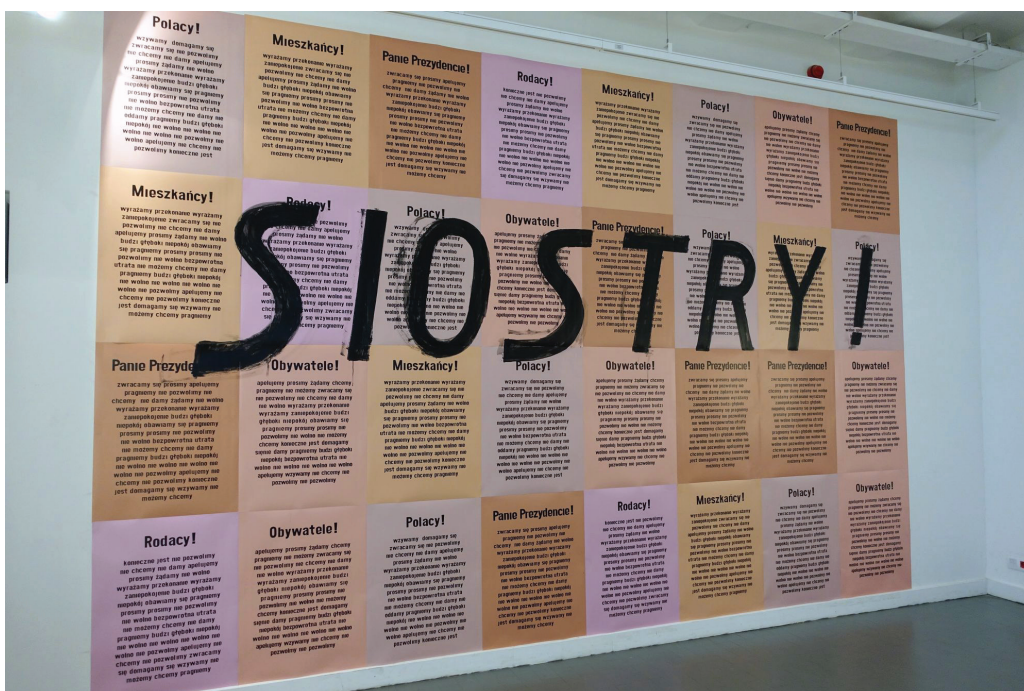
J.S.: Bardzo mnie ujęły *Angry Paintings*, kiedy je pierwszy raz zobaczyłam (w katalogu wystawy *Wack! Art and the Feminist Revolution* z 2007 roku); są pełne energii i wierzy się, że ich gniew może spowodować zmiany. *Luck* się przytrafia. Artystki, o których mowa (*Lucky Marina*, *Lucky Louise*), miały szczęście, pomogły im zbiegać okoliczności, różnych niebezpieczeństw udało się tym kobietom uniknąć, w przeciwieństwie do innych, również utalentowanych, którym tego szczęścia zabrakło, jak Katarzyna Kobro czy Pauline Boty. Dlatego użyłam angielskiego słowa. Gdyby Marina Abramović urodziła się w Albanii,

a nie w Jugosławii... gdyby Franciszka Themerson nie opuściła Polski w 1937... Napisałam do tych obrazów tekst, który jest dla mnie integralną częścią tego cyklu. Zaczyna się tak: „Przypuśćmy, że: jesteś artystką, masz duży talent i determinację, ale to nie wystarczy, jeszcze trzeba mieć trochę szczęścia. I ty je miałaś. Bo wprawdzie była wojna i byłaś w obozie koncentracyjnym, ale przeżyłaś i mogłaś studiować rzeźbę (jak Alina); bo nie musiałaś palić swoich prac, żeby ogrzać mieszkanie (jak Katarzyna). [...] Bo chociaż umarłaś o wiele za wcześnie, to jeszcze zdążyłaś tak dużo zrobić (jak Alina) i było to doceniane; twoja fizyczna atrakcyjność nie przesłoniła twojej sztuki, która zniknęła z pola widzenia razem z twoją przedwczesną śmiercią (jak Pauline). [...] Bo żyłaś wystarczająco długo, żeby świat dojrzał do tego, co ty chcesz powiedzieć (jak Louise), bo dożyłaś czasu, kiedy prace kobiet-artystek także biją rekordy na aukcjach (choć w kategorii »kobiecej«) i ty z tego korzystasz (jak Yayoi)” (Sawicka et al., 2019, s. 135) . Tekst kończy się wykrzyknieniem: „Miałaś szczęście, siostró!”

A.K.: A czy ten tekst został opublikowany? W jakimś sensie – jak to zwykle bywa – zmienia on perspektywę odbioru prac. Może *luck* przytrafia się wtedy, gdy gniew utorował już drogę dla szczęśliwego trafu? Bo powodzenie niektórych artystek, o których Pani wspomina, jest możliwe także dlatego, że pod wpływem konkretnych żądań i działań przeobraziły się rynek sztuki i akademie.

J.S.: Tekst w towarzystwie pracy *Lucky Marina* pojawił jako esej wizualny w publikacji *Marina Abramović – wolność absolutna* towarzyszącej projektowi pod tym tytułem. Zostałam zaproszona przez swoją koleżankę z pracy, z Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, Annę Steligę. Zaangażowane były inne uczelnie, osoby studenckie, artystyczne i teoretyczne, a także osoby z psychicznymi niepełnosprawnościami. Projekt był realizowany w kontekście wystawy w CSW Znaki Czasu w Toruniu. Z początku nie za bardzo umiałam znaleźć punkt zaczepienia (oprócz oczywistych korzyści edukacyjnych). Ale zaprosiłam z kolei koleżanki z Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, w tym Dorotę Chilińską, jedną z głównych organizatorek protestu zwracającego uwagę na niesprawiedliwe traktowanie wolontariuszy zaangażowanych w rekonstrukcję słynnych performansów Abramović, a także na politykę wystawienniczą CSW przedkładającą kosztowne zaproszenie wielkiej gwiazdy nad współpracę ze środowiskiem. Dorota Chilińska była również organizatorką protestu przeciwko mizoginistycznej wizji sztuki propagowanej przez ówczesnego dyrektora CSW. Była też (wspólnie z Katarzyną Lewandowską, Arkiem Pasożytem, Lilianą Zeic, Aleką Polis i Moniką Weychert) współautorką otwartego listu do Mariny

Abramović. Otwierające go bezpośrednio: „Droga Marino, zapewne jesteś zdziwiona, że piszemy tak poufale. No cóż, od lat byłaś naszą siostrą w sztuce i wzorem do naśladowania”, sprawiło, że znalazłam punkt odniesienia. Po pierwsze, dlatego że protest dodawał wiele znaczących lokalnych kontekstów do *tournee* światowej gwiazdy, a po drugie, dlatego że poruszył mnie ton tego naprawdę długiego listu, trochę patetyczny, ale jednocześnie bezpośredni. W pracy na wystawę *Tam, gdzie ciebie nie ma* w galerii TRAF0 też nawiązywałam do tego tonu. Wielkoformatowa praca składała się z plakatów/apeli/odezw z nagłówkami: „Polacy!”, „Mieszkańcy!”, „Panie Prezydencie!”, których treść tworzą powtarzające się oderwane apele, prośby, żądania („zwracamy się”, „żądamy”, „prosimy”, „wyrażamy przekonanie” itp.). Duży odręczny napis „Siostry!”, w poprzek drukowanych plakatów, miał być nadzieją na wprowadzenie innego tonu i znalezienie innej grupy adresatek tych apeli. Ze świadomością potrzeby wykonania gestu i jego prawdopodobnej niskiej skuteczności.



Jadwiga Sawicka: *Siostry* (2019). Druk cyfrowy i akryl, 300 × 500 cm. Wystawa *Tam, gdzie ciebie nie ma*. TRAF0 Trafostacja Sztuki w Szczecinie.

A.K.: Na Pani stronie jest zresztą osobna część prezentacyjna poświęcona Pani tekstom. To już nie są zdania wplecione w materię obrazu czy instalacje słowne, ale dłuższe wypowiedzi

dołączone do prac na wystawach. Pisane przy okazji wystaw? A może o tych formach myśli Pani jeszcze inaczej?

J.S.: Teksty traktuję jako uzupełnienie; takie niesamodzielne formy o różnym stopniu konieczności (konieczności napisania tych tekstów i ich współlistnienia z obrazami/wystawami).

A.K.: Wróć jeszcze do niesamodzielnosci znaczeniowej/ideologicznej przedstawienia malarskiego/fotograficznego (albo po prostu – jego wysokiej kontekstowości). Perspektywa, w jakiej Pani opowiada o okolicznościach powstania cyklu *Lucky You*, ujawnia podstawowy problem instytucjonalnego dyskursu (krytyki) sztuki. Chodzi mi o to, że niezauważenie instytucjonalnych i ideologicznych warunków produkcji obrazu/przedstawienia powoduje osłabienie albo wręcz zneutralizowanie wymowy dzieła. Bez opowiedzenia o okolicznościach powstania *Lucky You* krążymy w ogólnych sformułowaniach krytycznych, z dopowiedzeniem – wreszcie trafiamy na konkretny trop. Dopowiedzenie to wzmacnia też – jak myślę – wyrazistość Pani przekonań dotyczących sztuki: nie ucieka Pani od jej wariantu/aspektu politycznego, interwencyjnego.

J.S.: Osłabienie/zneutralizowanie wymowy wydaje mi się cechą pewnego typu działań; ryzykiem, które podejmuje się lub którego się nie podejmuje. Dla mnie ten cykl ma funkcjonować jako obrazy plus tekst (w wersji minimalistycznej: jeden obraz, *Lucky Marina*, i tekst). To, o czym opowiadałam – że projekt, że wystawa w Toruniu, protest artystek i ich list – jest opowiadaniem raczej o tym, jak doszło do tego, że cykl powstał, niż wyjaśnianiem, dlaczego ma taką formę. Zakładam (opierając się na własnym doświadczeniu konsumentki sztuki), że jeśli ktoś od razu zaakceptuje końcową formę, to „opowiadanie/dopowiadanie” może być jakimś bonusem, ale nie przekona niezainteresowanych.

Odwołam się ponownie do Pereca – wiedza o tym, że za każdym z jego tekstów kryje się jakaś reguła, która decyduje o formie końcowej, jest ważna, ale nie zachęci niechętnych do czytania. Opisy pomieszczeń w *Życiu. Instrukcji obsługi* były dla mnie wciągające, nawet bez wiedzy, że o ich kolejności decyduje ruch konika szachowego. Świadomość, że te reguły były konieczne (właśnie: konieczne, że to nie zabawa) dodaje jednak głębi, tzn. niczego nie wyjaśnia, ale wskazuje na kolejną zagadkę. Ważne jest zachowanie pierwotnego intuicyjnego zainteresowania, bo jeśli ten ogieniek zgaśnie, to żadne dopowiadanie, wskazywanie kontekstów już nie pomoże. Dotyka mnie wiele spraw, ale nie mam temperamentu aktywistki – albo talentu, żeby rzecz wyrazić bezpośrednio. Muszę to doładnie zapakować.

A.K.: Wymowę polityczną (na pierwszym planie znaczeniowym) mają w moim przekonaniu Pani filmy wideo. Szczególnie *Z Debordem* (Sawicka, 2012). „Piękna to chwila, kiedy rozpoczyna się natarcie wymierzone w porządek świata”¹ – to pierwszy napis, wzięty z *Dzieł filmowych* Deborda, a towarzyszący fotografiom znaków obrazkowych i napisów na murach. Finałem tej pierwszej sekwencji jest tekst: „JEZUS CIĘ KOCHA DARMO!”. Inny napis komentujący/uzupełniający fotografie murów to: „Rzeczywistością, którą należy obrać za punkt wyjścia, jest niezadowolenie”. Zastanawia mnie to, że do zdań/tez Debordiańskich o spektaklu, utowarowieniu, kłamstwie obrazów, niemożliwości bezpośredniego doświadczania życia dołączyła Pani fotografie między innymi przasných, brzydkich miejsc konsumpcyjno-towarowych. Widzimy na tych fotografiach, oprócz napisów na murach, słupy ogłoszeniowe z plakata-
mi wyborczymi, zardzewiałe i zakurzone witryny sklepowe z kratkami i plastikowymi kwiatkami, architekturę absolutnie nieatrakcyjnych produktów. Znacząca jest fotografia blaszaka z wywieszonymi na zewnątrz ubraniami, otoczonego kopami brudnego śniegu, a na blaszaku napis „odzież zachodnia”.

J.S.: Porusza mnie zadrażnienie w miejscu zestawienia tekstu i obrazu, ale także: przyszłości, która staje się przeszłością. Tak jak czytanie powieści Philipa Dicka, których akcja dzieje się w przyszłości, czyli w 1980. *Spółeczeństwo spektaklu* Deborda zobaczyłam na wystawie *Rewolucje 1968* w Zachęcie w 2008 roku. Intrygowiała mnie i wciągała nieprzystawalność obrazu i warstwy słownej, którą umysł uparcie i odruchowo próbuje traktować jako komentarz/objaśnienie obrazu. Ale także: kasandryczny ton – skutecznie przez te obrazy rozbrajany.

Zdjęć, które wykorzystywałam w kolażu *Z Debordem*, nie traktuję autonomicznie, to pejzaż, który mnie otacza. Tak jak swojskość, której jestem koneserką; nie krytykuję tej swojskości. Interesuje mnie moment jej intuicyjnego rozpoznania, jeszcze przed wydaniem oceny estetycznej czy innej – dobitnie zdałam sobie z tego sprawę, patrząc na kolejne odsłony *Niewidzialnego miasta*, projektu Marka Krajewskiego. To jest o wiele łatwiejsze z perspektywy czasu, choćby kilku lat – obraz/pejzaż nabiera spójności. Ale terazniejszość jest trudniejsza do uchwycenia – jest chaotyczna, jeszcze nieukształtowana albo przezroczyista. Dlatego też rewelacją były dla mnie *Notatniki fotograficzne* Hasiora, bo notował on wszystko na bieżąco.

1 Teksty w kolażu wideo zapisano bez polskich znaków. W cytatach zastosowano pisownię ze znakami diakrytycznymi oraz interpunkcyjnymi.



Towar staje się światem



Musza kupować towary i wszystko urządzono tak aby

Jadwiga Sawicka: *Z Debordem* (2012). Kadry z kolażu wideo.

Źródło: Sawicka, 2012.

A.K.: Mnie to właśnie najbardziej uderzyło w Pani kolażu – kandydacyjny ton zdań Deborda i obrazy, które absolutnie nie przystają do kapitalistycznego spektaklu. Gdybym miała sobie wyobrazić takie obrazy, wybrałabym estetykę symulakrycznych przedstawień autorstwa na przykład Richarda Estesa czy Audrey Flack – żeby pokazać te pozbawione głębi, kuszące powierzchnie świetlistych rzeczy. Rozumiem, że do borem

estetycznie zupełnie innego środowiska do Debordiańskich zdań w swojej pracy powiedziała Pani też coś na temat sztuki kraju, która niekoniecznie mieści się w obrębie światowych tendencji i ma swoją własną specyfikę lokalną (i estetykę korzystania ze znaków-obrazów i ich tworzenia). A czy uznałaby Pani wprowadzanie wypowiedzi językowych do „kłamliwych” obrazów za gest polityczny/interwencyjny?

J.S.: Ogólnie rzecz biorąc, to, co robię, jest gestem politycznym o tyle, że odnosi się do naszej/mojej relacji ze światem, z innymi ludźmi, konsekwencjami, jakie ponosimy/ponoszę z powodu decyzji, na które nie mam wpływu. Ale dzieje się to w innej płaszczyźnie, ma inną skalę niż bezpośrednia akcja. To komentarz, który nie zmienia świata. Wprowadzanie do obrazów tekstów, zderzanie ich z obrazem w wizualny sposób zaznacza problemy z wyrażeniem doświadczania złożoności. Może także wątpliwość, czy jedno medium wystarczy; bliższe prawdy może być pokazanie/zademonstrowanie próby znalezienia skrótu za pomocą słowa, fotograficznego cytatu – tak jakby ktoś używał słów z innego języka, bo być może w indywidualnej opinii to obcojęzyczne słowo jest nieprzetłumaczalne, ale trafniejsze. Oczywiście jest mnóstwo przykładów na to, że jedno medium – tekst, film, malarstwo – wystarcza. Ale myślę o swoim przypadku i w tej niemożności chcę widzieć szansę.

A.K.: Spodziewałam się, że zakwestionuje Pani frazę „kłamliwe obrazy”. Wydaje się, że dzisiaj – być może inaczej niż w czasach Deborda – opozycja prawdy i kłamstwa medium (obrazu jako spektaklu) jest nieporozumieniem. Chyba w jakimś sensie to nieporozumienie łączy się z podniesioną przez Panią kwestią doświadczania złożoności, które musi także brać pod uwagę rozmaite iluzje, fikcje, pozory, bo to one poszerzają nasze systemy znaczące i materialne, a ostatecznie chyba także oferują dostęp do (prawdy, faktyczności) świata, w którym żyjemy. W tym sensie obraz nie byłby bardziej kłamliwy niż słowo czy jakieś inne medium. Tym bardziej że gdy pisze Pani o dobrodziejstwie wielu mediów, przychodzi mi od razu na myśl stwierdzenie Dietera Merscha, teoretyka mediów, dowodzącego, że media istnieją, bo istnieje odmiennność, niedostępna inność, do której zrozumienia konieczne jest przyjęcie trzeciego punktu widzenia, odsunięcie, dystans.

J.S.: Myślę, że tak jest, chociaż... myślę też, że zrozumienie osiągnięte w ten sposób (za cenę odsunięcia, dystansu) ma w sobie coś obezwładniającego. To pogodzenie się ze swoją bezradnością. Próba przekładu różnorodności na jeden język (na przykład wizualny, choćby malarski) jest jednak bardziej aktywną postawą. To tak jak osoba, która tłumacząc literaturę, poświęca uwagę każdemu słowu/zdaniu, ale nie traci z oczu całości.

Jest to często frustrująca praca (z uwagi na nieprzetłumaczalność, inne konteksty kulturowe, inne tła historyczne wymagające wyjaśniania – ale jak wyjaśniać? itd.) – w końcu jednak powstaje coś, co jest ekwiwalentem oryginału. Oprócz tego, że tłumacze są czytelnikami idealnymi, doświadczającymi tekstu równie dogłębnie jak autor/autorka, są także artystami – konceptualnymi, jak Sherrie Levine. Widzę próbę ujęcia rzeczywistości za pośrednictwem jednego medium jako bardziej heroicznej, ale niekoniecznie bliższą prawdy.

Bibliografia

- Łotman Jurij, 2002: *Semiotyka sceny*. W: *Sztuka w świecie znaków*. Wybrał i przeł. Bogusław Żyłko. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 95–124.
- Sawicka Jadwiga, 2012: *Z Debordem* [wideo]. Jadwiga Sawicka. <https://jadviga-sawicka.pl/video#true-7> [dostęp: 20.05.2024].
- Sawicka Jadwiga et al., 2019: *Marina Abramović – wolność absolutna. Międzynarodowy Projekt Artystyczno-Naukowy*. Cz. 1: *Teksty i eseje wizualne*. Tłum. i red. Agnieszka Andrzejewska. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Sienkiewicz Karol, 2024: *Martwy las*. Dwutygodnik.com, nr 380. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/11133-martwy-las.html> [dostęp: 30.05.2024].