

# (Nie)obecność

(Not)presance

Katarzyna Oczkowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy *Albumu* (2005) Anety Grzeszykowskiej czyli fotograficznego cyklu, składającego się z blisko dwustu zdjęć, pochodzących z domowego archiwum, w których artystka usuwa swoją postać za pomocą Photoshopa. Praca jest analizowana w odwołaniu do, tak zwanej, fotografii domowej i negacji jej tradycyjnej funkcji oraz psychoanalizy w ujęciu Jacques'a Lacana. Nieobecność, która powstała w polu obrazu opisywana jest w kontekście spojrzenia jako *objet petit a*. Manifestuje się ono pod postacią plamy, a więc zakłócenia w polu obrazu, co paradoksalnie powoduje powstanie widoczności. Gest wymazania staje się przyczynkiem do refleksji nad fotograficznym medium jako spektaklu, prowokującego powstawanie teatralnych związków oraz problemem obecności, tożsamości i podmiotowości.

**Słowa kluczowe:** album domowy, Aneta Grzeszykowska, fotografia, fotografia domowa, Jacques Lacan.

The article concerns the *Album* (2005) by Aneta Grzeszykowska or photographic series, which consists of about two hundred photographs from the home archive, where the artist removes her character using Photoshop. The work is analyzed in reference to the so called photo home and denying it's traditional functions and psychoanalysis in terms of Jacques Lacan. Absence, which was created in the image, is considered in the context of the gaze as *objet petit a* (that manifests itself in the form of spot) – it's the noise in the image, which paradoxically creates visibility. Gesture to erase becomes a contribution to the debate on the photography as a theatrical spectacle provoking the formation of compounds and the problem of the presence, identity and subjectivity.

**Keywords:** home album, Aneta Grzeszykowska, photography, home photography, Jacques Lacan.

ABSTRACT

## Wstęp

W filmie Ingmara Bergmana *Persona* z 1966 roku narracja bierze swój początek od manifestacyjnej odmowy komunikowania się za pomocą języka jednej z dwóch głównych bohaterek – aktorki Elisabeth Vogler, granej przez Liv Ullmann. Istotne jest, że dzieje się to w teatrze: podczas spektaklu, w którym gra Elektry czyli mitologiczną bohaterkę tragedii Sofoklesa i Eurypidesa, pojawiającą się również w dramacie *Muchy* Jeana-Paula Sartre'a. Aktorka w akcie negacji odcina się od rodziny oraz dotychczasowego życia, a jej jedynym towarzyszem jest pielęgniarka Alma (grana przez Bibi Andersson).

Punktem wyjścia dla poniższej analizy staje się filmowa scena, w której odizolowana bohaterka, po otrzymaniu od męża listu wraz ze zdjęciem syna, rozdiera fotografię na pół. Ujęcie dopełnione jest przez drugie na końcu filmu, przedstawiające Elisabeth ukrywającą pod dłońmi to samo rozdarte zdjęcie, co tworzy rodzaj filmowej klamry (zresztą jednej z kilku w *Personie*). Niezwykle sugestywny akcent pomiędzy ową klamrą stanowi ujęcie, w którym z dołu nieruchomego kadru przedstawiającego kamienistą plażę wyłania się *en face* Elisabeth z aparatem fotograficznym i naciska spust migawki, robiąc nam – widzom – zdjęcie.

Niezgoda na to, co przedstawia fotograficzny obraz, a także znaczenie samej czynności fotografowania, stanowią przyczynek do refleksji nad medium. Pierwszy z filmowych elementów, a więc odrzucenie syna poprzez podarowanie jego wizerunku, odsyła do roli fotografii jako odbicia, utożsamienia podmiotu z jego odwzorowaniem. Po drugie kieruje uwagę na, tak zwaną, fotografię pamiątkową czy domową, odgrywającą niezwykle istotną funkcję w procesie samoidentyfikacji i autoafirmacji. Bohaterka poprzez zanegowanie obrazu syna podważa również własne „ja”, ponieważ dziecko funkcjonuje jako niechciana część jej samej, której widoku nie może znieść. Zatem zakwestionowana zostaje sama rola fotografii domowej, polegająca na poznaniu, utożsamieniu czy kreowaniu.

## Prolog: to, co zostało odegrane

Fotografia domowa jako aktywność uprawiana w obszarze *domus*, produkuje różnego rodzaju zdjęcia rodzinne, okolicznościowe, turystyczno-wakacyjne, *selfie* czy dokumentację zwykłych, codziennych zdarzeń. Warto w tym kontekście przywołać rozważania Rolanda Barthesa nad noematem fotografii jako „tym-co-było”, a więc dowodem zaistnienia wydarzeń, świadczących o ich prawdziwości i nieodwołalności (Barthes 1996). Pojęcie to jest tożsa-

me z „zamrażaniem czasu” w ujęciu Susan Sontag (Sontag 1986). Tyle, że to zwodnicze podejście należałoby przeformułować raczej na „to-co-zostało-odegrane”, wskazujące na wkroczenie problemu teatralizacji, która zdaje się być komponentem fotografii jako takiej. Każde zdjęcie jest rodzajem odgrywania, inscenizacji, prowokuje powstawanie teatralnych związków, gdzie relacja pomiędzy fotografującym, fotografowanym i widzem nie jest niewinna. Ten, kto fotografuje pełni rolę reżysera, nadzorca obrazu, a więc dokładnie to, co robi bohaterka Bergmana, patrząc wprost na widzów i robiąc im zdjęcie. Poprzez odgrócenie się aparatem dochodzi tu do pewnego rodzaju zamaskowania, które paradoksalnie staje się zdemaskowaniem nas samych, wytrącenia z bezpiecznej pozycji biernego odbiorcy. Również fotografowany przybiera różnego rodzaju maski, tożsamości, uważając je za własne (Soulages 2007).

Symboliczna tożsamość matki, ojca, syna, córki, polonisty czy księdza zapewniają poczucie tego, kim się jest. Wszystkie te wizerunki tworzą *ready-mades*, w których można rozpoznać samego siebie jako podmiot. Jak się jednak okazuje, tożsamości nigdy nie przylegają do podmiotu w sposób idealny, bo nie sposób całkowicie ucieleśnić tego, co znaczy być księdzem, matką czy synem. W miejscu tej luki pojawia się wyobrazeniowe poczucie jaźni czyli *ego* (McGowan 2008). Fotografia zapewnia pozorną kontrolę nad mariażem Wyobrazeniowego i Symbolicznego, a więc dwóch z triady kategorii doświadczenia według Jacques’a Lacana, gdzie wymienione struktury pozornie czynią świat uporządkowanym i sensownym. Nie mniej konstytutywna w fotografii jako „tym-co-zostało-odegrane” jest rola widzów, bo przede wszystkim dla publiczności powstaje teatralna kreacja. To dzięki spojrzeniu Innego możemy rozpoznać samych siebie (Weber 2008).

Fotografia 1. Aneta Grzeszykowska, fotografia z cyklu *Album* (2005)



Źródło: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

## Akt I: fotograficzna pustka

Szczególne działanie z wykorzystaniem fotografii domowej przeprowadza Aneta Grzeszykowska w *Albumie* (2005). Projekt składa się z blisko dwustu zdjęć, które artystka poddała podwójnej manipulacji. Po pierwsze wykorzystywała fotografie, pochodzące z prywatnego archiwum domowego, po drugie za pomocą Photoshopa z każdej z nich usunęła swój wizerunek. W ten sposób powstał tytułowy album – wybrane i przetworzone fotografie rzeczywiście umieszczone zostają w jego tradycyjnej formie. Cykl prezentuje zarówno te wydarzenia z życia artystki, które powszechnie uważa się za ważne (urodziny, komunie, pamiętka z wakacji), jak i mniej istotne (zabawa, spędzanie czasu w domu, spotkania z przyjaciółmi).

Efektom usunięcia fotograficznych podobizn jest dosłowna nieobecność w polu obrazu, która stanowi wyeksponowanie estetyki braku, a więc estetyki fotografii jako takiej. Poprzez zdjęcia staramy się dotrzeć do ukazanego na nich podmiotu czy przedmiotu, konkretnego momentu z przeszłości, ale jednocześnie próba odnalezienia tych elementów staje się niemożliwa. Fotografia w istocie stanowi dowód ich straty, ewentualnie przeobrażenia, które jest po prostu iluzją. Powstające w obcowaniu z tym medium złudzenie odnalezienia, a jednocześnie straty, zasila praktykę fotograficzną (Soulages 2007).

Fotografia 2. Aneta Grzeszykowska, fotografia z cyklu *Album* (2005)



Źródło: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Według Jeana Baudrillarda o, tak zwanej, sile obrazu decyduje jego symboliczna pustka, która funkcjonuje jako wyzwanie rzucone wszelkiemu podobieństwu. Fotografie w tym kontekście traktować można zatem jako formę wybrakowanego odbicia, które powoduje trudną, albo wręcz niemożliwą do wypełnienia szczelinę w obrazie podmiotu (Baudrillard 2001). Owa szczelina staje się miejscem spojrzenia, związanego z nieobecny i niemożliwym obiektem, wyzwalającym pragnienie czyli *objet petit a* – spojrzeniem jako nieobecność, o czym pisze Jacques Lacan w *Seminarium XI*, opublikowanym na podstawie jego wykładów z 1964 roku. Za Jamesem Elkinsem można uznać, że jest to być może najważniejsze i najbardziej wpływowe ujęcie spojrzenia w obszarze *visual studies*. Należy podkreślić, że ów obiekt-przyuczyna pragnienia nie jest obiektem empirycznym, ale czymś co istnieje o tyle, o ile go nie ma (Mikurda 2008).

Nieobecność, poprzez gest wymazania, pozornie potraktowana jest przez Grzeszykowską bardzo dosłownie. Jednak jeśli fotografię w ogóle traktujemy jako pole zaniku – odbicie, które staje się brakiem, to paradoksalnie działanie artystki powoduje powstanie widoczności. Miejsce pustki poprzez pustkę właśnie zostaje naznaczone, ukazując się jako piętno, skaza czy nieusuwalna plama, które stają się widoczne i nie sposób sprawić, aby były przezroczyste czy prześwitujące.

Fotografia 3. Aneta Grzeszykowska, fotografia z cyklu *Album* (2005)



Źródło: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

## Akt II: pęknięte spojrzenie

*Album* należałoby rozpatrywać przez pryzmat plamy, która z zewnątrz wkrada się do fotograficznej rzeczywistości przedstawionej po to, żeby ją zakłócić. Plama, obok spojrzenia jako *objet petit a*, jest drugą ważną kategorią Lacanowskiej wykładni. Jedyłą możliwością uchwycenia spojrzenia, które zawsze występuje jako pęknięcie w obszarze doświadczenia, a więc coś niemożliwego do zobaczenia, jest moment kiedy manifestuje się pod postacią plamy. To właśnie wtedy pojawia się spojrzenie jako brak, które jest skierowane ku nam z punktu widzenia obiektu, a nie podmiotu czyli zupełnie nowa koncepcja spojrzenia, gdzie to rzeczy widzą nas, a nie my spoglądamy na rzeczy. Slavoy Žižek traktuje owo spojrzenie, które wytrąca widza z równowagi, poprzez to, w jaki sposób zakłóca pole widzenia i porządek Symboliczny, jako wyodrębniającą się plamę Realnego czy rodzaj nadwyżki Realnego czyli coś, czego właściwie nie potrafimy zaakceptować czy przyswoić (Žižek 1992).

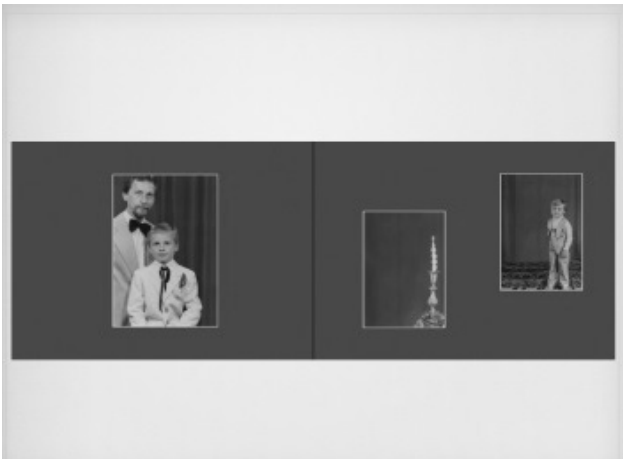
Doskonałym przykładem spojrzenia jako zakłócającej nieobecności, ślepej plamki w polu widzenia jest, według Lacana, obraz Hansa Holbeina *Ambasadorowie* z 1533 roku. Płótno w dolnej części, u stóp dwójki podróżników, przedstawionych w otoczeniu zgromadzonych bogactw, przedstawia dziwny, zniekształcony przedmiot, który zaburza pole obrazu. Otóż jest to najśłynniejsza anamorfoza w dziejach malarstwa. Anamorficzna plama okazuje się być czaszką, ale dopiero kiedy spojrzymy na nią z ukosa. Obiekt kojarzony z nieuchronną śmiercią, która czeka również tytułowych ambasadorów w zbytkownym anturazie, jest również – co najważniejsze dla Lacana – miejscem spojrzenia. Widz angażuje się w odbiór obrazu, ponieważ jego forma zmienia się wraz ze zmianą perspektywy obserwatora, który nie może po prostu zobaczyć obiektu, ale zmuszony jest aktywnie włączyć się w przedstawioną scenę. Konieczność zerkania na dzieło z ukosa wskazuje, że obraz nie stanowi jedynie przedstawienia, na które się patrzy, a sama czynność patrzenia nie jest neutralna (Lacan 1978).

## Akt III: podmiot niemożliwy

Aneta Grzeszykowska poprzez usunięcie swojego wizerunku ze zdjęć stawia niezwykle ważne pytanie na temat podmiotowości oraz wchodzi w dyskusję z założeniami dotyczącymi tożsamości i samoobecności. Można potraktować to jako widzenie siebie niejako od zewnątrz, ale nie przez pryzmat redukcji do roli obiektu spojrzenia.

nia, ale poprzez świadomość, że spojrzenie nigdy tak naprawdę nie należy do nas. Według Lacana spojrzenie funkcjonuje jako instrument ucieleśniający światło, poprzez który jesteśmy *foto-grafowani*. W odwołaniu do dialektyki podmiotowości francuskiego psychoanalityka, zaistnienie podmiotu to zawsze jego zniknięcie – znikający punkt, opierający się percepcji samego siebie (Stępniewska-Gębik 2000).

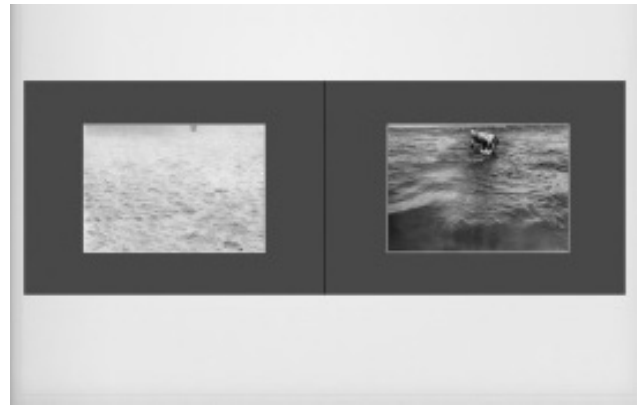
Fotografia 4. Aneta Grzeszykowska, fotografia z cyklu *Album* (2005)



Źródło: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Powstanie plamy w *Albumie* ukierunkowane jest na pragnienie odbiorcy, niemożliwe do zrealizowania. Artystka pozbywa się swojej podobizny, która nigdy nie jest w stanie oddać istoty podmiotu, funkcjonuje jedynie jako zapośredniczenie, iluzja, gra znaczących, produkująca fikcję oraz swoisty spektakl. Czynność artystki tożsama jest z zachowaniem Elisabeth Vogler w *Personie*, która podczas bycia na scenie, zdaje sobie sprawę z permanentnej sztuczności i konieczności ciągłego odgrywania ról – uwierającego osadzenia w porządku Symbolicznym. Aktorka dostrzega fundamentalną niemożliwość w mówieniu, konstytutywną dla statusu języka w relacji do kondycji człowieka czyli niemożność powiedzenia, czego się w istocie chce oraz kim się właściwie jest. To właśnie w tym, co niemożliwe do zobaczenia u Grzeszykowskiej oraz odmowie mówienia u Bergmana objawia się plama Realnego, a więc szczelina w podmiotowości i ciągłości odgrywanego spektaklu. Tożsamość stanowi wyobrażeniową identyfikację ego, to sposób widzenia siebie, a obraz poprzedzony zostaje spojrzeniem skierowanym na zewnątrz. Jednak w owej identyfikacji jednostki następuje pęknięcie, co doprowadza do jej rozpadu na bycie i jego wygląd, na samego siebie i kreację, która tworzona jest na potrzeby Innego (Stępniewska-Gębik 2000).

Fotografia 5. Aneta Grzeszykowska, fotografia z cyklu *Album* (2005)



Źródło: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

### Epilog: poza spektaklem

Zdjęcia pochodzące z domowego archiwum poddane zostały strategii przejścia od „bez-sztuki” do sztuki oraz stają się polem gry z wizerunkami, tożsamościami, maskami. Działanie Grzeszykowskiej, znów w nawiązaniu do *Persony*, można porównać do refleksji nad teatralizacją, wykorzystanej do krytyki samej siebie. Artystka, biorąc na warsztat fotografię domową, neguje jej funkcję narcystyczno-onologiczną. Obraz już nie jest tym, w którym odnajdujemy siebie i swoje znaczenie. Nie uspokaja poprzez uczynienie rzeczywistości kochaną i oswojoną, osadzoną w strukturze Wyobraźni oraz Symbolicznego, a staje się miejscem powstania plamy Realnego. Odrzucone tu zostają przebranki i maski, będące obrazem rzeczywistości społecznej, znajdującym swoją najbardziej wymowną reprezentację właśnie pod postacią zdjęć, powielających społeczne klisze. Artystka wskazuje, że nasza tożsamość została stworzona w sztuczny sposób i jest nieautentyczna. Fotografia staje się zatem rejestracją absurdu.

*Album* Anety Grzeszykowskiej wskazuje na fotografię jako medium wiążące się z widzialnością, pozwalając dostrzec to, co było dotąd niewidoczne lub niezauważone. Jest to rodzaj poszerzonego pola widzenia, które daje poczucie przeniknięcia wytworzonej iluzji i dotarcia do, nie tyle, struktury rzeczywistości, ile tego, co w istocie jest bardziej niż rzeczywiste, a więc spojrzenia jako *objet petit a*. Plama Realnego, którą ujawnia artystka, na co dzień ukryta, niemożliwa do zobaczenia, towarzyszy jednak naszemu doświadczeniu. Fantazmatyczny wymiar fotografii ujawnia spojrzenie zakłócające zwykłe funkcjonowanie rzeczywistości oraz wskazuje, że nie jest ona neutralną przestrzenią (McGowan 2008).

## Bibliografia

1. Barthes R., (1996) *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
2. Baudrillard J., (2001) *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
3. Lacan J., (1978) *The Seminar. Book XI. Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*, tłumaczenie Sheridan A., New York: W. W. Norton & Company.
4. McGowan T., (2008) *Realnie spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
5. Mikruda K., (2008) *Ekran z dziurką* [w:] McGowan T., *Realnie spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
6. Sontag S., (1986) *O fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
7. Soulages F., (2007) *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
8. Stępniewska-Gębik H., (2000) *Z inspiracji Lacanowskich*, Toruń: Wydawnictwo Wit-Graf.
9. Weber S., (2009) *Teatralność jako medium*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
10. Žižek S., (1992) *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London: Publishing Verso.

