

Małgorzata Dawidek

Diagnozy *i* Rekonstrukcje

VAN RIJ GALLERY

Diagnozy *i* Rekonstrukcje

Artystka reprezentowana przez

VAN RIJ GALLERY

Copyright © by Małgorzata Dawidek
Copyright © by Van Rij Gallery, Kraków 2025

Małgorzata Dawidek

Diagnozy *i* Rekonstrukcje

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja 1, Pozycje A, B, C, D, E
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#1A



#1B



#1C



#1D



#1E

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja 2, Pozycje A, C, D, E, F
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#2A



#2C



#2D



#2E



#2F

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja 3, Pozycje B, C, D, E, F
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#3B



#3C



#3D



#3E



#3F

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja 4, Pozycje A, B, C, F, G
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#4A



#4B



#4C



#4F



#4G

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja 5, Pozycje A, B, D
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#5A



#5B



#5D

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja 6, Pozycje A, B, C
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#6A



#6B



#6C

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja 7, Pozycje A, B, C
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#7A



#7B



#7C

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja 8, Pozycje A, B, C, D, E
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm (każda)
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#8A



#8B



#8C

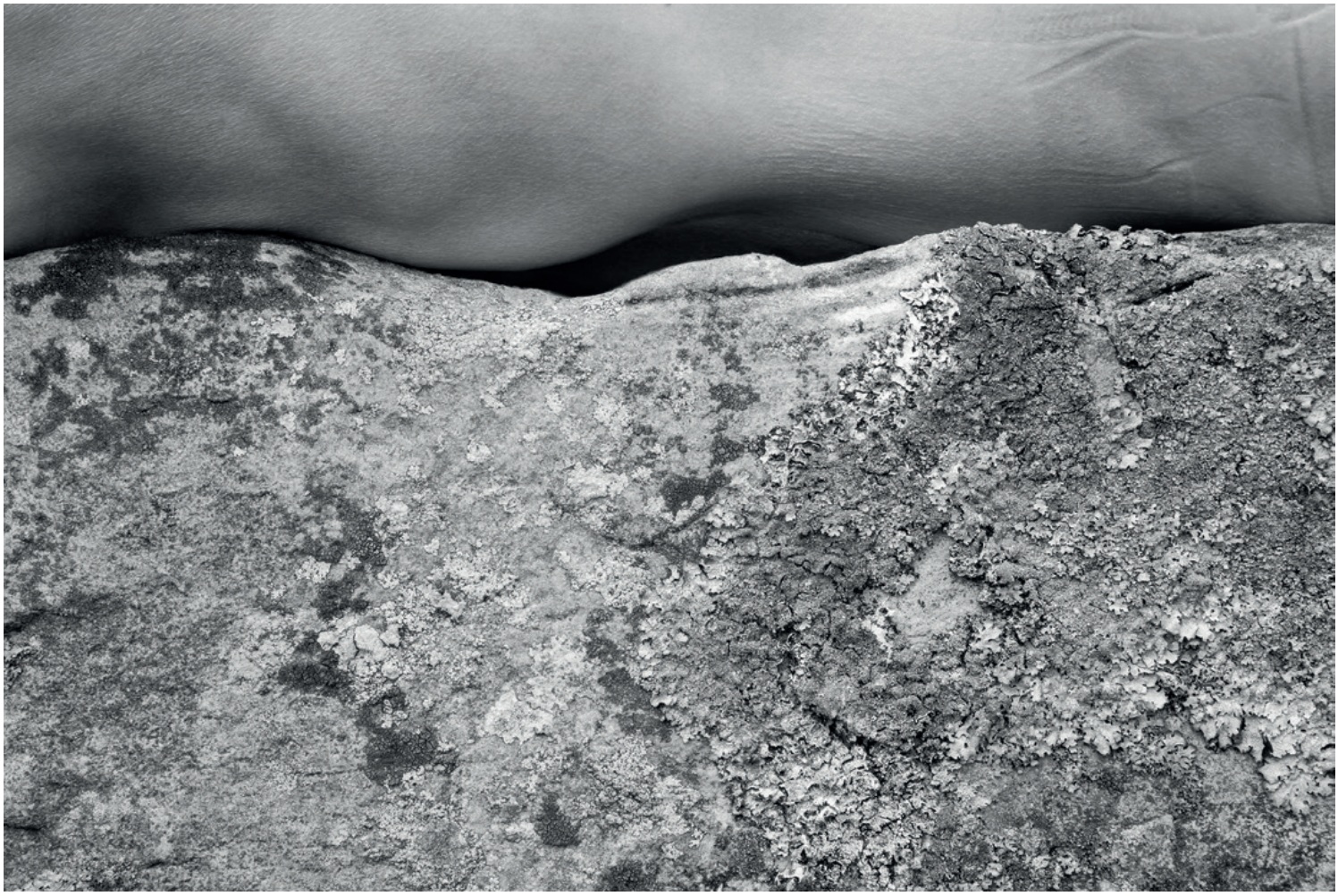


#8D

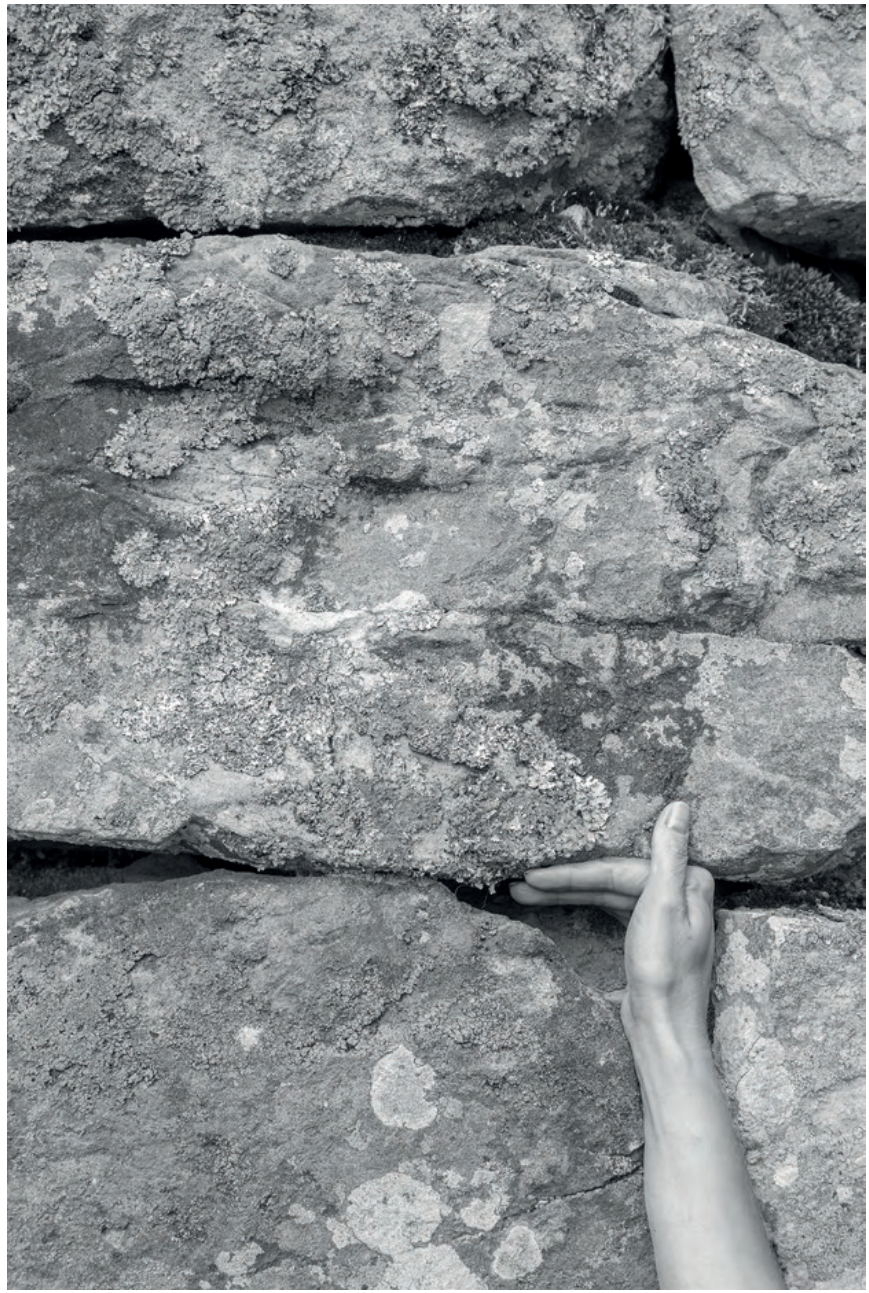


#8E

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja 9, Pozycje A, D, E
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm (każda)
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#9A



#9D



#9E

Diagnozy i Rekonstrukcje, 2018-2025
Seria performatywno-fotograficzna
Lokalizacja10, Pozycje A, B, C
Fotografia czarno-biała
Odbitka Giclée na papierze Hahnemühle Photo Rag, 308 g/m²
32,5 × 48,5 cm (każda)
Edycja limitowana do 5 egzemplarzy



#10A

#10B

#10C

Magdalena Ujma
Alfabet natury

...kamień przyjmuje ciepło i litery, a oddaje słowa
— STANISŁAW KALINA JAGLARZ

ROZPOZNANIE

Łączność z naturą, poszukiwanie partnerstwa i możliwości bycia razem – o tym wszystkim są prace Małgorzaty Dawidek, w tym te, które należą do cyklu „Diagnozy i Rekonstrukcje". W jej pracy zasadniczą rolę odgrywa świadomość równości wszystkich bytów: tych, które jeszcze do niedawna dzielono na przyrodę ożywioną i nieożywioną. Artystka rozbraja kulturową barierę dzielącą to, co ludzkie, od tego, co pochodzi z natury. Poszukuje sposobów, by wyrazić stan bycia częścią wielkiej wspólnoty życia, obejmującej wszystkie gatunki stowarzyszone (by użyć terminu Danny Haraway)[1] – nie tylko zresztą zwierzęce czy roślinne, lecz także geologiczne. Pomagają jej w tym koncepcje etyki afirmatywnej, które stosuje w ślad za ich autorką, Rosi Braidotti. Działalność Małgorzaty opiera się na „samokojeniu". Ten termin, który w wersji angielskiej brzmi *self soothing*, oznacza autorską teorio-praktykę, zakładającą pojmowanie siebie jako całości i jednocześnie jako części wielkiego uniwersum życia. Artystka nie ukrywa przy tym własnej, indywidualnej, osobniczej pozycji, jest świadoma ograniczeń własnego organizmu. Poczucie własnej skończoności i kruchości, zrozumienie dla losu bytów różnego rodzaju przenika jej praktykę, w której podłoże teoretyczne jest równie ważne jak działalność twórcza, dając w efekcie jej osobny, indywidualny model działalności. Został on wypracowany przez Małgorzatę na podstawie jej życia, w tym kwestii zdrowotnych oraz doświadczeń artystycznych.

Fotografie z cyklu „Diagnozy i Rekonstrukcje" powstały podczas pobytu Dawidek w północnej części Anglii, w miejscowości Highgreen w hrabstwie Northumberland. Tamtejsze tereny, objęte parkiem narodowym, są najbardziej odległym i najmniej zaludnionym obszarem w Wielkiej Brytanii. Ale nie badanie cudów natury było dla Małgorzaty priorytetem. Tamte ziemie są mocno naznaczone działalnością ludzką. W XIX i XX wieku były to tereny rewolucji przemysłowej. W Northumberland i w okolicach działał przemysł wydobywczy, znajdowały się tam kopalnie węgla kamiennego z towarzyszącą im infrastrukturą. I jak na erę kapitalizmu przemysłowego przystało, natura traktowana była jako skarbnica dóbr, z których czerpano pełną garścią, bez baczenia na dewastację środowiska.

Zaproszona do Highgreen Małgorzata przebadała jego historię. Studiowała na przykład mapy ze zbiorów National Library of Scotland. Badała topografię obszaru, rozkład sztolni i szybów, szlaków transportowych, zabudowań. Interesowała ją szata roślinna i budowa geologiczna terenu – nie tylko z przeszłości, ale także dzisiejsza. Działają tam farmy hodowlane, lecz gospodarzem jest przede wszystkim przyroda. Dzisiaj teren jest wtórnie przez nią zasiedlany. Przez roślinność bujną, a jednak okaleczoną. Niby pleniąca się swobodnie, ale synantropijną, żyjącą w sąsiedztwie człowieka. Znajdują się tam łagodnie falujące wzgórza, lecz ich zbocza są naruszone, w trawie ukrywają się dawne drogi, w ziemi wydrążone są sztolnie i szyby górnicze. Znajdują się tam ruiny dawnych zabudowań. Na terenie Highgreen Małgorzata miała do czynienia z „drugą naturą", z pokiereszowanym ciałem ziemi.

W naukach o środowisku pod pojęciem „drugiej natury" rozumie się tereny przekształcone przez działalność ludzką, często bezpow-

1. Zob. Donna Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, przeł. Joanna Bednarek, red. Agnieszka Grajewska, Poznań 2013, s. 241–260.

rotnie. Nawet jeśli człowiek przestanie gospodarować na tych obszarach i da wolną rękę przyrodzie, ta nie jest w stanie wrócić do stanu pierwotnego. „Druga natura" to zresztą dzisiejszy stan natury w ogóle. Nie ma już terenów dziewiczych, wszystko na Ziemi zaznało już ingerencji człowieka. Mikroplastik odkryto w wiecznej zmarzlinie i w najdalszych głębiach oceanów.

Nie ma już terenów dzikich. „Dziki" to ten, który nie jest ucywilizowany, kto żyje poza kulturą, kto nie przestrzega jej norm. Lecz z drugiej strony pamiętajmy, że nie istnieje coś takiego, jak ostry podział natura–kultura. Czyli „czystej" dzikości nigdy w historii Ziemi nie było. Jest za to gradacja, stopniowe przechodzenie jednej cechy w drugą, nakładanie się. Małgorzata pracuje właśnie w tej strefie, w kontinuum kultura–natura czy też natura–kultura. Notabene, wspomniana Braidotti opisuje tę relację w kategoriach *nature–nurture*[2].

UZDRAWIANIE

Na określenie swojej twórczości Dawidek stworzyła termin *bodygraphy*, co tłumaczyć można jako ciałopisanie lub ciałografię. Ciało w jej ujęciu jest bytem samodzielnym: ma swoją wiedzę, pamięć, wchodzi w interakcje z otoczeniem. Dlatego na jej zdjęciach nie zobaczymy wizerunku głowy, nie wejdziemy w kontakt wzrokowy ze spojrzeniem osoby utrwalonej na fotografii. Głowę zresztą także można rozumieć cieleśnie, a nie jako siedzibę poczucia tożsamości oraz władzy myślenia. Samo ciało ma swoją własną historię i opowieści, które trzeba nie tyle zrozumieć, co poczuć i rezonować z nimi. Małgorzata dodaje, że ciało ma także własną narrację. Lecz na zdjęciach z Highgreen rozszerza jego pojęcie, wykracza poza jednostkowość własnego organizmu. Tamtejszy ekosystem traktuje jako jedno ciało. Jest dla niej zranionym korpusem, cierpiącymi tkankami, które przechodzą intensywny proces samozdrowienia i samonaprawy.

Cykl *Diagnozy i Rekonstrukcje* powstał w wyniku jej wędrówek po wspomnianych terenach. Gdy artystka pojawia się na fotografiach, to ani nie pozuje, ani nie stara się wyróżnić swoją obecnością. Króluje na nich przyroda. Podczas wędrówek styka się z bujnością zieleni i z formacjami ziemnymi. Zdjęcia robi podczas krążenia po terenie, kiedy decyduje się na spontaniczne mikroperformanse. Obserwuje siebie podczas tych włóczęg, pozwala sobie na rezonowanie z miejscami, na improwizowane reakcje. Przygląda się, jak przyroda odzyskuje zabrane jej miejsca. Zaznajamia się z obszarem do tego stopnia, że na zdjęciach jest już jego częścią – znajduje się w jego środku, jak drzewo czy kępa traw. Jej bycie wewnątrz, wtopienie się, można odczytywać nie tylko poprzez wyrażenie solidarności ze środowiskiem, ale – głębiej – jako bycie razem z nim, stanie, trwanie, rośnięcie, chwianie się na wietrze. To poszukiwanie wspólnoty na najbardziej podstawowym, pozaludzkim poziomie. Ostatecznie wszyscy płyniemy na tej samej łodzi, wszyscy żyjemy na Ziemi, w kosmosie, wszyscy jesteśmy zbudowani z tych samych pierwiastków, wszyscy jesteśmy wiązkami energii. Małgorzata próbuje symbiotycznie rosnąć, pełznąć, rozwijać się, trwać jak rośliny, grunt, skały. Po prostu być.

Zdjęcia są czarno-białe. Przyroda znajduje się na nich blisko, nie zobaczy się tutaj dalszych perspektyw. Taki zabieg kompozycyjny odwołuje się do zmysłu czucia. Osoby, które stoją przed zdjęciami i patrzą na nie, mogą poczuć się jakby tam były w kępie kołyszących się traw czy między poskręcanymi gałęziami. *Diagnozy i Rekonstrukcje* nie pokazują więc krajobrazów. Te zakładają podział na widza i obraz oraz dystans między nimi. Tutaj zaś wszystko mamy blisko, prawie czujemy na skórze powiew wiatru. Ta bliskość zakłada, że wszystko widzimy we fragmentach. W kawałkach jest ciało Małgorzaty i równorzędny aktor tych zdjęć, partner – natura, widziana z bliska, w płytkiej przestrzeni zdjęcia.

Tym, co te prace ujawniają na pierwszy rzut oka, jest wtopienie się ciała w drzewo, brzeg rzeki, w trawy – albo może odwrotnie – drzewo, trawy, skarpa ziemna przyjmują jej ciało. Małgorzata nie stawia się przecież w relacji władzy wobec otoczenia, unika panowania nad nim. Zdjęcia nie dają jednak iluzji wejścia w tamten świat. Są czarno-białe, co może mieć znaczenie symboliczne, chociaż w tym wypadku raczej trudno o takie zabiegi. Usunięcie koloru oznacza raczej pewną umowność – dystansowanie się od iluzji „pięknych widoczków" przyrody. Małgorzata odcina się od estetyzacji przedstawień, ta jej wręcz przeszkadza.

2. Zob. np. Rosi Braidotti, *Posthumanistyczna podmiotowość relacyjna i polityka afirmatywna*, przeł. Justyna Stępueń, „Machina Myśli" 2018, ISSN 2449-7258, s. 1–19.

Wybiera prostotę, która ma i tę zaletę, że pozwala innym, którzy patrzą na jej prace, umeblować je po swojemu, wypełnić własnymi barwami.

W pewnym sensie czujemy się jako widzowie trochę niewygodnie, bo podglądamy coś, co właściwie nie jest przeznaczone do oglądania, tylko do współ-odczuwania. Układanie się Małgorzaty, jej wpasowywanie się w dolinkę, gałąź, skarpę, jakby się chciała dać pochłonąć przez przyrodę, wkładanie ręki w dziuplę czy nogi w pusty w środku pień drzewa, kojarzyć się może także z dziecięcymi zabawami, powodowanymi ciekawością, z zabawą w chowanego. W tych zdjęciach jest coś z dziecięcego entuzjazmu. Jest też wiele z zupełnie dorosłego współ-czucia, kompletnie pozbawionego sentymentalizmu i czułostkowości. Można w zdjęciach zobaczyć przecież chęć niesienia faktycznej pomocy, podpierania, uzupełniania, chronienia okaleczonej przyrody. Ciało artystki będzie pełnić zatem – przynajmniej przez moment – rodzaj protezy, opatrunku, kompresu, w zależności od potrzeby.

Zdjęcia mają przy tym sznyt konceptualny. Małgorzata studiowała przecież w Poznaniu u Jarosława Kozłowskiego, czołowego artysty polskiej wersji konceptualizmu, zwanego sztuką pojęciową. Dlatego mogą przypominać próby rozbioru pojęć „ciało" i „krajobraz", próby ujęcia ich w struktury języka bądź analizy toposu „pejzaż ciała". Lecz mimo „wystylizowania" ich na prace analityczne, z podkreślaną prostotą ujęć, utrzymaniem w czerni i bieli, mamy tutaj do czynienia z postawą odmienną. Artystka kreuje własny język nie po to, by dzielić wizerunki oraz pojęcia na części i przyglądać im się pod mikroskopem. Jej cel jest dokładnie odwrotny: łączyć, a nie dzielić; zacierać, a nie wytyczać granice.

POŁĄCZENIE

Małgorzata umieszcza swoje działania w obrębie współczesnej humanistyki i filozofii. By jej rozpoznania oraz autointerpretacje dopełnić, sięgnijmy do innych jeszcze źródeł. Wszak relacja ludzie– byty pozaludzkie, włączając w to zwierzęta, rośliny i tak zwaną przyrodę nieożywioną, ma w kulturze długie trwanie. Znajdzie się w niej wiele opowieści o połączeniach z drzewami i bliskości ze zwierzętami. Odzywają się od razu mity greckie z archaiczną boginią ziemi, Gają , z reprezentującymi pierwsze zasady Demeter i Themis czy panującą nad dziką przyrodą Artemidą. Ich czciciele i czcicielki wiedzieli, że ciało ziemi jest jednocześnie ciałem bogini. Są w tym gronie także opiekunki drzew, driady. A także Dafne, uciekającą przed napastliwym Apollinem, która zamieniła się w akcie obrony w drzewo laurowe. Scenę opisał Owidiusz: *dziwne odrętwienie wiąże jej ciało: miękką pierś oblekła cienka kora, włosy przechodzą w liście, ramiona w gałęzie. Stopę, tak lekką dotąd, pętają twarde korzenie. Z czoła wystrzela wierzchołek...* W XX wieku artystka Ana Mendieta interpretuje motywy boginiczne po swojemu. Wykorzystując idee afrokubańskiej Santerii, wtapia własną sylwetkę w ziemię w serii „Silueta", czyniąc z niej rodzaj wizualnej metafory. Staje się kubańsko-amerykańską Persefoną (uosabiającą wszak cykl życia przyrody), poszukującą swej matki Demeter, z którą została rozdzielona – tak jak podmiot został oddzielony od przedmiotu, a człowiek od swojego naturalnego środowiska.

Poeci istotę łączności myślanego z myślącym, przedstawianego z przedstawiającym, chwytają w sidła własnych metafor i słownych obrazów. Popatrzmy na wiersze Stanisława Kaliny Jaglarza. Swoje utwory uważa on za rodzaj medytacji, która pozwala na ucieleśnienie w sobie przyrody. Skóra dla tego autora – tak cienka, że prawie jej nie ma – staje się membraną i środkiem łączenia się wnętrza z zewnętrzem, ja z nie– ja. Ludzkie i osobnicze znajduje u niego towarzystwo w postaciach zwierząt, roślin, kamieni. Dostrzega on jedność życia w świecie pisząc: *przez ramię przepływa podryg korzenia i pamięć nasiona* i konkludując: *teraz w korach podróże niekończące się nawet koroną / chyba że wiatr odegnie skórę i oswobodzi smutek*.

***

Gdy teraz powrócimy do wystawy Małgorzaty i jej zdjęć z cyklu *Diagnozy i Rekonstrukcje*, widzimy, że droga, jaką podąża, jest prosta, lecz wymagająca. To droga zmiany ludzkiego stosunku do świata, ludzkiej pozycji wobec niego. Wystarczy się przecież trochę posunąć. I uświadomiwszy sobie swoje własne ograniczenia, stworzyć wspólnotę w kruchości, przemijalności – w życiu.

Luiza Nader

Ciało w ciało z Ziemią... skałą... drzewem... „Diagnozy i Rekonstrukcje" Małgorzaty Dawidek

Odcięcie się od ciała Ziemi tak naprawdę wiąże się z odłączeniem od naszych własnych ciał. Te dwie rzeczy są ze sobą powiązane. Eksploatacja Ziemi tak, jakby była czymś od nas oddzielnym, ma wiele wspólnego z patriarchalną dominacją. Mówimy przecież o Matce Ziemi. Spójrzcie, co robimy naszej Matce. To niemal nienawiść do Matki. To świadczy o ślepocie i bierności, które same w sobie są oznaką społecznej i zbiorowej traumy.
— GÁBOR MÁTÉ[1]

Składający się z czterdziestu czarno-białych fotografii cykl „Diagnozy i Rekonstrukcje" Małgorzaty Dawidek powstawał od 2018 roku podczas rezydencji artystycznych w Visual Arts in Rural Communities w Highgreen Valley, Tarset, Northumberland w Wielkiej Brytanii. Fotografie przedstawiają mikroperfomanse artystki, podczas których wchodzi ona w relacje z roślinami, kamieniami, formacjami skalnymi, ziemią, atmosferą, specyficznym miejscem i całym krajobrazem Doliny Highgreen, w którego elementach obecne są – choć niewidoczne na pierwszy rzut oka – destrukcyjne ślady przeszłości. Na terenach tych bowiem od połowy XIX wieku do 1920 roku działała kopalnia węgla. Wydobycie tego surowca pozostawiło blizny i rozdarcia na obszarach obecnie przeznaczonych pod działalność rolniczą, kultywowaną przez właścicieli, którzy stawiają sobie za cel poprawę stanu środowiska i ochronę dzikiej przyrody[2].

Artystka żyje na co dzień z chorobą długotrwałą, łączącą się z funkcjonowaniem w chronicznym kryzysie, w którym ugruntowany jest *modus operandi* jej prac, czyli Afektywna Praktyka Artystyczna (APA). Jak pisze autorka:

> APA jest konsekwencją moich badań nad cielesnością jako bytem intelektualno-materialnym, transformatywnym, intersekcjonalnym i interaktywnym. Powstała z mojego przekonania, że choroba, choć może wpłynąć na budowę biografii, nie powoduje w biografii przerwy; oraz że krytyka i kreatywność, będące domenami z gruntu emancypacyjnej teorii i praktyki feministycznej, mogą dostarczyć nowych narzędzi do analizy relacji sztuki i choroby. Projekt APA skupia się na rozpoznaniu potrzeb i sposobów funkcjonowania (chorego) ciała w praktyce artystycznej. Poszukuję odpowiedzi na pytania o formy i możliwości takiego doświadczenia bólu, lęku, izolacji, traumy (transformacja negatywności), które pozwoliłyby rozszerzyć kategorie (tworzenia) sztuki.[3]

1. Wypowiedź Gabora Maté w filmie dokumentalnym *The Wisdom of Trauma*, prod. USA, reż. Maurizio Benazzo, Zaya Benazzo, 2021.

2. Małgorzata Dawidek-Gryglicka, *Bodygraphy The (ill) Body Narratives*, Appendix to Chapter III: *Illness Narratives*, Part XIII: *Nature. Diagnoses and Reconstructions*, Manuscript, University College London Library, 2022.

3. Małgorzata Dawidek-Gryglicka, *Obrazy samokojenia. Wstęp do Afektywnej Praktyki Artystycznej*, w: *Obecność lęku*, red. Mateusz Falkowski, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2024, s. 92–93.

W swojej teorii/praktyce artystka traktuje zatem doświadczenia graniczne oraz ich wytrzymywanie, a także nieustanne przekraczanie jako fundament. W petryfikujących podmiot sytuacjach liminalnych, które wywołuje szeroko pojmowana choroba i towarzyszący jej ból, interesuje ją wypracowywanie technik tworzenia budujących relacji, które uczestniczą w procesach rekonstrukcji podmiotowej sprawczości. W tej kwestii jest sojuszniczką wielu myślicielek, szczególnie zaś Rosi Braidotti, której etyka afirmatywna dotyczy nie eliminowania negatywności (co bowiem w doświadczeniu życiowym jest niemożliwe), ale przekształcania tego, co negatywne, w wartości pozytywne i afirmatywne[4]. W modusie APA powstały takie prace Małgorzaty Dawidek, jak między innymi *(Self)Soothing Project* (2016–), *Holding Pattern* (2019), *Book of Hours* (2019) czy seria *Body Texts* (2016). Wszystkie te prace angażują problematykę „bodygrafii"/„ciałografii", które ukazują dowidek rozumienie jako indywidualne i zbiorowe ekspresje ciała dotyczące pamięci i kultury, manifestujące się zarówno w tekstach, gestach, zachowaniach, dźwiękach, jak i działaniu, w interakcji ze sferą zarówno prywatną, jak i publiczną.[5]

W „Diagnozach i Rekonstrukcjach" artystka, stosując nieinwazyjne, drobne czynności, intensywnie splata byty ludzkie i pozaludzkie: swoje ciało, ziemię, rośliny, zraniony pejzaż, niebo, powietrze, atmosferę. Ogarnia dłońmi i dotyka opustoszałej, spalonej dziupli, bada jej formę i fakturę, przesłania ją i chroni. Powtarza pozycją ciała („stojąc na głowie") radykalną krzywiznę drzewa, oplata się wokół jego pnia, wkłada rękę, a na innej fotografii – nogę – w głąb szczelin, które naznaczają i rozdzierają grube gałęzie. Ukrywa się w drzewie, za drzewem, trwa z drzewem. Podobnie działa ze skałami, z ziemią i pejzażem. Działając „ciało w ciało" z ziemią, skałą, drzewem – czuje ich fakturę, temperaturę i zapach, docenia ich ciężar i objętość, rozpoznaje wiek, wchodzi w relacje z naznaczonym brutalną działalnością człowieka życiem pozaludzkich bytów. Małgorzata Dawidek skupia się na szczelinach, wyrwach, przerwach, rozdarciach, dziurach, brakach. Na obecnej w otoczeniu traumie. Artystkę i pejzaż Highgreen łączy kondycja długotrwałego kryzysu. Zarazem, upodmiotowione ciało i krajobraz trwają razem – nie tyle wbrew bólowi ani dzięki bólowi, co raczej wraz z bólem, z engramami traumy i śladami po szkodliwej eksploatacji. Artystka eksploruje wieloraką kondycję kryzysu – osadzoną głęboko w ciele, w glebie, w źdźbłach traw, liściach roślin, korze drzew. Jednocześnie wskazuje na proces wytrzymywania i przekraczania negatywności. Proces ten z jednej strony umocowany jest w „diagnozach" – poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, co tu (w otoczeniu, w roślinach, w ziemi, w ciele, w podmiotowości) się wydarzyło. Z drugiej zaś strony mamy do czynienia z nieustanną pracą (zarówno fizyczną, jak i symboliczną) prowadzącą do „(re)konstrukcji" – myślenia i wyobrażania sobie, kojenia i ochrony, wypełniania, powtarzania, dosztukowywania, dobudowywania, dopasowywania, łączenia, wspierania.

ZOEPOLIS

„Diagnozy i Rekonstrukcje" dotyczą bytów biologicznych, skalnych, geologicznych oraz całego postkopalnianego otoczenia, które pomimo zniszczenia odradza się. Jak wspominałam, zapierający dech w piersiach krajobraz zawiera w sobie blizny, spowodowane przez eksploatacyjną działalność, wyrwy w ziemi, szczeliny w skałach, pęknięcia w drzewach. Praca artystki nie dotyczy jednak obecnej w krajobrazie traumy, ale procesów wzrostu, rozwoju i życiowej siły przepływającej przez wszystkie gatunki stowarzyszone w maksymalnie poszerzonym polu. Gatunki stowarzyszone to kategoria wprowadzona przez Donnę Haraway: *szersza i bardziej różnorodna niż kategoria zwierząt towarzyszących,* [...] *trzeba do niej włączyć takie byty organiczne jak [np.] ryż, pszczoły, tulipany i flora bakteryjna jelit, które czynią ludzkie życie tym, czym jest (a my odgrywamy dla nich tę samą rolę)*[6]. Wśród wielu propozycji humanistyki środowiskowej, Monika

4. Rosi Braidotti, *Affirmation, Pain and Empowerment*, „Asian Journal of Women's Studies" 2008, t. 14 nr 3, s. 7–36, 139.

5. Małgorzata Dawidek-Gryglicka, *Obrazy samokojenia. Wstęp do Afektywnej Praktyki Artystycznej*, op. cit., s. 75.

6. Donna Haraway, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. Joanna Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 251.

Bakke dodała do kategorii gatunków stowarzyszonych byty mineralne, a Monika Rosińska i Agata Szydłowska zaproponowały koncepcję *zoepolis*. Pojęcie to obejmuje *wszystkie organizmy żywe (rośliny, zwierzęta, grzyby, bakterie itd.) oraz przeciwstawia się celebrowaniu granic międzygatunkowych i międzyjednostkowych. Nacisk zostaje tu położony na transgatunkową kohabitację, a więc relacje, które – idąc tropem wytyczonym przez Donnę Haraway – poprzedzają istnienie poszczególnych partnerów*[7].

W „Diagnozach i Rekonstrukcjach" artystka, używając swojego ciała, ustosunkowuje się do *zoepolis*. Na poziomie wizualnym czerń i biel fotografii powodują, że artystka staje się jednym z wielu gatunków stowarzyszonych (w poszerzonym polu) Highgreen. Sposobem wchodzenia w relację z całym pejzażem i jego poszczególnymi elementami jest tworzenie sytuacji więzi między ludzkim, kobiecym ciałem a ziemią, skałą czy drzewem – poprzez angażujące całą powierzchnię ciała momenty dotyku, styczności, połączenia. Dawidek wskazuje na porowatość własnego ciała, a zarazem formuje wraz z bytami organicznymi, mineralnymi i geologicznymi (tymczasowe) *trzecie ciało*[8]. Tworzy wspólnotę bytów, połączonych przepływami generatywnej siły – *zoe*. Pojęcie *zoe* jest jednym z kluczowych dla praktyki Dawidek. Bliska jest jej witalistyczna koncepcja życia Braidotti, gdzie życie/*zoe*, *które zamieszkuję, nie jest moje, nie nosi mojego imienia – jest generatywną siłą stawania się, indywiduacji i różnicowania*[9]. W „Diagnozach i Rekonstrukcjach" artystka wskazuje na ową wytwórczą, przedludzką moc. Ujawnia potencję nieustannej transformacji: proces stawania się, wartki nurt życiodajnej, niezależnej od człowieka siły, która nieustannie trwa i przepływa, przenikając wszystkie materialne i niematerialne byty.

RADYKALNA EMPATIA, WSPÓŁ-CZUCIE

Artystka wciska dłonie w szczeliny skały, przytula się do drzewa, chroni opuszczoną dziuplę, wypełnia dłonią wyrwę w ziemi, ukrywa się w drzewie. Dotyka, podpiera, powtarza, wypełnia, chroni. Nigdy nie dominuje, nie narusza. Wspiera. Jej ciało pełni funkcję subtelnej protezy wobec całego *zoepolis*, w którego egzystencji współuczestniczy. Relacja, jak sądzę, jest obustronna. Zraniona forma i odurzający zapach drzewa, kojący szum i widok roślin, chropowata faktura skały intensywnie działają na rezonujące z nimi kobiece ciało. Artystka i otaczające ją gatunki stowarzyszone dostrajają się do siebie, zanurzone są we współ-byciu, współ-czuciu, empatii.

Empatia w odniesieniu do bytów ludzkich rozumiana jest między innymi przez Jill Bennett jako *dynamiczna oscylacja, „ciągłe napięcie związane z przemieszczaniem się tam i z powrotem", jak to ujął Nikos Papastergiadis, „zbliżanie się, aby móc lepiej widzieć, nigdy nie zapominając, skąd się przychodzi..."*[10]. Anna Łebkowska współgra ze stanowiskiem Bennett, ujmując empatię jako *napięcie między innością a dążeniem do bliskości,* [gdzie – przyp. L.N.] *w grę wchodzą* [...] *relacje oparte zazwyczaj na paradoksie współodczuwania i bycia obok, świadomego wytłumienia własnej ekspresji i zarazem powstrzymania się od zbyt daleko posuniętej ingerencji w cudzą autonomię*[11]. Małgorzata Dawidek w „Diagnozach i Rekonstrukcjach" proponuje radykalną empatię nakierowaną na podmiotowo przedefiniowane – całe otoczenie, ogrom *zoepolis*, wszystkie gatunki stowarzyszone. Obok empatii uruchamia również pokrewną wartość – współczucie, czyli, jak zauważają Gabor i Daniel Maté, umiejętność przeżywania, bycia poruszonym przez cierpienia innego, połączone z chęcią niesienia pomocy. Nie możemy jednak dopomóc drugiej istocie, jeśli nie ujrzymy, nie zrozumiemy jej bólu[12]. Współczucie powiązane z rozumieniem, z kierowanymi do innego pytaniami –

7. Monika Rosińska, Agata Szydłowska, https://nn6t.pl/2017/10/01/projektowanie-dla-roslin-i-zwierzat/ [dostęp: 10.06.2025].

8. Termin użyty przez Małgorzatę Dawidek-Gryglicką w rozmowie on-line ze mną, Katarzyną Rij i Magdaleną Ujmą, 18.02.2025.

9. Rosi Braidotti, *Affirmation, Pain and Empowerment,* op. cit., s. 22. Fragment ten cytuję za tekstem Małgorzaty Dawidek, *Obrazy samokojenia. Wstęp do Afektywnej Praktyki Artystycznej,* op. cit., s. 96.

10. Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford 2005, s. 10.

11. Anna Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 33.

12. Daniel i Gabor Maté, *Mit normalności. Trauma, choroba i zdrowienie w toksycznej kulturze,* przeł. Piotr Cieślak, Czarna Owca, Warszawa 2022, s. 392–393.

zarówno „jak?" (boli), jak i „dlaczego?" (boli) – z pracą artystycznych diagnoz i rekonstrukcji, w przypadku Dawidek otwierane jest nie tylko na byty ludzkie, ale na całe odradzające się z urazów pozaludzkie otoczenie.

W „Diagnozach i Rekonstrukcjach" artystka wrażliwie obserwuje, nasłuchuje, dotyka, poszukuje, rozpoznaje, ale też troszczy się, wspiera, współ-czuje, używając własnego ciała – wykonuje wielorakie czynności o znaczeniu naprawczym. Krok po kroku, gest za gestem, uważnie i powoli, wypracowuje radykalną empatię: buduje *kanały łączące nas z innymi*[13] – w tym przypadku z *zoepolis*, z gatunkami stowarzyszonymi, z szeroko pojmowanymi bytami pozaludzkimi. Otwiera przestrzenie wzajemnych przepływów życiodajnej siły, afirmatywnej współzależności i współ-bycia. W niekończącym się procesie uczenia się od pejzażu – poszukuje rozumienia i dostępu do egzystencji innych niż ludzkie. W tym wszystkim ona sama – wydarza się. Trwa… staje się… i transformuje… ciało w ciało[14] z ziemią… skałą… drzewem…[15]

---

13. Tak właśnie definiował „wczucie", „Einfuhlung", „empatheię" w odniesieniu do ludzi Theodor Lipps; jego teorię empatii na przestrzeń egzystencji i doświadczenia zwierząt rozszerzył Frans de Waal, *Wiek empatii. Jak natura uczy nas życzliwości*, tłum. Łukasz Lamża, Copernicus Center, Kraków 2019, s. 96–97.

14. Sformułowanie „ciało w ciało" zapożyczam oczywiście od Luce Irigaray, zob. *Ciało w ciało z matką*, tłum. Agata Araszkiewicz, eFKa, Kraków 2000. Nie rozwijam w tekście tematu relacji ciało ludzkie – ciało Ziemi, ale uważam, że zasługuje on jak najbardziej na refleksję, rzecz jasna z perspektywy post-antropocentrycznej.

15. Jak dowiedziałam się od Małgorzaty Dawidek, artystka w czerwcu 2025 powróciła dokładnie w to samo miejsce, do Highgreen Valley. Jej rewizyta zapewne będzie owocowała następną odsłoną „Diagnoz i Rekonstrukcji".

Katarzyna Rij rozmawia z Małgorzatą Dawidek

Możliwość autoportretu

Ciało odgrywa kluczową rolę w twojej praktyce artystycznej. Czy traktujesz je jako narzędzie ekspresji, nośnik tekstu czy formę opowieści?

Rozumiem ciało jako opowieść, która wydarza się dzięki tym wszystkim cechom i narzędziom, które wymieniłaś. Jako byt intelektualno-materialny ciało w naturalny sposób wyzwala emocje, jest nośnikiem pamięci, tekstów i znaczeń, osobistych i zbiorowych doświadczeń, radości i przyjemności, bólu, lęków i traum, ale jest też „miejscem" przekazu tych wszystkich doznań. Jest więc jednocześnie ich źródłem i podmiotem. Impulsem i przekaźnikiem afektów, które kształtują nasze reakcje, włącznie z tymi dotyczącymi sytuacji społeczno-politycznych, na przykład form oporu. W mojej praktyce skupiam się na ciele ludzkim, które konfrontuję z otoczeniem. Mam przez to na myśli interakcje z innymi ciałami – ludźmi, przyrodą i architekturą. Analizuję sposoby cielesnego funkcjonowania, jednostkowość codziennego zaangażowania, indywidualny język. Mam poczucie, że to właśnie one, osadzone w kontekście historii diaspor, społeczności czy narodów, tworzą tożsamość, która jest przecież procesualna, jest opowieścią o cielesnych warunkach, relacjach władzy, rasie czy płci. Pracując z ciałem ukułam termin *bodygraphy*, ciałopisanie, ciałografia, odwołując się właśnie do tego narracyjnego charakteru cielesności. *Bodygraphy* to rozumienie ciała jako tekstu w procesie, dostrzeganie zarówno jego subiektywnych rysów, jak i zachowań wyuczonych poprzez socjalizację, wpływy kulturowo-społeczne i grupową pamięć. Ten splot może przejawiać się we wszystkich aspektach komunikacji – języku, piśmie, dźwięku, geście. Na przykład sposób, w jaki mówię, siedzę, śmieję się czy poprawiam okulary, jest jak moje linie papilarne. A jednocześnie mój akcent lub wyuczona reakcja na określoną sytuację – powiedzmy, na znany mi rytuał społeczny – dodatkowo kontekstualizują cielesną opowieść. Ukazują zakres i możliwości mojej cielesności, uwypuklając jej kompleksowy charakter.

Podczas pracy z ciałem zwracam się często w kierunku mojej własnej cielesności. Czerpię z ciała jako medium, które pozwala mi komunikować się z publicznością i budować z nią intymną relację, zwłaszcza w kontakcie bezpośrednim, podczas interaktywnych performansów. Ponadto traktuję ciało jak nawigatora moich aktywności artystycznych – z jednej strony wyznacza ono rytm i skalę mojej pracy, czyli aspekty czysto logistyczne, a z drugiej, jako moje główne *case study* i podmiot obserwacji, wykreśla trajektorię mojej pracy badawczej. Bardzo ufam mądrym wyborom mojego ciała, które intuicyjnie, lecz trafnie odpowiada na potrzeby własnej, szalenie delikatnej konstytucji, tworząc przestrzeń dla działań artystycznych, których jest częścią.

Twoje prace eksplorują ikonografię bezbronności i cielesnej różnorodności. W jaki sposób podchodzisz do historycznych przedstawień kobiecego ciała w sztuce? Czy twoje działania mają wymiar krytyczny wobec dominujących narracji?

Skupiam się na kilku aspektach. Wchodząc w dialog z historycznymi reprezentacjami kobiecego ciała, studiuję przede wszystkim ich samoreprezentacje. Innymi słowy, śledzę jak ciało kobiece było historycznie obrazowane i rozumiane przez same kobiety-artystki. Interesują mnie przy tym zarówno samoreprezentacje tekstowe jak i wizualne. Na przykład analizuję przedstawienia pierwszych znanych ilumina-

torek, takich jak żyjąca na przełomie dwunastego i trzynastego wieku niemiecka miniaturzystka Claricia, która zamieściła własny autoportret w przepisywanym przez siebie psałterzu. Prowadzę także badania średniowiecznych manuskryptów i studiuję teksty pierwszych pisarek – *Psałterz* (1078-1086) Gertrudy Mieszkówny (ok. 1025-1108), dwunastowieczne *Baśnie* i *Bajki* Marii Francuskiej (1160-1215), najwcześniejsze pisma feministyczne Christine de Pizan (1364-1431), *Objawienia* (ok. 1340–1373) Brygidy Szwedzkiej (1304-1373) i wizje brytyjskiej mistyczki Margery Kempe (1373-1438). Zarówno teksty religijne, mistyczne, jak i dworskie są przepełnione emocjonalnością i sensualnością. Są cielesne i afektywne. Podobnie dzieje się z wizerunkami. Pochodzący sprzed niemal ośmiuset lat miniaturowy autoportret Claricii, to jeden z moich ulubionych obrazów średniowiecznych. Malując go Claricia była młodą artystką, prawdopodobnie uczennicą w opactwie świętych Ulryka i Afry w Augsburgu, gdzie razem z innymi skrybkami kopiowała psałterze. Na stworzonej przez siebie miniaturze sportretowała się jako dziewczynę ubraną w świecką sukienkę i kołyszącą się na łuku litery Q, będącej inicjałem otwierającym *Psalm 51*. Ten psalm to lament, błaganie o litość i oczyszczenie z grzechu. Tymczasem Claricia, która obok swego portretu utrwaliła na iluminacji także własne imię, rozpisane kapitalikami ponad jej rozpostartymi ramionami, huśta się między wersami psalmu lekko się uśmiechając. Postać Claricii z jednej strony materialnie wpisuje się w tekst jako ogonek litery Q – jej ciało czy raczej jego wizerunek, staje się tekstem, a z drugiej lawiruje pomiędzy znakami. Jest swobodna i dynamiczna. Ten obraz emanuje radością, którą dostrzegam w samym akcie tworzenia, niewymuszonych, inteligentnych decyzjach artystycznych, lecz także w wyłamaniu się z konwencji prezentowania statycznego i skromnego kobiecego ciała oraz jego powściągliwych póz i zachowań, wynikających ze średniowiecznych porządków społecznych. Przez wieki, aby wzmacniać swoją sprawczość, kobiety tworzyły własne sposoby funkcjonowania w świecie warunkowanym męskimi decyzjami. Twórczość była jednym z obszarów wolności, którą mogły rozwijać i celebrować w klasztorach.

Z tego właśnie powodu powracam w mojej pracy do dawnych, zapomnianych autoreprezentacji kobiecej cielesności, które – moim zdaniem – mają zasadnicze znaczenie w procesie przekraczania kanonów wizualnych i socjalizacyjnych. Od wspomnianych artystek uczę się odwagi w podejmowaniu kluczowych, twórczych decyzji, budowania strategii artystycznych podczas dotykania istotnych tematów i wypracowywania sposobów obrazowania wychodzących poza to, co uznane i powszechnie akceptowane.

Horyzont moich badań i praktyki artystycznej rozciąga się w kierunku reprezentacji ciała nienormatywnego, często bezbronnego, chorego, czyli niepoddającego się dominującym narracjom piękna, zdrowia i sprawności. Moje działania mają więc raczej charakter polemiczny i dekonstrukcyjny niż czysto krytyczny. Nie walczę z kanonami, ale w moich projektach staram się zakwestionować jednowymiarową perspektywę postrzegania kobiecego ciała, przekraczać ją i poszerzać, uwzględniając różne sposoby odczuwania, pojmowania oraz obrazowania cielesności i jej sprawczości. Moje fotografie, performanse, rysunki analizują ciało obciążone w sferze osobistej, na przykład emocjonalnie. Pracuję z różnymi grupami osób, w tym z osobami żyjącymi z chorobami przewlekłymi. Badam różnorodność cielesnych warunków i sposobów odnoszenia się do nich. W sercu mojej praktyki stoją pytania o to, jak ukazać te doświadczenia, unikając klisz, mitów i szantażu emocjonalnego. Jak wydostać się poza stereotypowe reprezentacje choroby, które – powielając kulturowe kalki – sztuka umieszcza w kontekstach medycznych, religijnych, batalistycznych, terapeutycznych czy romantycznych (nie umniejszając oczywiście znaczenia tych aspektów). Z tego względu tak bliskie stały mi się kategorie bezbronności – czy raczej podatności – ale też kojenia, konsolacji, słabości czy wreszcie radości, która zwykle nie jest kojarzona z kryzysem zdrowia. W języku polskim termin „bezbronność" rzadko pojawia się w potocznej komunikacji. A przecież „wulnerabilność" może naznaczać relacje ciała – czy szerzej podmiotu – do otoczenia, jego miejsca w sieci relacji społecznych: zależności, władzy, prekarności, a także stopnia sprawności i sprawstwa.

Jak oceniasz postrzeganie ciała z perspektywy Wielkiej Brytanii, z którą jesteś związana od lat, w porównaniu do postrzegania i prezentowania ciała przez polskich artystów i artystki?

Nie jestem zwolenniczką porównań. Myślę, że zrozumienie różnych podejść najczęściej wymaga kontekstualizacji kwestii, której się przyglądamy. Obserwuję jednak, że w holistycznym ujęciu sposoby repre-

zentowania cielesności w Polsce i Anglii są zbliżone, odzwierciedlając globalne zmiany społeczne, kulturowe i polityczne stojące w centrum współczesnych debat. W obydwu krajach na pierwszy plan wysuwają się takie podejścia, jak szeroko rozumiana dekolonizacja, ekocentryzm jako opozycja do antropocentryzmu (choć to zagadnienie dyskusyjne), kwestie rasy, klasy i płci, sztuka kobiet, sztuka queer, sztuka artystów i artystek z niepełnosprawnościami. Jednak przy bardziej szczegółowym oglądzie można dostrzec różnice, które dotyczą intensywności i widoczności tych reprezentacji oraz ich niuansowania ze względu na specyfikę miejsca, w tym jego historię. W Wielkiej Brytanii historyczne kolekcje są obecnie rewidowane pod kątem wcześniej pomijanych autoreprezentacji ciał kobiet. Na przykład w ostatnich dwóch latach Tate Britain radykalnie przearanżowała stałą ekspozycję stałą, uwzględniając dzieła artystek od XVI wieku. Po wejściu do galerii widać skalę tego zjawiska, czyli ogromną ilość obrazów autorstwa kobiet, to jest dzieł, które przez dziesięciolecia pozostawały w magazynach. W maju 2024 roku galeria otworzyła wystawę czasową, kuratorowaną przez Tabithę Barber i Tima Batchelora, „Now You See Us: Women Artists in Britain 1520–1920". Ukazywała ona czterysta lat sztuki kobiet, uwzględniając twórczość takich artystek jak Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman, Julia Margaret Cameron czy Gwen John. Nieco wcześniej zaprezentowano tam także monumentalną wystawę „Women in Revolt! Art and Activism in the UK 1970-1990", przygotowaną kolektywnie przez pięć kuratorek i eksplorującą dwie dekady związków sztuki kobiet z ruchami kobiecymi na Wyspach. Cielesność została na niej ukazana na styku dokumentacji życia codziennego, seksualności, rasy, klasy czy nierówności społecznych, zawsze oscylując wokół kluczowej kwestii splotu prywatne-polityczne. To tylko jeden z wielu przykładów zmiany perspektywy i reakcji na luki w wiedzy.

Ponadto współczesna sztuka brytyjska w większym stopniu niż sztuka polska koncentruje się na krytyce narracji kolonialnych. Jest to bardzo silny ruch rozliczeniowy, włączający do dyskursu artystycznego historię przedstawień ciał, które jeszcze trzydzieści–czterdzieści lat temu nie mieściły się w eurocentrycznych, białych ramach historii sztuki. Na wspomnianej wystawie „Women in Revolt!" ważną rolę odegrała prezentacja aktywności członkiń British Black Arts Movement – radykalnego ruchu polityczno-artystycznego powstałego w 1980 roku. Prace artystek nie ukazywały ciała kobiecego w jednolitym ujęciu czy estetyce, ale w kontekście doświadczeń rasizmu i dyskryminacji. British Black Arts Movement prowadzi mnie także do działań innego członka tego ruchu, Keitha Pipera. W 2020 roku Tate Britain, pod naporem krytyki, a w konsekwencji z rekomendacji komisji etyki Tate, zamknęła mural znajdujący się w dawnej restauracji tej galerii. Mural został stworzony w 1926 roku przez Rexa Whistlera (1905–1944). Jego tytuł to *The Expedition in Pursuit of Rare Meats* [Wyprawa w poszukiwaniu rzadkich mięs]. Komisja uznała go za obraźliwy ze względu na stereotypowy i przedmiotowy sposób obrazowania osób czarnoskórych i Chińczyków przez Whistlera. Keith Piper stanął w obronie muralu, podkreślając znaczenie studiowania i przyglądania się historycznym przedstawieniom w celu lepszego zrozumienia historii. Otrzymał on zlecenie od Tate Britain na stworzenie pracy, która miałaby być reakcją na mural Whistlera. Dwudziestominutowe wideo Pipera, zaprezentowane w ponownie otwartej w 2022 roku restauracji, zawiera fikcyjne przesłuchanie Whistlera przez równie fikcyjną akademiczkę, Professor Shepherd. Odsłania ono kontekst powstania muralu i jego uwikłanie w panujące sto lat temu stosunki społeczne, mające wpływ na opresyjny i niehumanistyczny sposób przedstawień ciał innych niż białe. To krytyczne przepracowywanie traum archiwów kolonialnych, a także portretowanie czarnych diaspor i skupienie się na wątkach tożsamości kulturowej, stanowią główne motywy twórczości współczesnych brytyjskich artystek, takich jak Lubaina Himid, Ingrid Pollard, Claudette Johnson czy Lynette Yiadom-Boakye. Do tego kręgu tematycznego należałoby też dodać koncepcję post-rasy, którą eksploruje brytyjsko-nigeryjski rzeźbiarz Yinka Shonibare.

W Polsce rozwija się krytyczna rewizja zbiorów etnograficznych, które fetyszyzowały i egzotyzowały kolekcje białych podróżników. Jeśli mowa o dyskursie zniewolenia podejmowanym w kontekście doświadczeń samych Polaków oraz osób zamieszkujących granice państwa polskiego, to w sztukach wizualnych rzadziej odnosi się on do silne obecnego w historii Polski doświadczenia feudalizmu czy zaborów. Raczej, podobnie jak w wielu innych krajach Europy Środkowej i Wschodniej, dyskusje na temat dekolonizacji i postkolonializmu są w Polsce nakierowane na odzyskiwanie dziedzictwa oraz przepracowywanie archiwów sztuki okresu cenzury i opresji reżimu komunistycz-

nego, skonfrontowanego z Zachodnią supremacją kulturową. Sama uczestniczę w tym procesie, więc to podejście jest mi bliskie. Ma ono wiele odcieni – od romantyzowania i mitologizowania sztuki PRL, po nastawienie konfrontacyjne i rewizyjne. Przywołując w tym kontekście reprezentacje ciała kobiecego, na pierwszy plan wysuwają mi się prace arcyciekawych artystek nierozpoznanych w swoim czasie, takich jak Hanna Orzechowska i jej wspaniałe rysunki ciała przypominające pejzaże, Wanda Czełkowska, której rzeźbiarskie fragmenty anatomiczne stylistycznie nawiązują do sztuki etruskiej, czy Alina Ślesińska, w której pracach ażurowa cielesność przeplata się z klasycznymi tematami literackimi i plenerowością przedstawień. Sama przez wiele lat badałam archiwa Barbary Kozłowskiej, rzeźbiarki i performerki czynnej od lat siedemdziesiątych we Wrocławiu, która pracując z tekstem używała go jako medium do obrazowania różnych stanów ciała i jego pamięci. Udało mi się między innymi zrekonstruować jej niezrealizowany, monumentalny projekt rzeźbiarski. Było to możliwe na podstawie kopii szkicu, który odnalazłam podczas badań w Dziale Dokumentacji Życia Społecznego Archiwum Ossolińskich we Wrocławiu[1]. Ta wielkoskalowa instalacja znajduje się w Parku Popowickim we Wrocławiu, a jej odbiór jest interaktywny, bardzo mocno angażujący ciało i wszystkie jego zmysły.

Jednak rozpoznanie przez historię i krytykę sztuki pomijanych reprezentacji ciał jest najsłabiej widoczne w przypadku sztuki twórców i twórczyń z niepełnosprawnościami. Nieco lepiej sytuacja ta wygląda w Wielkiej Brytanii, dzięki takim organizacjom jak Shape Arts, Disability Arts Online czy Unlimited. Prowadzą one otwartą politykę włączającą i statutowo budują strategie widoczności, adwokatury i działań na rzecz obecności artystów i artystek z niepełnosprawnościami w polu sztuki, fundując granty, organizując wystawy, wchodząc w partnerstwa z dużymi instytucjami kultury, a także prowadząc konsultacje, kursy, mentoring, czy wreszcie badania. Problem jest jednak bardziej złożony. Aby go zilustrować, wymienię tylko dwa, często mylone obszary. Chodzi nie tylko o dostęp osób z niepełnosprawnościami do kultury jako publiczności, czyli fizyczną obecność ciał, uczestniczenie w wydarzeniach kulturalnych, demokratyzowanie przestrzeni instytucjonalnych, dostęp do nich przez zmiany architektoniczne – czyli na przykład rampy, windy, toalety czy asystenturę osobistą – co jest kwestią fundamentalną i niezbywalnym prawem do uczestnictwa w życiu kulturalnym i dostępie do edukacji. Ale chodzi także o widoczność w historii sztuki samych artystów i artystek żyjących z różnymi warunkami ciała – o ich obecność na wystawach, w kolekcjach, katalogach, w edukacji i krytyce artystycznej. Współcześnie twórczość tych artystek i artystów stanowi inny obieg historii sztuki. Jest ona niezbadana, nierozpoznana, nieopisana i niewidoczna. Sztukę artystów i artystek z niepełnosprawnościami rozumie się powszechne w kategoriach terapeutycznych. Tymczasem ci praktycy i praktyczki działają profesjonalnie, niezależnie od stopnia edukacji akademickiej czy nieformalnej. Brak refleksji i respektowania tego faktu jest formą ableizmu.

Wielokrotnie podejmujesz temat doświadczeń granicznych – choroby, izolacji, cierpienia. Czy sztuka jest dla ciebie formą terapii, czy raczej sposobem na intelektualne przepracowanie tych stanów?

Unikam terminu „cierpienie", który w kulturze europejskiej jest osadzony w myśli religijnej i romantycznej. Odchodzę też od terapeutycznego rozumienia sztuki, zwłaszcza tej problematyzującej uwarunkowania ciała. Traktuję narrację o cierpieniu i podejście terapeutyczne z szacunkiem, ale w mojej praktyce staram się je odpsychologizować i nie identyfikować ich wyłącznie z reprezentacją ciała chorego lub z niesprawnością, izolacją czy bólem, aby unikać wartościowania i martyrologii. Uważam, że doświadczenie graniczne samo w sobie pojawia się na przecięciu różnych kategorii. Na przykład osoby żyjące z chorobą długoterminową czy niepełnosprawnością (które to stany są często mylnie utożsamiane) przez wieki funkcjonowały poza większościowym doświadczeniem „normatywnym" w sferze obywatelskiej, kulturowej, prawnej, społeczno-obyczajowej, edukacyjnej i innych. Były i często nadal są intencjonalnie przesuwane do ujednolicających je kategorii medycznych lub religijnych. W praktyce oznacza to pozbawienie ich prawa do radości, seksualności, przyjemności, niezależności czy romantycznych kontaktów, ale także praw obywatelskich, dostępu do edukacji czy aktywnego życia społecznego, ponieważ obraz choroby czy niepełnosprawności przez wieki nie

1. Przedsięwzięcie zostało zrealizowane we współpracy z wdowcem po artystce, Zbigniewem Makarewiczem, Fundacją Art Transparent i studiem RRArchitekci.

pasował do normatywnych modeli funkcjonowania społecznego.

Uszlachetniające cierpienie to jeden z najtrwalszych mitów, który naznaczył historię sztuki, zwłaszcza religijnej. Cierpiące ciało Chrystusa jak i ciało umierającego artysty-geniusza są trudne do pominięcia w narracji o chorowaniu. W moich pracach staram się eksplorować bardziej kompleksowy i intersekcjonalny charakter cielesnych kondycji. Skupiam się na doświadczeniu ciała żyjącego na styku przetrwania i wykluczenia – przepracowywaniu kwestii i strategii (prze)trwania w przewlekłych kryzysach emocjonalnych i fizycznych oraz rozumieniu choroby jako codziennego zaangażowania, często związanego z hakowaniem rzeczywistości, a więc zarówno z kreatywnością i wzrostem, jak i krytycznym impasem i bezbronnością czy wreszcie z funkcjonowaniem ciała w relacji do otoczenia, architektury i przyrody. Procesy te mają często charakter formatywnych rozwiązań wypracowywanych przez ciało w doświadczeniach przewlekłych, ale także są związane z potężną pracą kompensacyjną, wykonywaną przez osoby, które samodzielnie wytwarzają sposoby funkcjonowania w świecie zaprojektowanym przez najczęściej zdrowych, sprawnych i białych mężczyzn.

Od kilku lat realizuję „(Self)Soothing Project" (2016-) [Projekt (samo)kojenia], współpracując z osobami żyjącymi z długotrwałymi chorobami hematologicznymi. Polega on na tworzeniu warsztatów z zakresu *movement research* w celu dzielenia się metodami radzenia sobie, między innymi w bólu przewlekłym. Mając za sobą wieloletnie doświadczenie życia z różnymi przejawami bólu, osoby te niezależnie wypracowują indywidualne strategie reagowania na kryzysowe stany ciała w sytuacjach poza szpitalnych, np. korzystając z domowego pejzażu. Moja seria składa się z fotografii dokumentujących gesty i pozycje ciała współuczestników projektu, a także wykonane przeze mnie rekonstrukcje moich własnych metod oraz metod innych osób. Poza wystawami projekt ten był przedstawiany na konferencjach medycznych dla lekarzy, pacjentów i rodzin. Ma społeczny charakter, celujący w tworzenie i wymianę wiedzy, budowanie społeczności troski i pozamedycznych strategii przetrwania w kryzysach. Fotografia jest w nim narzędziem wypracowywania technik i obrazów, które mogą funkcjonować także, poza kontekstem narracji choroby, jako wizualna opowieść o relacji ciała i otoczenia. Co ciekawe, wszystkie osoby, z którymi pracowałam podczas realizacji tego projektu, to kobiety.

Mówiąc o sztuce w kontekście strategii przetrwania kryzysu, który w przypadku kondycji chronicznych jest doświadczeniem permanentnym, odwołuję się do koncepcji etyki afirmatywnej rozwijanej przez włosko-niderlandzką filozofkę posthumanistyczną, Rosi Braidotti. Etyka afirmatywna wyrasta z poczucia odpowiedzialności za i wobec innego. W koncepcji Braidotti moją uwagę zwróciło miejsce indywidualnego bólu i traumy oraz wytwarzanie na gruncie tych doświadczeń nowych form oporu wobec negatywności. Dostrzega ona głęboki sens w kolektywnych sposobach przeżywania traumy – np. poprzez pamięć i praktyki współczucia, które mogą przesunąć ciężar indywidualnego bólu ze sfery prywatnej do publicznej, na wspólnotowe doświadczenie transformacyjne, neutralizujące negatywność. Spotkanie z innym nie zniweluje bólu, bo nie chodzi o jego zagłuszanie czy zaprzeczenie. Etyka afirmatywna skupia się raczej na znalezieniu takich sposobów przeżywania bólu, które pozwolą na przetworzenie tego doświadczenia przez tworzenie sieci relacji, budowania empatii i współodpowiedzialności. Tworząc, mam na myśli praktykowanie właśnie tego rodzaju perspektywy wobec doświadczeń granicznych, bo jestem bardziej zainteresowana życiem niż śmiercią. Dlatego dostrzegam głęboki sens w pracy kolektywnej, jak w przypadku „(Self)Soothing Project", oraz w relacji człowiek–natura, łącząc podejście konceptualne z materialnością ciała i otoczenia.

Czym jest dla ciebie Afektywna Praktyka Artystyczna? Jak ją rozumiesz? Jak wpływa ona na twoją sztukę i sposób, w jaki pracujesz oraz komunikujesz się z odbiorcami?

Afektywna Praktyka Artystyczna jest moim otwartym projektem z pogranicza etyki afirmatywnej i metod pracy twórczej. Jej główne założenia rozwijam wokół wypracowywania nowego spojrzenia na modele praktykowania sztuki przez artystki i artystów żyjących na co dzień z nienormatywną kondycją ciała. APA dotyczy pracy ciała i pracy z ciałem, zarówno w kontekście indywidualnych procesów twórczych, jak i we współpracy z innymi artystkami, artystami, kuratorkami, kuratorami, badaczkami i badaczami czy instytucjami sztuki. Jej celem jest budowanie współodpowiedzialności i troski środowiskowej.

Sama koncepcja afektu w relacji do sztuki wydaje mi się fundamentalna. Afekt rozumiem, za Braidotti, jako intensywną siłę migrującą pomiędzy ciałami i oddziałującą na nie. Jest on wiedzą cielesną, której nie można zobaczyć, ale którą można odczuć i która wywołuje reakcje. Afekt to przepływ, oddziaływanie i bycie oddziaływanym. Deleuze i Guattari, do których odwołuje się Braidotti, sytuowali afekt także w procesach twórczych i formach oddziaływania dzieła sztuki na odbiorców. Zainteresował mnie on więc zarówno w kontekście motywów tworzenia i sposobów odbioru sztuki, jak i w odniesieniu do indywidualnych doświadczeń ciała artystki lub artysty – na przykład natężenia bólu, zmęczenia, osłabienia czy częstotliwości oddechu – które mogą gruntownie zdeterminować tempo, skalę, formę czy regularność pracy twórczej, a w konsekwencji wpływać na jakość i trajektorię funkcjonowania artystów i artystek w sektorze sztuki.

APA skupia się na rozpoznawaniu potrzeb i sposobów funkcjonowania ciała dotkniętego różnymi okolicznościami życiowymi podczas praktyki artystycznej, współpracy z instytucjami sztuki oraz w dyskursie z zakresu bezpieczeństwa i warunków pracy artystek i artystów. Poszukuje ona odpowiedzi na krytyczne pytania o formy i możliwości takiego przekształcenia doświadczeń fizycznych i psychicznych, np. bólu, lęku, izolacji, traumy (Braidotti określiłaby ten proces transformacją negatywności), które pozwoliłyby rozszerzyć kategorie tworzenia sztuki i aktywności artystek i artystów. Czy możliwa jest zmiana dominującej narracji na temat tworzenia w kryzysie ciała? Czy można ją usytuować poza kategoriami terapii, inspiracji, misyjności, martyrologii, romantyzowania czy heroizowania pracy artystek i artystów żyjących z kondycjami przewlekłymi? Czy możliwe jest takie przesunięcie paradygmatów w działaniach instytucji sztuki, aby rozpoznawały one i uwzględniały cielesną różnorodność, wytwarzając wspierające polityki respektujące indywidualne potrzeby twórczyń i twórców podczas współpracy? Jak taka zmiana logiki przyczyniłaby się do emancypacji niepewnej pozycji artystek i artystów marginalizowanych ze względu na warunki ciała? Czy *art-world* i akademia sztuki są gotowe na taką propozycję?

Sama wypracowałam wiele narzędzi i metod APA, które stosuję do mojej praktyki, rytmów i technik tworzenia, ale także do współpracy z innymi artystkami, artystami i instytucjami. Na poziomie micro, czyli indywidualnym, metody te wiążą się z moją własną odpowiedzią na potrzeby ciała – na przykład przerwami w pracy, utrzymywaniem odpowiedniej temperatury otoczenia, aktywnością w określonych godzinach. Na poziomie makro wchodzę w interakcje – na przykład tworzę słownik wspierający moją komunikację z innymi, w tym z instytucjami, ponieważ dostrzegłam ogromną lukę i brak narzędzi, którymi mogłyby się one posługiwać w mówieniu o różnorodnych warunkach ciała, zwłaszcza w kontekście współpracy z artystkami i artystami. Na co dzień pracuję też z *Access Rider*, czyli Dokumentem Dostępu. Jest to prosty i poufny dokument, w którym, przed podjęciem współpracy z instytucją, wyjaśniam moje potrzeby. Dzięki temu otwieramy pole negocjowania optymalnych warunków, jakie instytucja może stworzyć mi do pracy.

APA nie jest więc projektem o charakterze terapeutycznym czy huraoptymistycznym. Nie polega na usuwaniu negatywnych kategorii, zaprzeczaniu stanu chorobowego, nie jest antytezą bólu. Przeciwnie, jest refleksją i praktyką indywidualnych i środowiskowych sposobów wypracowywania instrumentarium pomocnego mi jako artystce w tworzeniu sztuki i funkcjonowaniu w jej polu. Chroniczne kondycje ciała wykluczają znaczną część osób z pola sztuki wysoko konkurencyjnej i zdominowanej przez uprzywilejowaną grupę, najczęściej białych, pełnosprawnych, dyspozycyjnych twórców. Realia aktywnego uczestniczenia i widoczności w świecie artystycznym są szalenie wymagające nawet dla wielu pełnosprawnych artystek i artystów. Praca w sektorze sztuki wymusza nieustanną czujność, szybkie tempo i nieustanne dostarczanie dowodów talentu, pracowitości i własnej wartości.

Artyści i artystki żyją pod presją kreatywności, produktywności, sukcesu, konkurencyjności, bycia obecnym i widocznym, co wiąże się z potężnym samowyzyskiem. Dodatkowo prekarny charakter pracy artystycznej powoduje poczucie ciągłego zagrożenia. Wytwarza stan permanentnej niestabilności ekonomicznej, nieustannego poszukiwania pracy, aplikowania o nią lub jej finansowania, uzależnienia rytmu życia od deadline'ów, grantów i zacierania granic między pracą a życiem. Dla artystki żyjącej na co dzień z długoterminową chorobą jest to zadanie jeszcze bardziej wyczerpujące, a często też związane z doświadczaniem odrzucenia i straty ze względu na funkcjonowanie poza kategoriami i szerokim spektrum ofert przeznaczonych głównie dla pełnosprawnych twórców. Ponadto, zadanie to jest oparte na kolosalnym wysiłku

kompensacyjnym w reakcji na bezkompromisową, wykluczającą politykę instytucjonalną, wytwarzającą niesymetryczne relacje władzy.

Tymczasem życie z chorobą lub niepełnosprawnością jest jednym z wielu możliwych doświadczeń egzystencjalnych. W pracy zawodowej wymaga ono opracowania długodystansowych i systemowych strategii, opartych na elastyczności i (samo)regulacji praktyki twórczej, pozwalających artystce lub artyście na aktywną kontrybucję w dziedzinę kultury. Dlatego taką ważną rolę odgrywają w tej relacji instytucje, które mają szansę partycypacji w tworzeniu wzorów środowiskowej solidarności wspierającej niewyzyskujące modele współpracy z artystkami i artystami oraz podjęcie działań celujących w ich widoczność w polu sztuki, bez przesuwania tej odpowiedzialności wyłącznie na stronę twórczyń i twórców. O rysowaniu między innymi takich pozytywnych doświadczeń jest APA.

Opowiedz o swojej pracy: jej rytmie, procesie twórczym; czy pracujesz w cyklach, jakich mediów używasz do wypowiedzi artystycznej?

Rytmy mojej pracy w dużej mierze zależą od rytmów mojego ciała. Pracuję regularnie, zwykle około ośmiu godzin dziennie, z przerwami. Zdarzają się jednak okresy, gdy nie mogę pracować w ogóle lub gdy ciało pozwala mi na dwadzieścia minut dziennej aktywności. Mam rutynę związaną z wczesnym wstawaniem i porządkiem dnia, więc przyznaję, że najefektywniejsze są dla mnie sesje poranne, niezależne od tego, czy pracuję w łóżku, w studio, czy podczas rezydencji, badań wyjazdowych, pobytów studyjnych czy pracy terenowej. Kwestie, o których mówię, to sprawy techniczne, ale dogłębnie warunkują moją praktykę.

Jeśli chodzi o sposoby, metody i metodologię pracy, to najczęściej zaczynam od drobiazgu – od obserwacji jakiegoś detalu, od lektury, czasem pojedynczej litery, zdarzenia, obiektu, elementu pejzażu, którego historia, kształt, dźwięk lub treść głęboko we mnie rezonuje i porusza wyobraźnię. Chcę odpowiedzieć na jego obecność lub opowiedzieć jego historię, by dowiedzieć się więcej o świecie i o sobie. Więc, aby tworzyć, muszę poczuć, że jestem związana z tym o czym opowiadam. Cały proces, który się później wydarza, jest poszukiwaniem najbardziej optymalnej formy tej narracji, nomadycznym budowaniem opowieści – pracą z materią, tekstem, fotografią, instalacją, rysunkiem, ruchem – i badaniami na pograniczu różnych dyscyplin, historii, sztuki, literatury, czasem geologii, innym razem medycyny, jeszcze innym języka. Bardzo lubię to hipertekstowe łączenie wiedzy teoretycznej z praktyką, ponieważ jest dla mnie ważne, aby potrafić narysować słowami to, nad czym pracuję w studio czy plenerze, osadzić to w kontekstach, zbliżyć się do mojej pracy także językowo. Z tego też powodu pisanie jest istotną częścią mojej praktyki.

Praca w studio jest bardzo medytacyjna. Niezależnie od tego czy rysuję, czy pracuję z kamerą, czy tekstem, głównym medium jest moje własne ciało. Projekty w terenie wyznaczają nieco inny puls, ponieważ biorę pod uwagę także warunki atmosferyczne czy ukształtowanie terenu – ciało przyrody. Jeszcze inaczej wygląda współpraca, gdy – poza własną cielesnością – podczas procesu twórczego spotykam warunki ciał innych osób.

Lubię pracować powoli – mieć czas na rekonesans, patrzenie, czytanie, notowanie, ustawianie kamery, robienie błędów i korygowanie ich lub nie. Lubię mieć przestrzeń na przypadkowość, obserwowanie ciała i otoczenia, na szukanie ruchu, gestu, pozycji. Na odpoczynek podczas pracy. Często tworzę cyklami. Doceniam możliwość pracy w cyklach długoterminowych, które przeplatają się z innymi projektami. Mam wiele otwartych realizacji, jak „(Self)Soothing Project", który prowadzę od 2016 roku, czy „Holding Patterns" od 2018. Obydwa dotyczą sposobów kojenia w kryzysach fizycznych i emocjonalnych oraz współpracy, dlatego każde spotkanie, rozmowa czy warsztat prowadzony z innymi osobami wzbogaca je o dodatkowe wątki, nowe elementy, kolejne zbliżenia do rozumienia i odczuwania ciała. Mój najdłuższy projekt – „Habitats" – prowadzę od 2007 roku. Ma on pół-dokumentacyjny charakter, ponieważ śledzi mój własny nomadyzm: moje osiedlenia i przeprowadzki między miastami, krajami, językami, kulturami. Myślę, że skończy się razem ze mną.

Twoja twórczość czerpie zarówno z antropologii, literatury, jak i medycyny humanistycznej. Jak interdyscyplinarność wpływa na twój proces twórczy? Czy współpraca z naukowcami i badaczami zmienia twoje rozumienie granic sztuki? Szczególnie, że sama jesteś też historyczką sztuki.

Uwielbiam pracować między dziedzinami. Myślę, że najciekawsze zjawiska w sztuce, nauce, technice pojawiają się właśnie na granicy dyscyplin – w szczelinach, na styku wiedzy z różnych obszarów. Często dostrzegam jak różne wątki łączą się z moim researchem i w naturalny sposób eksploruję nowe dla mnie rejony, na przykład geologię, medycynę i nauki społeczne. Te poszczególne elementy zapylają się nawzajem, odżywiają, zaczynają współbrzmieć, wpływając na kształt, charakter i kontekst całego projektu. Czy to zmienia moje rozumienie granic sztuki? Uważam, że sztuka nie ma granic formalnych, warsztatowych czy metodologicznych, ale granice etyczne.

Obecnie pracuję nad serią fotograficzno-rysunkową, związaną z twórczością Marie de France (1160–1215), rozpoznaną jako pierwsza autorka brytyjska. Bardzo mało o niej wiemy, poza tym, że urodziła się we francuskiej Bretanii, w okresie ukształtowanym przez podbój normandzki (1066). Po przybyciu do Anglii osiedliła się na nieznanym dworze, a jej utwory dotarły do króla Anglii, Henryka II, któremu były dedykowane. Przekładała na angielszczyznę bajki Ezopa, sama pisała w języku starofrancuskim, prawdopodobnie w odmianie anglo-normańskiej, a jej *The Lais* i *The Fables* [*Baśnie* i *Bajki*] miały wpływ na rozwój późniejszej literatury bohaterskiej i romansu dworskiego.

Po raz pierwszy natknęłam się na Marie podczas moich badań na temat literatury i sztuki średniowiecznych artystek, które prowadzę od kilku lat. W 2024 roku otrzymałam rezydencję artystyczną w Hastings Museum and Art Gallery, które jest położone na południowym wybrzeżu Anglii. Zastanowiło mnie jak zmieniała się linia brzegowa tego terenu od czasów Marie de France. Gdzie przybił jej statek? Czy tu, czy do jednego z portów w południowo-zachodnim pasmie Wyspy? Jaką scenerię zobaczyła, płynąc? Próbując zrekonstruować krajobrazy z czasów i z baśni Marie, współpracowałam z kuratorami archiwów i kolekcji średniowiecznych Muzeum w Hastings, ale także Muzeum w Bexhill i Winchelsea. Badałam artefakty, które były używane w okresie jej działalności przez lokalnych mieszkańców – ceramikę, naczynia, sprzęty domowe, fragmenty obuwia, odzieży, architekturę. Przemierzałam kilometry wzdłuż wybrzeża, robiąc fotografie powietrzne nadmorskich terenów, które teraz zestawiam z najwcześniejszymi, czasem fantastycznymi mapami anglosaksońskimi, na przykład z mapą Anglii pochodzącą z dwunastowiecznego manuskryptu Matthew Parisa z Królewskiej Kolekcji Biblioteki Brytyjskiej. Studiowałam historie głównych portów i zatopionych przez morze miast oraz wysp. W jednym ze średniowiecznych kościołów Hastings, zostałam zabrana przez diakona na dzwonnicę, zbudowaną prawdopodobnie z materiałów pochodzących z rozbiórki wcześniej ufundowanej, a później przebudowanej tam świątyni. Zauważył on na jednym z kamieni graffiti niewielkiego stateczku. Jest to do dziś nieopisany prosty rysunek, który stał się moim przewodnikiem w tym projekcie. Dzięki współpracy z archeologami natrafiłam też na inne graffiti w kościele w Winchelsea. Są to znaki pozostawione przez czarownice i rysunki statków wyryte przez bliskich marynarzy, którzy nie powrócili z rejsów. Kilka tygodni później miałam szansę zadać kilka pytań dotyczących Dame Marie na spotkaniu autorskim z Lauren Groff, która właśnie wydała o niej powieść.

Na podstawie tych materiałów tworzę teraz opowieści, w których tekst spotyka się z obrazem, fotografia z rysunkiem, ciało z pejzażem, a współczesność z historią. Przywołałam ten przykład, aby ukazać, jak interdyscyplinarność wpływa nie tylko na sam proces twórczy, ale także jak kształtuje formę moich prac. Myślę, że w wypracowywaniu tej hipertekstowej, nomadycznej metody tworzenia, pomaga mi też moje doświadczenie z zakresu historii sztuki. Połączenie praktyki artystycznej z historią i teorią sztuki jest dla mnie ważnym narzędziem metodologicznym, mającym wpływ na demokratyzowanie, otwieranie i rewidowanie archiwów oraz artefaktów. Mam przy tym poczucie, że mimo prowadzonych przeze mnie gruntownych badań, mój proces twórczy zbliża się także do czegoś, co w języku angielskim jest określane terminem *serendipity*, czyli szczęśliwych zbiegów okoliczności i przypadkowych odkryć, które nadzwyczajnie wzbogacają każdy mój projekt i praktykę.

Jaką rolę w twojej twórczości odgrywa temat ekologii, eksploracji Ziemi, jej regeneracji i niszczenia?

Kwestia kondycji Ziemi jest nie do uniknięcia podczas pracy z kondycją ciała. Stanowią one integralną jedność. Dostrzegam siłę połączeń tych bytów zarówno na poziomie pierwiastkowym jak i egzystencjalnym – ich wzajemność i współzależność. Dlatego relacje ziemia–ciało, ciało ziemi, krajobrazy ciała czy rekonstrukcje minionych krajobrazów Ziemi pojawiają się na wiele sposobów w mojej pracy – konceptualnie, meta-

forycznie, materialnie czy intermedialnie. Rozumiem ekologię zarówno jako naukę, praktykę, jak i troskę o ciało i środowisko. Dotykając tych ujęć, w moich projektach analizuję związki człowieka z otoczeniem, ale też struktury, które łączą lub dzielą te sfery.

Na przykład w ostatniej dekadzie skupiłam się na wytwarzaniu wizualnych strategii regeneracyjnych dla zdewastowanych środowisk, wizualizowaniu zjawiska migracji artefaktów geo-historycznych, poszukiwaniu związków pomiędzy ciałem ludzkim a materiami Ziemi. Interesuje mnie czy istnieją granice eksploatacji zasobów natury. Jakie są skutki ludzkiej ingerencji w środowisko – ekologiczne, społeczne, ale też symboliczne? Jaka jest funkcja sztuki w odnowie, odbudowie, kojeniu i regeneracji natury? Czy może ona aktywizować empatię? Jaka jest moja rola jako artystki w tym procesie?

W serii „Diagnozy i Rekonstrukcje" (*Diagnosis and Reconstructions*, 2018 i 2025) podjęłam próbę wypracowania wizualnych sposobów opieki nad krajobrazami eksploatowanymi przez przemysł górniczy w północnej Anglii. Pracując w Parku Northumberland, w Dolinie Highgreen, gdzie znajdują się pozostałości dziewiętnastowiecznych wyrobisk, używałam własnego ciała do odtworzenia brakujących części pejzażu, roślin, drzew, korzeni i innych części natury, wyschłych lub obumarłych w konsekwencji działania przemysłu wydobywczego. Podtrzymywałam na plecach wyłamane gałęzie, używałam moich rąk i nóg do rekonstrukcji wypalonych części drzew, wypełniałam sobą ubytki w ziemi, powtarzałam rytmy wciąż stojących, lecz martwych konarów. Interesowała mnie praca „ku" przyrodzie. Podczas kilkudziesięciosekundowych mikro-performansów starałam się wytworzyć formę spotkań pomiędzy chorym ciałem ludzkim a chorym ciałem ziemi i zaproponować możliwą narrację wytchnieniową dla obydwu tych bytów. Ukazać krajobraz jako palimpsest: miejsce krzyżowania się pamięci, bólu i możliwości odnowy. Moja praca w dużej mierze polegała na obserwowaniu otoczenia, słuchaniu krajobrazu, studiowaniu jego materii i rozwijaniu praktyk performatywnych i somatycznych w odpowiedzi na jego złożoną historię. Czarno-biały cykl fotografii, który wówczas powstał, jest zapisem tego intymnego procesu.

Praca z ciałem w relacji do otoczenia jest dla mnie formą myślenia ucieleśnionego. Dostarcza mi narzędzi do analizowania i refleksji na temat stanu mojego własnego ciała i stanu natury, której jest częścią. Jest więc źródłem wiedzy zarówno tej nabytej, wystudiowanej – o człowieku i naturze, anatomicznej i przyrodniczej, biologicznej – ale także wiedzy intuicyjnej (tak zwanej *tacit knowledge*), często haptycznej, praktycznej, zdobytej podczas poszukiwania sposobów obcowania z otoczeniem, dostosowania moich cielesnych warunków do rytmów przyrody, intensywności zjawisk, wiatru, deszczu, słońca, skali przestrzeni, jakości pożywienia, ciężaru, kruchości i faktur naturalnych artefaktów – konarów, traw, korzeni, kamieni, torfu, wody...

Narracje natury widzę jako procesy rozpadu i odbudowy, zarówno w kontekście materii, jak i języka. Porównałabym je do „tekstu", który podlega zapisowi, zatarciu i późniejszej regeneracji. Choć natura posiada potencjał samo-odnowy, to bywa on tłumiony przez ludzkie interwencje. Dlatego w moich projektach pojawia się motyw zapisu przestrzeni, mapowania, rekonstrukcji minionych i dokumentacji obecnych krajobrazów ciała ziemi, utrwalania jej zmian. Badam zarówno topografię miejsc, jak i topografię organiczną. Traktuję je jako punkty notacji doświadczeń i historii. Opracowuję formy zarówno alternatywnej, jak i archiwalnej kartografii, ukazując zmienność krajobrazu, jego piękno i pęknięcia, blizny i ślady przemian.

Przykładem tego typu podejścia jest projekt *The Other Shore* (2024), realizowany na wyeksploatowanych przez przemysł kopalniany terenach Doliny Tees na zlecenie Middlesbrough Institute of Modern Art. Tworząc go współpracowałam z geologiem, dr Jensem Holtvoethem ze School of Health and Live Science w Teesside University, oraz z badaczką kartografii, Chris Corbett, z Dorman Museum w Middlesbrough.

Punktem wyjścia dla tej pracy była kolekcja dzieł Middlesbrough Institute of Modern Art. Odnalazłam w niej autoportret Gwen John (1876–1939), walijskiej artystki, której twórczość studiowałam już wcześniej i która była mi bliska także poprzez fakt, że obie ukończyłyśmy tę samą uczelnię – Slade School of Fine Art w Londynie – i obie miałyśmy doświadczenie artystki-migrantki: ona we Francji, ja w Anglii. Ten niepozorny szkic piórkiem wyznaczył ważny kierunek mojej pracy, pozwalając mi zastanowić się nad tym, w jaki inny sposób niż znane, tradycyjne podejścia mogę sportretować moje ciało w relacji do pejzażu. Jak inaczej opowiedzieć cielesność, nie odwołując się do powszechnych konwencji, form i metod portretowania ciała *na tle* przyrody, ale *jako* przyrodę? Czym jest lub może stać się autoportret?

Podjęłam próbę odejścia od autoportretu jako wizerunku, rozwijając jego rozumienie jako śladu życia. Moja opowieść przyjęła więc formę autoportretu z wnętrza materii, z poziomu komórkowego. Stała się pejzażem izotropowym, opartym na jednakowości mikrostruktur. Z jednej strony – struktur ziemi: minerałów i soli z okresu permu, pochodzących z lokalnych polskich i brytyjskich kopalń glaukonitu i potażu; a z drugiej – lekarstw, które powstały na bazie pierwiastków zawartych w tych minerałach: potasu, żelaza, magnezu i sodu, które z kolei stają się kluczową częścią mojego organizmu, warunkując moje codzienne funkcjonowanie. Te mikroskopowe obrazy, łączące przeszłość i teraźniejszość, w naturalny sposób korespondowały wizualnie z kolejną warstwą projektu – strukturami terenów Doliny Tees. Spędziłam wiele dni, przemierzając okolice wzdłuż rzeki Tees, badając jej brzegi i przebiegi, fotografując w mikro- i makroskali jej ciało i otoczenie, ruch i odbicia wody. Analizowałam jej meandry z lotu ptaka, tworząc setki zdjęć i komponując je w spójny obraz większego obszaru, który mogłam skonfrontować z historycznymi mapami i uwidocznić zmiany w jej ciele. Mój projekt objął okres niemal czterystu lat – od czasów rozpoznania leczniczych wartości wód rzeki Tees, przez grabieżczą politykę industrialną, po współczesną rewitalizację zdewastowanych krajobrazów.

Ciało i natura są jednością. Utożsamienie przyrody z cielesnością widoczne jest zwłaszcza w historii kultury i sztuki kobiet. Należałoby tu wymienić choćby mitologiczne boginki, pramatki, grecką Gaję czy boliwijską i peruwiańską Pachamamę, których ciała symbolizowały naturę – jej rytmy, cykliczność, płodność i zdolność do odradzania się, kreowania, ale też niszczenia. Dalej – linię ludową, w której kobiety od zawsze pełniły funkcję opiekunek przyrody, były zielarkami, szeptuchami, znachorkami, ekspertkami od wiedzy medycznej i działania roślin, i do dziś kontynuują swoje praktyki w regionie wschodniej Polski, z którego pochodzę. Współcześnie ekofeminizm zwraca uwagę na to, że ciało kobiety, podobnie jak natura, podlega kontroli, eksploatacji i przemocy w systemie patriarchalnym, i że obydwa te ciała są traktowane jako zasoby do wykorzystania.

W tym świetle ekologia staje się nie tylko metaforą, ale także determinantą refleksji i działania na rzecz ochrony środowiska i oporu wobec wyzyskujących je polityk przemysłowych, energetycznych, urbanistycznych, surowcowych w mikro- i makroskali. W mojej pracy skupiam się na odczytywaniu palimpsestowych opowieści tych dwóch chorych, przeciążonych i przebodźcowanych ciał – ciała ludzkiego i ciała planety; na opowieściach ich ekosystemów wystawionych zarówno na ciągłą presję, jak i na klimatyczną pasywność. Sztuka ma tę wspaniałą i wzmacniającą cechę przybliżania i naświetlania najbardziej newralgicznych kwestii i doświadczeń.

Chcę w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jeden ważny dla mnie aspekt rozumienia ekologii w sztuce. Mianowicie widzę ją jako praktykę. A dokładniej – rozumiem tworzenie sztuki także jako formę praktyki ekologicznej, mającą wpływ na klimatyczną przyszłość. Innymi słowy, mają dla mnie znaczenie sposoby, środki i medium, które wybieram do realizacji projektów. Na przykład byłoby mi trudno pracować z materiałami toksycznymi lub niepodlegającymi utylizacji. Mam też dość oszczędne podejście do materiału i często realizuję prace efemeryczne lub tymczasowe. Są one oparte na instalacjach, działaniach performatywnych, naturalnych materiałach, takich jak nić, zużyte papiery do procedur medycznych albo na ulotnych tekstach, co zbliża je do idei sztuki zrównoważonej i nieobciążającej dla środowiska. Jedną z takich realizacji jest prezentowany przeze mnie od 2019 roku performance *Aporia & Epiphany*. Opiera się on tworzeniu sieci połączeń pomiędzy uczestnikami tego działania poprzez łączenie ich za pomocą nici, którą odpruwam ze swojego rękawa i podaję kolejnym osobom szepcząc im do ucha fragmenty opowieści. Po otrzymaniu nici odbiorcy fizyczne ją podtrzymują, tworząc mikro-model horyzontalnie skomunikowanej struktury społecznej. Podczas tego performansu korzystam zawsze z tej samej wełnianej nici, którą po każdym działaniu zwijam w kłębek i robię z niej rękaw do kolejnego wydarzenia. Jest to działanie w pewnym sensie recyklingowe, które z jednej strony korzysta z jednego kawałka materiału dotykanego przez różne osoby w różnym czasie i w różnych częściach Europy, a z drugiej strony – jak każdy materiał odzyskany – przechowuje w sobie pamięć tych nakładanych na siebie, niewidocznych dotyków. Jest kolejnym palimpsestem.

Jak oceniasz swoją sztukę, swoje myślenie o własnej twórczości?

Widzę moją pracę jako proces – zapis doświadczeń, obserwacji, codzienności – który dokonuje się zarówno w i poprzez ciało, jak i w i poprzez

język. Moje myślenie o sztuce jest organiczne: Tworzę sobą – łączę codzienne doświadczenie życiowe z refleksją krytyczną. Czasami opowieść wyrasta ze mnie, jak w przypadku performansów *Aporia & Epiphany* (2019–), *Biometria* (2017) lub cyklu *Infusion Drawings* (2017-). Innym razem to ja staję się przedłużeniem tekstu, jak w przypadku serii *Zone Out* (2022) czy *(Self)Soothing Project* (2017–), które ucieleśniają narracje innych osób lub jak w pracy z przyrodą, gdy zbliżam moje ciało do ciała natury – nie w geście kontroli, ale współodczuwania, zapisu i pamięci miejsc. Zapis jest dla mnie formą cielesnego śladu – jest spleciony ze strukturą ciała, które komunikuje się, nawet jeśli milczy. Z tego względu korzystam też z narzędzi fotograficznych, bo fotografia jest dla mnie formą notacji. Klasyczna forma opowieści i jednoznaczność przekazu są szalenie pociągające, ale mnie znacznie bardziej fascynują pęknięcia, nieciągłości, przestrzenie pomiędzy znaczeniami.

Moja sztuka jest poszukiwaniem formy dla tego, co znajduje się na granicy wypowiedzenia – dla skrajnych doświadczeń, bezbronności, podatności, różnorodności cielesnych warunków. Jest również gestem mojego sprzeciwu, cichym aktywizmem wobec wykluczeń, przemilczeń i zagłuszeń, które eliminowały z historii sztuki i kultury obecność różnorodności, historię, twórczość i pracę kobiet.

Nie oceniam swojej sztuki. Słucham jej. Towarzyszę jej. Uczę się od niej cierpliwości i uważności. To ona często mówi do mnie pierwsza.

Kraków–Londyn
luty–kwiecień 2025



Małgorzata Dawidek, VARC, Highgreen 2025.
Fotografia: Archiwum artystki.

Małgorzata Dawidek

Artystka wizualna i badaczka sztuki. Absolwentka malarstwa (2001) oraz krytyki i teorii sztuki (2002) w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Studiowała także fotografię w pracowni Miloty Havránkovej w Vysokej Škole Výtvarných Umení w Bratysławie (2000). Uzyskała doktoraty z historii sztuki na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu (2009) oraz sztuki mediów w Slade School of Fine Art University College London (2024).

Dawidek rozwija multimedialną praktykę na styku odżywiających się wzajemnie dyscyplin – sztuk wizualnych, literatury, antropologii, filozofii i medycyny humanistycznej. Opierając się na badaniach historycznych, archiwalnych i studiach przyrody, artystka tworzy rysunki, fotografie, instalacje, performanse i realizacje tekstowe. Podejmuje w nich problematykę tożsamości oraz kondycji cielesno-emocjonalnej; analizuje narracje, polityki i wyobraźnię ludzkiego ciała, a także etyki i estetyki motywu bezbronności; wypracowuje wizualne formy kojenia, czułości, troski i wzrostu. Artystka rozwija także autorskie koncepcje bodygrafii i afektywnej praktyki artystycznej, reinterpretując kanony reprezentacji ciała i doświadczeń granicznych.

Dawidek współpracowała z międzynarodowymi instytucjami sztuki i nauki, m.in. Muzeum Współczesnym Wrocław, Univerzita Karlova w Pradze, University of Glasgow i Middlesbrough Institute of Modern Art, a także uczestniczyła w rezydencjach artystycznych w The Art House (Wakefield, 2014), Centrala (Birmingham, 2015), VARC (Highgreen, 2018 i 2025) i Hastings Museum and Art Gallery (Hastings, 2024) w Wielkiej Brytanii oraz Design Museum (Holon, 2020) w Izraelu. Jako wykładowczyni akademicka uczyła między innymi malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz Art and Health w Slade School of Fine Art University College London. Jest autorką licznych artykułów oraz książek, w tym *Odprysku poezji* (2012) oraz nagrodzonej przez Narodowe Centrum Kultury monografii *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku* (2012). Jej prace artystyczne były prezentowane na ponad stu wystawach indywidualnych i grupowych w Polsce, Słowacji, Niemczech, Portugalii, Anglii, Szkocji, Iranie, Indiach i Stanach Zjednoczonych.

Jest stypendystką Pollock-Krasner Foundation (2004-2005), Prezydenta Miasta Poznania (2025), programu Młoda Polska (2012), Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2010, 2012, 2020), British Federation of Women (2017-2019) i Goethe-Institut (2025). Jej prace zostały nagrodzone Signature Art Prize, Artellite/Somerset House, London (2020); Doctoral School Award/University College London (2022); Hastings Open Art Prize, Hastings Museum and Art Gallery (2022) oraz Nagrodą Fundacji Koherencje, Bydgoszcz (2023).

Realizacje artystki znajdują się w zbiorach publicznych takich instytucji sztuki, jak: Museum Modern Art w Hünfeld (Niemcy), Aveiro City Museum (Portugalia), King's College Hospital Art Collection (Londyn), The Art House Wakefield (Anglia); Muzeum Współczesne Wrocław, Kolekcja Specjalna Czytelni LiBeratury w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego (Kraków).

VAN RIJ GALLERY

Pierwsze wydanie 2025, Van Rij Gallery
ul. Morsztynowska 1, Kraków
ul. Sandomierska 243, Ćmielów
www.galeria-rij.com

Publikacja towarzyszy wystawie
Małgorzata Dawidek
Diagnozy i Reconstrukcje
Van Rij Gallery, Kraków
19 października – 31 grudnia 2025

Redakcja Małgorzata Dawidek i Magdalena Ujma

© 2025 Van Rij Gallery, artystka i autorzy
Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część tej książki nie może być przedrukowywana, reprodukowana lub wykorzystywana w jakiejkolwiek innej formie lub przy pomocy jakichkolwiek środków elektronicznych, mechanicznych lub innych, znanych obecnie lub wynalezionych w przyszłości, w tym fotografowania i nagrywania, ani w żadnym systemie przechowywania lub odzyskiwania informacji bez pisemnej zgody - autorów lub wydawcy.

Van Rij Gallery, Kraków
www.van-rij.com
biuro@galeria-rij.com

Teksty Magdalena Ujma, Luiza Nader, Katarzyna Rij, Małgorzata Dawidek
Tłumaczenie Anna Błasiak i Małgorzata Dawidek
Korekta wersji angielskiej Marquard Smith

Projekt okładki i opracowanie graficzne Anna Pol-Pawrowska
Na okładce Małgorzata Dawidek, *Diagnozy i Rekonstrukcje, 3b*, 2018-2025

Cyfrowa wersja publikacji dostępna online www.galeria-rij.com

ISBN 978-83-962573-1-4

NATIONAL RECOVERY PLAN
Funded by the European Union NextGenerationEU

VAN RIJ GALLERY

ul. Morsztynowska 1, 31-029 Kraków, Polska
ul. Sandomierska 243, 27-440 Ćmielów, Polska
postindustrialna przestrzeń fabryki porcelany

TVP KULTURA
RESTART
CzasKultury
NATIONAL RECOVERY PLAN
Funded by the European Union NextGenerationEU