

NIE / SAMOWITE



„(...) niesamowite jest rodzajem tego, co budzi trwogę,
co zaś sprowadza się do tego, co od dawna znane(...).”

Sigmund Freud, *Unheimlich* (Niesamowite, 1919)

Znaczenie terminu „niesamowite” (niem. unheimlich) przypisuje się niemieckiemu psychiatrze Ernstowi Jentschowi, autorowi eseju *Zur Psychologie des Unheimlichen* (O Psychologii Niesamowitego, 1906). Jego znaczenie rozszerzył zaś Sigmund Freud w tekście *Unheimlich* (Niesamowite, 1919), zarazem podkreślając niejasność jego granic.

Jest to kategoria rozważana przede wszystkim w ramach studiów medyczno-psychologicznych, jednak zarówno Jentsch, jak i Freud odnoszą ją także do estetyki wykazując przykłady artystycznego jej zastosowania.

Według Jentscha „niesamowite” wywodzi się ze szczególnego doświadczenia dezorientacji, które określa mianem „braku intelektualnej pewności”. Ów brak jest wynikiem zastąpienia krytycznego osądu deformującym odbiór rzeczywistości afektem. W wyniku tego to, co znane, nasiąka niepokojącymi, irracjonalnymi znaczeniami.

Freud zaś, definiując „niesamowite”, bardziej skupia się na emocjonalnym, aniżeli intelektualnym, charakterze owego odczucia. W swoich badaniach wychodzi od analizy stanowiącego jego trzon pojęcia „samowite” (niem. heimlich). „Samowite” oryginalnie łączone z domem, codziennością czy swojskością w pewnym momencie ujawnia zbieżne ze swoim antonimem znaczenie. Jako schowane, ukryte, stosowane zamiennie z terminem „tajemnica”, ewoluuje w swoje zaprzeczenie. Pojęcie „niesamowitości” jest więc zarówno przeciwieństwem swojego źródła, jak i jego intensyfikacją.

Właśnie to nieuchwytnie połączenie dwóch kręgów wyobrazeniowych staje się tematem organizowanej przez koło naukowe CZARNY KWADRAT, projekt kuratorski ABBILD oraz galerię Starter wystawy NIE/SAMOWITE.

Wystawa NIE/SAMOWITE

galeria Starter
ul. Andersa 13
00-159 Warszawa

Organizatorzy

Czarny Kwadrat IHS UW
Projekt kuratorski ABBILD
galeria Starter

Wydawca

Czarny Kwadrat, Sekcja Współczesna Koła Naukowego
Studentów Instytutu Historii Sztuki
Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa

**Projekt graficzny, skład, łamanie
oraz projekt identyfikacji wizualnej**
OCTK

Materiały graficzne i zdjęcia

dostarczone przez autorów projektu

Czarny Kwadrat IHS UW

Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa

Nakład: 100 egz.

ISBN: 978-83-938354-2-3

Jury

Karol Radziszewski – twórca filmów, fotografii, instalacji, autor projektów interdyscyplinarnych. Absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wydawca i redaktor naczelnego magazynu „DIK Magazine”. Laureat Paszportu Polityki (2009). Jego prace były pokazywane m.in. w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Współczesnym Wrocław, Muzeum Narodowym w Warszawie, CSW w Warszawie, Kunsthalle Wien, National Brukenthal Museum w Sibiu, New Museum w Nowym Jork czy Cobra Museum w Amsterdamie. W swoich pracach eksploruje m.in. wizualną warstwę popkultury, problem seksualności oraz tradycję polskiej sztuki awangardowej lat 70.. Szczególnym, powracającym motywem w działaniach artysty jest relacja publiczne-prywatne. Pod koniec 2013 roku wraz z Dorotą Sajewską ukończył pracę nad spektaklem Książę nawiązującego do twórczości Jerzego Grotowskiego.

Dorota Sajewska – dramaturg, autorka scenariuszy teatralnych i tekstów o teatrze, od 2008 roku zastępca dyrektora artystycznego Teatru Dramatycznego w Warszawie im. Gustawa Holoubka. Adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Studiowała polonistykę i germanistykę na Uniwersytecie Warszawskim oraz komunikację kulturową, teatrologię i współczesną literaturę niemiecką na Uniwersytecie Humboldtów w Berlinie. Autorka książek Pod okupacją mediów (2012) i Chore Sztuki. Choroba/tożsamość/dramat (2005). Tłumaczka tekstów teatralnych i współczesnych sztuk niemieckich takich autorów jak De Loher, Elfriede Jelinek, Peter Handke czy Falk Richter. Współtłumaczyła książkę Hansa-Thiesa Lehmana Teatr postdramatyczny. Twórczyni i redaktorka serii wydawniczej Teatru Dramatycznego. Interesuje się teorią teatru, kulturą niemiecką oraz historią kultury XIX wieku.

Gabriela Świttek – kierownik Zakładu Teorii Sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Absolwentka University of Cambridge (PhD, 1999; MPhil, 1996) i Central European University w Pradze (1994). Kierownik działu dokumentacji sztuki współczesnej w Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki. Kuratorka wystaw: Transfer Jarosława Kozakiewicza (Pawilon Polonia, w ramach 10. Międzynarodowej Wystawy Architektury, Wenecja, 2006); Memory Foundations Daniela Libeskinda (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2004); A me stesso Jacka Sempolińskiego (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2002). Autorka książek: Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje (2013), Aporie architektury (2012) oraz Writing on Fragments: Philosophy, Architecture, and the Horizons of Modernity (2009). Główny obszar jej zainteresowań to historia i filozofia architektury, metodologia historii sztuki i współczesna kultura wizualna.

Marika Zamojska – historyczka sztuki, kuratorka, galerzystka. Ukończyła studia magisterskie w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i podyplomowe Muzealnictwo i Studia Kuratorskie na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Uczestniczka Course of Contemporary Art Curators w Mediolanie. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Prezeska Stowarzyszenia Starter, współwłaścicielka galerii Starter działającej od 2007 roku. Wcześniej związana z Art Stations Foundation. Współorganizatorka i pomysłodawczyni wydarzeń: Salon Zimowy i Warsaw Gallery Weekend. Członkini zespołu kuratorskiego sekcji ShowOFF w 2013 roku. Prelegentka na konferencji „Market czy Art” (Poznań, 2013). Producentka i organizatorka wydarzeń artystycznych, kuratorka wielu wystaw zarówno polskich, jak i zagranic-

nych artystów. Interesuje się sztuką wizualną, w szczególności sztuką Europy Środkowej. Podejmuje działania mające na celu promocję sztuki współczesnej oraz rozbudowywanie rynku sztuki w Polsce.

Artyści

Magdalena Lara (ur. 1991, Piotrków Trybunalski) – absolwentka 4-letnich studiów licencjackich na Wydziale Malarstwa na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Stypendystka Ministra Kultury (2012) oraz rektora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (2013). Jej prace prezentowane były na wystawach indywidualnych, m.in.: Homo-Home. Opowiadanie o przedmiocie (Biblioteka Pedagogiczna, Piotrków Trybunalski, 2013) oraz Rysunek to... (Galeria The Rootz, Poznań, 2013). Brała udział w różnych wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą, m.in.: Granice Malarstwa (Galeria Styk, Warszawa, 2014), Studio – Love Aids Riot Sex (Projektraum, Kunsquartier Bethanien, Berlin, 2014) czy Paintball (Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2013). Współorganizuje również wiele projektów współautorskich takich jak „Akcja Aukcja” II Edycja (CK Zamek, Trochę Kultury, Poznań, 2014). W swoich pracach malarskich i instalacjach podejmuje tematykę iluzji i mistyfikacji oraz roli spojrzenia.

Sonia Rega (ur. 1985, w Warszawie) – studentka ostatniego roku na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studiuje w trybie Indywidualnego toku Studiów. Otrzymała nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla studentów uczelni artystycznych za wybitne osiągnięcia w twórczości artystycznej. Jej prace pokazywane były m.in. w ramach: Spring in Warsaw/Wiosna w Warszawie (Teatr Nowy, Warszawa, 2009), festiwalu Park Rzeźby nad Wisłą (Warszawa, 2011), wystawy wybranych studentów Pracowni Sztuki w Przestrzeni Publicznej (Galeria Działań, Warszawa, 2011/12), wystawy Tkanina Eksperymentalna (Galeria Bardzo Biała, Warszawa, 2013), wystawy Przebiśniegi towarzyszącej wystawie ...apokryfy, imponderabilia - Alina Szapocznikow (Galeria Opera, Warszawa, 2013/2014). Rega jest artystką wszechstronną - interesuje ją eksperymentowanie z różnymi mediami.

Damian Reniszyn (ur. 1989, Jelenia Góra) – absolwent Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, gdzie z wyróżnieniem obronił dyplom w pracowni prof. Marcina Berdyszaka. Tworzy obiekty, instalacje site-specific i wideo-performance. W odbiorze prac kluczowy jest dla niego wymiar taktylny. Artysta jest dwukrotnym stypendystą Rektora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych m. in.: Młodości (Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, 2014), MarketART (Galeria Słodownia +1, Poznań, 2013), Przegląd Młodej Sztuki Untouchable (Mediations Biennale, Poznań, 2012) – gdzie otrzymał wyróżnienie specjalne jury – i międzynarodowych projektach artystycznych (Aesthetics&Bias [2013/2014], UAP-SHNU [2013], Ground: Strategies of Culture Collaborative Methods and Site-specific practices [2011]). Obecnie doktorant Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Mikołaj Sobczak (ur. 1989, Poznań) – student Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie realizuje indywidualny program nauczania w pracowniach: prof. Jarosława Modzelewskiego, prof. Mirosława Bałki i dr hab. Pawła Susida. Tworzy instalacje, wideo, performance oraz prace malarskie. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych, m. in.: Sanatorium (Galeria Turbo, Warszawa, 2014), Horyzonty (Galeria Bałtycka, Ustka, 2014), /Performance (Galeria Labirynt, Lublin, 2014) czy Gra w artystę (Galeria Arsenał, Białystok, 2014), a także w działaniach

artystycznych w ramach Inauguracji Europejskiej Stolicy Kultury w Umeå (2014). W swoich pracach skupia się głównie na jednostkowych historiach poznanych przez bezpośrednią konfrontację ze świadkami danego wydarzenia. Artysta, wychodząc od tego, co prywatne i indywidualne dotyka uniwersalnych problemów, nadając swoim pracom formę dokumentalnego zapisu.

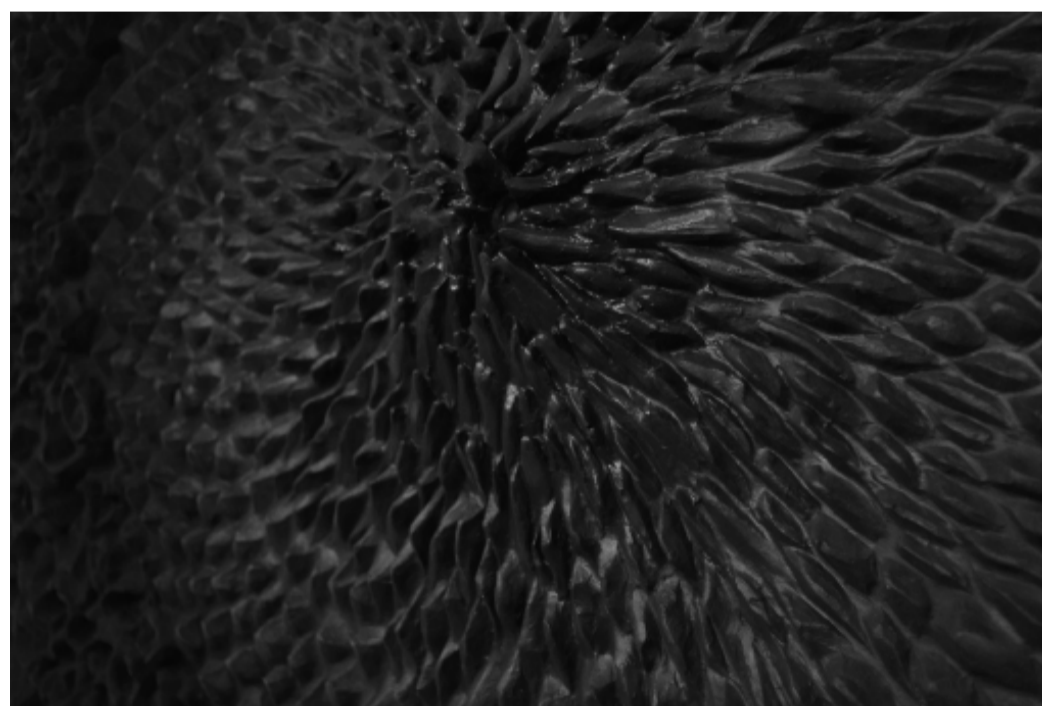
Paweł Stasiewicz (ur. 1982, Żyrardów) – artysta zajmujący się wideo, działaniami w środowisku miejskim i tworzeniem obiektów. Pracuje głównie w oparciu przedmioty znalezione. Brał udział w wielu wystawach i pokazach w latach 2013-2014, m.in.: Outer space (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Kanada), A Given Structure (Fringe Arts Bath, Bath, Wielka Brytania), Streetlight (Roman Susan Gallery, Chicago, Stany Zjednoczone), „Toride International Video Projection” (Toride, Japonia), Memory (Richmond Art Gallery, Richmond, Kanada), Rotterdam VHS Festival #18 (Kunst & Complex, Rotterdam, Holandia).

Kuratorki

Anna Rowińska (ur. 1988, Warszawa) – członkini Studenckiego Koła Naukowego Czarny Kwadrat Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Absolwentka studiów pierwszego stopnia historii sztuki i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim, studentka studiów drugiego stopnia kolegium Artes Liberales na Uniwersytecie Warszawskim. Opiekunka programu rezydencyjnego Domu Kereta w 2013 roku. Współzałożycielka projektu kuratorskiego ABBILD. Współorganizatorka i jedna z kuratorek wystawy URBILD/ABBILD inspirowanej myślą teoretyczną Hansa Beltinga (lokal_30, Warszawa, 2013). Związana z Fundacją Sztuk Pięknych Kochański Knut. Interesuje ją m.in. teoria sztuki i jej wpływ na rozwój sztuki współczesnej.

Agnieszka Sinicka (ur. 1989, Duszniki Zdrój) – studentka piątego roku historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Członkini Studenckiego Koła Naukowego Czarny Kwadrat Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, w ramach którego współorganizowała wystawę Granice Rysunku (Galeria Turbo, Warszawa, 2013). Brała udział w konferencji “Polityka Wymazywania. Pamięć, etos, reprezentacja oraz tyrania idei i widzialności” organizowanej przez Uniwersytet Wrocławski. Realizowała staże w Centrum Sztuki Współczesnej oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Pisze pracę magisterską dotyczącą izraelsko-francuskiego artysty Absalona.

Milena Natalia Soporowska (ur. 1989, Warszawa) – kończy historię sztuki w Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Członkini Studenckiego Koła Naukowego Czarny Kwadrat Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Absolwentka roku podstawowego w warszawskim Związku Polskich Artystów Fotografików (ukończony z wyróżnieniem). Absolwentka Akademii Fotografii w Warszawie. Laureatka Sekcji ShowOFF Miesiąca Fotografii w Krakowie (Pokoje gościnne, kurator: Bownik, 2013). Współzałożycielka projektu kuratorskiego ABBILD. Współorganizatorka i jedna z kuratorek wystawy URBILD/ABBILD (lokal_30, Warszawa, 2013) inspirowanej myślą teoretyczną Hansa Beltinga, oraz Światoobraz (wydarzenie pod patronatem Andy Rottenberg, Pałac Branickich, Warszawa, 2014). Uczestniczka warsztatów z edukacji muzealnej „Wizualny Eksperyment Muzealny” (Stowarzyszenie Katedra Kultury, Warszawa - Łódź, 2014). Interesuje ją m.in. pozycja sztuki wobec kultury wizualnej i antropologii obrazowej. Pomysłodawczyni koncepcji wystawy.



Magdalena Lara, *Obiekt*
instalacja, 2014

Heima¹

Milena Natalia Soporowska

Niejednoznaczne pojęcie „niesamowitego” (*unheimlich*) od początku opisywane jest w kontekście pozornie przeciwstawnej mu koncepcji „domowości”. Ernst Jentsch, konfrontuje je bezpośrednio z poczuciem bycia „w domu” (*zu Hause*), doznaniem tego, co „rodzime”, „własne” (*heimisch*), podobnie jak i Sigmund Freud, który główną osią swoich rozważań czyni relację pomiędzy obcym, a oswojonym. Jednak u twórcy psychoanalizy oba pola znaczeniowe w pewnym momencie ulegają zazębieniu, a kojarzony tradycyjnie z bezpieczeństwem dom staje się metonimią wszystkich swoich opozycji. By lepiej zrozumieć tę zadziwiającą komitwę, należałoby sięgnąć do źródeł domu postrzeganego nie tylko jako przestrzeń, ale przede wszystkim jako odrębna kondycja psychiczna.

Idea domu jako oddzielnego od życia publicznego prywatnego schronienia jest jednym z głównych osiągnięć kultury mieszczańskiej². W jej właśnie ramach jednoznacznie zarysowała się granica pomiędzy tym, co zewnętrzne i wewnętrzne. Konkretnie zaś początków „domowości”, rozumianej jako szczególny stan bycia, dopatrzeć można się w XVII-wiecznych Niderlandach. To tam, w „pierwszym państwie burżuazyjnym”³, powstał określony jej wzorzec, na zawsze odtąd związany ze specyficznym katechizmem mieszczańskim. Spokój, umiarkowanie, rozsądek zaczynają być wrodzonymi właściwościami tego, co swojskie i intymne zarazem. Spadkobierczynią owego katechizmu staje się XIX-wieczna koncepcja „łagodnego prawa” (*das sanfte Gesetz*), którym kieruje się człowiek *biedermeieru* – mieszczanin doby kryzysu naznaczonej rewolucją 1848 roku. O nim rozprawia we wstępie do *Kolorowych kamieni* (1853), nieoficjalnym manifeście *biedermeierowskim*, austriacki pisarz Adalbert Stifter. To doktryna kumulująca wszystkie przymioty mieszczańskiego, prostego życia. W tej oto abstrakcyjnej idei wiecznego i powszechnego prawa moralnego zawarta jest cała wiara w istnienie wyższego porządku, kierującego zarówno tym, co banalne i pospolite, jak i tym, co wzniosłe i jednostkowe. Jest ono przeciwieństwem wszelkich niepożądanych i gwałtownych namiętności, gwarancją spokojnej egzystencji, którą wienczy równie spokojna śmierć.

Precyzyjny wgląd w „łagodne prawo” dawało ar-

1 Staronordyckie wyrażenie *heima* stanowi etymologiczne źródło słowa „dom” w językach: niemieckim, duńskim, szwedzkim, holenderskim i angielskim. *Heima* oznacza zarówno miejsce fizyczne, jak i pewien stan bycia, który za W. Rybczyńskim określić można jako „domowość”.

źródło: W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, tłum.: K. Husarska, MARABUT, Gdańsk 1996.

2 John Lukacs, *The Bourgeois Interior*, „The American Scholar”, 39: 1970, nr 4., za: *Ibid.*, s. 57.

3 *Ibid.*, s. 60.

tyście *biedermeieru* to, co domowe i *blahe*. O tej obsesji banalnego szczegółu świadczą zarówno skrupulatne opisy literackie codziennej rzeczywistości, jak i funkcjonalne, proste wzornictwo czy wreszcie pogodne i realistyczne obrazy wnętrz mieszkalnych. Ta, wyrosła z burżuazji czasu upadku, „domowość” stała się wkrótce modelem niemalże filozoficznego poznania, zaś sam *biedermeier* – figurą afirmacji domu jako symbolu mistycznie wręcz pojmowanej gnozy. Koncentracja na tym, co bliskie i znane jednocześnie była też manifestacją najdłuższej rozpacz. Rozpacz wynikającej ze świadomości chaosu, której odpowiadała charakterystyczna dla *biedermeieru* postawa „rezygnacji”. Stanowiła ona wynik niemożliwego do zniwelowania konfliktu pomiędzy bezładną rzeczywistością, a wyidealizowanym światem „łagodnego prawa”⁴. Choć pozornie jawi się ona często jako strategia praktyczna i ograniczająca, tak naprawdę wyrasta z lęku przed tym, co ukryte i niewiadome. Interpretować ją można jako rezultat rozpoznania prowizoryczności procesu udomowienia, prowadzącego jednocześnie do jego paradoksalnej eskalacji. Dlatego też „rezygnacja” mogłaby być również uznana za efekt głębokiego doświadczenia owej „niesamowitości”, o której kilkadziesiąt lat później pisze Jentsch, a następnie Freud. O ile jednak u Jentscha wskazanie racjonalnego, często trywialnego wręcz źródła poczucia owej dezorientacji zarazem je znosi, o tyle, w ujęciu jego polemisty, to owe mające przynieść ulgę źródło tożsame jest z samą „niesamowitością”.

Interpretacja Freuda zasada się na szczególnej homologiczności „niesamowitego” (*unheimlich*) oraz przeciwstawnego mu „samowitego” (*heimlich*). Nie znajdujący w naszym języku konkretnego odpowiednika, „samowity” rozumieć można, za Freudem, jako „należący do domu, nieobcy, znajomy, okiełznany, luby i przytulny, swojski”. W pewnym momencie przymiotnik ten ujawnia zbieżne ze swoim antonimem znaczenie, co podkreśla zaskakującą i jednocześnie niepokojącą bliskość pomiędzy sferami pozornie tak od siebie odległymi.

To, co domowe, okazuje się więc często złowieszczym kamuflażem, symptomem podskórnej destabilizacji. Przyzwyczajenie i swojskość nie są zaś synonimem poznania, a jedynie mierną tego poznania atrapą. Obsesyjne, całościowe próby okiełznania nieskoordynowanej rzeczywistości prawie zawsze łączą się z desperacką niemocą wobec tego, co mgliste i obce. I tak oto główny bohater Późnego lata Stiftera, młody syn kupiecki Heinrich,

trafia do „domu różanego”⁵, wiejskiej sielankowej posiadłości, w której to uczy się jak wieść spokojne i doniosłe jednocześnie życie. Sam autor zaś, najzagorzalszy piewca „łagodnego prawa”, w 1868 roku, w wyniku ciężkiej depresji, podrzyna sobie gardło brzytwą.

Tak bardzo powiązana z „domowością” mentalność *biedermeierowska* sztukę widziała jako sposób na odkrywanie porządku i harmonii w cichym, osobistym i zwyczajnym. W utopijnej jedności stylu poszukiwano wówczas możliwości odrodzenia całej kultury i narodu zarazem. Estetyzacja rzeczywistości była sposobem na osiągnięcie równowagi. Równowaga ta ostatecznie okazywała się jednak tragicznym zawieszeniem pomiędzy dwoma nieprzystającymi do siebie światami niż spójną homeostazą. Czym jest ona bowiem jeśli nie ciągłą możliwością zachwiania? Najbardziej napiętą z niepewności, bo ukrywającą się pod pozorem równowagi i samokontroli.

Prace zgromadzone na wystawie NIE/SAMOWITE ten zgubny aspekt równowagi całkowicie obnażają. Sztuka działa tu raczej jako rodzaj sabotażu niż panaceum. Ukrywając, jednocześnie odkrywa ambiwalentną naturę naszego otoczenia. Lara tworzy sztuczną formę przypominającą rodzaj czarnego guza, wyrastającego wprost z białej, sterylnej ściany. Ten symulowany nowotwór ożywia za pomocą schowanej w nim kamery. Reniszyn zaś organiczną część ciała wyabstrahowuje, czyniąc z niej głównego wykonawcę przedziwnego performansu. Zasłona Regi zamiast chronić przed zewnętrznymi niebezpieczeństwami, staje się źródłem niepokoromionych, dziecięcych lęków, podczas gdy zapis opuszczonej posiadłości Sobczaka przeczy istocie domu, w zamian ukazując podejrzane siedlisko czarostwa i magii. Tymczasem wideo Stasiewicza ze schodów, prowadzących do mieszkania artysty, tworzy chaotyczne kompozycje, którym towarzyszą brzmiące niczym kuriozalne zaklęcia fragmenty pracy naukowej profesora Brora Zachrissona.

Przestrzeń, którą tworzą dzieła, daleka jest od swojskiej i wygodnej. Jej elementy budowane są jednak na materiale znanym i bliskim: fragmentach ciała (Lara, Reniszyn) czy domu (Rega, Sobczak, Stasiewicz). Sytuacja staje się odwrócona. To nie „domowość” ukrywa w sobie „niesamowite”, lecz to, co domowe wchłonięte zostaje przez swoje złowrogi odbicie.

4 O postawie człowieka *biedermeieru* zob. m.in. *Spory o biedermeier*, oprac. J. Kubiak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

5 *Ibid.* s. 8.



Sonia Rega, *Strachy*
instalacja, 2014

Niesamowite niesamowite

Anna Rowińska

„Jeśli teoria psychoanalityczna naprawdę ma rację, twierdząc, że każdy afekt jakiejś pobudki uczuciowej – niezależnie od tego, jakiego jest ona rodzaju – przemienia się w lęk za sprawą wyparcia, to wśród przypadków lęklivosti musi istnieć jakaś grupa, w której da się wykazać, że owo budzące lęk jest powracający wyparty. Ten rodzaj tego, co budzi lęk byłoby tym niesamowitym”¹.

Pojęcie „niesamowite” (niem. *unheimlich*, ang. *uncanny*)², nie jest już nieznanym dla historii sztuki i estetyki jednak wydaje się, że ciągle pozostaje niedocenione. Animistyczny charakter i szerokość zastosowań stanowi jego ogromne bogactwo interpretacyjne. „Niesamowite” odwołuje się do najbardziej skrytych lęków ludzkiej psychiki i jest zależne od wrażliwości indywidualnych jednostek³.

Freud rozwija pojęcie w eseju *Niesamowite*, skonstruowanym na zasadzie dialogu z wcześniejszym tekstem Ernsta Jentscha⁴, wzbogaconym o własne obserwacje. Obydwa źródła stały się inspiracją dla wystawy, będącej próbą stworzenia dialogu między sztuką, a pojęciem wywodzącym się z dziedziny psychologii.

„[Niesamowite] należy do dziedziny tego, co przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę, równie pewne jest i to, że słowa tego używa się nie zawsze w ostro odgraniczonym znaczeniu, tak, że najczęściej zlewa się ono właśnie z tym, co w ogóle budzi lęk”⁵, jak pisze Freud. Opisana przez niego dziedzina graniczy i przecina się jednocześnie z innymi kategoriami, z dziedziny filozofii i psychologii, które były bliskie mu bliskie. Niesamowite może, chociaż nie musi, mieć związku z sublimacją, pojęciem fetyszu, czy dziecięcymi lękami. Nie wystarczy, żeby było nieznanym, musi dojść pierwiastek niesamowitości⁶.

Wystawa NIE/SAMOWITE powstała, by przybliżyć kategorię niesamowitego i spróbować ją zobrazować za pomocą środków, którymi posługuje się sztuka. Sam Freud w swoim tekście wspomina niesamowitość jako kategorię estetyczną o niewykorzystanym potencjale. Każdy zaprezentowany artysta podszedł inaczej do tematu i dzięki temu powstała mała mapa pojęcia, jego wielowymiarowy obraz.

1 S. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 252.

2 Konieczne jest podkreślenie, że w różnych językach termin „niesamowite” ma inny wydźwięk potoczny, zależny od kontekstu kulturowego.

3 S. Freud, *op. cit.*, s. 236.

4 E. Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny*, „Angelaki Journal of the Theoretical Humanities”, 2: 1996, nr 1.

5 S. Freud, *op. cit.*, s. 235.

6 *Ibid.*, s. 260.

Analiza dzieł prowadzi do wyróżnienia dualistycznego sposobu podejścia do kategorii niesamowitości. Tak samo jak definicja Freuda, dzieło może zarówno o niesamowitości traktować, jak stać się obiektem niesamowitym, zlewając się w jedno ze swoim desygnatem. To otwiera na możliwość analizy dzieła sztuki pod kątem kategorii niesamowitości i ze względu na charakter tak formalny jak i treściowy.

Praca Soni Regi może być widziana jako „formalnie niesamowita”. To wielka, czarna zasłona (o wymiarach 200x140) wzbogacona o takie elementy jak włosy czy przetarcia. Monumentalność czyni z niej obiekt, przytłacza i zadziwia samym swoim rozmiarem. Wielka ciemność kojarzy się z jednej strony z dziecięcymi lękami, a z drugiej wzbudza uczucie trwogi przed niewidocznym i ukrytym. Praca nie tyle przysłania, co jest niewidocznością, pochłaniającą świat zewnętrzny ciemnością. Zasłania, jednak nie ma pewności, czy faktycznie istnieje to, co niewidoczne pod przysłoną i niepewny jest charakter niewidocznego – może to być czyhający za zasłoną oprawca. Lęk wynikający z niepewności, czy mamy do czynienia z żywym czy martwym to niesamowite opisana przez Jentscha⁷.

O obecności, niesamowitej i patrzącej traktuje praca *Obiekt Magdaleny Lary*. To duża (180x180x54 cm) rzeźba wykonana z żywicy epoksydowej przypominająca formę organiczną, koralowca. Patrzące oko⁸ w jej fakturalnej pracy podkreśla obecność przedmiotu, oglądający jest oglądany. Następuje obustronna wymiana patrzenia. Artystka stworzyła *Obiekt* zainspirowana pracami nad teorią wizualności W. J. T. Mitchella. Niedookreśloność formy i jej patrzenie odpowiada kategorii niesamowitości przez niemożność skategoryzowania jej, niepewność intelektualną, którą Jentsch przedstawia jako istotny element⁹.

Praca Mikołaja Sobczaka odnosi się do kategorii niesamowitego na wielu poziomach. Wideo *Unheimliche Haus* prowadzi oko widza przez ciemny, zniszczony dom, kieruje go na pojedyncze elementy, wybiórczo odkrywa świat pogrążony w ciemności. Reszta pozostaje niewidoczna. To przejście od samowitości¹⁰ w niesamowitość, bazujące na niewidzeniu i ukryciu znajomego. Samowite jest, jak pisze Freud, przynależne do dwóch kręgów wyobraźniowych: obcego i znanego. Figura domu

7 *Ibid.*, s. 241.

8 Praca zakłada umieszczenie kamery, skierowanej na widzów, która transmitowałaby obraz na ekran widoczny dla oglądających.

9 E. Jentsch, *op. cit.*, s. 7.

10 Od słowa „samowite” - archaizmu oznaczającego „znajomy” i „domowy”.

nawiązuje do zamieszkania, jednak ten w pracy Sobczaka został porzucony. Pozostają pytania: dlaczego i czy na pewno? Co pozostało a co odeszło? Czy mamy do czynienia z widzeniem obecności czy nieobecności.

Przedstawione prace są częścią wystawy NIE/SAMOWITE. Chociaż na wystawie obejrzyć można różne sposoby podejścia do tytułowej dziedziny, cechą wspólną wszystkich prac jest odejście od figuracji. W 2004 Mike Kelley był kuratorem zbiorowej wystawy *Uncanny* w Tate Liverpool. Wówczas skupił się na „pamięci, wspomnieniu traumy i niepokoju przez zestawienie wysoko osobistych kolekcji przedmiotów z realistycznymi figuratywnymi rzeźbami”¹¹. Na wystawie pojawiły się znane prace jak np. *The Prodigal Son* Damiana Hirsta, czy praca Cindy Sherman. Wystawa w galerii Starter udowadnia, że sztuka wychodząca poza figuratywność, także może nawiązywać do dziedziny niesamowitości, co potwierdza intuicję Freuda, że może być ona kategorią estetyczną¹².

11 *The Uncanny: Where Psychology Meets Art*, <http://whitecubediaries.wordpress.com/2013/02/21/the-uncanny-where-psychology-meets-art/>, (dostęp: 1.07.2014).

12 S. Freud, *op. cit.*, s. 236.



Damian Reniszyn, Bez tytułu
wideo, 2014

Niesamowite – lęk, którego nie można ukoić

Agnieszka Sinicka

Wystawa NIE/SAMOWITE to próba umiejscowienia kategorii „niesamowitego” we współczesnej praktyce artystycznej. Punktem wyjścia dla zorganizowanej wystawy jest myśl twórcy psychoanalizy Sigmunda Freuda, który w swoim tekście *Niesamowite* z 1919 roku opisuje niesamowitość jako kategorię estetyczną. „Niesamowite”, rozumiane za Freudem, to kategoria znajdująca się poza obszarem zainteresowań – wąsko rozumianej – estetyki, która zajmuje się tym, co piękne i atrakcyjne, a także związane z przyjemnością¹. W przypadku „niesamowitego” odbiorcy towarzyszy niepokój, lęk i niepewność, ale, jak podkreśla Freud, zarówno przyjemność jak i nieprzyjemność w estetycznym doświadczeniu nie są bezpośrednio skorelowane z pozytywnymi czy negatywnymi uczuciami². Freudowskie „niesamowite”, tak jak Kantowska przyjemność, nie jest ulokowane w określonej cesze obiektu, która miałaby je wywoływać. Niepokój i intelektualna niepewność nie jest dana w pracach, ale jest czymś poszukiwanym przez odbiorcę. „Niesamowite” jest więc rodzajem subiektywnej jakości uczuciowej.

Sonia Rega, podążając za Freudem, odnajduje pokłady tłumionego lęku w dzieciństwie.

„Ponieważ my wszyscy myślimy w tej kwestii jak dzicy, trudno się dziwić, że pierwotny lęk przed śmiercią jest u nas jeszcze tak silny, że jest on tak bardzo gotów do uzewnętrznienia się, gdy tylko coś temu sprzyja”³.

Artystka w opisie obiektu pisze o swoim dzieciństwie, w czasie którego potencjalnemu zagrożeniu sprzyjało każde poruszenie się zasłony czy przemknięcie po niej podejrzanego cienia. Praca Regi to transformacja abstrakcyjnej obawy i nieuzasadnionego strachu w symboliczną reprezentację, która pozwala na ich oswojenie. Przez zasłonę odgradzone zostaje to, co znajome i swojskie, od tego, co „zakryte, trzymane w ukryciu”⁴. Istotna dla artystki w procesie rekonstruowania wspomnienia stała się pusta przestrzeń pomiędzy zasłoną a podłogą, która umożliwiała przenikanie „niesamowitego” do „samowitego”. Twórczyni jako dziecko – chcąc oddzielić się od tego, co budzi lęk – pod spód zasłony wkładała ubrania. Jak zauważył Freud to właśnie samotność, cisza i ciemność (towarzyszące także wspomnieniom Regi) są czynnikami, z którymi większość ludzi kojarzy lęk

dziecięcy, którego nigdy nie będzie można ukoić⁵. Mikołaj Sobczak wydobywa na jaw zamknięty i opuszczony dom wraz ze stojącą za nim historią i pozwala nam krok po kroku odkrywać jego wartość. Nieoswojona przestrzeń dla odbiorcy obecna jest w wideo w sposób fragmentaryczny, poznajemy ją poprzez wyłaniające się z ciemności przedmioty. Artysta sięga do etymologicznych korzeni niemieckiego *unheimlich* i na własnej skórze doświadcza niesamowitości domu „zabitego przez własną pustkę oraz przesady panujące w okolicy”⁶. Kluczowym problemem w wideo staje się napięcie między tym, co „niesamowite” a „samowite” (swojskie, zwyczajne, znajome, należące do domu). Freud wykazuje, że oba pojęcia, wydające się z pozoru całkowicie odmienne i stojące ze sobą w sprzeczności, ostatecznie zawierają i definiują się wzajemnie. Praca artysty spełnia warunek przypisany kategorii „niesamowitego” przez psychologa Ernsta Jentscha – „niepewność spowodowaną «brakiem orientacji», poczuciem czegoś nowego, obcego i wrogiego, co ogarnia stary, znajomy, zwyczajny świat”⁷.

Niepokój w odbiorze pracy Damiana Reniszyna może być interpretowany jako lęk spowodowany nierozróżnieniem ożywionego i nieożywionego ciała. Na wideo bowiem „coś co jest martwe wykazuje zbyt duże podobieństwo do tego, co żywe”⁸. A może to coś, co jest żywe, wykazuje podobieństwo do tego, co jest martwe? Artysta trzyma odbiorcę w niepewności – czy obiekt można zakwalifikować jako abstrakcyjną, spreparowaną formę, czy może jako bezpośredni, figuratywny i wyabstrahowany z większej całości element. To intelektualna niepewność i nieokreśloność wiąże pracę Reniszyna z „niesamowitym”. Ponadto, jeśli utożsamimy „obiekt” z wideo z fragmentem ludzkiego ciała praca rozszerza swój wymiar o problem naruszenia granic ludzkiego ciała i zaburzenia jego integralności. „Jak gdyby skóra – ten delikatny zbiornik – nie gwarantowała już integralności «tego, co własne», ale przedziurawiona lub przezroczysta, niewidoczna albo napięta, ustępowała przed wyrzuceniem zawartości”⁹.

Magdalena Lara kieruje swoją interpretację „niesamowitego” w stronę animistycznej aktywności psychicznej i pobudza ją do uzewnętrznienia¹⁰.

Obiektowi, czarnemu narośli wyrastającemu ze ściany, artystka przypisuje „cechę samodzielnej aktywności”¹¹ – obiekt, poprzez zainstalowaną w nim kamerę, widzi. Dzieło obserwując nas sprawia, że wymiana spojrzeń jest obustronna: patrząc na obiekt widzimy równocześnie na monitorze siebie patrzących na prace, spojrzenie wraca do nas, a obiekt przenosi uwagę z siebie na nas. Artystka, tak jak przywoływany przez nią w opisie pracy W. J. T. Mitchell, skupia się na zestawieniu obrazu i żywego człowieka, poprzez co otwiera możliwość interpretacji pracy przez nadanie obiektowi pewnej formy życia¹². Obraz u Lary wydaje się być elementem dominującym nad podmiotem obserwującym – widz znajduje się w polu widzenia obiektu śledzącego ruchy i reakcję na siebie.

Obszar „niesamowitego” zasygnalizowany przez prace wideo i obiekty znajdujące się na wystawie obejmuje więc zarówno bezpośrednio, „niesamowite” odniesienia do Freuda (opuszczony dom [Sobczak] i jego elementy: zasłona [Rega]), zwrot ku doświadczeniu i skonfrontowaniu się z budzącą obawy przestrzenią (Sobczak), powrót do wypartych lęków z dzieciństwa (Rega), jak i miejsca „braku intelektualnej pewności” wobec tego, co widzimy (Lara, Reniszyn, Stasiewicz).

1 S. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 235.

2 R. Ronen, *Aesthetics of Anxiety*, State University of New York Press, New York 2009, s. 9.

3 S. Freud, *op. cit.*, s. 254.

4 *Ibid.*, s. 239.

5 *Ibid.*, s. 262.

6 A. Vidler, *Nieswojskie domy*, tłum. G. Świtek, [w:] „Konteksty” 2004, nr 3-4, s. 21.

7 *Ibid.*, s. 23.

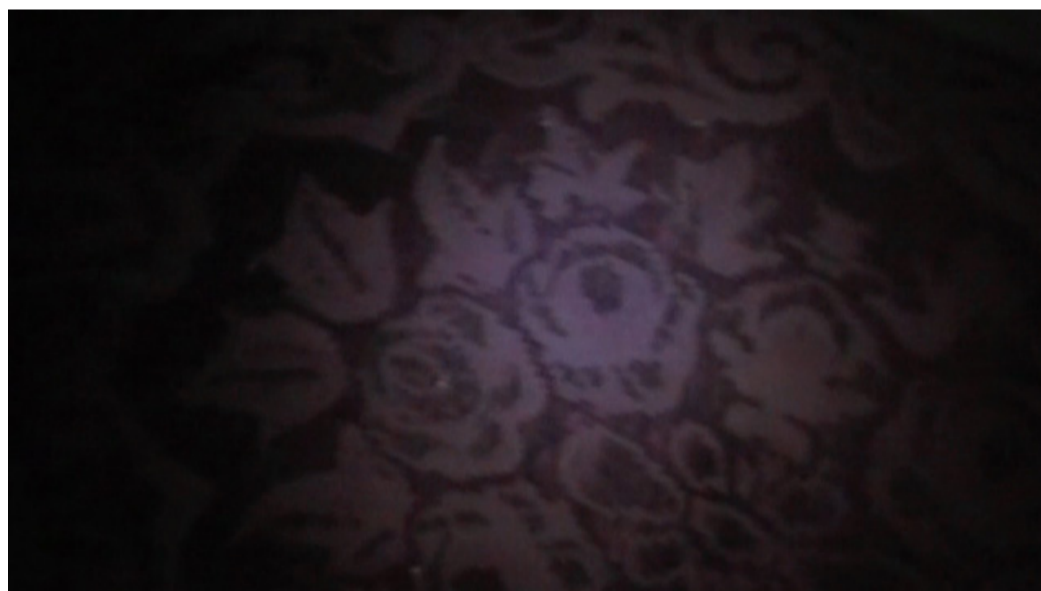
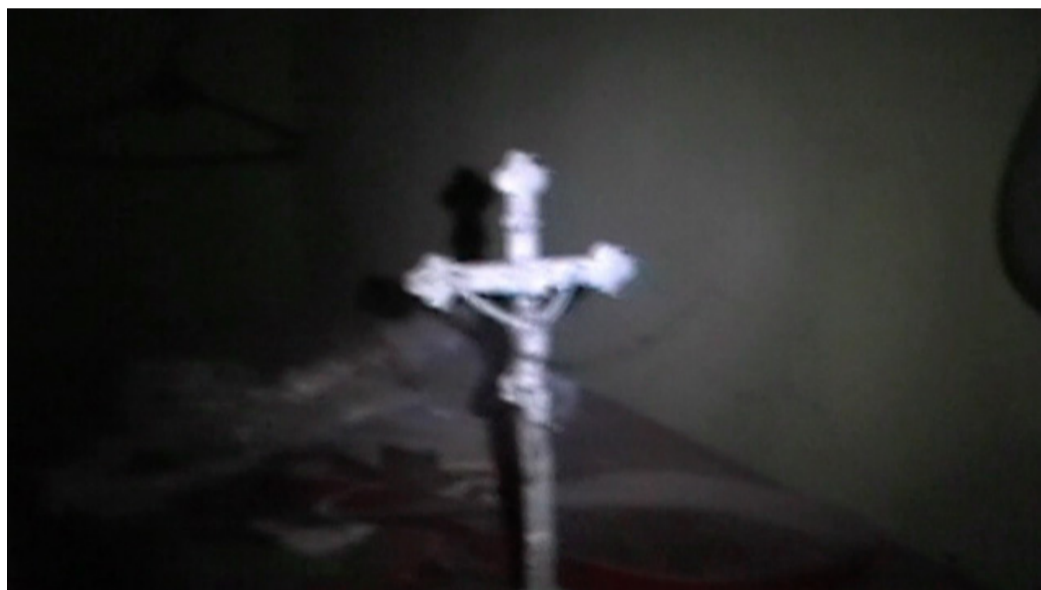
8 S. Freud, *op. cit.*, s. 246.

9 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 54-55. Cyt. za: J. Kordjak-Piotrowska, *Pod powierzchnią skóry*, w: *Szeptne w sztukach pięknych*, red. M. Geron, J. Malinowski, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2011, s. 177.

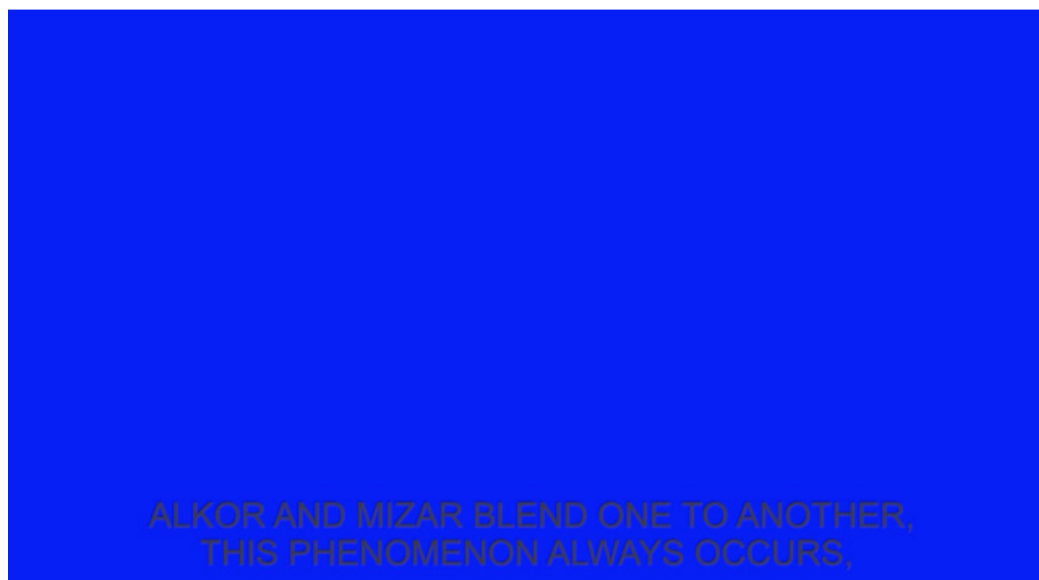
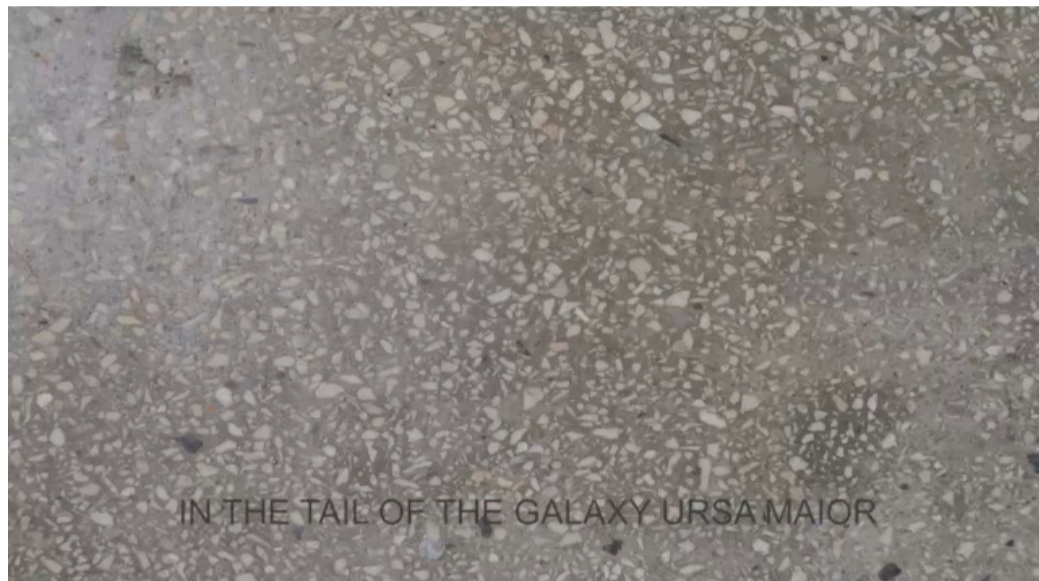
10 S. Freud, *op. cit.*, s. 252.

11 *Ibid.*, s. 255.

12 I. Kurz, Ł. Zaremba, *Potęga i nęcza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella*, https://www.academia.edu/4358776/W.J.T._Mitchell_Czego_chca_obrazy_ksiazka_, (dostęp: 4.07.2014).



Mikołaj Sobczak, *Unheimliche Haus*
video, 2013



Paweł Stasiewicz, *No Signal*
video, 2014

ORGANIZATORZY



PROJEKT WSPIERAJĄ



PATRONI

