MIRIAM CAHN:

JA, ISTOTA LUDZKA

MIRIAM CAHN:
JA, ISTOTA LUDZKA

MIRIAM CAHN: JA, ISTOTA LUDZKA

Pod redakcją
Marty Dziewańskiej

MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w warszawie

MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ
W WARSZAWIE 2019

Marta Dziewańska
6 Wstęp

Część I

WYBRANE PRACE MIRIAM CAHN:
11 JA, ISTOTA LUDZKA

Część II

TEKSTY

Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici i Nataša Peteršin-Bachelez
„W mojej pracy każdy dzień jest ważny”:
62 rozmowa z Miriam Cahn

Adam Szymczyk
78 Dokumenty podróży

Natalia Sielewicz
„To” we „mnie”: Miriam Cahn i wyznania
94 bezosobowego podmiotu

Jakub Momro
108 Intensywności

Paul B. Preciado
124 Transuranowe mięso

Marta Dziewańska
Słowa-kamienie. Obrazy-kamienie.
128 Zapiski z domu (wariatów)

Część III

MIRIAM CAHN:
GÓRY, MIASTA,
ROŚLINY, ZWIERZĘTA,
RYSUNKI, OBRAZY,
ZDJĘCIA, JA
147 15–18.03.2000

167 Spis prac

Marta Dziewańska

WSTĘP

Wystawa MIRIAM CAHN: JA, ISTOTA LUDZKA obejmuje najważniejsze fazy twórczości szwajcarskiej artystki Miriam Cahn i prezentuje zarówno ekspresyjne prace na papierze, niepokojące obrazy olejne, monumentalne rzeźby, jak i niepokazywane dotąd szkicowniki. Zaproponowany przez artystkę tytuł pokazu to wyraz jej bezkompromisowej postawy i zaangażowania w szukanie odpowiedzi na pytania o to, kim jestem. Co to znaczy być kobietą? Kim jestem jako artystka? Czym jest sztuka, jeśli moim wzorem do naśladowania są artyści-mężczyźni? Jak można pogodzić piękno, zniszczenie i przemoc w jednym i tym samym obrazie? Co się dzieje, gdy naga kobieta – *obiekt* spojrzenia – spogląda na obserwatora? W jakim stopniu malarstwo i rysunek mogą reprezentować bieżące problemy polityczne? A także to fundamentalne: co to znaczy być istotą ludzką dzisiaj?

Dzieło Miriam Cahn jest niezwykle bogate, różnorodne i radykalne. Tworzone od wczesnych lat 70., zanurzone jest w politycznej i społecznej rzeczywistości, reagując na aktualne wydarzenia. Koniec lat 70. i lata 80. przyniosły szerszą widoczność ruchom feministycznym, pokojowym i ekologicznym, artystka zdefiniowała wówczas swoją twórczość jako miejsce indywidualnego oporu. W latach 90. bacznie obserwowała wojnę w Zatoce Perskiej, konflikt na Bałkanach i to, jak pokazują je media. W ostatnim czasie jej prace to zaangażowana reakcja na kryzys uchodźczy i ruch #MeToo.

Od samego początku istotnym elementem twórczości Miriam Cahn jest refleksja nad medium i językiem, których używa – nad ich tradycją i historią. Artystka zawsze wykorzystywała też swoją świadomość polityczną do refleksji nad własną działalnością. Decyzja o tym, aby tworzyć w bieli i czerni i by porzucić płótno, którą podjęła jeszcze jako studentka, była decyzją feministyczną: malarstwo olejne było wówczas zdominowane przez twórców i tematy typowo męskie. Miriam Cahn chciała zacząć pisać historię malarstwa od nowa: na własnych warunkach i z własnej, kobiecej, perspektywy. Nie tylko odrzuciła kolor, ale też zniosła hierarchię „szkicu" i „arcydzieła" postawa ta leży u źródła powstania wielkoformatowych rysunków węglem, które Cahn tworzyła w miejscach publicznych, a potem na gigantycznych kalkach. Prace te przedstawiały z jednej strony rury, rakiety, statki, wieże, z drugiej zaś dryfujące w powietrzu łóżka, domy czy niewielkie wózki – motywy, których genderowy ładunek wraca i do dziś jest kluczowym elementem jej artystycznego słownika.

Odrzucenie przez Miriam Cahn konwencji i klasycznego ideału piękna leży u źródeł jej praktyki performatywnej, zainteresowania efemerycznymi materiałami i formalnymi uproszczeniami, na granicy (świadomie przez nią wybieranej) sztuki naiwnej. Jednak i tu Cahn odrzuca oczekiwania stawiane sztuce feministycznej, zgodnie z którymi *powinna* poruszać „kobiece tematy" i rozwijać „kobiecą estetykę".

Tworząc z zamkniętymi oczami i według rytmu biologicznego (swoje prace opisuje jako „prace owulacyjne", „prace menstruacyjne" – fizyczne odniesienie, które jest dla niej afirmacją wstydliwych i represjonowanych sfer kobiecego doświadczenia), artystka wyrzeka się kontroli nad swoim dziełem, zaś podważając hierarchię między procesem i wynikiem, zawiesza ocenę (udane/nieudane), a z nią fetysz „arcydzieła". Pracuje na podłodze, często całym ciałem, odwołuje się do pamięci sensorycznej i celowo porzuca ogólny ogląd pracy: zawiesza interpretację i bezpieczny dystans.

W połowie lat 90. Miriam Cahn wróciła do malarstwa, sztalugi i do barw. Jasne, skrzące kolory, nakładane warstwami, są odtąd charakterystyczne dla jej stylu. Niezależnie od formatu czy techniki wszystkie jej prace tworzone są z tym samym zaangażowaniem i tą samą intensywnością: Cahn nie pracuje nad żadną z nich dłużej niż dwie godziny – rzeczywisty czas maksymalnej koncentracji. Artystka w absolutnym skupieniu dociera do najgłębszych warstw świadomości, a jej dzieła to wewnętrznie nieocenzurowany zapis „wyładowania estetycznego".

Pracy Cahn towarzyszy literacki komentarz. Bez popadania w anegdotę artystka opowiada – słowami i obrazami – swoją historię rodzinną, swoje pragnienia, sny, doświadczenie ciała i starzenia się, swój strach, niepokoje, swoją wściekłość i dążenie do niezależności – zarówno osobistej, jak i zawodowej. Jednocześnie nieustannie stawia się w szerszym planie wydarzeń społecznych i politycznych, a jej emocje to emocje jednostki skonfrontowanej z wszechobecną przemocą. W swojej sztuce Miriam Cahn staje się adwokatem w sprawach, w których inni milkną i odwracają wzrok.

I to właśnie emocje, zwłaszcza wściekłość, są motorem twórczości Miriam Cahn. Jej prace są ekspresywne, niekiedy dzikie, tworzone z pasją, często agresywne. Jednak artystka świadomie i ostrożnie wybiera środki wyrazu: precyzyjnie wykorzystuje kolory, faktury, powierzchnie i materiały. Te prace fascynują, prowokują, przerażają, niekiedy uwodzą, a tym samym jeszcze mocniej konfrontują publiczność z niewygodną rzeczywistością. Co ciekawe, nie rezygnując z poszukiwania estetycznego piękna i siły ekspresji, artystka maluje jednocześnie przemoc i rozkosz, pożądanie i samotność, okaleczenie i łagodność, czułość i fizyczne ciosy – jej pełna sprzeczności sztuka musi budzić sprzeczne emocje. Wieszając swoje obrazy „na wysokości wzroku", to znaczy tak, że spojrzenia namalowanych na nich postaci spotykają spojrzenia widzów, każe przeglądać się w nich jak w lustrach, a tym samym wytrąca nas z wygodnych pozycji, uniemożliwia zbyt jednoznaczne sądy. Tytuły jej prac jasno sugerują malowane treści (*hände hoch!* [*ręce do góry!*], *beirut-beirut*, *träumen* [*sen*]), niekiedy jednak Cahn celowo wprowadza w błąd: oczarowani urokiem jej barwnych akwareli dopiero po czasie odkrywamy, że kolory układają się w kształt grzyba nuklearnego, a my stoimy w zachwycie przed przedstawieniem największej katastrofy w dziejach ludzkości. W ten sposób tematem sztuki Miriam Cahn staje się ambiwalencja, ale też bezwarunkowa równość, która interesuje ją zarówno w kontekście wojny płci, debaty o uchodźcach, jak i w relacji człowieka ze światem roślin i zwierząt.

Malowane przez nią oniryczne obrazy zaludniają postaci o rozmytym konturze. Niekiedy trudno jednoznacznie określić, czy to figury ludzkie, czy zwierzęce;

męskie czy kobiece. Wyłaniające się szczegóły określają niejako drogę spojrzenia, punkty napięcia albo tożsamości: genitalia (najczęściej w erekcji), wystraszone oczy, zaciśnięte pięści. Te barwne obrazy są przepełnione niepokojem i mimo że tytuły odnoszą je do konkretnych miejsc i wydarzeń, to one same zdają się dryfować poza czasem: pomiędzy jedną katastrofą a kolejną. Rozpoczęty w 2015 roku i kontynuowany do dziś cykl *mare nostrum* to wściekła medytacja: artystka maluje nagich uciekających i upokorzonych ludzi – w abstrakcyjnym otoczeniu lub, ostatnio, tonących w Morzu Śródziemnym. Obrazy te, kolejny raz, budowane są na ambiwalencji: pod względem tematycznym są przerażające i dramatyczne, a jednocześnie – pod względem kompozycji, ekspresji i koloru – zadziwiająco i niezaprzeczalnie piękne. W odpowiedzi na pytanie, dlaczego w jej sztuce ciągle wraca temat wojny, Miriam Cahn od lat powtarza, że konieczne jest opowiedzenie się, zajęcie stanowiska. Zło tkwi według niej w każdej istocie ludzkiej i do tego drzemiącego potencjału, żarzącego się niebezpieczeństwa i wynikającej zeń przemocy trzeba się odnieść wprost. Sztuka Miriam Cahn jest nieustanną z nimi konfrontacją.

Wystawa MIRIAM CAHN: JA, ISTOTA LUDZKA, chociaż została pomyślana jest jako retrospektywa, nie jest zorganizowana według klucza chronologicznego. Przeciwnie: zaaranżowana przez artystkę (dla której wieszanie prac jest gestem tak samo istotnym, jak ich tworzenie) jest swoistą instalacją, w której prace z różnych okresów i tworzone w różnych kontekstach społecznych i politycznych wchodzą ze sobą w wielopoziomowy dialog. Wystawa zorganizowana w Muzeum nad Wisłą to 200 prac prezentujących twórczość niejednorodną, niespokojną i pełną najbardziej skrajnych emocji. Emocji, które towarzyszą w życiu codziennym nam, istotom ludzkim.

MIRIAM CAHN: JA, ISTOTA LUDZKA jest wynikiem współpracy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie z Kunstmuseum w Bernie oraz Haus der Kunst w Monachium. Podróżującej ekspozycji towarzyszą dwie publikacje: „MIRIAM CAHN: I AS HUMAN" (red. Marta Dziewańska, wydawnictwo Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) oraz e-publikacja: MIRIAM CAHN: JA, ISTOTA LUDZKA (red. Marta Dziewańska, artmuseum.pl, miriamcahn.artmuseum.pl) oraz „MIRIAM CAHN: WRITINGS IN RAGE" (red. Miriam Cahn, wydawnictwo Kunstmuseum Bern i Hatje Cantz).

Część I

WYBRANE PRACE MIRIAM CAHN: JA, ISTOTA LUDZKA

hände hoch! (ręce do góry!), 2018

14

o.t. (b.t.), 2017

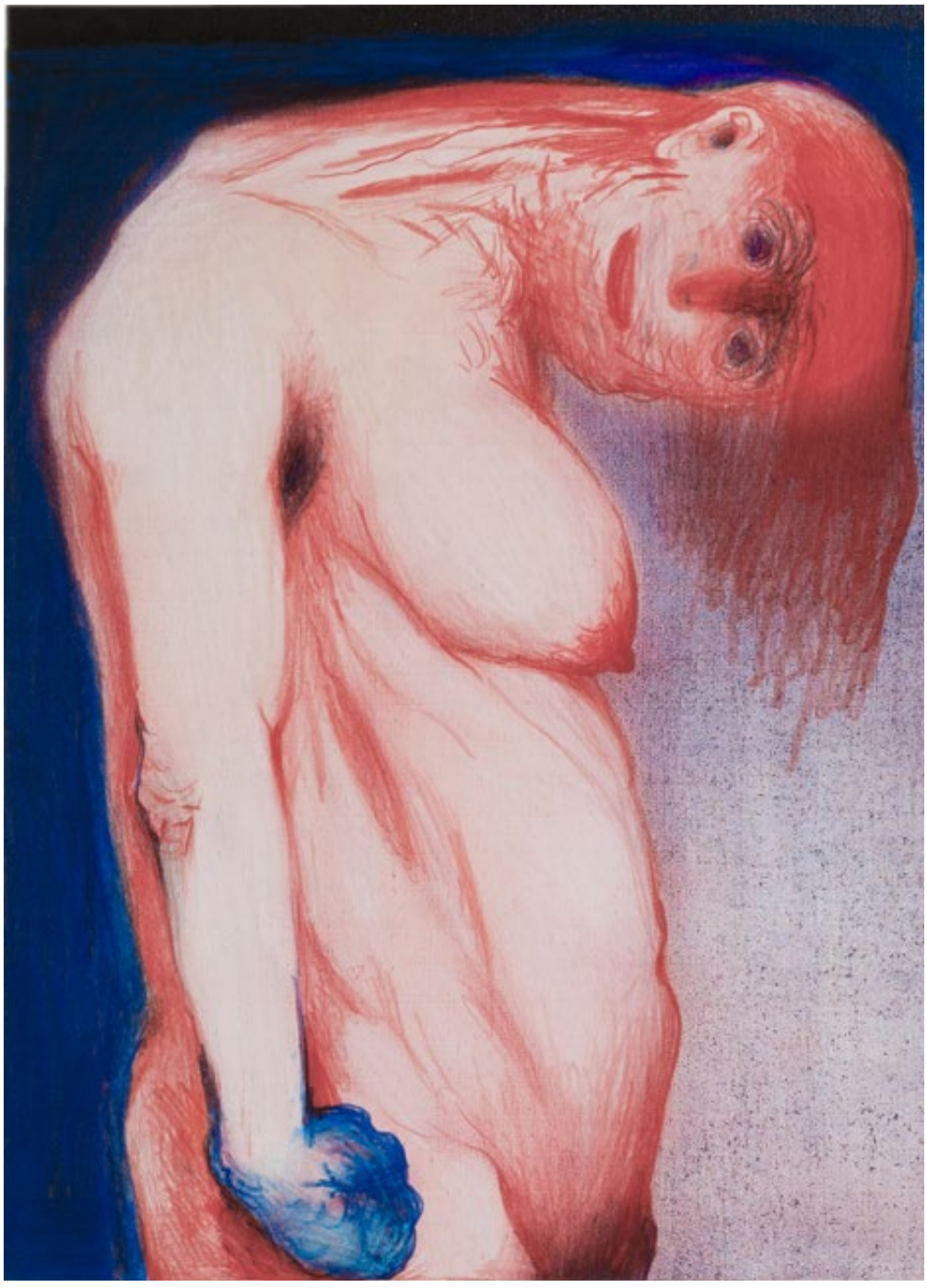
denkender soldat (myślący żołnierz), 2000

in meinem garten (w moim ogrodzie), 2018

BLAU (BŁĘKIT), 2017

frühling (wiosna), 2018

19



altich (staraja), 2017

L.I.S. (+M.G.A.) unheimlich (e.-arb),
(C.W.K. [+Z.Z.O.] niesamowite [p.p.o.]), 1990

21

L.I.S. (+M.G.A.) unheimlich (e.-arb),
(C.W.K. [+Z.Z.O.] niesamowite [p.p.o.]), 1990

L.I.S. (+M.G.A.) unheimlich (e.-arb),
(C.W.K. [+Z.Z.O.] niesamowite [p.p.o.]), 1990

L.I.S. (+M.G.A.) unheimlich (e.-arb),
(C.W.K. [+Z.Z.O.] niesamowite [p.p.o.]), 1990

24

o.t. (b.t.), 2009 + 2018

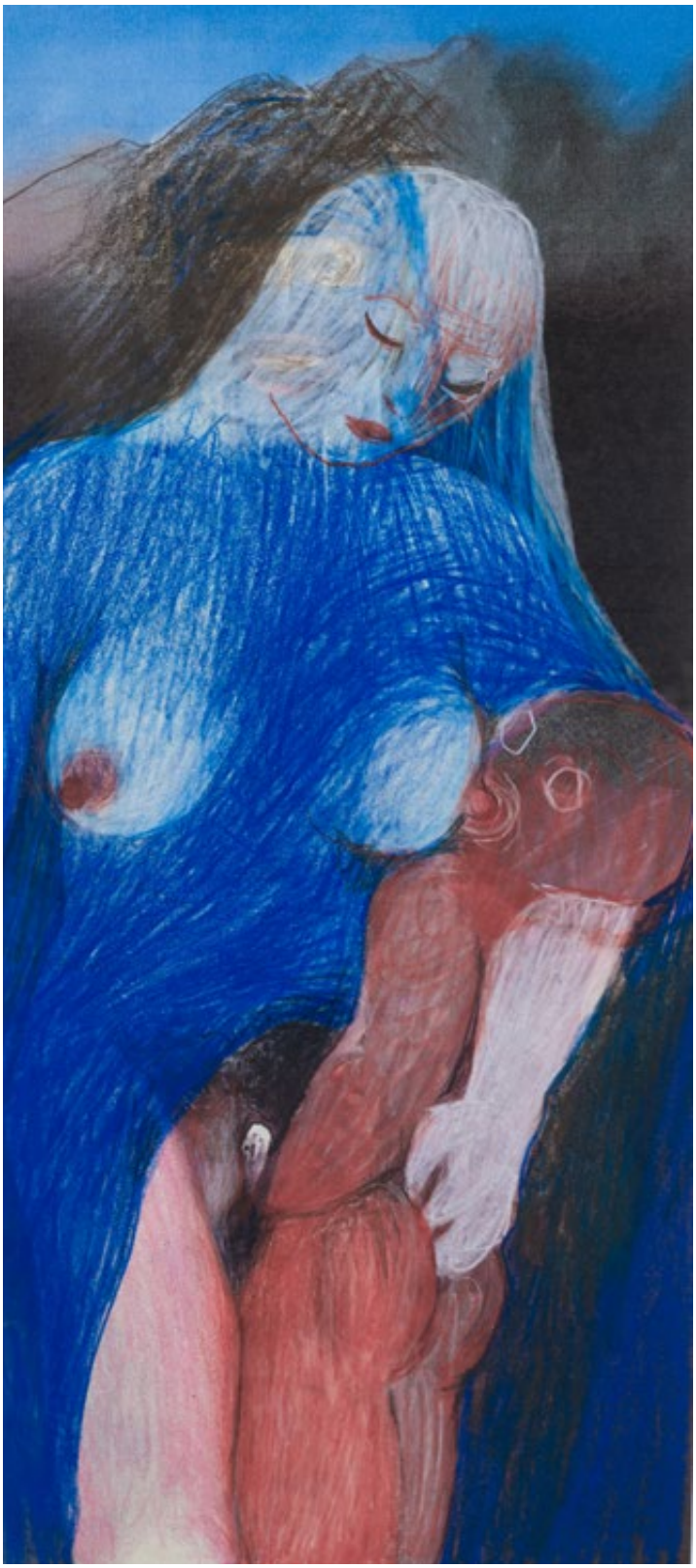
25

liebenmüssen (musieć kochać), 2017

scharfer hund (zły pies), 2013 + 2018

27

säugetier (ssak), 1998



madonna, 2018

atombombe (bomba atomowa), 1986

L.I.S. tiere sterben (e.-arb.) (C.W.K. zwierzęta umierają [p.p.o.]), 1988

L.I.S. tiere sterben (e.-arb.) (C.W.K. zwierzęta umierają [p.p.o.]), 1988

o.t. (b.t.), 1995

traum aufgezeichnet (sen narysowany), 1989

atombombe (bomba atomowa), 1986

kriegerin (wojowniczka), 2013

unklar (niejasne), 2008 + 2018

an der grenze (na granicy), 2018

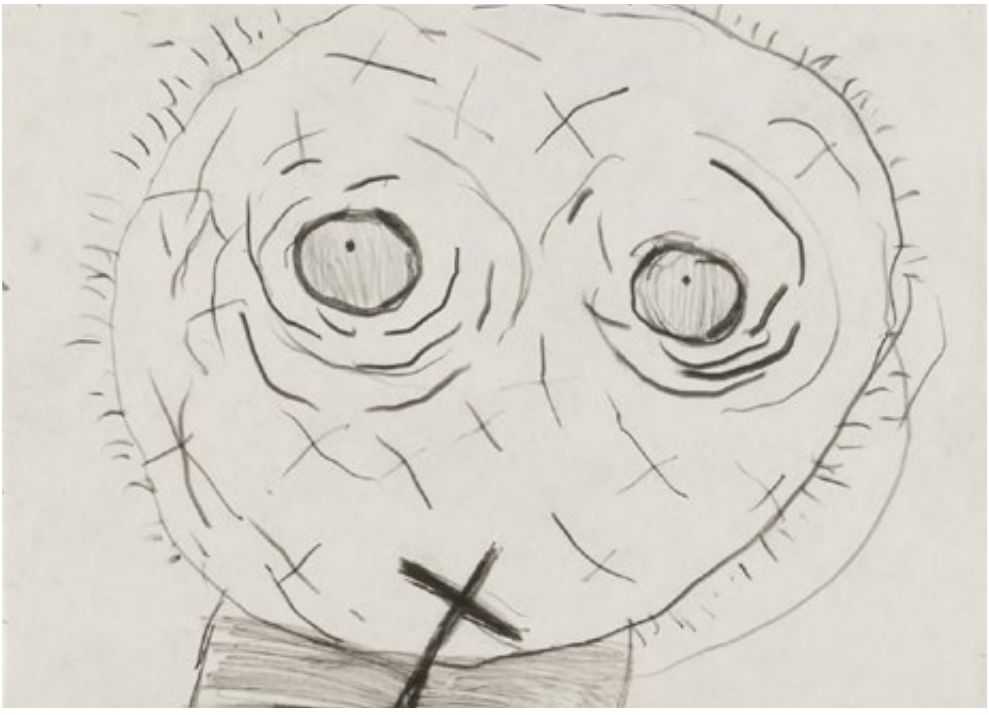
meredith grey (gestern im tv gesehen) (meredith grey [widziana wczoraj w telewizji]), 2015

o.t. (b.t.), 2016 + 2018

41

o.t. (b.t.), 2004

schweigende schwester, freundliche köpfe mit haaren (milcząca siostra, miłe głowy z włosami), 1980



schweigende schwester, freundliche köpfe mit haaren
(milcząca siostra, miłe głowy z włosami), 1980

schweigende schwester, freundliche köpfe mit haaren (milcząca siostra, miłe głowy z włosami), 1980

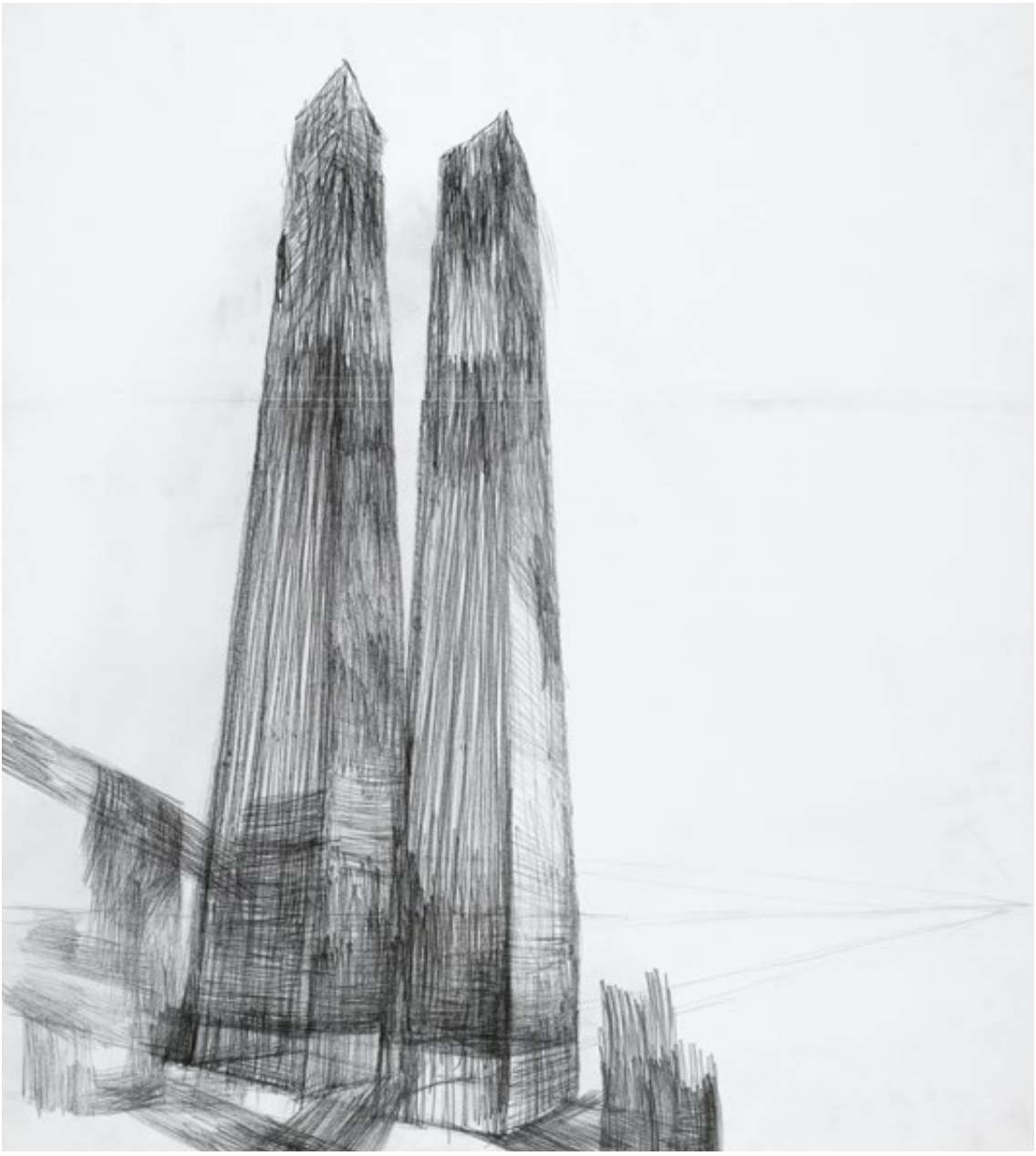
schweigende schwester, freundliche köpfe mit haaren
(milcząca siostra, miłe głowy z włosami), 1980

A-H bombe (bomba A-H), 1986

le milieu du monde schaut zurück (centrum świata patrzy wstecz), 2017 + 2018

im bunker (w bunkrze), 2018

herumliegen (wylegiwanie się), 2013



gedenkstätte/ikone (miejsce pamięci), 2005

51

o.t. (b.t.), 2018

o.t. (b.t.), 2015

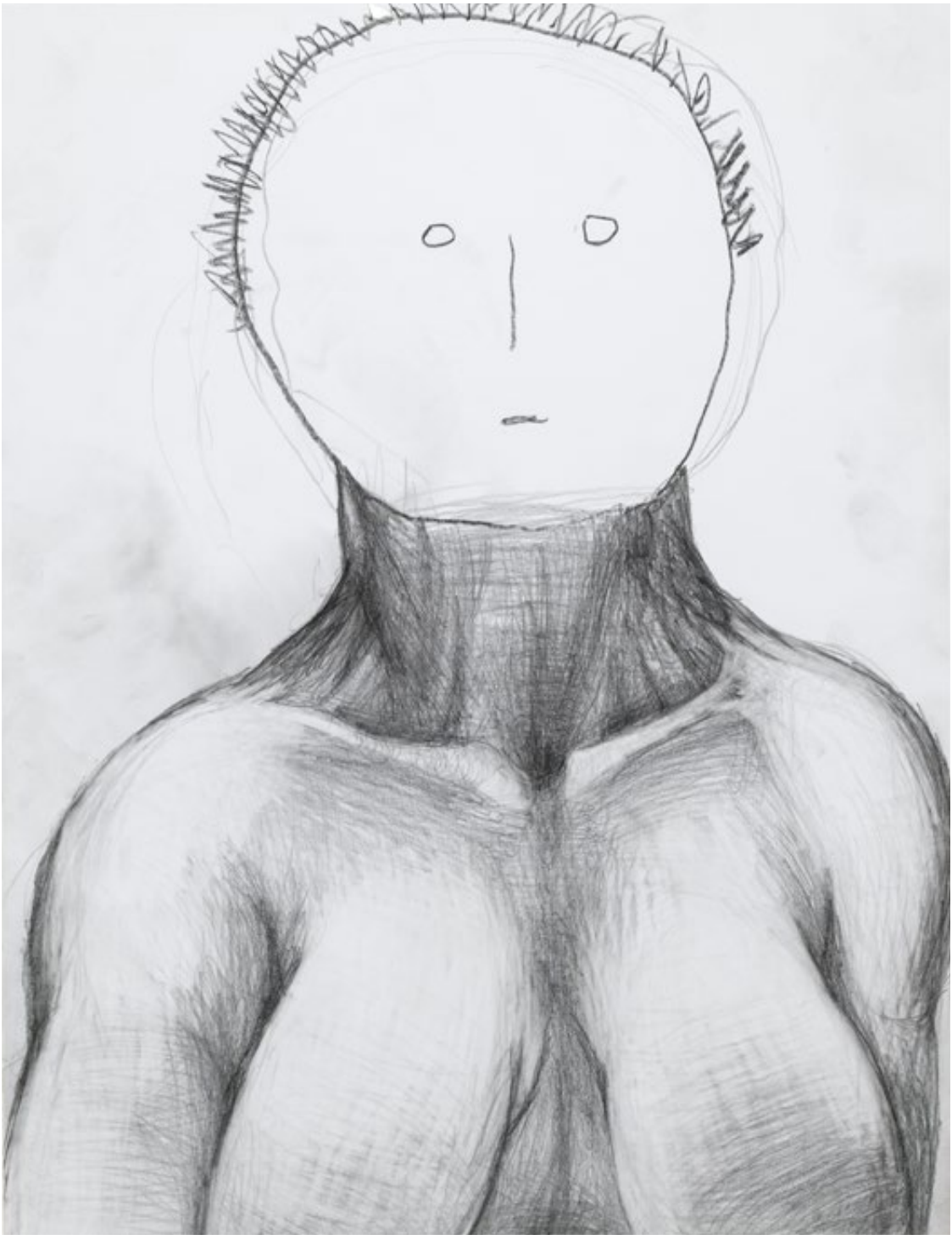
ZITAT (CYTAT), 2018

beschuss (zitat) (ostrzał [cytat]), 2009

weltstadt (metropolia), 1987

d.kl.l. (k.m.), 1981

M.G.A. schwindel auf einem berggart (mit blick auf see) (Z.Z.O. zawrót głowy na grani górskiej [z widokiem na jezioro]), 1989



rekonstruktion (rekonstrukcja), 2014

Część II

TEKSTY

62

Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici i Nataša Peteršin-Bachelez

„W MOJEJ PRACY KAŻDY DZIEŃ JEST WAŻNY”: ROZMOWA Z MIRIAM CAHN

Rozmowa odbyła się 12 listopada 2014 roku w ramach seminarium „Coś, o czym powinniście wiedzieć: artyści i producenci dzisiaj” w School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS) w Paryżu, prowadzonego przez Patricię Falguières, Élisabeth Lebovici i NataNatašę Peteršin-Bachelezę Peteršin-Bachelez. Seminarium z udziałem Miriam Cahn towarzyszyło wystawie *Corporel* w Centre Culturel Suisse w Paryżu. Na potrzeby tej publikacji rozmowa została skrócona i przeredagowana.

Élisabeth Lebovici: Jak wpadłaś na tytuł wystawy, *Corporel*? Jaki wpływ na twoją pracę ma cielesność?

Miriam Cahn: Zależało mi, żeby pokazać ludzi w różnych sytuacjach i pozycjach: leżących, stojących, odkrytych, ukrytych, itp. Użyłam tego jako bazy dla stworzenia struktury wystawy. W pierwszej sali był długi korytarz, więc stworzyłam koncepcję, która dałaby ludziom idącym tym korytarzem odczucia fizyczne i inne, związane z pamięcią tego, co już zobaczyli, oraz oczekiwaniem tego, co zaraz mieli zobaczyć. Wtedy właśnie postanowiłam użyć horyzontalnej linii na poziomie oczu. Ludzie patrzą postaciom prosto w oczy, co prowadzi do określonych zachowań.

Innym pomysłem, na który wpadliśmy podczas przygotowań, było położenie moich szkicowników na podłodze, ponieważ nie było już miejsca na zainstalowanie gablot. To było nawet lepsze, bo ludzie musieli się przystosować – musieli się schylić, kucnąć albo usiąść. Tak właśnie pracuję. Kiedy nie jestem pewna, co zrobić, instaluję bardzo szybko – w godzinę, półtorej – i albo się udaje, albo nie. To trochę jak performanse z lat 70.: albo się udawały, albo nie. Ale zazwyczaj się udaje, często nawet bardzo dobrze.

EL: Wspominasz o „performansach z lat 70.": czy w tych czasach angażowałaś się w performans?

MC: Nie, nigdy, ale bardzo mi się podobały wystąpienia Jochena Gerza, Ulrike Rosenbach, Vito Acconciego, Friederike Pezold i wielu innych z lat 70. Pracowali bezpośrednio z ciałem; ciało było ich narzędziem. Bardzo lubiłam tych ludzi. Nie wszystkich znałam osobiście, ale mieliśmy świetną galerię w Bazylei, Stampę, która zapraszała artystów performansu, kiedy jeszcze nikt nie był tym zainteresowany. Więc oglądałam tych młodych ludzi, dla których ciało było punktem centralnym, i to było wspaniałe. Mnie samej nie ciągnęło do performansu, bo ja chciałam rysować i malować – dla mnie ten proces jest szczególnie piękny. Maluję tak, jakbym robiła performans. Nie chodzi mi o duże obrazy, nad którymi pracuję tygodniami, ale o pomysły, które są wynikiem koncentracji: godzina w poniedziałek daje całkiem inne rezultaty niż godzina we wtorek, ale wszystko ma tę samą wartość. Duże obrazy i małe rysunki mają dla mnie takie samo znaczenie. Wydaje mi się, że to pochodzi wprost z lat 70., jak ruch feministyczny, który był wtedy bardzo silny w Szwajcarii.

EL: Chcemy się o tym więcej dowiedzieć! Gdzie natknęłaś się na feminizm? W Bazylei? Czy istniał wtedy ogólnoszwajcarski ruch feministyczny? Mówiłaś po niemiecku czy po francusku?

MC: Ponieważ Bazylea to ani Niemcy, ani Francja, ani Włochy, to był bardzo ciekawy tygiel ideologii.

EL: Jakie były główne żądania szwajcarskich feministek?

MC: Takie same jak wszędzie indziej: dostęp do aborcji, równa płaca i co robić, jak się jest kobietą z dziećmi. Wszystkie te sprawy.

EL: Niedawno była wystawa o Meret Oppenheim w Lille Métropole Museum w Villeneuve-d'Ascq. Pokazywała, że w latach 60. Oppenheim bardzo wyraźnie mówiła o swojej sytuacji jako kobiety i o tym, jak była eksploatowana przez surrealistów. Kiedy się czyta teksty o Oppenheim, wydaje się, że odgrywała ważną rolę dla artystek feministycznych w Szwajcarii. Czy tak było?

MC: Nie dla mnie. Była tak samo ważna dla artystek, jak i artystów w Szwajcarii. Była inteligentna, elegancka i bardzo zdeterminowana, ale przez długi czas zaprzeczała, że jest feministką, choć jej styl życia był całkowicie feministyczny. Być może jest ważna dla wielu szwajcarskich artystek, ale nie dla mnie. Należała też do innego pokolenia.

EL: Więc dla ciebie to był feminizm postrzegany w performansach?

MC: Tak, bo ciekawe było obserwowanie kogoś takiego jak Ulrike Rosenbach, której twórczość była bardzo feministyczna, choć dla mnie zbyt ideologiczna. Rozmawiałyśmy o różnych sprawach w kontekście współczesnej sztuki, bo na przykład slogan „das private ist das politische, das persönliche das öffentliche" („prywatne jest polityczne, osobiste jest publiczne") jest równie ważny w feminizmie i w sztuce.

EL: Na wystawie w Swiss Cultural Centre jest cały dział poświęcony twoim mniej znanym pracom, zdjęciom twoich interwencji *in situ*. Możesz nam opowiedzieć o tych dość szczególnych pracach?

MC: Zaczęło się od stypendium w Cité des Arts w Paryżu w 1979 roku. Ponieważ miałam małą pracownię, wychodziłam na zewnątrz rysować większe prace. I to było niezwykle ciekawe, ponieważ, będąc kobietą, od wszystkich słyszałam, że to bardzo niebezpieczne robić takie rzeczy samej, w nocy...

EL: No właśnie! Chodziłaś na rampy pod autostradą, to niezbyt bezpieczne miejsce...

MC: I ten sławny tunel! Był dla mnie fascynujący, bo miał kolumny i wyglądało to jak książka. Znowu, pracowałam bardzo szybko: mniej niż dwie godziny, późno w nocy. Rano od razu wracałam, żeby zrobić zdjęcia, do południa wszystko było już wymazane. W następnym roku zrobiłam kolejną dużą pracę, kiedy wróciłam do Bazylei. To było podczas budowy dużej autostrady. Dla mnie to był gest polityczny, bo chciałam zaprotestować przeciwko tej autostradzie, która zniszczyłaby całą dzielnicę. Ale pierwszej nocy, kiedy tam poszłam, w pięć minut zakochałam się tym miejscu. Nie w autostradzie, oczywiście, tylko w tym miejscu jako przestrzeni na moją pracę. Naprawdę podobały mi się beton, funkcjonalność i fakt, że to było tak przepięknie ogromne.

eingeschlossen in mich selber (la répétition d'un éspace clos)
(zamknięta w sobie [la répétition d'un éspace clos]), 1979

EL: W efekcie zastąpiłaś slogany, plakaty, demonstracje i marsze rysunkami *in situ*.

MC: Tak, one były tylko początkiem. To, co nastąpiło później, to całkiem inna sprawa. To mnie właśnie zaintrygowało.

EL: Czy w końcu powstała tam autostrada?

MC: Tak, to ta autostrada, która prowadzi do Francji i Niemiec, więc nie ma już tam czego oglądać!

EL: Nie kusiło cię, żeby zobaczyć miasto przez wideo, zobaczyć swoje rysunki na wideo? Czy robiłaś zdjęcia?

MC: Sama robiłam zdjęcia i nadal robię. Fotografowałam rysunki na autostradzie, ale oczywiście wiedziałam, że policja też robi zdjęcia. To fantastyczne, że mają fotografie mojej sztuki w archiwach policyjnych! Ponieważ były rysowane węglem, moje rysunki szybko zniknęły, ale pięć różnych podmiotów złożyło na mnie zażalenie!

EL: Byłaś sądzona?

MC: Tak, dostałam grzywnę 150 franków, ale warto było! Sędzia zapytał mnie: „Pani Cahn, czy jest pani gotowa poczuć się winną?". A ja odpowiedziałam: „Nie, nie jestem gotowa czuć się winną za wykonywanie swojej pracy!". To było bardzo śmieszne i informacja, że nie czułam się winna nadal widnieje w teczce mojej sprawy.

EL: To wtedy policja miała katalog twoich prac?

MC: Tak.

EL: Dlaczego zrezygnowałaś z pracy w przestrzeni miejskiej, skoro szło ci tak dobrze i policja już cię znała?

MC: Nie da się robić ciągle tej samej rzeczy. To staje się nudne. Po tym, jak mnie złapali, postanowiłam przestać.

EL: Co wtedy? Z powrotem do studia?

MC: Dla mnie to zawsze było równoległe. Cały czas rysowałam albo w studiu, albo na ulicy.

EL: Ale zatrzymałaś aspekt performansu w swoich pracach. Z tego, co rozumiem twoje prace powstają w jeden dzień...

MC: Nie cały dzień, tylko w godzinę albo dwie.

EL: Też wielkie płótna? Jak ty to robisz?

MC: Naprawdę nie wiem.

EL: Twoja praca jest bardzo fizyczna.

MC: Tak, dokładnie, stąd tytuł wystawy! W mojej pracy każdy dzień się liczy. Wstaję i decyduję, czy rysować czy robić coś w większym formacie. To zawsze spontaniczna decyzja. To są dla mnie równoważne formy i zajmują mniej więcej tyle samo czasu. Pracuję od jednej do trzech godzin dziennie. Jestem bardzo skoncentrowana: zanurzam się w pracę, potem się wynurzam i na tym koniec. To było też widoczne w performansach z lat 70. Weźmy na przykład *To Cry Until Exhaustion (Płakać aż do wycieńczenia)* Jochena Gerza, gdzie on stoi na górze i krzyczy „Hallo" tak głośno, jak tylko potrafi. Po dziesięciu minutach ma

zachrypnięty głos, ale kontynuuje, na kolanach, aż całkiem traci głos. Więc dla mnie to sposób, żeby zanurkować jeszcze głębiej... Wykonywałam rysunki na ziemi, niejako w nich nurkując. Zamykałam oczy, pracowałam ciałem, a kiedy je otwierałam, rysunki były gotowe.

NATAŠA PETERŠIČ-BACHELEZ: Czy kiedykolwiek wracasz do swoich płócien albo rysunków?

MC: Do rysunków, nigdy. Do obrazów, czasem. Ale generalnie, kiedy obraz jest skończony, odkładam go na bok. Jeżeli myślę o nim potem, nie patrząc nań, zdarza mi się powiedzieć sobie, że coś tu jest nie tak. Potem po tygodniu albo dwóch mogę się zastanowić, czy czegoś tam nie dodać. Ale jeżeli się na to zdecyduję, powtarzam cały proces: zanurzam się, pracuję, wynurzam. Nigdy tak naprawdę nie wiadomo, dlaczego coś jest nie tak.

PATRICIA FALCUIÈRES: W filmie powiedziałaś: „Moja praca jest bardziej inteligentna ode mnie". Czy to jest związane z założeniem, o którym wspomniałaś wcześniej, że musisz rzucić się w jakiś stan albo nastrój, który jest poza twoją wolą lub percepcją?

MC: Tak, to jest stan i dlatego jest bardziej inteligentny niż ja. Jestem pewna, że wszyscy możemy wejść w stany, które przerastają naszą inteligencję.

PF: Czy to też sposób, aby uniknąć mówienia o „projektach"? Wprowadzasz się w stan, w którym praca zostaje stworzona.

MC: Tak, nigdy nie używam słowa „projekt". Moja praca jest dla mnie tym, czym słowa i zdania są dla pisarza. Używam materiałów, które mam pod ręką. Potem, dzięki koncentracji, pracy lub temu, co nazywam „zanurkowaniem", pojawiają się ciekawe kombinacje, ale słowa i wszystko inne już tam są.

EL: Jak decydujesz, którego użyć medium?

MC: To zależy, co jest dostępne. Robię rysunki, obrazy, zdjęcia, filmy i czasem duże rzeźby. Nigdy nie sądziłam, że będę robiła rzeźby, ale tworzyłam je w ten sam sposób, choć to inny materiał. W końcu w drewnie pracuje się ręką. Więc to podobny rodzaj pracy, choć naturalnie wygląda inaczej.

PF: Na wystawie jest cała seria zaskakujących rysunków, przypominających rysunki szesnastowieczne, na których ukazane są splątane ciała, niemalże erotyczne...

MC: Zrobiłam ich sporo, w kontekście ciekawych debat na temat pornografii w latach 70. Te debaty były politycznie istotne. Zawsze uważałam, że to nieprawda, że pornografia robiona jest tylko dla męskiego spojrzenia, że kobiety są ofiarami, które nie oglądają pornografii. Niektórzy ludzie nie oglądają pornografii, ale oglądają ją zarówno kobiety, jak i mężczyźni. Dla mnie pornografia zawsze była związana z klasycznym obrazem ciała. Dlatego moje rysunki nazywają się *das klassische lieben* (klasyczne kochanie), bo wierzyłam, że aby były skuteczne, wymagają ciał prosto z klasycznej sztuki greckiej i rzymskiej. Tu nie można iść na skróty. Kiedy byłyśmy bardzo młode, u szczytu feminizmu, pamiętam, że stworzyłyśmy grupę kobiet zainteresowanych estetyką porn. Ponieważ w Szwajcarii nie było sklepów z pornografią, musiałyśmy jeździć do Lörrach, niemieckiego miasta leżącego tuż przy granicy ze Szwajcarią. Było

das klassische lieben (klasyczna miłość), 1987

malfreude (nachdenken über das schnitzen),
(radość z malowania [rozmyślanie o rzeźbieniu]), 2009

nas z dziesięć, w tym samym wieku, same feministki, ale co najmniej połowa nie chciała wejść do środka. Nie mogłam tego zrozumieć. Dlaczego mamy nie oglądać?

EL: Te rysunki są technicznie bardzo sprawne.

MC: Klasyczne ciała są ciekawe, bo są wszędzie. Szkoliłam się jako graficzka i tylko idealnych, klasycznych ciał używa się w reklamie i tylko takie można znaleźć w muzeach. To zastanawia, dlaczego ten obraz ciała – męskiego czy kobiecego – jest tak popularny, skoro nie ma on żadnego odzwierciedlenia w naszych własnych ciałach. Uważam, że to fascynująca sfera dla sztuki.

EL: Do wystawy włączyłaś całe szkicowniki z tymi rysunkami.

MC: Kiedy byłam młoda, szkicownik postrzegałam jako serię, na równi z dużymi rysunkami, które robiłam na ziemi. To myślenie seriami, tak samo w odniesieniu do rysunków, jak i obrazów olejnych. Myślę o nich tak samo. Pojedyncze prace, serie, czy instalacje – wszystkie mają taką samą wartość.

EL: Więc dla ciebie sposobem, aby tę równorzędność zademonstrować, jest stworzenie horyzontalności?

MC: Tak. Kiedy wieszam obrazy, jest dla mnie bardzo ważne, aby postaci na obrazach były mniej więcej tego samego rozmiaru i z oczami na poziomie oczu widza. W ten sposób ludzie na wystawie czują, jakby spowodowali sytuację „Hände Hoch!" (Ręce do góry!).

EL: Jest i płótno abstrakcyjne wśród tych prac figuratywnych – żadnych postaci, drzew ani zwierząt. Jednak jest pewna dramaturgia między obrazami w jednej sali.

MC: Nie użyłabym słowa „dramaturgia", ponieważ nie lubię teatru... Chociaż oczywiście myślę o treści i często maluję obrazy, na których nic nie ma. Ludzie mówią, że to abstrakcja, ale to nie mój styl. Dla mnie na nich po prostu nic nie ma. Dlatego często się nazywają *nicht* (nic) albo *malfreude*, co oznacza „przyjemność malowania", gdyż tworzenie ich jest naprawdę przyjemnością.

PF: Albo raczej „radością".

MC: Radością malowania.

EL: Dlaczego przyjemniej jest malować te obrazy niż inne?

MC: Bo robisz sobie przerwę. Bo malujesz same kolory, a to ładne i radosne! To tak jak wtedy, gdy muzycy robią pauzę; pauza jest potrzebna, aby usłyszeć muzykę, kiedy znów się zacznie.

EL: Niektóre z twoich obrazów zawierają też sceny z dużą dozą przemocy a inne nie. Czy to też rodzaj przerywnika w twoich wystawach?

MC: Tak, to prawda i to jest związane z tym, co widzimy codziennie w telewizji. Mimo że mieszkam w dolinie wysoko w górach, zawsze jestem na bieżąco z tym, co się dzieje na świecie. Muszę. Chcę wiedzieć, co się dzieje, że są wojny i dlaczego są wojny. Często myślę o wojnach. Oczywiście teraz to jest prawdziwa tragedia. W Syrii i innych miejscach, wszyscy ci ludzie zmuszeni uciekać w obliczu tej brutalnej przemocy. Ludzie tacy jak my... Dotyka mnie to osobiście, nie potrafię inaczej. Dlatego właśnie moje obrazy nie są ilustracjami,

ale poszukują czegoś wspólnego dla nas wszystkich. Na wystawie w Centre Culturel Suisse jeden mały obrazek jest dla mnie najważniejszy. Mam na myśli *eichmann in jerusalem übermalen* (zamalować eichmanna w jerozolimie) – to sławne ujęcie Eichmanna, które wzięłam z programu telewizyjnego o Eichmannie w Jerozolimie. Zrobiłam coś nowego z tym zdjęciem Eichmanna, którego zawartość jest dla mnie porażająca. To, co widzimy na portrecie, to tylko mężczyzna, ale kiedy wiemy, kto to jest, patrzymy na to inaczej, a to stawia całą wystawę w innym świetle. Dla mnie to centralna praca.

EL: Co dokładnie znaczy *Übermalen*?

MC: Zamalować.

EL: To Eichmann jest zamalowany?

MC: Tak, zamalowane jest zdjęcie Eichmanna w Jerozolimie, tyle że kolorowymi ołówkami, nie farbami.

EL: Kiedyś powiedziałaś, że wojna w Bośni i Hercegowinie to był dla ciebie straszny szok. Teraz wspomniałaś o Syrii. Czy naznaczyły cię jakieś inne wydarzenia historyczne, które miały wpływ na twoją sztukę?

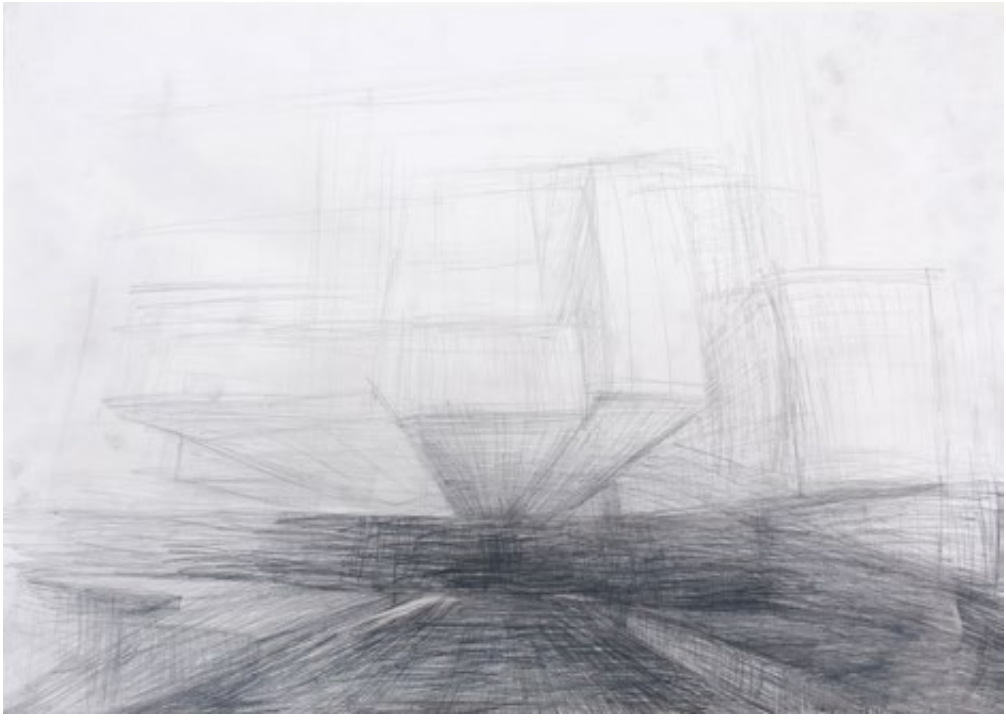
MC: Bardzo ważne były ataki z 11 września, a wojny jugosłowiańskie były pierwsze, prawie dwadzieścia pięć lat temu. One naprawdę wstrząsnęły moim pokoleniem. Wiedzieliśmy, że one wszystko zmieniły, ale nie wiedzieliśmy jak; byliśmy nieprzygotowani. To też jest ciekawe w historii – kiedy jesteś w niej zanurzona, ona zmienia wszystko. 11 września jest jeszcze ciekawszy ze względu na obrazy, które pozostały. Karlheinz Stockhausen naprawdę namieszał, kiedy nazwał atak, którego byliśmy świadkami „największym dziełem sztuki wszech czasów". Ale miał rację – to niesamowite: zrobić zdjęcie, które ogląda cały świat w momencie, kiedy zostało zrobione. Tego w zasadzie poszukiwał Nam June Paik, kiedy zaczął pracować z wideo. Naprawdę to zastanawia, co dziś znaczy produkowanie obrazów. Niektórzy terroryści produkują obrazy, które są bardziej niesamowite niż cokolwiek, co sama byś chciała stworzyć. O to właśnie chodziło Stockhausenowi. Oczywiście to było cyniczne, ale to nie on był cyniczny, tylko ta sytuacja. Więc przeżyłam trzy historyczne sytuacje: wojnę w Zatoce, wojny jugosłowiańskie i 11 września. I dotykają mnie osobiście.

EL: Tak, trudno nie brać ich osobiście.

MC: Co gorsza, ja tyle razy rysowałam Twin Towers w latach 80. Zrobiłam krytykę kapitalizmu symbolizowanego przez Twin Towers. A tu pojawia się Al-Ka'ida i – bum! To bardzo dziwne uczucie. Osobiście nie wierzę, że krytyka ideologiczna staje się bardziej uzasadniona przy podjęciu bezpośredniego działania.

NPB: Czy takie rzeczy stają się później motorem twojej pracy w studiu? Koncentracji i tej fizycznej, cielesnej pracy? Czy zapamiętujesz obrazy i koncepcje?

MC: Tak, naturalnie. Pamiętam, co mogę. Moja pamięć jest czasowa. Pamięć obrazów trzeba pielęgnować jak ogród. Nigdy nie wiesz, co z tego może



eichmann in jerusalem übermalen (zamalować eichmanna w jerozolimie), 2012

absturzstelle (miejsce runięcia), 2005

wykiełkować! Im jestem starsza, tym bardziej mam coś w rodzaju archeologii obrazów, nawarstwionych, ale to wszystko nie jest zbyt jasne.

NPB: Jaką formę przybiera ta archeologia obrazów? Czy to zawsze obrazy myślowe, czy wycinasz obrazy i archiwizujesz je do późniejszego użycia?

MC: Nie, w zasadzie nie prowadzę archiwum. Albo mam je w głowie, albo wcale. Naturalnie oglądam niezliczoną ilość obrazów, kiedy czytam gazety, oglądam telewizję i tym podobne. Ale nie jestem systematyczna i szybko się nudzę. Wszystkie mam w głowie.

EL: W twoich pracach na równi są horror i przemoc, ale też radość.

MC: I wszystkie muszą być na równym poziomie intelektualnym. Wracając do Eichmanna i tej centralnej pracy w Centre Culturel Suisse: możemy się skłaniać ku myśleniu, że jesteśmy dobrymi ludźmi, a naziści to byli ci źli. Jednak to nie takie proste i dziś wiemy, że nie do końca tak jest. Jeżeli chodzi o treść, ciekawe jest, ponieważ pracuję codziennie – to rodzaj procedury – udawanie, że traktuję wszystko tak samo, na równi. Oczywiście jest to niemożliwe, ale mam wrażenie, że to świetne podejście przy pracy. Nierozróżnianie, czy praca jest ładna czy brzydka, dobra czy zła. Oczywiście są różne, ale to interesujące: pracować, udając, że wszystko jest równe.

EL: Czy to ma związek z twoimi warunkami pracy? Faktem, że jesteś zupełnie sama w swojej pracowni w dość odległej szwajcarskiej dolinie? Czy twoje skupienie jest związane z twoją izolacją?

MC: Nigdy nie wiem, co ludzie mają na myśli, kiedy mówią „odległej". Co to znaczy?

EL: Dolina w górach... Widać, że mieszkam w Paryżu!

MC: Paryż też może być bardzo daleko.

EL: To prawda...

MC: Lubię teraz mieszkać na wsi. Wcześniej zawsze mieszkałam w mieście. To też było miłe, ale nie sądzę, by miejsce naprawdę miało tak duży wpływ.

EL: Wcześniej wspomniałaś Bazyleę i środowisko sztuki związane z galerią Stampa...

MC: Tak, to były lata 70., miejsce, gdzie stykały się filozofia, sztuka współczesna, performans, wideo, nowe technologie i książki. Mieli niesamowitą księgarnię i zawsze byli tam ludzie z całego świata. Chodziliśmy tam razem jeść. Miałam szczęście, że mieszkałam w Bazylei w tamtym okresie. Kiedy Jean-Christophe Ammann został dyrektorem Kunsthalle, rozmawialiśmy cały czas. Dzisiaj to wszystko się zmieniło.

EL: A jeżeli chodzi o wykształcenie, ty nigdy nie studiowałaś na akademii sztuk pięknych, prawda?

MC: Nie, ale wielu szwajcarskich artystów i artystek mojego pokolenia też nie. Była tylko jedna akademia sztuki w Genewie i była śmieszna, więc ludzie studiowali typografię i fotografię, a potem zostawali artystami. Muszę powiedzieć, że byłam bardzo zadowolona ze swojego przygotowania, które odbyło się pod wpływem szkoły ulmskiej w połączeniu z Bauhausem.

EL: Czy medium jest dla ciebie ważne? Żaden z twoich obrazów nie jest oprawiony.

MC: Ja najbardziej cenię sobie lekkość, zarówno z mentalnej, jak i materialnej perspektywy. Nie lubię przywiązywać zbyt dużej wagi do materiałów: papier, płótno i drewno mają dla mnie takie samo znaczenie. To tylko materiały. Jest też aspekt praktyczny: to musi być lekkie, bo lubię wszystko robić sama. Duże płótna naciągam sama – tak, żeby były lekkie i żebym mogła je sama nosić. Nie mogłabym inaczej, złości mnie, kiedy asystenci noszą płótna. Nigdy bym się na to nie zgodziła.

NPB: Są lekkie i delikatne. Tak jak twoje duże rysunki, na przykład. Używasz taśmy klejącej i ta kruchość też pojawia się w kruchości ciał, które rysujesz. Te ciała zdają się czasem tkwić wewnątrz formatu, w którym je narysowałaś.

MC: Ale też te ciała nie są całkiem kruche. Materiał może być kruchy, lecz nie sam rysunek. To jest dla mnie bardzo ciekawe, lubię pracować aż do granic. Niektóre z dużych rysunków robiłam na podłodze, mocno, zamaszyście kładłam linie czarnej kredy. Gwałtowne rysunki, które powstawały gwałtownie, dlatego musiałam czasem sklejać je z tyłu taśmą.

EL: Bardzo lubisz pracować na ziemi.

MC: Tracisz poczucie odległości i orientację; nie widzisz, co narysowałaś. To mnie naprawdę interesuje. To jak jakiś wewnętrzny obraz, który funkcjonuje poza moją kontrolą. Kiedy robię te duże leżące rysunki, nie widzę, co tam jest. Odkrywam je po raz pierwszy, kiedy zostają powieszone na wystawie. To dlatego tak lubię te duże rysunki i dlatego lubię robić wystawy. W pewnym momencie już nie mogłam pracować na podłodze i zaczęłam robić obrazy olejne. To była świadoma decyzja.

PF: Kiedy malujesz ciała, tworzysz krajobrazy w żywych kolorach, ale są też ciała malowane białą farbą, jak obecności albo nieobecności – to trudno określić. Czy jest jakaś energia kolorów, energia, która wykracza poza skórę i ciało?

MC: Weź na przykład obrazy Goi – moim zdaniem Goya jest fantastyczny, szczególnie lubię jeden z jego portretów w National Gallery i zawsze idę go zobaczyć, kiedy jestem w Londynie. Żebyś widziała, jaka tam jest skóra. To realizm, ale ja zawsze czułam, że on coś robi dobrze, i chciałam zrobić coś podobnego. Mnie jest trudno powiedzieć, czym właściwie jest człowiek, osoba. Często o tym myślę, kiedy tworzę postacie, bo w zasadzie nie wiemy, czym jest skóra, albo gdzie jest linia między zewnętrzem a wnętrzem. To wymaga pracy z kolorem, ale więcej ci już o tym nie powiem.

To, co widzisz na moich obrazach, jest dokładnie tym, co zawierają. Postać stojąca w krajobrazie, na przykład. Czasem ta postać to ja – to jasno wynika z tytułu. Uważam, że rzeczy muszą pozostać otwarte, jeżeli mają zadziałać, bez dodawania psychologii albo mistycyzmu. Jeżeli widzimy zwierzę bez nogi, to jest to zwierzę bez nogi. To nie jest skomplikowane; to jest to, co widzisz na obrazie. Ludzie widzą zwierzę bez nogi i mają prawo o tym myśleć, co chcą, ale nie mogą powiedzieć: „Ach, to symboliczne!". Nie, to jest bezpośrednie i proste.

schnell nach rechts! (szybko w prawo!), 2005 + 2017

Jeżeli rodzina gdzieś biegnie, to to jest rodzina, która gdzieś biegnie. To się dzisiaj dzieje i widzimy to często w telewizji, rodziny biegnące, bo muszą uciekać, zostawiwszy swoje domy. Myślę, że to ważne, aby utrzymać tę prostotę, bo ta prostota wcale nie jest prosta. Kiedy pomyślisz o biegnącej gdzieś rodzinie, zaczynasz się zastanawiać, dlaczego ona biegnie. Dlatego często mówię, że używam swoich obrazów jak słów, precyzyjnych słów.

NPB: A tytuły?

MC: Tytuły są ważne. Zawsze pojawiają się później i jeżeli obrazy są bez tytułu, to zostają bez tytułu. Jeżeli mają tytuł, to jest to rodzaj podtekstu albo komentarza. Znowu, to nie jest symboliczne, tylko precyzyjne.

EL: Możesz trochę opowiedzieć o swojej przestrzeni do pracy?

MC: Jest tak pusta, jak tylko się da. Robię coś, potem wszystko odkładam.

EL: Jak sobie radzisz z przechowywaniem prac i jak one się z powrotem wyłaniają, by trafić na wystawę?

MC: Z tym jest różnie. Przechowuję swoje prace w najprostszy możliwy sposób. Papier jest zrolowany lub złożony i mam system numeracji, który jest bardzo ważny. Zaczęłam w latach 80. robiąc analogowe zdjęcia swoich prac – nie wszystkich, ale ilu się dało. Dziś są już wszystkie zeskanowane. Kiedy przygotowuję wystawę, pracuję z pamięci, potem idę do magazynu i szukam, nie po zdjęciach lub numerach, ale wśród rzeczywistych obrazów. To prowadzi do zbiegów okoliczności, bo czasem podnoszę jedną rzecz, a pod spodem jest inna, która może być lepsza. Tak więc jest to mieszanka pamięci, obrazów w formie cyfrowej i rzeczywistych prac.

EL: Te numery, które zapisałaś na kartach – wiesz dokładnie, do czego się odnoszą?

MC: Ponieważ ja sama wykonuję całą pracę biurową, wszystko musi być proste. Oznaczenie numeryczne służy do transportu, wyceny, itp. Więc jak ktoś powie: „Kupiłam tego małego, słodkiego zwierzaka. Był czerwony…". Odpowiadam: „Zrobiłam dużo zwierzaków, jaki miał numer?".

EL: Więc kiedy twoje prace idą na półkę, już na nie nie patrzysz?

MC: Nie, nie chcę ich widzieć.

EL: Czy żyjesz w otoczeniu prac innych artystów?

MC: Raczej nie. Mam parę prac General Idea. Bardzo ich lubię.

EL: Jak ważni są dla ciebie artyści szwajcarscy?

MC: Proszę wybaczyć, ale jedyny szwajcarski artysta, którego uważam za superinteresującego, to Dieter Roth. Lubię Pipilotti Rist, choć nie wszystko, co robi, ale ona była pierwszą kobietą ze Szwajcarii znaną na świecie i robiącą, co chce.

EL: Nawet ludzi takich jak Louis Soutter? Wspominam o nim, bo jego praca zawiera *art brut* o szczególnej intensywności. Mam wrażenie, że musiałaś go obserwować z zainteresowaniem.

MC: Tak, lubię Souttera, ale nigdy nie lubiłam, kiedy ludzie łączyli nasze prace. Harlad Szeemann, kiedy jeszcze żył, chciał ze mną pracować, ale nigdy

fliehen müssen!
(musieć uciekać!), 2014

się nie zgodziłam, bo on myślał, że moja praca jest mistyczna. Wszystkie kobiety były dla niego trochę mistyczne. Lubiłam go bardzo. Wspaniale się z nim rozmawiało, ale nigdy nie zrobiłam z nim wystawy, bo powielał szwajcarskie mity o tym, że kobiety powinny siedzieć w domu i tym podobne. Jego wystawy były dobre, jednak zawsze mu mówiłam: „Zrobię z tobą wystawę grupową, ale musisz traktować moje prace jak sztukę współczesną. Nie mieszaj mnie z nie wiadomo kim". On nigdy tego nie zrozumiał.

NPB: Czy mogłabyś nam powiedzieć trochę o swoim stosunku do rynku sztuki?

MC: Rynek sztuki nigdy nie był dla mnie czymś, czego należało się bać. Mój ojciec był dealerem sztuki i wiedziałam, że na sztuce można zbić kapitał. Wiedziałam też, że rynek nic dla sztuki nie robi i nie ma żadnego wpływu, więc czułam, że mam już dostatecznie dobrą bazę. Naturalnie w 1968 roku i w latach 70. bardzo dużo myślałam o rynku, jak też o idiotyzmie i hipokryzji właścicieli galerii i samych artystów. Nawet pracowałam jako asystentka na targach sztuki

przez pięć dni. To była katastrofa, ale dokładnie się przyjrzałam, jak to działa. Moje pokolenie oczywiście stworzyło dużo sztuki, która była nieopłacalna, wideo i performans, na przykład. Trzeba było wykazać się dużym sprytem, aby z tego wyżyć. To znowu przywodzi na myśl galerię Stampa, gdzie o takich rzeczach rozmawialiśmy. To było bardzo ciekawe. Jedliśmy razem i zastanawialiśmy się, co moglibyśmy zrobić z wideo, jak to sprzedać, czy w ogóle da się to sprzedać, czy artyści chcą sprzedawać prace wideo i co możemy zrobić z rysunkami i instalacjami. Pracę artystów trzeba traktować poważnie. Dzisiaj jest zupełnie inna sytuacja, ale muszę przyznać, że zawsze chciałam, żeby ludzie kupowali moje prace. Nigdy nie chciałam uczyć ani robić nic innego, niż sztukę. Zupełnie mi nie przeszkadza, że kolekcjonerzy kupują moje prace. Lubię myśleć o ludziach, którzy żyją z moimi pracami i ideami w swoich domach. Uważam, że to jest piękne i nie ma w tym nic negatywnego. Co więcej, daje mi to szansę, by zarobić pieniądze. Ważne jest dla mnie, żeby mieć wystarczająco dużo pieniędzy, aby móc przeznaczyć czas na pracę. Nie mogę latać i robić tysiąca innych rzeczy, to mnie doprowadza do szału. Dlatego właściciele galerii odgrywają bardzo ważną rolę. Muszą być inteligentni i dobrzy w sprzedaży, ale przede wszystkim muszą podzielać tę samą filozofię w odniesieniu do sztuki. Bez tego to naprawdę nie działa. Dzisiaj galerie są zupełnie inne od Stampy i rynek jest też inny. Ale cieszę się, że nadal działa. Nie wiem, co bym zrobiła, gdyby przestał.

Wiele osób mnie pyta: „Czy masz problem ze sprzedawaniem swoich prac?". Wręcz przeciwnie – mam ich mnóstwo do sprzedania! Nie uważam, aby sprzedanie pracy świadczyło o jej jakości. Świadczy tylko o jakości biznesu sztuki. Pamiętam jak Gerhard Richter miał wystawę w Tate Gallery w Londynie w 2011 roku. Podczas konferencji prasowej ktoś zapytał go (ponieważ dzień wcześniej sprzedał pracę za mniej więcej pięćdziesiąt milionów): „Co pan myśli o tej cenie, panie Richter?". Odpowiedział pięknie: „Das ist albern", co przetłumaczyłabym jako „To śmieszne". Pomyślałam, że to fantastyczne. Miał rację! Co poradzisz, jeżeli rynek wycenia Richtera na pięćdziesiąt milionów? On bardzo dobrze wie, że to nie jest tyle warte. Ja też – kiedy targuję się ze swoimi właścicielami galerii, nie ma to nic wspólnego z jakością albo zawartością. Dla mnie osobiście małe rysunki albo instalacje mogłyby równie dobrze kosztować tyle samo, ale oczywiście to tak nie działa. Cieszę się, że dużo ludzi ma moje prace – na przykład w Norwegii, gdzie przez długi czas reprezentowała mnie jedna galeria. Nie znam tych ludzi, nigdy ich nie spotkałam, ale sama idea, że mieszkają z moimi obrazami albo rysunkami, jest wspaniała. Czego więcej mogłabym pragnąć? A przy tym zarobiłam jakieś pieniądze.

EL: Może zakończymy tym miłym akcentem?

78

Adam Szymczyk

DOKUMENTY PODRÓŻY

Adam Szymczyk był dyrektorem artystycznym documenta 14 w Atenach i Kassel w latach 2014–2017. W roku 1997 współtworzył Fundację Galerii Foksal w Warszawie. Następnie był dyrektorem Kunsthalle Basel w latach 2004–2014. W roku 2008 był współkuratorem, wraz z Eleną Filipovic, piątej edycji Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, *When Things Cast No Shadow*. W roku 2011 otrzymał Nagrodę im. Waltera Hoppsa za osiągnięcia kuratorskie, przyznawaną przez Menil Foundation w Houston. Jest członkiem Rady Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz członkiem komisji doradczej Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation w Wiedniu. Od roku 2018 prowadzi gościnnie projekt *Principle of Equality* ze studentami Akademie der bildenden Künste w Wiedniu i projekt *1937–2017: from Entartete Kunst to Entstellte Kunst* ze studentami Hochschule für Gestaltung und Buchkunst w Lipsku.

Titre de voyage to nazwa dokumentu wydawanego przez władze Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej po osławionej antysemickiej nagonce, zaplanowanej i trwającej w latach 1967–1968, a użytej w charakterze podstawowego narzędzia w walce o władzę toczącej się wówczas między frakcjami Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Skutkiem geopolitycznych ruchów na froncie zimnej wojny, do jakich doszło po wojnie sześciodniowej między Izraelem a państwami arabskimi w roku 1967, oraz w kontekście buntów społecznych w Zachodniej i Wschodniej Europie (zwieńczonych wydarzeniami Praskiej Wiosny i mniej znanymi na świecie protestami studenckimi w Polsce w marcu 1968 roku, stłumionymi, zanim jeszcze urosły do rozmiarów powszechnego buntu), Żydów – w oficjalnej nowomowie partii rządzącej zwanych „elementem syjonistycznym" – namierzono we wszelkich warstwach praktycznie jednoetnicznego polskiego społeczeństwa, wyznaczono do roli kozła ofiarnego, a następnie wygnano z kraju. *Titres de voyage* wydawano polskim obywatelom pochodzenia żydowskiego, którzy, spotykając się z otwartą wrogością, postanowili opuścić Polskę[1]. Choć określenie *titre de voyage* tłumaczono zazwyczaj jako „dokument podróży", samo słowo *titre* ma silniejszy, bardziej archaiczny wydźwięk, sugerujący jedność między dokumentem a legitymującym się nim posiadaczem jako osobą z *tytułem* do podróży, uprawnioną do niej, wyposażoną weń jako swoisty mandat. I naznaczoną nim niczym pieczęcią, tatuażem czy inną nieusuwalną skazą. W onirycznej logice urzędowej nowomowy ewokacja fantazji „podróży" ukrywa fakt wygnania.

Tytuł ten stwierdzał zwięźle, że nosząca go osoba nie jest – i nigdy nie była – obywatelką lub obywatelem polskim („le titulaire de ce titre de voyage n'est pas de nationalité polonaise") mimo faktu, że jednocześnie poświadczał datę i miejsce urodzenia tej osoby w granicach powojennej

1 Językami urzędowymi używanymi w tym dokumencie były polski, rosyjski i francuski (angielski nie odgrywał wówczas w Polsce znaczącej roli – to Paryż pozostawał kluczowym punktem odniesienia na polskiej sentymentalnej mapie historycznej i kulturalnej).

Titre de voyage **wydany Annie Trachtenherc 30 lipca 1969 roku**

Polski, jak również ostatni adres zamieszkania na jej terenie. Uprawniał do podróży tylko w jedną stronę, bez prawa do powrotu do ojczyzny, kryjąc w sobie zakodowaną wiadomość o pozbawieniu innych tytułów, upoważniając wprawdzie posiadającą go osobę do podróży – ale tylko jednokrotnej i jedynie poza granicę kraju, który go wystawił. Rzeczywistą funkcją tego dokumentu było stwierdzenie faktu, że jego posiadacz raz na zawsze pozbawiony zostaje części przysługujących mu podstawowych praw, w tym prawa do swobodnego poruszania się, prawa do wyboru miejsca zamieszkania w granicach każdego państwa, prawa do opuszczania jakiegokolwiek kraju, łącznie ze swym własnym, i prawa do powrotu do swojego kraju, gwarantowanych przez Powszechną Deklarację Praw Człowieka z 1948 roku. Oznajmiwszy, że posiadacz takiego dokumentu „nie jest obywatelem polskim", jego okazicielowi przydzielono tym samym wyjątkowy status, który można by określić jako transobywatela, nieposiadającego ojczyzny[2].

2 Konwencja o statusie osób bezpaństwowych z 1954 roku, uzupełniona w roku 1961, definiuje status prawny osób nieprzynależnych do jakiegokolwiek państwa. Jednak w momencie przekroczenia granicy z „dokumentem podróży", a nawet wcześniej – już w chwili pogodzenia się z *wyobrażeniem* przyjęcia tego dokumentu – jego posiadacz znajdo-

W prywatnym słowniku Miriam Cahn, napisanym w 2014 roku na potrzeby publikacji towarzyszącej wystawie artystki w Städtische Galerie Offenburg[3], pod hasłem J (Judentum) znalazła się następująca uwaga:

> [Żydostwo]
> Ma ono coś wspólnego z poczuciem przynależności z wyboru. Utożsamiłam się z tą historią. Ma to również związek z nazwiskiem Cahn – gdybym nazywała się Müller, wszystko potoczyłoby się być może inaczej[4].

W odróżnieniu od statusu prawnego tworzonego jako fakt dokonany przez *titre de voyage*, przydzielony jednostce w wyniku przemocy władzy, Cahn określa członkostwo pewnej grupy czy przynależność do niej jako dobrowolną przynależność i zgodę na uczestnictwo w historii, nie zaś wynik arbitralnego przypisania do tej grupy. Niemniej zgoda na utożsamienie się z żydostwem zostaje bezpośrednio odniesiona do nazwiska, *nomenu* przesądzającego o kulturowym i politycznym rozpoznaniu kogoś, kto je nosi, jako Żyda, nie zaś Niemca czy kogokolwiek innego. Dziedzictwo można przyswoić sobie w sposób wywrotowy, przejąć je, dobrowolnie przyjmując wobec niego postawę afirmatywną. Następne po „żydostwie" hasło ze słownika Cahn głosi:

> [Wojna]:
> To tkwi w mojej historii rodzinnej; mój ojciec i matka byli oboje uchodźcami. Dużo się u nas politykowało, wojna do tego po prostu należy. Dorastałam w cieniu zimnej wojny.

Wojna na Bałkanach była pierwszą europejską wojną po upadku muru berlińskiego. Zniszczenie wieloetnicznego miasta, jakim było Sarajewo, zostało zaplanowane przez Miloševića i jego zwolenników w celu powołania do istnienia „jednorodnej" etnicznie Wielkiej Serbii [...][5].

wał się w prawnym, psychologicznym, a często także materialnym „stanie pomiędzy", zgodnym z Agambenowskim opisem pozycji „muzułmana" w świecie obozu koncentracyjnego.

3 Katharina Dunst, ed., *Miriam Cahn: zeichnen drawing dessiner*, przeł. Selene States (Offenburg, Förderkreis Kunst + Kultur, Freiburg im Breisgau, Modo, 2014). Zarówno książka, jak i wystawa powstały w ramach Oberrheinischer Kunstpreis (Nagrody Artystycznej Regionu Górnego Renu), przyznanej owego roku Miriam Cahn.

4 W oryginale po niemiecku: „[Judentum]: Das hat mit einer selbstgewählten Zugehörigkeit zu tun. Ich habe mich mit dieser Geschichte identifiziert. Das hat auch mit den Namen Cahn zu tun – wenn ich Müller geheißen hätte, wäre das vielleicht anders gekommen". Dunst, *Miriam Cahn: zeichnen drawing dessiner*, s. 104.

5 W oryginale po niemiecku: „[Krieg]: Das liegt bei mir in der Familiengeschichte, mein Vater und meine Mutter waren beide Flüchtlinge. Es wurde viel politisiert bei uns und Krieg gehört da einfach dazu. Ich bin in Kalten Krieg aufgewachsen. Der Balkankrieg war der erste europäische Krieg nach dem Mauerfall. Die Zerstörung der multiethnischen Stadt Sarajevo war von Milošević und seinem Gefolge beabsichtigt, um ein ethnisch ‚einheitliches' Großserbien aufzubauen. [...]". Dunst, *Miriam Cahn: zeichnen drawing dessiner*, s. 108.

Niemiecki paszport wydany Verze Rosenberg 24 maja 1935 roku, opieczętowany literą „J" 18 marca roku 1939

Żydowscy uchodźcy pod Sommerkasino, Bazylea, data nieznana

Wielowarstwowe dzieło Miriam Cahn obejmuje teksty, rysunki i obrazy (a także filmy i rzeźby) powstające często w powiązaniu z fotografiami znalezionymi przez artystkę w książkach, prasie oraz internecie. Krążąc wokół motywów z jej „słownika", zainteresowanie artystki ogniskuje się na istotach żywych, ludziach i zwierzętach, przedstawianych w realnych i wyobrażonych konfiguracjach, zaś ich istnienie upamiętnione zostaje w kondycji wygnania, w sytuacji nieustannego zagrożenia toczącą się wojną, wysiedleniem, przemocą i zagładą. Jeden szczególny dokument może posłużyć nam za punkt wyjścia do naszkicowania linii łączącej historyczny i osobisty konkret z nieustannie wiszącą nad nami katastrofą. Choć jego obecność i implikowane przez nią znaczenie mogą być jedynie zbiegiem okoliczności, jest to mimo wszystko jedna z nielicznych „pamiątek" wystawionych na widok gości w obecnym domu artystki, niedawno wybudowanym w Stampa, niewielkiej wiosce w dolinie Bergell w Szwajcarii, do którego przeniosła się z Bazylei kilka lat temu[6]. Dokumentem tym jest oficjalny list wysłany w Bazylei 17 czerwca 1940 roku, a podpisany przez Kontrollbureau Kantonale Fremdpolizej (Biuro Nadzoru Kantonalnej Policji Imigracyjnej) w Polizei Department Basel-Stadt (Wydziale Policji Miasta Bazylei). Adresatką jest Johanna Cahn, babka artystki. List ten wprowadza ściśle określoną godzinę policyjną dla uchodźców, zakaz opuszczania przez nich miejsca zamieszkania z wyjątkiem koniecznych odwiedzin w Sommerkasino, gdzie mogą się zaopatrywać; wypraw, które powinny odbywać się najkrótszą drogą i nie trwać dłużej, niż to konieczne („Kasyno letnie" – dziewiętnastowieczny budynek rekreacyjny w parku nieopodal Renu w Kleinbasel, prawobrzeżnej, biedniejszej i mniej znaczącej części Bazylei – zamieniono w 1938 roku w *Auffanglager*, czyli „obóz dla uchodźców", a od roku 1942 wykorzystywano wyłącznie jako jadłodajnię i miejsce pracy żydowskich uchodźców). W liście tym stwierdza się następnie, że nałożone ograniczenia nie są wymierzone w „migrantów" (użycie określenia „migrant" w miejsce „uchodźcy" w roku 1940 przywodzi na myśl toczące się ostatnio debaty wokół statusu uchodźców przybywających do Europy) i nie powinny nikogo niepokoić; w najbardziej pilnych przypadkach wydane może zostać specjalne zezwolenie na opuszczenie miejsca zakwaterowania. Tymi słowami kończy się ten list.

Wyrażone w uprzejmy sposób i racjonalnie wdrożone ograniczenie swobody przemieszczania się uchodźców w tymczasowym miejscu ich schronienia mogłoby się wydawać jedynie drobnym u(nie)dogodnieniem. Dokument ten stanowi jednak szczególnie dobitny, kliniczny niemal przykład formy sprawowania władzy przez państwo nad osobami, które nie cieszą się pełnią praw obywatelskich. Przysługujące im prawa zawsze można zmienić, zawiesić bądź w dowolnym momencie je im odebrać. Zważywszy, że uchodźcom tym udało się świeżo uniknąć najgorszego losu, nietrudno wyobrazić sobie druzgoczące psychicznie skutki dalszych ograniczeń nakładanych na nich w chwili, gdy dopiero co zdołali ocalić, przynajmniej na krótki czas, swoje biologiczne istnienie. Działania organów

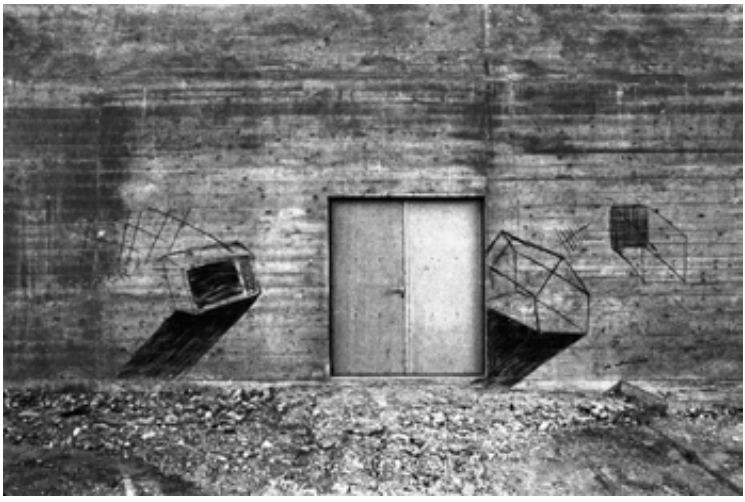
6 Budynek ten to betonowy sześcian, kryjący pod jednym dachem przestronną i dobrze oświetloną pracownię, magazyn oraz archiwum ze skromnie urządzoną powierzchnią mieszkalną oraz biblioteką.

administracyjnych państwa, z jego procedurami selekcji, klasyfikowania, dzielenia i regulowania życia jednostek i zbiorowości, wydobywają tym samym na jaw kruchość ludzkiej istoty, a wręcz każdej istoty żywej jako takiej.

Wysłany do Johanny Cahn i pozostałych żydowskich uchodźców w Bazylei list był nakazem, a jako taki, nie wymagał odpowiedzi. Czterdzieści lat później wszczęto inną procedurę prawną, tym razem skierowaną przeciwko wnuczce Johanny, Miriam Cahn, wówczas młodej artystce mieszkającej w Bazylei. Na przełomie 1979 i 1980 roku, pracując pod osłoną nocy, wykonała ona serię niezamówionych przez nikogo rysunków węglem. Pokrywała nimi betonowe ściany i słupy w przejściach podziemnych i tunelach na terenie Obwodnicy Północnej – zakrojonego na szeroką skalę projektu budowlanego, realizowanego w tym czasie w Bazylei i budzącego sprzeciw działaczy na rzecz ochrony środowiska oraz społeczności lokalnej. Autorkę rysunków wkrótce zidentyfikowano, a następnie zatrzymano na krótko w policyjnym areszcie. Postawiono jej zarzuty i zaraz potem wytoczono proces sądowy, rozpoczęty 1 kwietnia 1980 roku.

Policyjni fotografowie sporządzili dokumentację rysunków Cahn jako dowód zniszczenia mienia publicznego. Cahn zdecydowanie odparła stawiane jej zarzuty, stwierdziwszy, że jej praca nie stanowi aktu wandalizmu, lecz jest wypowiedzią o charakterze artystycznym. Zachowane w archiwum artystki fragmenty korespondencji między „Panną Mirian Cahn" a radnym kantonalnym inż. Eugenem Kellerem, ówczesnym prezesem Urzędu Nadzoru Budowlanego miasta Bazylei, pozwalają zyskać częściowy wgląd w substancję misternie skonstruowanych zarzutów, i zobaczyć całą sprawę jako potwierdzenie tezy Cahn, że przestrzeń publiczna i prywatna stanowią jedność. Podważenie rozróżnienia między tymi dwoma „rodzajami przestrzeni" oraz władzy tych, którzy je podtrzymują, było głównym strategicznym celem Cahn, kiedy wykonywała rysunki. Opatrzona *post factum* tytułem *mein frausein ist mein öffentlicher teil* (moja kobie-cość to moja część publiczna) praca istnieje obecnie w postaci serii czarno-białych analogowych fotografii z archiwów policyjnych, którym towarzyszą listy wysłane i otrzymane przez artystkę.

Dokonując reinterpretacji polityki tożsamości płciowej, którą naznaczona jest pozornie niezróżnicowana płciowo „infrastruktura publiczna" – przekładając budowane i zarządzane przez mężczyzn ściany, słupy, wiadukty i tunele na kobiecą przestrzeń publiczno-prywatną – Cahn podaje w wątpliwość rolę zarówno artystów, jak i administratorów: pierwszych jako dekoratorów, wykonujących swoje prace wyłącznie na zamówienie publiczne w projektowanych budowlach, drugich zaś jako strażników i sędziów tylko nominalnie publicznej przestrzeni. Warto w tym miejscu zestawić pracę Cahn na Obwodnicy Północnej z niezamówioną pracą Corbusiera, który w latach 1937 i 1938 wykonał szereg figuratywno-abstrakcyjnych, nacechowanych silnym erotycznym ładunkiem murali na terenie Willa E-1027, zbudowanej w roku 1927 w Roquebrune-Cap-Martin przez architektkę i projektantkę Eileen Gray jako dom dla niej i jej partnera Jeana Badovici. Willa ta jest nieskazitelnie czystym i niepowtarzalnym przykładem rzemieślniczego i osobistego „saficznego modernizmu", wyrazem dążenia do niczym nieskrępowanego zamieszkiwania, projektem przemyślanym



my woman-ness is my public part (moja kobie-cość to moja część publiczna), Bazylea, 1979

w najdrobniejszych szczegółach[7]. Natrętne murale Corbusiera – których wykonanie zinterpretowane zostało przez Beatriz Colominę w eseju *Battle Lines: E.1027*[8] jako symboliczny substytut gwałtu – zachowały się i zostały ostatnio poddane renowacji wraz z całą willą, obecnie dostępną dla zwiedzających po wcześniejszym umówieniu wizyty.

W przeciwieństwie do malowideł Le Corbusiera w willi Eileen Gray, prace Cahn, wykonane na terenie Obwodnicy Północnej, zostały po prostu usunięte. List z roku 1987 adresowany do Prezesa Kunstkredit Basel (Funduszu Sztuki w Bazylei – organizacji, której zadaniem jest m.in. zamawianie prac na potrzeby przestrzeni i budynków publicznych w tym mieście) świadczy o osobliwym obrocie sprawy. Artystka odmawia w liście ponownego wykonania prac w ustalonych tym razem miejscach na terenie Obwodnicy Północnej siedem lat po tym, jak jej oryginalne prace w przestrzeni publicznej uznano za niszczenie mienia publicznego. Omawiając szczegółowo struktury władzy administracyjnej i ekonomicznej, z towarzyszącymi jej aparatami nadzoru i policji, kontrolującymi funkcjonowanie społeczeństwa kapitalistycznego, artystka trafnie rozpoznaje przemoc ukrytą również w nadzorze sprawowanym nad architekturą i infrastrukturą miejską, szczególnie w konfrontacji ze środkami artystycznymi, które pozostają do jej dyspozycji. Choć efemeryczne rysunki węglem wykonane na betonowych ścianach nie przetrwały, ślad dyskusji pozostał jednak w dokumentach. Póki jest pamiętana, historia ta zachowuje doniosłość, podważa bowiem wizję sterylnego, zarządzanego świata, w którym dziś żyjemy. Opór czai się w najmniejszych szczelinach w monolicie ciągłej katastrofy, której doświadczamy we współczesności. Działania Cahn znamionuje dążenie do przesuwania granic, które artystka wyczuwa doskonale i przekracza, świadomie drążąc w drobnych rysach, by w końcu zawaliły się ciągle wznoszone ściany.

7 Już sama nazwa willi, która z początku kojarzy się z urządzeniem technicznym, numerem modelu czy kolejnej „maszyny do mieszkania" w istocie mówi o czymś zupełnie innym, personalizując budynek Gray jako tożsamy z osobami dwojga jego użytkowników – „E" to Eileen, 10 to dziesiąta litera alfabetu, J(ean), 2 to druga litera alfabetu, B(adovici) i 7 to siódma litera alfabetu, G(ray).

8 Beatriz Colomina, *Battle Lines: E.1027*, w: „Renaissance and Modern Studies" vol. 39, (1996), issue: 1 „Space and Gender", s. 95–105.

miriam cahn
mörsbergerstr.52
4057 basel
do: Kantonalnego Radnego Kellera
Bazylea, 21 marca 80

Szanowny Panie Keller,

1 kwietnia stawić mam się w sądzie pod zarzutem szkody wyrządzonej na mieniu, w sprawie wniesionej przez Urząd Nadzoru Budowlanego w Bazylei. Na przełomie listopada i grudnia zeszłego roku wykonałam węglem rysunki na słupach i ścianach na terenie Obwodnicy Północnej w pobliżu ronda Wiese. Była to dla mnie ważna praca, ponieważ chciałam połączyć niezwykle ulotny materiał, jakim jest węgiel, z materiałem nadzwyczaj twardym, betonem, mającym przetrwać prawdopodobnie tysiąclecia, a także z wysoce wyobcowaną formą budowlaną, jaką stanowi architektura autostrad. Chciałam pracować na kontrastach, zderzając indywidualny rysunek z anonimową budowlą.

Obecnie Urząd ds. Nadzoru Budowlanego pozywa mnie za wykonane przeze mnie prace. Co tym dziwniejsze, na potrzeby tego samego odcinka autostrady Fundusz Sztuki w Bazylei ogłasza konkurs z udziałem 7 artystów, z 250 000 franków szwajcarskich nagrody z Funduszu Budowlanego dla zwycięskich prac. Jeśli sąd 1 kwietnia nie rozstrzygnie na moją korzyść, zmuszona będę zapłacić temu samemu Urzędowi znaczną kwotę pieniędzy, ponosząc koszty uprzątnięcia tego terenu wiążące się z koniecznością usunięcia moich rysunków węglem, które – co pokazują nawet policyjne zdjęcia – zatrą się i znikną samoistnie, zgodnie z pierwotną intencją mojej pracy.

Mam do Pana, Panie Keller, w związku z tym pytanie: Jaki jest Pana stosunek do sztuki?

Z jednej strony artystów się subsydiuje, ale z drugiej nie tylko nie pozostawia się im wolnej ręki, ale wręcz uznaje ich za przestępców – w moim wypadku przecież wszczęto postępowanie karne. Podejrzewam wobec tego, że mamy tutaj do czynienia ze sztuką w służbie państwa, w tym sensie, że hojnie dotuje się wspierające sztukę-w-architekturze projekty dekoracyjne, szczególnie w ramach projektów budowlanych, najczęściej odrzucanych zdecydowanie przez samych mieszkańców, których dotyczą, jak wcześniej w przypadku wiaduktu przy Heuwage, a obecnie na terenie Obwodnicy Północnej. Eksperymentalne dzieło, które próbowałam stworzyć, pozbawione wszelkich pretensji do trwałej wartości i samą tę wartość podające w wątpliwość, zostaje obłożone karą uzasadnioną w ten sposób, że stanowi rzekomo „działalność o charakterze przestępczym”.

Panie Keller, pozywa mnie Pan zasadniczo nie dlatego, że porysowałam mury węglem (co przez Pana uznane zostało za „uszkodzenie mienia") na obszarze stanowiącym tymczasowo rozległy plac budowy – konsekwencja wymagałaby pozwania każdego dziecka smarującego kredą na ścianach (technika pozostaje przecież ta sama). Pozywa mnie Pan dlatego, że wyraziłam swoją opinię publicznie, za pomocą dostępnych mi prowizorycznych środków, bezpośrednio w rzeczonym miejscu – co w moim przekonaniu stanowi jedno z podstawowych praw przysługujących obywatelom w każdej poprawnie funkcjonującej demokracji.

W oczekiwaniu na odpowiedź z Pana strony przesyłam pozdrowienia.
miriam cahn

PS Załączam wywiad zamieszczony w „BAZ", w którym bardziej szczegółowo objaśniam swoje prace.

Eugen Keller DIPL.ING.ETH
RADNY MIASTA
DYREKTOR URZĘDU NADZORU BUDOWLANEGO

Bazylea 9 kwietnia 1980 r.
Panna Miriam Cahn
Mörsbergerstrasse 52
4057 Bazylea

Droga Panno Cahn,

W nawiązaniu do Pani listu z dnia 21 marca 1980 r.
W międzyczasie 1 kwietnia odbyło się postępowanie sądowe, w którym byliśmy reprezentowani przez pana Baumanna, Dyrektora Krajowego Urzędu Dróg. Mam nadzieję, że udało się Panią przekonać w jego trakcie, że naszym zamiarem nie było przeprowadzenie tutaj jakiegoś procesu pokazowego i że w tym szczególnym wypadku zależało nam również na okazaniu zrozumienia. Przewodniczący składu sędziowskiego uznał naszą argumentację i zaproponował zawarcie ugody, którą Pani niestety odrzuciła. Bez wątpienia zrozumie Pani, że nie może być przyzwolenia na samowolne wykonywanie obrazów na dowolnie wybranym przez siebie budynku, jeśli prace te nie zostały

zlecone. Jeśli jednak okażą się one z czasem wartościowym dziełem sztuki, właściciel budynku ma prawo je zachować.

Niestety, takie przedsięwzięcia mają również stronę negatywną. Grafficiarze, niebędący zaangażowanymi artystami, kierują się całkowicie odmiennymi motywami w swych publicznych wypowiedziach. Usunięcie pozostałości wysmarowywanych pod osłoną nocy bohomazów, z racji użycia nieodpowiednich materiałów malarskich, wymaga znacznego nakładu wysiłku i pociąga za sobą ogromne koszty. Państwo musiało wyłożyć na ten cel już wystarczająco dużo środków. Z racji czego smutkiem napawa mnie wiadomość, że nie jest Panna skłonna powstrzymać się przed wykonywaniem podobnych niezamawianych prac w przyszłości, mimo że zamiarem pana Baumanna było zaproponowanie łatwego rozwiązania tej sytuacji.

Stwierdziliśmy, że gotowi jesteśmy zachować Pani obrazy wszędzie tam, gdzie nie będą one dla nikogo uciążliwe. Pozostają rzecz jasna powierzchnie wymagające w późniejszym okresie pokrycia warstwą farby, w przypadku których konieczne do jej przywarcia jest zachowanie chropowatej faktury. Obok nich istnieją fragmenty należące do Niemieckiej Kolei Federalnej [DB]. Póki władze DB zgadzają się na pozostawienie tych prac, nie będzie się to wiązało z żadnymi dodatkowymi kosztami.

Sprawy dotyczące Funduszu Sztuki wchodzą w zakres kompetencji Wydziału Edukacji. Wydział ten odpowiada za określenie i podanie do publicznej wiadomości warunków konkursów. Fundusz Sztuki – niezależnie od stosunku, jaki można mieć do niego – wielokrotnie usiłował wspierać młodych artystów, nie jest wobec tego dla mnie do końca jasne, dlaczego odmawia Pani udziału w jego konkursach. Wydaje mi się, że byłby to lepszy sposób na danie widocznego wyrazu Pani poglądom niż malowanie ścian i słupów będących cudzą własnością, czego nie wolno pozostawiać własnemu uznaniu. Niemniej nie sposób się zgodzić, że naszą intencją było zrównanie Pani z przestępcą. Mniemam, że udało nam się pokazać to w naszym postępowaniu przed sądem i pozostaje mi tylko mieć nadzieję, że niniejszym udało nam się skłonić Panią do wykrzesania z siebie choć odrobiny zrozumienia dla naszego stanowiska.

Z poważaniem
E. Keller

miriam cahn
danckelmannstrasse 31
1000 Berlin 19
berlin, 19 lutego 87

drogi prof. dr. striebel,

w 1981 r. zostałam zaciągnięta do sądu przez wydział budowlany, ponieważ wykonałam prace na odcinku autostrady w pobliżu dworca badeńskiego: działając zawsze pod osłoną nocy pokrywałam znakami i rysunkami węglem rozmaite słupy w tunelach, na wiaduktach, w przejściach podziemnych i w niedookreślonych miejscach powstałych w wyniku budowy autostrady – „mój" obszar, jak sądzę, obejmował parę kilometrów.

jeśli rozejrzy się pan po tej okolicy – oczywiście wędrując po niej pieszo – zakładam, że nadal znajdzie pan tam parę takich rysunków i znaków.

komisja funduszu sztuki, której jest pan przewodniczącym, zaprasza mnie obecnie do upiększenia, do „ozdobienia" tej samej autostrady – plany zagospodarowania tego terenu miałabym pobrać z tego samego działu budowlanego, który pozwał mnie do sądu w roku 1981.

czy komisja ds. kredytów artystycznych jest świadoma tego, co wyprawia?

oto polityczny aspekt tej sprawy. pozostaje jednak również jej aspekt estetyczny, jeśli w ogóle można go oddzielić od pierwszego.

gdyby komisja ds. kredytów artystycznych została poinformowana o tym JAK działają artyści zapraszani przez nią do współpracy, jej decyzje wyglądałyby inaczej, a odwracając rozumowanie, jeśli zaprasza ludzi takich jak ja, dillier lub stalder[9], to komisja powinna mniej ściśle określić obszary dla naszej pracy. z niedowierzania kręcąc głową, mogę tylko stwierdzić, że najwyraźniej nikt z tej komisji nie zadał sobie trudu, by zapoznać się z moimi dziełami – ponieważ pracuję wyłącznie z materiałami nietrwałymi, takimi jak kreda, papier, wideo, plastelina itp. i działam w trybie przypominającym „performans", wykorzystując własne ciało, w przestrzeniach (w rozumieniu również przestrzeni politycznych), w rytmie menstruacji (o czym przeczytać można dokładniej w moich katalogach.)

9 Artyści Monika Dillier i Anselm Stadler działający wówczas w Bazylei.

komisja najprawdopodobniej sądziła, że właśnie z powodu wyżej wymienionej pracy (jej tytuł, tak przy okazji, brzmiał „moja kobiecość jest moją częścią publiczną") jestem specjalistką od autostrad, najpewniej jednak nikomu z komisji ta praca nie jest znana. dla mnie bowiem autostrada jest przestrzenią nie do zniesienia z racji miejsca zajmowanego zarówno w zabudowie miejskiej, jak i w środowisku naturalnym – przestrzenią, która sprowokowała mnie wówczas do wykonania pieszo i NIELEGALNIE pracy (w przeciwieństwie do prac LEGALNYCH z wykorzystaniem samochodu), KIEDY, JAK + GDZIE mi się podobało, narażając się na RYZYKO złapania, do czego ostatecznie doszło, mianowicie w Wigilię Bożego Narodzenia, święta miłości.

odnoszę wrażenie, że komisja chce mnie „ugłaskać", przydzielając mi zadanie „upiększenia" przejścia podziemnego. mam dla pana i komisji odwrotną propozycję: przejdźcie się i rozejrzyjcie, oczywiście pieszo, czy nie ostały się jakieś znaki i rysunki w „mojej" części autostrady i kupcie je ode mnie – czemu by nie? policja może was w tym wesprzeć zasobami swojego fotograficznego archiwum.

z wyrazami uszanowania
panna m. cahn

kopie do: kunstverein basel[10], pan stumm[11] BAZ, stampa[12], monica dillier i inni artyści.

10 Stowarzyszenie, do którego należy Kunsthalle Basel.

11 Reinhardt Stumm, w owym czasie recenzent dziennika „Basler Zeitung" (BAZ), najważniejszej gazety ukazującej się w Bazylei.

12 Stampa, galeria w Bazylei, reprezentująca wówczas Miriam Cahn.

ZBIEGI OKOLICZNOŚCI

nie byłoby mnie

nie byłoby mnie gdybym nie nie mnie mnie też ale nawet wcale gdyby.

nie byłoby mnie gdyby tylko nie ja ja też by mnie nie było. jestem ponieważ. jestem ja też ja gdyż gdyby.

nie byłoby mnie, gdyby moja matka nie poznała mojego ojca mnie siłą rzeczy z natury rzeczy nie byłoby mnie by nie było.

moja matka z Paryża ucieka umykać musi matka ma uchodźczyni/uciekinierka. moja matka córka siostra i jej młodszy brat siostra z Paryża na południe muszą uciekać. moja matka przez rodziców moich dziadków wpada w panikę w transporcie uchodźczych dzieci w dziecięcym pociągu dziecięcym w panice z Paryża na południe Francji w panice przed niemieckimi wrogami ich własne dzieci pozostawione same sobie w dziecięcym uchodźczym transporcie na południe do wuja w panice. najstarsza córka mojej matki sama o swą siostrę brata musi się zatroszczyć moja matka ze swą siostrą bratem uchodźcy do Szwajcarii w transporcie uchodźców dziecięcych. moja matka urodzona wychowana w Paryżu w panice przed wrogami Niemcami moja matka cudzoziemka Szwajcarka dziewczyna. w panice moi dziadkowie w panikę wprawiają swoje cudzoziemskie dzieci jeszcze tylko dzieci w dziecięcym pociągu na południe Francji w panice.

nie byłoby mnie gdyby moi dziadkowie w panice nie posłali swoich dzieci w panice na południe od paniki. nie byłoby mnie, gdyby moja matka nie została moją matką. gdyby ona córka siostra bratanica nie została wysłana na południe Francji w panice wysłana przerażona przesiedlona do wuja do rolnika na południe Francji mnie by nie było.

moja matka z dyplomem ukończenia szkoły średniej uczy dziecięcych uchodźców zarabia trochę pieniędzy rysuje maluje komponuje pływa w morzu szczęśliwa młoda kobieta w trakcie wojny na południu Francji u swego wuja. ale nie byłoby mnie, gdyby moja matka nie musiała była wrócić do Szwajcarii na zjazd rodzinny jako Szwajcarka dziewczyna z powrotem musi jako córka siostra musi powinna jako cudzoziemka Szwajcarka dziewczyna z Francji z powrotem do Szwajcarii rzekomego domu niespodzianie. żyć w Bazylei jako uchodźczyni czy ktoś tego rodzaju lub tak lub jak szwajcarscy uchodźcy w Szwajcarii w Bazylei w trakcie wojny bez pieniędzy. moja matka córka siostra musi pracować, by jej jedyny syn mógł bo powinien musi studiować w Szwajcarii. moja matka zostaje sekretarką w firmie mojego ojca.

nie byłoby mnie.

nie byłoby mnie, gdyby moja babcia, matka mojego ojca, w 1933 roku nie powiedziała:

– albo Hitler, albo ja!

i musi uciekać umykać z synami z Niemiec do Szwajcarii nie do USA mój ojciec syn woli uciekać do USA chce o wiele bardziej do USA, ale bez żadnej gwarancji więc Szwajcaria uciekać musi powinien do Szwajcarii i przenieść firmę w drobnych kawałkach itp. czy jakoś tak czy jakkolwiek do Szwajcarii. by zostać zmuszony uznany w Szwajcarii jako bezpaństwowiec Niemiec z paszportem z pieczątką J w mieście, w którym nadal brakuje handlarzy antyków. Bazylea zatem tutaj w Bazylei przyjaciele przyjaciół mojego ojca znaleźli firmę, by moja babcia + jej synowie tutaj w Bazylei uciekli tutaj mogli tutaj zostać z ich firmą tutaj podczas wojny tutaj w Bazylei w niepewnej sytuacji wynikającej ze statusu uchodźców niepewnej, acz takiej samej. nader niepewnej zwłaszcza w roku 1941 roku, ale żeby móc tu zostać móc tutaj mieszkać w Bazylei móc prowadzić choć niewielki biznes skromny, ale taki sam.

nie byłoby mnie, gdyby szef mojego ojca w firmie nie zatrudnił mojej matki by mnie nie było. nie byłoby mnie, gdyby mój ojciec, szef, żonaty, nie zakochał się w mojej matce, sekretarce. zabiegał o nią przez bardzo długi czas bardzo bardzo długi czas. był ktoś inny, był żonaty. ona moja matka nie była Żydówką, on mój ojciec Żyd miał żydowską żonę. ona moja matka młoda kobieta chciała zostać artystką muzyczką, on chciał założyć rodzinę dzieci niezawodnie by mnie nie było nie byłoby mnie.

po wojnie moi dziadkowie z powrotem w Paryżu, moja matka córka artystka w Paryżu chce być po wojnie zostać być może artystką może muzyczką w Paryżu chce zostać ale ale ale moja matka mój ojciec teraz kochają się teraz chcą mieć teraz chcą wziąć ślub.

nie byłoby mnie gdyby mój ojciec się nie rozwiódł i nie chciał nie musiał poślubić swojej ukochanej mój ojciec moja matka oboje teraz chcą założyć rodzinę mieć dzieci siłą rzeczy z natury rzeczy ja jestem ja też ja i również nie ja, gdyż gdyby.

miriam cahn Palü 2015

Natalia Sielewicz

„TO” WE „MNIE”: MIRIAM CAHN I WYZNANIA BEZOSOBOWEGO PODMIOTU

Natalia Sielewicz jest historyczką sztuki i kuratorką Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Ukończyła studia w Central Saint Martin's College oraz w Courtauld Institute of Art w Londynie. Kuratorka wystaw *Farba znaczy krew. Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie* (2019); *Chuliganki* (2017); *Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Intymność jako tekst* (2017); *Ustawienia prywatności. Sztuka po internecie* (2014) oraz *Chleb i Róże. Artyści wobec podziałów klasowych* (2015, wraz z Łukaszem Rondudą). Kuratorka i producentka licznych performansów, w tym autorstwa Jeremiaha Daya (*MAQUIS*, 2016), Adama Lindera (*Some Proximity*, 2015), Manuela Pelmusa i Alexandry Pirici (Public Collection, 2015), Ramony Nagabczyńskiej (*The Way Things Dinge*, 2014), Grace Ndiritu (*Spring Rites: Birthing the New Museum*, 2014), C. Spencer Yeh (2014), Korakrita Arunanondchaia (2014), Jesse Darling (*Habeas Corpus ad Subjiciendum*, 2014), Marii Stokłosy (*Body Banquet*, 2013), jak również Haroona Mirzy i Richarda Sidesa (wrzesień 2012). W roku 2018, wespół z reżyserem teatralnym Bartoszem Frąckowiakiem, stworzyła eksperymentalną sztukę teatralną *Modern Slavery* dokumentującą śledztwo w sprawie przymusowej niewolniczej pracy w Polsce.

> nie byłoby mnie
> nie byłoby mnie gdybym nie nie mnie mnie też ale nawet wcale gdyby.
> nie byłoby mnie gdyby tylko nie ja ja też by mnie nie było. jestem ponieważ. jestem ja też ja gdyż gdyby[1].

We wnikliwym namyśle nad kruchością ludzkiego ciała, zawartym w pracy *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, amerykańska badaczka Elaine Scarry zwraca naszą uwagę na szczególny wymiar fizycznego bólu: jego zdolność do niszczenia języka. Pisze:

> […] zanim zniszczy język [ból] najpierw monopolizuje język, stając się jego jedynym tematem: skarga, pod wieloma względami niepolityczny odpowiednik wyznania, staje się jego jedyną formą mowy. […] opór jaki ból stawia nie tylko ekspresji, ale również jego zdolność do niszczenia mowy przejawia się w skrajnej postaci w torturach[2].

Ustęp ten przypomina mi o tym, w jak ogromną konsternację wprawia mnie gorączkowe zgłębianie przez Miriam Cahn ludzkiego cierpienia i przemocy: przemocy wyrządzanej przez państwa jednostkom i przez jednostki innym jednostkom, w dobie, kiedy, jak pisze Achille Mbembe, szaleństwo przybiera rozmaite formy polityczne[3]. W odartych z patosu pracach Cahn nie tyle *folie* przybiera kształt polityczny, ile polityka przybiera obłąkańczą, brutalną niemal postać na płótnie i na papierze. Cierpienie i przemoc, o czym przypomina nam Cahn, stanowią sedno zdominowanej przez mężczyzn tradycji malarstwa, obfitującej w niezliczone obrazy wojen i bitew. Malarka wielokrotnie zastanawia się w swoich pismach nad stereotypowym definiowaniem kobiecej twórczości i kobiecego spojrzenia w stosunku do przemocowych reprezentacji. Pisze ona: „Ludzie traktują kobiety tak, jak gdyby nie były one zdolne do obrazowania owej przemocy […] Gdy pracujesz z własnym ciałem jako kobieta artystka […] wówczas zmierzyć się musisz również z przemocą fizyczną”[4].

1 Miriam Cahn, „Zbiegi okoliczności” (2015), przeł. Sławomir Królak, zamieszczony w niniejszym zbiorze, s. 92.

2 Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York, 1985, s. 54.

3 Achille Mbembe, *Nekropolityka*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: tegoż, *Polityka wrogości. Nekropolityka*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 203–251.

4 “When You Paint This Way, It’s Not About Projects: Miriam Cahn and Ralph Ubl in Conversation about Maria Lassnig,”, w: Maria Lassnig: *Dialogues*, eds. Anita Haldemann and Antonia Hoerschelmann, Hirmer, Munich 2017, s. 61.

Przez ostatnie trzy dekady Cahn śledziła współczesne konflikty, zgłębiała wojenne przestrzenie, widma zrytualizowanej władzy oraz globalną infrastrukturę przemocy. Obok udręczonych ciał, wydanych na zgubę i pogrążonych w rozpaczy, przybrzeżne platformy wiertnicze, okręty wojenne, miejsca deportacji, broń masowego zniszczenia oraz najpopularniejsze symbole kapitalistycznych instytucji zapełniają jej świadectwa od czasów c*zujnych przestrzeni*[5] Bogata twórczość Cahn, obejmująca malarstwo, rysunek, literaturę i film, mimo iż silnie zakorzeniona jest w zaangażowanym sprzeciwie wobec przemocy, nie przybiera nigdy formy politycznej skargi czy lamentu. To raczej próba odpowiedzi na pytania, w sercu których jest namysł nad istotą etyki reprezentacji. Jak przedstawić cierpienie i niesprawiedliwość bez snucia moralizatorskiej przypowieści? Jak jednocześnie uniknąć pułapki patosu czy afektu performowania cierpienia dla sensacyjnego spektaklu? Jak wyrazić to, co niewyrażalne?

Donośny głos Cahn, wypowiadającej się w tekstach i za pośrednictwem praktyki wizualnej, obfituje w sprzeczności, niespodzianki i nagłe zwroty: z jednej strony odzwierciedla i ucieleśnia feministyczną politykę i etos pracy, z drugiej przemawia w imieniu jej nomadycznych podmiotów, z wielu wyobrażonych pozycji. Choć dzieło Cahn często padało łupem spekulacji wokół tego, gdzie kończy się wypowiedź publiczna, a gdzie rozpoczyna się wyznanie, Cahn zaciera granice jaźni i zamazuje linie dzielące subiektywne przeżycie od reprezentacji. Pyta tym samym o świadectwo – akt mowy w imieniu tych, którzy mowy są pozbawieni i przedstawienie traumy, która nigdy nie była naszym udziałem.

Jako podmiot w poszukiwaniu nieustannie „stającej się" tożsamości, Cahn dokonuje swoistej translacji języka – na gruncie własnego *écriture féminine* – na ciało i obrazy. Teksty wyłaniają się u niej z ciała; to samo ciało wytwarza jednocześnie obrazy i afekty. To być może powód, dla którego Cahn nie ograniczyła się nigdy do jednego środka wyrazu, obracając kobiece ciało w przestrzeń i źródło zapisywanej podmiotowości, performansu i praktyki malarskiej. Z performansem – rozumianym niekoniecznie jako *działanie medium specific*, a raczej jako sposób na rozpoznanie i pogodzenie się z własną podatnością na zranienie i przyswojenie sobie języka, z pomocą którego uchwycić da się wieloaspektowość cierpienia, gdzie przemoc zostaje zobiektywizowana, zwerbalizowana, włączona w obraz i w ciało, w sposób bezpośredni i analityczny. Jak pisze Cahn: „twoje ciało to rzeźnia, twoje ciało to pole bitwy, twoje ciało to miejsce starcia"[6]. Z pewnością dotyczy to jej wielkoformatowych, wykonywanych przez nią swobodnym zamaszystym gestem rysunków węglem, w całości na podłodze, leżącą na ziemi, przykucniętą czy pełzającą w trakcie

5 Nawiązuję tu do ikonicznej serii czarnobiałych prac zatytułowanych Wach Raums (pokoje obserwacyjne), które Miriam Cahn wykonała węglem na papierze w 1982 roku. Rysunki przedstawiały męskie i żeńskie symbole ikonograficzne(wieże kontrolne, okręty, drapacze chmur, łóżka, stoły). Prace te zostały ostatnio przypomniane na documenta 14 w 2017 roku.

6 Cahn, cyt. za Anne Bonnin, "La Chose," Centre d'Art Contemporain la Synagogue de Delme, komunikat prasowy, April 2015, http://www.cac-synagoguedelme.org/assets/exhibition/153/VISITORS_GUIDE_TheThing.pdf.

pracy, niekiedy z zamkniętymi oczami, z dłońmi otwartymi jednak na przypadek, proces i eksperyment. Sam gest rezygnacji z pionowej postawy, wplątanie własnego ciała w kruchą, dotykową przestrzeń, stanowi również oznakę ponownego nawiązania kontaktu z Ziemią i kobiecymi energiami. Cahn pracuje w okresach odpowiadających menstrualnym i fizjologicznym przemianom, zachodzącym w kobiecym ciele. To jej ontologie, swoiste dla niej czasowości. „wytwarzam broń: ciskam białą plastelinę na czarną podłogę i nadaje im nazwy: kobieca broń, pociski, atrapa broni. […] tańczę na białym papierze, by zmyć potem kurz z mojego ciała”[7].

Jeśli ciało w istocie jest polem bitwy, to Miriam Cahn wytwarza broń będącą potężnym nośnikiem *dzikiego kochania*.[8] Pociski przemocy i sporadycznej czułości, nie przynoszą otuchy odbiorcy, malarstwo Cahn bowiem konsekwentnie wikła odbiorcę w czynność obserwowania i współuczestniczenia, a jednocześnie stawia opór spojrzeniu widza.

Pisarka Barbara U. Schmidt zauważa, że u artystki to „postrzeganie i doświadczanie ciała jawi się jako ośrodek wytwarzania znaczeń, gdzie proces artystyczny łączy ulotność realnego cielesnego gestu z iluzją technicznej wirtuozerii i siły”[9]. Jednakże emancypacyjny gest ciała w ruchu zostaje również wyrażony za pośrednictwem czynności pisania, które nadaje kształt opowieści o jej snach, scenariuszom performansów, manifestom i okolicznościowym esejom. To właśnie owa pętla sprzężenia języka, ruchu i obrazu przekazuje w sztuce i w życiu Cahn światu to, co wewnętrzne, z tak ogromną mocą. Zdaniem Hélène Cixous „[k]obieta musi sama, własnym wysiłkiem, wstąpić w tekst — j a k w świat i w historię”[10]. Nietrudno zauważyć, że jej ćwiczenia w introspekcji pełne są takiego działania i ruchu, gwałtownych zwrotów i ekspresyjnego drżenia. Cechujące się swobodną, często rwaną składnią teksty nie wzbraniają się przed powtórzeniami. Przerzucając się między narracją prowadzoną w pierwszej i w trzeciej osobie, Cahn kieruje się instynktem, niemal automatycznie, z rzadka używając znaków przestankowych, nieposłuszna nigdy konwencji stosowania wielkich liter, płynąc z prądem świadomości. Przeważnie czynność automatycznego pisania ręką wykonuje w trakcie podróży pociągiem przez szwajcarską prowincję, z notesem, ołówkiem, gumką i temperówką na kolanach:

> obecność ołówka do rysowania jest przerażająco bliska samemu rysowaniu, acz nie jest jeszcze rysowaniem, nigdy nie rysowałabym w pociągu ani gdziekolwiek na zewnątrz czy w jakimkolwiek innym miejscu, gdyż rysowanie jest dla mnie czynnością intymną,

7 Cahn, “WILD LOVING” (1983), trans. Richard Humphrey, w: WRITING IN RAGE, Hatje Cantz, Ostfildern (w przygotowaniu).

8 Cahn, dz. cyt., zobacz także instalację o tym samym

9 Barbara U. Schmidt, “What Sense Do Senses Make: Aspects of Corporealityin the Works of Miriam Cahn and Maureen Connor,” in Performing the Body/Performing the Text, eds. Amelia Jones and Andrew Stephenson, Routledge, London, 1999, Google Play Books (przeniesione na wydruk cyfrowy w 2005), s. 301.

10 Hélène Cixous, „Śmiech Meduzy”, przeł. Anna Nasiłowska, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 4/5/6 (22/23/24), 1993, s. 147.

> ręczne pisanie zaś nie. za wyjątkiem nieczytelnych znaków, rozpoznawalnych tylko dla mnie, niczego wówczas nie widać, to nic zaś jest czymś cudownym w pisaniu to straszliwe nic, ta nicość jest w pisaniu najcudowniejsza[11].

Pisanie ołówkiem, podobnie jak rysowanie ołówkiem, wydaje się ze swej natury czynnością jedynie przygotowawczą, podobnie jak szkicowanie – zarysem wymagającym następnie rozwinięcia w jakiejś trwalszej technice. Cahn jednak sprzeciwia się takiemu pojmowaniu celowości i wirtuozerii, każdy środek wyrazu bowiem traktuje z równą powagą i szacunkiem. Pisanie, jak inne formy jej twórczości, konserwuje daną chwilę i raz za razem zwraca artystkę (ku) sobie – mimo że to właśnie akt rysowania, a nie pisarstwo nasyca ona większą dozą intymności. Malarka burzy tym samym nasze wyświechtane wyobrażenia o pisaniu w pierwszej osobie jako wyznaniu i o uświęconej nietykalnej skarbnicy naszej „jaźni".

Pisanie Cahn jest czynnością zmysłową i dźwiękową, „odtwarzającą brzmienia [jej] umysłu"[12] w ucieleśnionym, gestualnym powtórzeniu. Coś bezsprzecznie brutalnego, erotycznego wręcz tkwi w *nicości*, którą ogłasza ona swym dożywotnim zawodem: „biorę na siebie z dumą odpowiedzialność za wytwarzanie niczego, wytwarzać nic to najlepsze, co można dzisiaj robić, nic to przeciwieństwo unicestwienia, nic to wojna wypowiedziana unicestwieniu"[13]. Jak rozumieć te słowa w kontekście tak skrupulatnej i wytrwałej praktyki artystycznej, z jaką mamy do czynienia u Cahn, która przy każdej sposobności powtarza, że jedynym usprawiedliwieniem istnienia jest dzisiaj życie aktywne: *praca albo śmierć*? Zrównując swą praktykę z *nicością*, Cahn, rzecz jasna, ani nie odrzuca, ani nie deprecjonuje swych prac, otwiera je raczej na nowe transgresyjne znaczenia, na nowe możności i na grę, z pomocą czego poluzowuje nakaz czytelności i spójności w wyrazie. Wytwarzanie *niczego wbrew nicości* jest zatem profanacją w Agambenowskim sensie tego słowa: przeciwko spektaklowi, wbrew rozpoznawalnym kategoriom, wbrew wyalienowaniu codziennego życia[14]. Nie ma żadnej ukrytej prawdy, którą wyznanie miałoby wydobywać na światło dzienne, jest tylko zmienność perspektyw, *wymykanie się i umykanie*, *na nowo wydeptywanymi drogami ujścia*[15]. Podobnie jak zasłony czy promienna poświata zdobiąca wiele postaci w jej obrazach, niczym napięcie między realizmem a abstrakcją, swoiste zawoalowanie i kamuflaż obecne są również w jej pisaniu; Cahn wyraża się wprost, mimo że wyzbywa się zarazem wszelkiego pojęcia trwałej tożsamości. Przyjmując ciągle nowe perspektywy różnorakich „ja" – własnej matki, siostry, swych „Żydów", uchodźców, terrorystów-samobójców – artystka uruchamia szczególnego rodzaju proces intymnej dysocjacji, skutkujący rozszczepieniem podmiotowości w czasie i w przestrzenni. „w 2005 MUSIAŁAM rysować perspektywy, znikające punkty

11 Cahn, "re-considered escape ways" (2005), w: *WRITING IN RAGE*; przekład autorki.

12 Cahn, dz. cyt.

13 Cahn, dz. cyt.

14 Giorgio Agamben, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

15 Cahn, dz. cyt.

horyzonty i cudze punkty widzenia, rysując inaczej na poziomie gruntu, z punku widzenia kogoś skaczącego z wieży, spoglądającego w dół z krążących helikopterów”[16], jak wyznaje w nawiązaniu do serii prac powstałych po atakach 11 września. Osłabiając dominację tego, co najbardziej donośne – własnego artystycznego głosu – tworzy ramę dla cudzych historii, przeżyć i pragnień, a także dla obrazów wykraczających poza swą dokumentalną wartość użytkową, naznaczoną fałszywymi roszczeniami do obiektywności. „upieram się, że obrazy nie są sobie równe, upieram się przy zróżnicowaniu, przy re-fleksji, prze prze-myśleniu nadchodzącym po pierwszym doznanym szoku wynikającym z déjà-vu. nic nie staje się «prawdziwe» tylko dlatego, że jednostki doświadczają tego jako czegoś «rzeczywistego»”[17], odnotowuje Cahn, stanowczo odrzucając przewagę przeżytego doświadczenia nad władzą wyobraźni.

Nieprzypadkowo Cahn daje wyraz podobnej językowej dysocjacji, używając pozornie bezosobowej formy czasowników w czasie teraźniejszym i rzeczowników odczasownikowych w tytułach swych prac, chcąc niejako zasygnalizować rozmaite stany stawania się. Weźmy za przykład tytuły następujących rysunków, wykonanych albo węglem, albo pastelowymi kredkami: *wirklich weggehen* (naprawdę odchodzenie), *herumliegen* (leżenie w nieładzie), *rufend* (wzywanie), *flüchten/übrigbleiben* (uciekanie/pozostawanie), *vor sich hin leuchten* (świecenie wprzód). Co za podmiot się tutaj wypowiada? A raczej, gdzie mieści się „Ja” w tym wyznaniu bezosobowego podmiotu? O czym się przekonamy, opór wobec skodyfikowaniu Cahn stawia na trzech frontach: języka, materiału/środka wyrazu oraz idiosynkratycznych decyzji formalnych, gdzie Cahn okazuje się najbardziej wywrotowa, gdy zajmuje się ludzkim ciałem i twarzą. Jest coś nad wyraz mięsnego w potraktowaniu przez artystkę poszczególnych części ciała, w szczególności twarzy, która często przybiera postać rozmazanej mięsistej masy, w upiornych odcieniach różu, sinych żółcieni i „madryckiej czerwieni” (Cahn nazwała niegdyś stolicę Hiszpanii „mięsnym miastem”). Twarz, ostateczny ośrodek nadawania znaczeń i indywidualności, w większości prac Cahn ulega niemal całkowitej depersonalizacji, sprowadzona do pobieżnie naszkicowanych zarysów. Jak gdyby z pomocą tak zdepersonalizowanego języka i wizualnego rozmazania artystka wydrzeć chciała wszelkie działania i perspektywy z ram „Ja” i przenieść je na afektywną złożoność obrazu czy rysunku. Posunęłabym się do sformułowania hipotezy, że ta bezpodmiotowa, bezosobowa intymność przesądza właśnie o nieodpartej i napawającej lękiem mocy jej „zapożyczeń” czy „imitacji”, stanowiących doskonały przykład tego, co Leo Bersani zawiera w wyrażeniu „*to* w *Ja*”, a co „prowadzi do przeobrażenia podmiotowości, z psychicznej gęstości w czystą potencjalność”[18]. Nie należy jednak mylić procesu luzowania podmiotowości ze zobojętnieniem czy utratą mocy sprawczej. Koniec końców, nawet wówczas, gdy Cahn ujmuje swą jaźń ze swych prac wizualnych,

16 Cahn, “torture pictures in may 2004” (2004), w *WRITING IN RAGE*, wkładka; przekład autorki.

17 Cahn, dz. cyt.

18 Leo Bersani, Adam Phillips, “It in the I”, w: *Intimacies*, University of Chicago Press, Chicago 2008, Google Play Books, s. 25; przekład autorki.

nie pozostaje nigdy obojętna czy niezaangażowana wobec podejmowanego przez siebie tematu. Być może tego rodzaju brak zaufania dla *jaźni* wynika właśnie z jej niechęci wobec często nazbyt powściągliwego i opieszałego głosu „Ja", odpowiedzialnego za czczy pragmatyzm i polityczną ambiwalencję. Jak sama zauważa:

> odrzucam sformułowania takie jak „nie mogę orzec" czy „nie mogę sobie wyobrazić" i.t.p., a przede wszystkim wszystkie te wyrażenia tak rozpowszechnione w języku niemieckim (przynajmniej w szwajcarskiej jego odmianie): „ich für mich" albo „ja osobiście" (jak gdyby mówił ktoś inny) oraz wyrażenia takie jak *wie* czy „jakby", w powszechnym użytku zwłaszcza wśród kobiet: „ich bin wie krank" czy „jestem jakby chora" (jest się albo się nie jest), „jakby niczego nie widzę" (albo coś widzi, albo nic nie widzi), na czele z najgorszym: „nie mogę jakby orzec", „nie mogę jakby sobie wyobrazić"[19].

Choć Cahn daje wymijającą odpowiedź na pytanie o to, „kto" i „kiedy", czasowość opisywanych i przedstawionych wizualnie działań rozciąga się między ciągłą teraźniejszością a nadciągającą przyszłością, stąd jej skłonność do rzeczowników odsłownych. W jednym z osobistych haseł zamieszczonych przez Cahn w kategorii „Das Zornige Schreiben" (Pisanie w gniewie), artystka udokumentowuje dwie dekady życia w postaci prostej litanii czasowników niedokonanych: *kończenie ćwiczeń, podróżowanie, zapominanie ćwiczeń, odchodzenie, zajmowanie, trzymanie się z dala* itp.[20]. „To cudowne, jak wiele błędów popełnić może czasownik" – pisze Gertruda Stein w tekście *Poezja i gramatyka*. „Czasowniki […] są żywe, gdyż bez wyjątku coś wykonują, a póki coś działa, pozostaje przy życiu"[21]. Jest coś złowieszczo zwodniczego w dowartościowaniu przez Cahn prostych form czasownikowych, które początkowo kontemplują jedynie skromność i monotonną zwykłość doświadczenia, tylko po to, by następnie dokonać gwałtownego zwrotu i uczynić z niej kwintesencję trwałego działania. Takie spotkanie z językiem wymaga przejścia od strony biernej do czynnej, od indywidualizmu do uniwersalności, gdzie Cahn przypatruje się bacznie nie tylko swej podróży w głąb, lecz być może, co ważniejsze, stosunkowi *ja* do języka (stąd: pisanie *w* gniewie raczej niż *o* gniewie). Bezosobowe formy stają się szczególnie dobitne, gdy Cahn za ich pomocą kontempluje obecność tego, co (nie)umarłe, czego ludzkie właściwości zniknęły. Koniec końców, czym jest **herumliegen (wylegiwanie się)**, ów zdradliwy czasownik odsyłający do domowego bałaganu, gdzie rzeczy leżą niedbale rozrzucone, jeśli nie zobrazowaniem trumien leżących w nieładzie? Podmiotu brak; nie wiadomo, do kogo te trumny należą, za wyjątkiem życia zamkniętego starannie w drewnianych skrzyniach. Artystka lubuje się w wytwarzaniu tego rodzaju afektywnego napięcia między językiem a obrazem.

19 Cahn, "torture pictures in may 2004" (2004).

20 Cahn, "1970–1980, 1980–1990", w: WRITING IN RAGE.

21 Gertrude Stein, „Poetry and Grammar", w: *Lectures in America*, Virago, London, 1988, ss. 211-212; przekład autorki.

herumliegen (wylegiwanie się), 2014

Wynik jest równocześnie ascetyczny, bezpośredni i emocjonalnie obezwładniający.

Pisarki-działaczki takie jak Audrey Lorde, bell hooks, Eileen Myles czy Chris Kraus nauczyły nas, że pisanie jest nie tylko samoodkrywaniem, lecz również aktem troski o siebie. „Troszczenie się o siebie nie jest folgowaniem sobie, jest aktem przetrwania, a tym samym aktem politycznej walki"[22] – jak głoszą słynne słowa Lorde, która podkreśla, że nasze piszące i mówiące ciała zyskują największą moc, gdy użyć ich jako politycznej broni (lub wtedy, kiedy stają się polem walki, jak wolałaby Cahn). Ale wbrew rosnącemu intelektualnemu i artystycznemu zainteresowaniu problematyką troski i estetyki naprawczej, w wyniku którego namnożyło się artystycznych prac skupionych na takich dobrotliwych cnotach jak współczucie, dzielenie się i przyjaźń, Cahn prowadzi niejednoznaczną grę z tymi środkami, bacząc nieustannie na dwuznaczność ludzkiej natury, jej słabość i skłonność do przemocy. Nie należy przez to rozumieć, że wystrzega się troski. Wręcz przeciwnie – jeśli już, to jej praktyka w nią obfituje, zarazem dając odpór obłudzie i ostentacyjnemu świadkowaniu czy współczuciu. Zawsze daleka od moralizującego protekcjonalizmu i iluzorycznego odkupienia, Cahn przypomina nam o naszej własnej skłonności do krzywdzenia, gdyż jak trafnie zauważa Maggie Nelson w swej książce *Sztuka okrucieństwa*, „przemoc nas nie oświeca, przemoc nas kala"[23].

22 Audrey Lorde, *A Burst of Light: and Other Essays*, Ixia Press, New York, 2017, s. 130. Wydane po raz pierwszy w roku 1988.

23 Maggie Nelson, *The Art of Cruelty: A Reckoning*, W.W. Norton & Company, New York 2012, s. 97.

Ze szczególną wyrazistością przejawia się to w jej pracach niewielkich rozmiarów, zwłaszcza tych wykonanych ołówkiem czy kredką na papierze, ale również w rozlicznych obrazach, zgłębiających międzyosobowe relacje między rodzicami, dziećmi, kochankami i zwierzętami. Nabierając mocy za sprawą osobliwego doboru języka, obrazy tworzą prywatny atlas gestów: gestów troski w przebraniu albo przebranych gestów przemocy, w zależności od punktu widzenia. Prace te nigdy nie są ani obiektywnymi studiami, ani alegoriami, towarzyszą im ponadto proste tytuły, zapisywane – w typowy dla Cahn sposób – albo małymi literami, albo wyłącznie wielkimi literami. Definicje te, nieuchronnie subiektywne i zagęszczone, nadają pewien ciężar formie wizualnej, nakreślając relacje między obrazem a nasycającym je afektem.

Troska to potężny nośnik afektów, pod wieloma przebraniami pojawiający się w słowniku Cahn. Zazwyczaj znajduje ona swe odzwierciedlenie w namiętnej, acz pokrętnej miłości, ocierającej się o przemoc: *verhältnis* (związek), *selbstgenügsam* (samowystarczalny), *liebensollen* (mający kochać), *haustier* (zwierzę domowe), *mann +frau* (mąż+żona), *mutterlieben* (matczyne kochanie), *das klassische lieben* (klasyczne kochanie), *ertastet* (dar) (postrzeganie dotykiem [trucizna]), **mamapapalieben (kochaćmamętatę), 2016** oraz inne. Artystka jak zawsze unika tutaj *naśladownictwa* czy alegorii, które miałyby unaocznić kruchość, zamiast tego w prace te wpisuje głębszą, niepokojącą relację między troską a popędem unicestwienia. Odbiera tym samym odbiorcy perspektywę samozadowolenia i etycznej wyższości, ponieważ to właśnie w paternalizmie Cahn upatruje źródła potencjalnej przemocy człowieka nad człowiekiem.

mamapapalieben (kochaćmamętatę), 2016

Weźmy na przykład **verhältnis (stosunek), 2013**, jedną z wielu prac Cahn ukazujących matczyną troskę. W tym intensywnym, gęstą kreską narysowanym portrecie matki karmiącej dziecko Cahn ponownie zastanawia się nad granicą między darem troski a wtargnięciem. W przeciwieństwie do wyświechtanych ikonograficznych przedstawień bezgranicznej czułości, które kojarzyć nam się mogą z karmieniem piersią, u Cahn obraz ten odarty zostaje z aury niezmąconej błogości. Jak w przypadku większości edypalnych przedstawień w jej twórczości, rodzina ukazywana jest zawsze jako ośrodek aroganckiej władzy i ochrony. Karmione dziecko, istota rzekomo całkowicie niegroźna (wymagająca zatem matczynej troski), choć uwodzi równocześnie swą opiekunkę i odbiorcę swoją bezbronnością, budzi zarazem lęk i niemal odrazę. Noworodek odchyla głowę w spazmie rozdrażnienia, matczyne ramiona przytrzymują go wraz z mocno zaciśniętą pięścią, jedynych częściach jej ciała lśniących niemal od nadmiaru węgla na papierze, tworzących miraż między błyszczącą powierzchnią a nieukojoną głębią rysunku. Podobne intensywność zwraca uwagę w rysunku zatytułowanym **selbstgenügsam (samowystarczalny), 2008**, gdzie rzeczona samowystarczalność okazuje się nie tyle cnotą służącą samoobronie, ile aktem opresji usytuowanym gdzieś w połowie drogi między troską o siebie a samopożeraniem. Tak jak w wierszu *Kamienie* Sylvii Plath, matka i „samowystarczalna" postać u Cahn ma głowę jak kamień; pijana niczym płód, chwyta za sutki ciemności[24]. Sylwetka przedstawionej na drugim rysunku postaci zgięta jest w pół, pochylona ku olbrzymim piersiom i sutkom, ze zwieszoną głową wygląda tak, jakby miała pochłonąć samą siebie, z rozkoszą równą swej rozpaczy. W istocie – troska, w tym troska o siebie, to potworna gmatwanina. Co jednak wywołuje odruch karmienia, a co agresję?

Ostatnimi laty badacze literatury pochylili się na złożonymi relacjami między konsumpcją a kruchością emocjonalną, przyglądając się afektywnym mechanizmom działania estetycznych i językowych kategorii słabości, naszą uwagę kierując na fakt, że przedmioty i podmioty takich jakości wywołują sprzeczne odczucia, zarazem potencjalnie inwazyjne i zaraźliwe, jak łagodzące i transformujące[25]. Cahn w podob-

24 Sylvia Plath,"The Stones", w *The Colossus*, William Heinemann Ltd, London 1960. ("The head-stone quite, jostled by nothing/only the mouth-hole piped out (...) Drunk as a foetus/ I suck at the paps of darkness").

25 Jak zauważają Jen Boyle i Wan-Chuan w swej książce *The Retro-Futurism of Cuteness*, „Słodycz nie jest ani wzniosłością, ani właściwą proporcją. To bękart delikatności i ciężkości. To co piękne nie musi być słodkie, ale to, co potworne i szpetne już tak. Słodycz zwiastuje i wzbudza: delikatność, obłość, dziecięcość, kobiecość, bezbronność, nieszkodliwość, zabawa, radość, niezdarność, niedostatek, intymność, przytulność i poufałość. A zarazem taniość, manipulacja, zwłoka, powtórzenie, hierarchia, niedojrzałość, błahość, odrzucenie, złość, zależność. [...] Znaczenie łacińskiego słowa *acutus* obejmuje: ostry, szpiczasty, zwinny, wyrobiony i przeszywający. Bycie słodkim to trwanie w cierpieniu. Słodycz to zatem figura Barthesowskiego *punctum* czy Bataille'owski punkt ekstazy"; punctum books, New York 2017, s. 17. Zob. również Daniel Harris, *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism*, Da Capo Press, Boston 2001;

verhältnis (stosunek), 2013

selbstgenügsam (samowystarczalny), 2008

nym duchu komplikuje nasze odczytanie kobiecości, dziecięcości, bezradności, hierarchii i zależności, burząc nasze wyobrażenia i zawodząc nasze oczekiwania wobec tych, którzy troską obdarzają, i tych, którzy są nią otaczani; zarówno czynnych, jak i biernych jej podmiotów, przypominając nam, że przemoc i troska utkwiły na zawsze w podwójnym wiązaniu. Sztuka Cahn odsłania przed nami to, że w dzisiejszym świecie, przesyconym obrazami przemocy, narcystyczny fetyszyzm jaźni może znaleźć przeciwwagę w praktyce wyrzekającej się naiwnie osobistego wyznania na rzecz wielogłosowości. Gdyż, jak zauważa pisarka Leslie Jamison, „empatia nie sprowadza się do słuchania odpowiedzi, empatia to również zadawanie samych pytań. Empatia wymaga zarówno namysłu, jak i wyobraźni. Empatia wymaga przyznania się do tego, że niczego się nie wie. Empatia oznacza pogodzenie się z faktem, że horyzont kontekstu nieustannie wykracza poza granice tego, co można zobaczyć”[26]. Takie wahania napięcia przeprowadzają widza przez Cahnowskie teksty, obrazy i gesty ciała – ciała zamieszkującego jakieś inne, cudze ciało, ciała obdarzającego życiem statyczne medium malarstwa. „To” w obrębie „Ja”, nic przeciw unicestwieniu.

Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge 2012.

26 Leslie Jamison, *The Empathy Exams: Essays*, Graywolf Press, Minneapolis 2014, s. 5.

108 Jakub Momro

INTENSYWNOŚCI

Jakub Momro jest filozofem, literaturoznawcą, eseistą i tłumaczem (m.in. Jacques'a Derridy, Philippe'a Lacoue-Labarthe'a, Jean-Luca Nancy'ego, Julii Kristevej, Rolanda Barthes'a, Petera Szendy'ego). Opublikował monografię o Samuelu Becketcie, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność* (Universitas, 2010, seria Horyzonty Nowoczesności. Zmienione wydanie angielskie: *Literature of Consciousness. Samuel Beckett – Subject – Negativity*, Peter Lang, 2015) oraz studium *Widmontologie nowoczesności. Genezy* (IBL PAN, 2014, seria Nowa Humanistyka). Jest członkiem kolegium redakcyjnego dwumiesięcznika „Teksty Drugie" oraz komitetu redakcyjnego serii wydawniczej Nowa Humanistyka. W przygotowaniu książka: *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne* (WUJ, seria Hermeneia).

Niemal oniemiała,
niemal jeszcze
wołanie
słysząc.

Ingeborg Bachmann

1.

Intensywność nie jest siłą. O ile siła jest zawsze zerwaniem z tym, co zmysłowo nam się przedstawia i w ten sposób staje się obecne, o tyle intensywność ów ruch zniszczenia przemieszcza – to nie tyle ingerencja w zastany świat, ile sama rodząca się rzeczywistość. W odróżnieniu od siły oraz jej nieodrodnej siostry, przemocy, intensywność tworzy pole napięć i relacji, temporalnych i przestrzennych układów, z których może, ale nie musi wyłonić się konkretny moment historyczny. Ta logika i – co bodaj ważniejsze – mechanika wyłaniania się i zanikania intensywności zmienia nie tylko sposób, w jaki możemy doświadczać świata i go postrzegać, ale uwalnia nasze – w równiej mierze indywidualne, co polityczne – pozycje spod władzy determinizmów: estetycznych, teoretycznych, genderowych. Innymi słowy, dzięki przeciwstawieniu siły i intensywności można opowiedzieć historię naszej nowoczesności raz jeszcze. Należy jednak najpierw odróżnić celowość siły (jak wtedy, gdy mówimy o jej „użyciu" po to, by coś zasadniczo zmienić) od jej zdeterminowania – wewnętrznej konieczności lub zewnętrznego przymusu, nałożonego na podmiot (jak wtedy, gdy mówimy o uzasadnionym „użyciu" siły). W tym sensie intensywność różni się od siły w sposób zasadniczy, bowiem pozostaje efektem najróżniejszych napięć, jakie powstają między obrazami i figurami, przypadkiem a projektem, wizją a materialnym obiektem, wcielającym tę wizję.

Intensywność w sensie ścisłym nie może być jedna, właśnie dlatego, że jej trwanie pozostaje uzależnione od lokalnego i wyjątkowego układu, w jakim działa. Warto w ten sposób spojrzeć na obraz: jego płaszczyzna to sfera mnogich osobliwości. Należy je rozumieć w podwójnym sensie. Po pierwsze, osobliwość to ontologiczna dziwaczność, byt, którego nie sposób nazwać i którego istnienie nie jest pewne. Chodzi tu także o rozbicie porządku przedstawienia. Z osobliwości rodzi się bowiem monstrualność: kiedy widzimy osobliwe postaci czy kształty, interferencje kolorów, to w istocie widzimy wyjątkowe znaki, które nie tyle mówią o „zewnętrznym świecie", ile są czystą ekspozycją – nie tyle mają przerazić czy wywołać efekt szoku, lecz sprawić, że dochodzi do metamorfozy pola widzenia, że jesteśmy „wystawieni" na widok przekraczający nasze rozumienie. Monstrum to nieswoiste, jednostkowe znamię, to ciało-obiekt, którego nie da się porównać do czegoś innego, określić za pomocą pojęcia, ująć jako treść świadomości. To ostateczny rezultat oddziaływania osobliwości. Po drugie, osobliwości to punkty w obrazie, które choć same trudne do zlokalizowania i określenia, nadają mu dynamikę. Wydaje się, że właśnie z tego podwójnego związku –

ontologicznej jednostkowości i przedstawieniowej monstrualności – powstały i powstają najbardziej radykalne idee i praktyki malarskie.

W słynnej książce o malarstwie Francisa Bacona Gilles Deleuze, niejako mimochodem, zauważa, że dla angielskiego artysty najistotniejszym wymiarem twórczości jest ruch scalający myśli, wrażenia oraz przypadek, który napędza obraz jako taki i stanowi „malarstwo przed malarstwem". Ta pozornie enigmatyczna formuła pokazuje genezę intensywności w znacznie szerszym wymiarze – przypadek nie jest czymś absolutnie odizolowanym od twórczego gestu, przeciwnie: nie sposób go pomyśleć bez możliwości konkretnego użycia. „Przypadek przeobrażony", o jakim mówi Deleuze, prowadzi wprost do fascynującej konceptualizacji samego aktu twórczego, który nie wyczerpuje się w owym wykorzystaniu siły, energii o określonym trwaniu, nastawionej na konkretny cel – stworzenie obiektu, obrazu czy fotografii. Intensywność problematyzuje to podmiotowe i teleologiczne oddziaływanie siły, bowiem staje się ruchem między wolnym wydatkowaniem energii a ścisłością gestu artysty. Intensywność nie podlega więc ekonomii działanie-wydatkowanie-cel, i choć wydaje się, że to właśnie obraz w swej materialnej formie jest kondensacją twórczości, w istocie stanowi on jeden z elementów twórczego procesu. „Akt malowania – powiada Deleuze – to jedność towarzyszących mu wolnych ruchów ręką oraz ich reakcji, ponownego ich wprowadzenia do wizualnej całości […]. Toteż akt malowania jest zawsze przesunięciem, bez końca oscyluje między «przed-zdarzeniem» i «po-zdarzeniu»: histeria malowania… Wszystko znajduje się na obrazie, a sam malarz istnieje, zanim zacznie się malowanie. Nagle praca malowania zostaje przemieszczona i może się wydarzyć jedynie «później», to znaczy «poniewczasie»: praca ręki, która uwidoczni Figurę…"[1].

2.

W przypadku prac Miriam Cahn miejsca, w których powstają tego rodzaju osobliwości, to zarazem miejsca samego obrazu, rzecz jasna, nie w jego wąskiej definicji, opierającej się na określonej historycznie konwencji wizualności. Obraz jako pole intensywności to miejsce narodzin wyobraźni. Trzeba tu być ostrożnym: wyobraźnia nie jest fantazją, lecz krytyczną mocą poznawczą, która nie stanowi przedstawienia (nie jest obrazem myśli), ale „krótkim spięciem" między jego empiryczną i formalną stroną. Chodziłoby zatem o „obraz-myśl", w którym medium malarskie czy graficzne zostaje zniesione jako element pośredniczący. Malarstwo Cahn w różnych formach gęstości i stosowanych technikach, bądź rysunek w swym natychmiastowym wejściu w materialną obecność to właśnie sposoby myślenia wykorzystujące intensywności: koloru, konsystencji, ruchu i gestu. Wyobraźnia intensywna opiera się na pewności, którą należy wszelako odróżnić od wiedzy. Nie chodzi o odgadywanie reguł czy szukanie prawidłowości w cyklach Cahn, raczej o rozpoznanie użytków, jakie artystka robi z gestu malowania czy szkicowania, procesów odległych zarówno od wiary w empiryczną naiwność faktów estetycznych, jak i od teoretycznej homogenizacji. Byłaby więc to pewność, o którą potknął się Wittgenstein,

1 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris 2002, s. 92.

bodaj najpełniej wtedy, gdy traktował ją jako obraz świata, który jest nam dany niejako od „zawsze już", stanowiący rodzaj tła, na którym odróżniamy prawdę od fałszu. To, rzecz jasna, kryterium zawodne, choć zgłaszające roszczenie do powszechności – pewność obrazu, który ustanawia własną logikę i własne sposoby poznania. Ruch myśli, którego trajektorię genialnie rozpoznał Wittgenstein, polega na przejściu od języka do pokazywania. Słynna teza z *Traktatu logiczno-filozoficznego* brzmiałyby wówczas jako definicja nowoczesnego malarstwa: „Co można pokazać, tego nie można powiedzieć"[2].

Spójrzmy z tej perspektywy na „ptasie" obrazy Cahn. Gatunkowe podobieństwo zostaje utrwalone przez powtarzalną schematyzację, tak jak gdyby, sam szkielet, sam cielesny miąższ lub sam zarys miał skonkretyzować zarazem martwą i żywą, mineralną i organiczną materię. Homogeniczność jest o tyle ważna, o ile pozwala ustanowić pewną przestrzeń wspólną, która nie jest jednak przestrzenią znaczenia, lecz metamorfozy. Stąd ptaki okazują się niemal klinicznymi przypadkami takiej dialektyki podobieństwa i odpodobnienia. Serie Cahn układają się jednocześnie w niesłychaną subwersywną taksonomię, rozbijającą w pył fantazje tożsamościowe, oraz wytwarzającą energię stawania się, która do obrazu wprowadza nowe formy życia. Jeśli zatem ptaki są tu rodzajem *exemplum* „obecności bez obecności", to z pewnością dlatego, że zwracają uwagę na „ślepą plamkę" naszego spojrzenia – nie tylko pokazują jego ograniczenia, ale także stanowią zatrzymany i wyeksponowany moment widzenia, w którym to, co ludzkie spotyka się z nie-ludzkim. Ta chwila to kolejna osobliwość, której nie sposób określić raz na zawsze (jako motyw, temat, figurę). To ona właśnie jest nerwem twórczości Cahn. Wyrwanie widza z wizualnej „dogmatycznej drzemki", z automatyzmu patrzenia przypomina sytuację, o której mówi artystka, kiedy wskazuje na konieczność redukcji aktu tworzenia do automatyzmu, do odruchowego gestu naznaczenia obecnością. Oczywiście nie chodzi tu o obecność w formie znaczenia: to nie figura (ludzka lub ptasia głowa, ręce, humanoidalna lub larwalna powłoka cielesna) niesie ze sobą sens i stanowi zasadę odniesienia do świata, lecz składają się na to odniesienie dwie elementarne intensywności: odsłaniania, które powoduje, że malowanie, a tym bardziej patrzenie staje się odkrywaniem własnej ślepoty, oraz widzenia jako przeżycia. Zdolność postrzegania, zdolność do tworzenia określonego środowiska tego, co widoczne nie tyle powoduje, że wracamy do fizjologii oka określającej ontologię obrazu, ile to spojrzenie jako takie okazuje się skompresowaną ewolucyjną strategią adaptacji czy, jak mówi artystka, „technologią przetrwania". Tak też można traktować narzucającą się w pracach Cahn kolorystyczną czy konturową odrębność ludzkich, nie-ludzkich i postludzkich ciał, ale także monstrualnych, zmutowanych zwierząt. Wszystkie te ciała: jako rozkrawane mięso, jako miejsce przemocy i dotyku, podniecenia i ucieczki to nie tyle wariacje na temat jednego motywu wcielenia, lub jego negacji, ile raczej punkty zbiorcze korporalnych intensywności.

2 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Bogusław Wolniewicz, PWN, Warszawa 2000, s. 28, teza 4.1212.

vogel (ptak), 2006

3.

Cahn w swoich pismach i wypowiedziach bardzo często zwraca uwagę na fakt, że jedną z kluczowych kwestii w jej twórczości stanowi otoczenie, naturalne, kulturowe i historyczne *milieu*, w jakim obraz powstaje i do jakiego się odnosi. To wraz z przekształcającym się środowiskiem rodzi się konkretna świadomość. Innymi słowy, pytanie o miejsce sztuki i artysty jest w istocie pytaniem o ich pozycję w obrębie skomplikowanego układu, w którym natura, kultura, technika i polityka, tworzą skomplikowaną i nieprzejrzystą architektonikę „urządzenia", blokującego skutecznie wszelkie gesty oporu, na które sztuka daje szansę. Akcent na ten praktyczny wymiar tworzenia staje się jasny, jeśli pamiętać o genealogii ideowej samej artystki: feminizm lat 70. i 80., który wyrósł z przepracowania zasadniczych elementów „teorii krytycznej", jednocześnie ją zradykalizował i ukonkretnił. Różnica seksualna, wielki temat Cahn, pokazuje, być może najdobitniej, dialektyczność jej twórczości. Nierozłączne ciało, polityka i świadomość pozwalają urealnić opór, którym może stać się gest artystyczny. W tym sensie lepiej można zrozumieć niebywałą wręcz konsekwencję, z jaką Cahn wypracowuje politykę ciał, będących miejscem oporu wobec traktowania ich jako obiektu (poznawczego, przedmiotu erotycznego, jako rezultatu działania opozycji męskie – żeńskie) oraz wobec pojmowania ich jako takiej formy życia, która pozostaje niedostępna myśleniu.

4.

Toteż elementarnymi warunkami i celami zarazem sztuki są wolność i praca. Jeśli tworzeniu nieodłącznie towarzyszy myślenie, to *praxis* sztuki pozostaje trwale związana z emancypacją. Dla Cahn praca nie ma w sobie nic mitycznego, nawet wtedy, gdy obserwujemy artystkę, pokazującą swoje atelier i widzimy w precyzyjnie obmyślanych przestrzeniach chłodny i funkcjonalny świat odczarowania, nietrudno wyobrazić sobie, że każdy element tej rzeczywistości zaraz zacznie żyć – tu i teraz – i że materialna strona obrazów okaże się ich stroną organiczną. Emancypacja nie jest czymś abstrakcyjnym i fałszywie ogólnym, przeciwnie: stanowi wzorzec kobiecego upodmiotowienia, który wyzwala z bycia artystką na prawach męskiego dyskursu i męskich praktyk symbolicznych, owego „być jak" (Picasso, Giacometti…, do których odwołuje się chętnie Cahn)[3], a także okazuje się okazją do życia z dala od opresji obecności i pamięci – „zapominając" o męskich narracjach o sztuce, można stworzyć ją „na nowo", co oznacza także: powołać do życia nowe konfiguracje historyczności artystycznej i estetycznej. Czym jest w tym wypadku zapomnienie? Nie tylko gestem odrzucenia, lecz przede wszystkim gestem do głębi krytycznym, który realizuje się cieleśnie i percepcyjnie – jak gdyby w automatycznym ruchu zamknięcia oczu mieścił się cały skonden-

3 Dlatego jako za jeden z kluczowych problemów Picassa można uznać relacje męskie – kobiece, jak np. w *Guernice*, w której pragnienie artysty, by namalować płacz i lament kobiet przegrywa z mocną „męską dominacją" ideologii awangardowego gestu w polu wizualności. Por. Miriam Cahn, „picasso", przeł. Richard Humphrey, tekst będący częścią performansu z okazji wystawy „picasso", Kunst Haus Wien, Wiedeń 1994.

sowany program „innego widzenia", jak gdyby w tym fizycznym odruchu świat spojrzenia i historia sztuki rozpoczynały się na nowo. Kiedy zapominamy, zdają się mówić obrazy i rysunki Cahn, niemal natychmiast i niemal samoistnie wytwarzają się jeszcze nieoznaczone formy, które, jak mówi artystka, rozpoczynają – za każdym razem na nowo – proces uczenia się, czyli terminowania.

Oczywiście, nie ma przedmiotu tego terminowania – nie istnieje ideał estetyczny, metafizyczny czy polityczny legitymizujący praktykę malowania czy szkicowania. Innymi słowy, sztuka jako praca posiada wszelkie jej wartości (skupienie, regularność, powtarzalność zasad oraz idiosynkrazji), ale nie daje się do niej zredukować. *Praxis* sztuki tworzy bowiem rzeczywistość niewyalienowaną, a więc taką, w której – mentalne i materialne – narzędzia, media i myśli artysty spełniają się w samym procesie malowania.

5.

Toteż powracające w różnym rytmie, w różnym stopniu przetwarzane figury i nakładające się na siebie warstwy i konfiguracje kolorów nie noszą znamion afektywnego nasycenia. Afekt, jak się zdaje, byłby tu pewnego rodzaju produktem, który malarstwo pojmowane jako praktyka niejako z istoty swej wyklucza. W tym sensie afekt paraliżuje widza i obraz podwójnie: cieleśnie i pojęciowo, ponieważ afektywna relacja bardzo szybko się wyczerpuje i zostaje albo zafiksowana na jednej kategorii, albo pozostaje zupełnie emocjonalnie nieokreślona. Dzieła Cahn, w swej nawet najbardziej wyrazistej figuratywności, kontrastach, zmysłowości i plastyczności, nie rządzą się także prawem neurotycznych powtórzeń. Wszystkie krzyczące usta, zdeformowane głowy, ręce uniesione do góry, gorejące oczy i puste, wydrążone oczodoły, korpusy ludzi i zwierząt nie mają wiele wspólnego z nowoczesną mitologią artystycznej kompensacji, a nawet sublimacji, bowiem cała energia libidalna, przenikająca te prace zostaje wyeksponowana po to, by nie utracić nic ze swego ostrego witalizmu. Dlatego też Cahn osiąga niezwykle rzadki efekt sztuki, która nie działa jako spektakl: podważając i rekonfigurując warunki figuratywności, plastyczności i wizualności, neutralizuje afekt i siłę jako zbyt jednorodne kategorie.

To właśnie centralna pozycja pracy jako wyobraźni demontuje skutecznie te dwa determinizmy, dając w zamian życiodajną krytykę stanu obrazu jako formy współczesności. Z tej ściśle przestrzeganej zasady pracy jako czasu niewyobcowanego wyłania się nienarcystyczny charakter prac Cahn. W *Mare Nostrum*, w którym odautorski tekst bardziej przypomina rygorystyczną poezję niż zwykły komentarz na temat własnej pozycji w polu sztuki, „ja" pozostaje istotne o tyle, o ile wyłania się jako rezultat zmiennych modalności czasu. Podmiotowość ujawnia się niczym biologiczny tropizm, zależny tyleż od samowiedzy artysty, co od przygodności naturalnej i historycznej – od planu pracy i drobnych przesunięć, jakie zauważamy w poszczególnych szkicach czy zmianach natężenia kolorów. „Jeśli", „mogłabym", „byłabym" – te określenia, pojawiające się w tekstach Cahn, to jednak nie dowód subiektywnej słabości, lecz dokładnie na odwrót: niezwykle mocnej dialektyki, w którym pozycja „ja" zależy od „nie-ja", a dystans wobec obiektu (płaszczyzny, faktury,

kreski), a nawet rodzaj samounicestwienia w powstającym przedmiocie, gwarantuje pewien przepływ intensywności[4].

Toteż wokół punktów zawęźlenia, skupienia i rozluźnienia intensywności tworzą się szeregi nierozwiązywalnych napięć, nadających pracom Cahn energię. Dialektyczność obrazów przypomina słynną ideę Waltera Benjamina, „dialektyki w bezruchu", wedle której sprzeczności tworzą – przez jedną niepodzielną chwilę – teraźniejszość samego obrazu oraz jego społecznego czy filozoficznego otoczenia. Właśnie z powodu tego krytycznego napięcia prace Cahn nie stanowią w żadnym razie pozoru, nie podlegając prawu reprezentacji, nie są zjawiskiem bądź uobecnieniem jakiegoś stanu czy nawet emocji. W obrazach artystki najpełniej o tym świadczą gęstość i rodzaj mocy ciążenia ku materii, jak wtedy, gdy widzimy zdefragmentowane ciała stające się autonomicznymi światami – ręce wzniesione do góry w chwili tuż przed egzekucją, odcięte od reszty korpusu, ów niesamowity obiekt przedśmiertnego napięcia i przemocy, zobrazowany tuż przed upadkiem i rozpadem. Ale właśnie owo materialne ciążenie obrazów wchodzi w kolizję z efemerycznością środowiska, dosłownie rozumianej atmosfery i jej zmian, ciągu powietrza, który w pewien sposób tłumaczy kinetykę malowanych lub pospiesznie szkicowanych ciał: ich leżenie, ich pozycje, ich gesty.

Świat tych ciał, rozpostarty między siłą ciążenia i by tak rzec, ziemistością faktury a dyskretnym ruchem znikliwości, to także rzeczywistość metamorfozy. Przemianę tę widać najpełniej w energetycznym przeciwstawieniu dwóch skrajnie odmiennych form życia: dziecka i zmarłego, który jednak umarł nie do końca, żywego trupa, widma istniejącego w szarej strefie między życiem a śmiercią. W pracach Cahn dziecko zaś to wcielona trauma narodzin, to świadectwo lęku, ale przede wszystkim mechanizmu niepowstrzymanej regresji – nawet nie prenatalnej, ale larwalnej, tak jakby świat matczynego łona był zarazem grobem. Naturalny impuls obronny, pozycja, w której dziecko zwija się i kuli w sobie, żeby nie dosięgła go przemoc, to nie tylko figura osobniczego bólu i przerażenia, lecz również eliptyczna figura pokazująca stan materialnego świata, do którego nikt poza dzieckiem nie ma dostępu – to rzeczywistość zredukowana i do pewnego stopnia bezosobowa, nie do końca martwa, ale już nie żywa. Dziecko okazuje się wówczas empirycznym naddatkiem, czymś w rodzaju „złośliwego demona", tyle że pozbawionego świadomości – to „złośliwa materia", której nie sposób się pozbyć i która osadza się na powierzchni obrazu.

6.

Intensywność obejmuje również relację przemocy i obrazu. Cahn zdaje się malować nie tyle skoncentrowany ból, lecz relacyjność i efekty gwałtu oraz cielesnej opresji. Dość spojrzeć, jak bardzo różnią się obrazy oczu, pustych lub radialnie promieniujących technologicznie podsycanym światłem, od figuracji ust, częściej rozwartych, będących rodzajem „mięsa oddechu", a ograniczonych konturem, za którym czai się mroczne doznanie jednoczesnego duszenia i prób łapania powietrza – podtrzymywaniem życia za wszelką

4 Por. Miriam Cahn, *Mare Nostrum*, przeł. Christopher Jenkin-Jones, South Magazine Issue #6 [documenta 14 #1] – documenta 14.

cenę. Wreszcie, być może najważniejszy z tej perspektywy, ciąg przedstawień ciosów, które oczywiście stanowią rodzaj najczystszej siły i skumulowanej przemocy, ale także niemal jako jedyne ustanawiają relację, która mogłaby zneutralizować samotność figur zaludniających prace Cahn. Cios wyprowadzony i powstrzymany, zawieszony w powietrzu, potencjalny i ujęty w chwili, w której dosięga, najczęściej innej twarzy i brzucha zdekapitowanego ciała. Ale właśnie dlatego cios i cały stworzony przez niego dynamiczny układ są bardziej plastyczne, a więc odkształcają, naciskają, rozdzielają materię od formy, niż amorficzne. Bezformie, o którym marzyło tak wielu nowoczesnych artystów i myślicieli, stanowi tu najwyżej element przechodni, służący jedynie dialektyce plastycznej deformacji i stabilności. W tym sensie twórczość Cahn jest wymierzona przeciwko fantazmatom, które odbierają moc krytycznej wyobraźni, powodując, że obrazy są albo bladymi odbiciami zewnętrznej rzeczywistości, albo produktami wymuszanymi przez polityki reprezentacji.

Doskonale widać ten mechanizm na przykładzie pornografii. W filmie *Ohne Umwege* Cahn mówi, że jej szkice to w dużej części ćwiczenia z pornografii[5]. Ale o jaką pornografię tutaj chodzi? Zarówno w rysunkach, jak i na obrazach powracającym motywem jest sterczący w erekcji penis i kobiece lub męskie ciało, a nawet same poskręcane, uchwycone w spazmatycznym skurczu mięśnie, tężejące i nadnaturalne, samodzielne i niejako samosterowne korpusy, raz oddzielone od siebie, raz zespolone w rozkoszy. Ta rozkosz to, oczywiście, osławiona „mała śmierć", połączenie orgazmu i granicznego doznania kresu życia, ale również punkt największej intensywności, miejsce rozdarcia obrazu. Pornografia polega na natychmiastowym wytworzeniu u widza napięcia mięśniowego, które byłoby tyleż widoczne, co odczuwalne poprzez obraz czy szkic. Obraz staje się wówczas immanencją, przekształca się w formy życia, napędzane nie tyle przez pragnienie, ile przez pożądanie. To zasadnicza różnica, bowiem pornografia u Cahn staje się nie tyle strategią artystyczną, ile skrótem, pozwalającym utrzymać w nierozstrzygalnej oscylacji kluczowe pytanie o związek między przemocą gwałtu oraz przemocą pożądania.

Ale Cahn mówi również o pornografii innego rodzaju, takiej, w której rozkosz nie służy już pokazaniu pęknięcia w obrazie jako rozdarcia świadomości. W swoich tekstach, *Tortures pictures in may 2004*[6], artystka często kładzie nacisk właśnie na ten aspekt samowiedzy – sztuka jej pozbawiona traci zarazem moc krytyczną, to znaczy staje się ideologicznym pozorem, to znaczy fantazją na temat namacalnego i bezpośredniego działania obrazów. Rozumiana w ten sposób realność zostaje bez trudu włączona w system instrumentalizacji sztuki jako – wyłącznie – świadectwa historycznych wydarzeń lub porcji informacji i niezbywalnej wiedzy. Cahn w swym krytycznym ruchu zdaje się odwracać ten fantazmatyczny schemat, za którym czai się marzenie o pornograficznej właśnie, obscenicznej totalnej obecności świata. Obrazy tworzą dla niej pewien porządek wiedzy, ale, aby go zachować, nie sposób sprowadzić

5 Edith Jud, *Ohne Umwege, (Sans détours)*, SFR – TV Suisse Allemande, Suisse, 2005.

6 Miriam Cahn, *tortures pictures in may 2004*, przeł. Richard Humphrey.

nicht benennbar (nienazywalne), 1996

tanzen (tańczyć), 2006

schnell weg! (szybko stąd!), 2018

obrazu do dokumentu. Innymi słowy, sztuka wytwarza sytuację krytyczną wtedy, gdy znajduje swoje miejsce w pustym, odrzuconym, niechcianym miejscu publicznych i politycznych systemów, kiedy, jak zaznacza Cahn, „rzeczywistość czyni obraz bezużytecznym". Rzecz jasna, ta bezużyteczność nie oznacza, że obrazy nie działają w przestrzeni społecznej, jest dokładnie odwrotnie: działają tylko wbrew wyznaczonym im miejscom w porządku symbolicznym i politycznym, poza zasadą reprezentacji, służącej prostemu uobecnieniu gotowych idei czy praw. A zatem: bezużyteczność jako forma oporu wobec ideologii i fantazmatów „jednej" wizji rzeczywistości.

7.

Bodaj najpełniej tę dialektykę pornografii widać w figurach wojny. Punkt wyjścia artystki wydaje się i odkrywczy, i poznawczo przekonujący. Trauma zniszczenia zachodzi tu na traumę cierpienia, wobec których sztuka stanowi opór. Przy okazji pierwszej wojny w Zatoce Perskiej, będącej dla artystki progowym doświadczeniem, oraz zamachów z 11 września, Cahn zaznacza wyraźnie, że krystalizacja obrazów wojny, prowadząca do ich ontologicznej oczywistości, to nie tylko panowanie skrajnego wcielenia rozumu instrumentalnego, jakiejś formy tele-obecności, ale przede wszystkim przekonanie, że można pomyśleć obrazy bez wyobraźni, to znaczy pod dyktando pozornie rzeczywistego, a faktycznie zmistyfikowanego działania. W tym sensie sztuka nie jest „czynieniem czegoś realnym" poprzez właściwe sobie medium, lecz pracą w ramach wyznaczanych przez pole wirtualności. To przesunięcie akcentów niesie ze sobą konkretne skutki. Cahn doskonale pokazuje, że sprzeciw wobec koncepcji obrazu jako obecności idzie w parze z traktowaniem malarstwa czy rysunku jako sposobów badania historycznych warunków, w jakich dany obraz może się pojawić albo w których już się pojawił. W quasinormatywnym tonie artystka mówi o tym, że równoczesność wydarzeń (np. wojny w Somalii i wojny w byłej Jugosławii) nie oznacza, że ich obrazy są identyczne, oraz o tym, że empatia nie rodzi się z pozoru identyfikacji, lecz ze świadomego dystansu. Chodzi tu więc nie tylko o kontekst, ale o rodzaj odpowiedzi na rozmaitość form cierpienia, o zachowanie odległości, która dekonstruuje roszczenia totalizującego i terrorystycznego nierozumu do jednego i jednorodnego obrazu bólu. Innymi słowy, Cahn proponuje przebić się przez fałszywą świadomość, w której – jak mówił niegdyś trafnie Adorno – „wszystko jest tożsame ze wszystkim, a nic nie jest tożsame z samym sobą"[7].

Najpełniejszym i najbardziej niesamowitym przykładem tego krytycznego podejścia są obrazy bomby atomowej. To właśnie w tych pracach Cahn maluje samą intensywność – barwy niejako zostają zdetonowane i nakładają się na siebie, tworząc cząsteczki rozczepiającego się koloru. Ten wybuch to nie reprezentacja katastrofy, lecz napięcie między kontaminacją stanów skupienia barw a gwałtownym zerwaniem z automatyzmem percepcji. Malowanie to rozgrywanie tego napięcia również na krawędzi obrazu – to gra obrazu z momentem

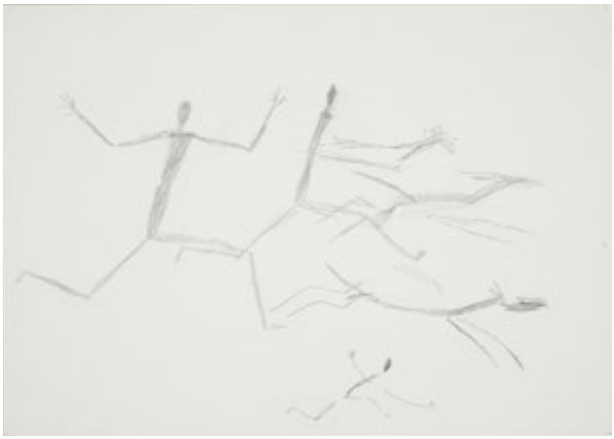
7 Teza ta, bodaj po raz pierwszy wyrażona w napisanej wespół z Maksem Horkheimerem *Dialektyce oświecenia* określa drogę krytycznego myślenia zarówno w *Dialektyce negatywnej*, ale przede wszystkim w nieukończonej *Teorii estetycznej*.

historycznym, z całym bagażem medialnych i pamięciowych rejestracji atomowych eksplozji, i w konsekwencji pokazanie współczesnego napięcia między przemocą obrazów (a więc jego ideologiczną opresją totalnej obecności) a przemocą w obrazie (gdzie gwałtowności wybuchu odpowiada cielesny gest artysty). Czy ostatecznie nie chodzi o to, by odcisnąć na powierzchni gęstość arcyludzkiej przemocy, którą „przechwytuje" technologia? W tym sensie Cahn udaje się coś wyjątkowego: jej „wybuchy obrazu" to nasza współczesność, w której kruche istnienie globalnej równowagi stale gwarantuje możność absolutnej destrukcji świata, jaki znamy. „Próby jądrowe", jakim są cykle poświęcone bombom, to świadectwo namysłu nad końcem nowoczesnego myślenia o rzeczywistości w kategoriach „drugiej natury", w której natura, kultura i technika uzgadniałaby się wzajemnie, by utrzymać spoistość antropologicznej opowieści.

Chodzi zatem o kres pewnych form egzystencji i refleksji, a nie koniec jako zamknięcie wszelkich możliwości życia. Odradza się ono u Cahn w najprzeróżniejszych postaciach: homoidalnych roślin i zwierząt zawieszonych między schematem a bujną organicznością, ludzi zredukowanych do swoich kończyn albo do krzyku, spojrzeń zwracających się ku samym sobie, symulujących istnienie zewnętrznego obiektu. To rodzące się życie można dostrzec w jeszcze innym wymiarze, który określiłbym mianem zasadniczej zmiany percepcyjnej. Jeśli praca niewyalienowana powinna dotyczyć sztuki *tout court*, to obejmuje ją także pozornie bezpośrednie i fizjologicznie warunkowane postrzeganie. Widać to choćby w kapitalnych seriach, w których zarys dłoni, jakby niedbale odbitej na papierze, zmienia się w na wpół zamazane zdjęcie rentgenowskie, na tyle jednak czytelne, że uwidacznia kości, stające się z kolei skamieniałym spoiwem, owym miejscem kontaminacji tego co mineralne i ludzkie oraz tego co roślinne czy po prostu organiczne. Kresem tych przejść okazuje się już nie morfologia obiektów i ciał, lecz morfologia samego ruchu – ironiczną syntezą tych tropizmów jest drzewo smagane przez wiatr.

8.

Twórczość Cahn to zatem wyobrażenie takiego świata, w którym stawanie się w pewien zasadniczy sposób niweluje ontologię siły, w której ramach każdy byt, obiekt estetyczny i poznawczy, wszelkie postrzeżenia i malarskie idiomy zostają starannie od siebie odseparowane. Cahn w swych praktykach skutecznie wychodzi poza ten wzorzec oddzielenia, który stanowi zarazem wizję świata wyobcowania (politycznego, artystycznego i egzystencjalnego), jak i synonim ideologii identyfikacji, w której tożsamości są już gotowe niczym wyszykowane uniformy, a działania, które za nimi stoją, to kwestia mimikry prawdziwych gestów emancypacyjnych. W tym sensie Cahn jest, rzecz jasna, feministką, która nie godzi się na to, by tę tożsamość określał „ktoś inny", by tę tożsamość upłynniał czy przechwytywał. Z jej prac wyłania się subiektywność, która nie jest zależna od jakiejś mniej lub bardziej uchwytnej iluzorycznej obiektywności („męskiej" historii, w tym historii sztuki, np. figury geniusza, „męskiej" polityki, stosunków społecznych, warunków komunikacji estetycznej, *art worldu*), lecz samą tę obiektywność tworzy jako wolny podmiot. Krytyczny wymiar takiej praktyki to szukanie, czy, by sparafrazować



unbenennbar (nienazywalne), 1992

wyrażenie artystki, „ponowne rozważanie sposobów ucieczki”[8]. Błędem byłoby sądzić jednak, że chodzi w tym wypadku o rodzaj słabości czy zajęcia bezstronnego stanowiska. Dzieje się dokładnie na odwrót: Cahn w autokomentarzach i w obrazach, szkicach, a nawet tekstach literackich pokazuje, że nie istnieje jeden obraz, bowiem żaden obraz nie jest podobny do drugiego. To bodaj samo serce prac Cahn: istnieją serie obrazów, powoływane do życia przez krytyczną wyobraźnię, będącą praktyką malowania czy rysowania. Choć co prawda nie da się tych cykli zaprogramować, ukazują się one jako element zamysłu, według którego konkretna materia obrazu i różnicujące się figury (od dzieci, przez ptaki, po obrazy eksplozji nuklearnej) zostają przeciwstawione politycznej uniwersalności obrazu, symulującego realność. Nie są zatem ważne teoretyczne warunki możliwości, w jakich obraz mógłby zaistnieć, bowiem nie istnieje też ostateczna (wspólnotowa, historyczna, filozoficzna) legitymizacja takiego pytania.

Kiedy oglądamy obrazy czy rysunki Cahn, widać wyraźnie, jak skutecznie podważają ów filozoficzny aksjomat nowoczesności. Tworzone przez nią serie, w których widać przepływy oraz wybuchy motywicznych i formalnych intensywności, pokazują raczej naszą aktualność, to znaczy stan, w którym istnieje konieczność legitymizacji działań w obrębie pola sztuki pod nieobecność jakichkolwiek gwarancji takiego uwierzytelnienia. W tym kontekście warto przypomnieć ostrzeżenie Jacques’a Derridy z *Gorączki archiwów*, wskazującego, że ów pozornie czysto teoretyczny problem „Jednego”, we współczesnej sztuce jest jedną z naczelnych kwestii. „Jeden” to nieuchronnie przemoc, i jak dodaje Derrida, to przemoc bezkresna i pozbawiona granic: obrazu, idei, tożsamości, interpretacji[9]. Inaczej jednak niż u Derridy, w pracach Cahn widać rys o wiele radykalniejszy niż tylko melancholiczne strzeżenie utraconych obiektów ludzkiej wiedzy i historycznej obecności w postaci archiwów. W jej obrazach odróżnicowanie i odpodobnienie obrazów, wprowadzenie w wibrację widocznych na nich figur to praca, w której sprzeciw wobec tautologii reprezentacji staje się tyleż działaniem artystycznym, co stanowi gest polityczny. Każdy obraz czy szkic zaświadcza o konkretnym momencie wyobraźni odnajdującym swoje miejsce w społecznej realności, elementy serii czy cyklu zachodzą na sfery traumatyczne, rozciągające się na sferę codziennych doświadczeń. Na tym, jak się zdaje, polega wyjątkowość pozycji zajmowanej przez Cahn. Jej prace pokazują, że nie ma sztuki bez założeń (a związku z tym, nie ma sztuki, która nie wchłonęłaby w siebie przynajmniej jakiejś części ideologii), ale również i to, że nie ma sztuki bez artykulacji momentu krytycznego, w którym owe presupozycje zostaną obnażone, a więc kiedy sztuka staje się świadomością.

Nie oznacza to, że gesty Cahn są otwarcie autotematyczne lub że ich oś to ekspozycja samej idei malarstwa czy rysunku – świadomość sztuki (jeśli można ująć rzecz w ten sposób) znajduje się gdzie indziej. Istotne staje się pulsowanie obrazu, rodzaj napięcia rozrywającego jego uspokojoną powierzchnię przedstawienia. Jest coś przejmującego w tym, co mówi Cahn

8 Miriam Cahn, *Wild Loving*, 1983.

9 Por. Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, IBL PAN, Warszawa 2016, s. 118–120.

o swojej pracy jako cielesnym rozpoznawaniu obrazu, o drżeniu jego plastycznej materii, o rezonansie, tworzącym rytm czy też „prawie muzykę" na rozciąganej płaszczyźnie malowidła lub rysunku. Obraz zatem to nie tylko inkarnacja wizualności i widoczności, to także tympanum, błona bębenkowa i przegroda oddzielająca nasz narcyzm od tego, co zarazem pojedyncze i mnogie, to pogłos gestów i ruchów, które towarzyszą tworzeniu, ale i naszemu postrzeganiu. Mocne stwierdzenie artystki, według którego praca i śmierć to jedyne formy usprawiedliwienia naszej egzystencji, prowadzi do świata jej obrazów-intensywności, których innym imieniem jest wolność.

Paul B. Preciado

TRANSURANOWE MIĘSO

Paul B. Preciado jest filozofem, kuratorem, transpłciowym aktywistą i czołowym myślicielem w dziedzinie genderowej i seksualnej teorii politycznej. Studiował u Agnes Heller i u Jacques'a Derridy w École des hautes études en sciences sociales, tytuł doktora w dziedzinie filozofii i teorii architektury uzyskał na Uniwersytecie w Princeton. Jego pierwsza książka, *Manifest kontrseksualny*, okrzyknięta przez francuskich krytyków „czerwoną książeczką queerowej teorii", stała się klasyczną pozycją europejskiego aktywizmu queerowego i transpłciowego. Jest on również autorem książki *Testo ćpun: seks, narkotyki i biopolityka* (wydanie polskie w przygotowaniu) oraz *Pornotopii: eseju o architekturze* Playboya *i biopolityce* (Zone Books, 2014), za którą otrzymał francuską Nagrodę Sade'a. Pracował jako dyrektor do spraw badań w Museu d'Art Contemporani w Barcelonie (MACBA) oraz jako dyrektor jego Programu Badań Niezależnych (PEI). Wykłada Filozofię Ciała i Teorię Transfeministyczną na Uniwersytecie Paryż VIII-Saint Denis oraz na Uniwersytecie Nowojorskim. Był kuratorem wielu wystaw i projektów artystycznych, takich jak *Maraton Postporno* (MACBA, 2004), *Porno-punkowy feminizm* (Arteleku, 2008); IM/MUNO (Emmetrop, 2011); *Cuir International* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011); *Bestia i pan*, (MACBA/Kunstverein Stuttgart, 2015) oraz *Pasja według Carol Ramy* (IMMA/EMMA/MACBA/GAM, 2013–2016). Sprawował również funkcję kuratora publicznych programów w ramach festiwalu documenta 14, odbywającego się w Atenach i Kassel. Obecnie jest kuratorem Pawilonu Tajwańskiego na 58 Biennale w Wenecji oraz członkiem grupy przewodniej Zgromadzenia w Bergen 2019.

Istoty ludzkie owijają neutronową bombę w narodową flagę i wystrzeliwują ją wprost na Słońce. Okres połowicznego rozpadu promieniotwórczego plutonu wynosi osiemdziesiąt milionów lat; rozkosz militarnego podboju utrzymuje się ledwie osiemdziesiąt sekund. Przez stulecia tysiące odłamków bomby osiada na każdej z tych planet niczym rozżarzone zaszczytne wojskowe odznaki. Ciała uznane za podludzkie skazuje się na zagładę. Partia wybiera najgorsze radioaktywne odłamki i ładuje je w otwory tych, których traktuje jak dysydentów i element zbędny: odpryski wprowadza się pochwą albo penisem, przez odbyt albo doustnie, przez uszy albo przewodami nosowo-łzowymi. Imperium zapieczętowuje podludzkie ciała, by nic już w nie nie wniknęło ani nic się z nich nie wydostało. Kobiece pochwy i odbyty zostają rozdarte. Z męskich piersi spływa atomowa struga, którą karmią się ocaleni. Mężczyznom obrywa się penisy. Albo na odwrót: kobietom odrywa się penisy a mężczyznom rozcina pochwy i odbyty. Transuranowe paliwo spływa z kobiecych jąder. Kości zanikają. Zanika zdolność mowy. Zanika skóra. Odsłania się nowe podludzkie mięso. Jest niemal płynne, nabierając barwy plutonu w czwartym stopniu utlenienia: różowej, zielonej, żółtej, a w końcu, gdy ulegnie mutacji, fosforyzująco błękitnej. Niekiedy da się rozpoznać wszystkie cztery stopnie utlenienia w tym samym ciele. Wówczas staje się ono osłoną, odbijającą siłę uderzeniową bomby. Wszystko jest filmowane i retransmitowane – do oglądania dwadzieścia cztery godziny na dobę siedem dni w tygodniu. Po drugiej stronie granicy ciała nadal uchodzące za ludzkie mówią, że nic nie wiedzą o tym, co się stało. Radioaktywny bunkier to ich bezpieczne schronienie, nieustannie rozwijany start-up. Niebo zaciągnęło się fioletem, a korzenie wyrąbanych drzew sterczą niczym kutasy, obciągane przez dzieciaki wojskowych. Giełdowi maklerzy wsadzają sobie chuje, których dzieciaki nie chcą już ssać. Promieniowanie i kasa to jedyny uniwersalny język ludzkości. Odtąd jedynym terytorium jest granica.

Kto oczyści wewnętrzną stronę ud, spływającą krwią i wapnem? Kto o nas wspomni po naszej śmierci? Kto będzie pamiętał o tempie entropii, gdy wypalą się już wszystkie oczy? Kto policzy nasze kroki, gdy zabraknie nam już stóp? Kto ośmieli się sprzeciwić ciągnącemu nas za język Frontexowi? Czy nasze zęby sprowadzi się do ciągu jedynek i zer, by zliczył je jakiś dron? Czy nasze kroki zapłoną zielonym płomieniem, rozbłyskującym w cyfrowej pamięci gigantycznego, pozbawionego ciała komputerowego serwera?

Rozdarte podludzkie ciała rzucają się do ucieczki. Niektóre z nich wkładają sobie rękę do pochwy, by zapobiec wypadnięciu narządów przez dziury. Uciekają przed nekropolitycznym kultem dumy narodowej. Pozbawione skóry ciała stapiają się z otoczeniem. Przemieniają w atmosferę, w dźwięk.

Chłoną uczucia i światło. Niczym żywy rój sił biegną i przebiegają na drugą stronę. Tam na nie czekasz ze swoimi płótnami.

Przez wieki wszystko ulegało stopniowo rozpadowi. Nie ostały się żadne miasta, żaden las. Jedyne zwierzęta, jakie jeszcze istnieją, to te, które uniknęły poćwiartowania w rzeźniach. Wloką się pustkowiami, odarte ze skóry, pozbawione trzewi, wytężając uwagę. To podludzkie płody na skraju realności. Wyczekują ponownego otwarcia granicy: co dwadzieścia dwie godziny otwiera się w niej wąska szczelina. Niektórym udaje się przez nią przecisnąć. Żadne nie wróciło. Za granicą niczego już nie ma.

Jedno z nich przygląda się tobie i mówi: chcę, żebyś namalowała jedyny portret, jaki po mnie pozostanie.

Kto odda cześć życiu tych, których uznano za podludzi? Kto im zaśpiewa, gdy będą w agonii? Kto zatarasuje granicę, kto umieści swe ciało w miejscu, w którym przebiega, by ocalić jako świadek ślady stóp tych, którym udało się ją przekroczyć? Kto pozbiera ręce pozostawione przez tych, którzy uszli tylko na nogach? Krzyki roztrzaskują się o płótno niczym bomba, nie pozostaje po nich nic prócz wnętrza ciała ukazanego światu jako czysta powierzchnia. Kto zbierze się na odwagę, by sporządzić nam, mutantom, portrety? Kto prócz ciebie ośmieli się wynaleźć kolor naszego mięsa, gdy Gościnność gotowa jest je sprzedać za najwyższą wylicytowaną cenę?

Powiadasz: nie maluję niczyich portretów. Zapomniałeś już o tym, że straciłeś twarz?

Któregoś spośród tych dni, sto dwadzieścia dwa tysiące lat przed nastaniem końca Ziemi, postanowiłaś wiernie przełożyć na obrazy rozpadającą się rzeczywistość. Zacieranie oblicza interesuje cię wszakże bardziej niż jego portretowanie. Zaczęłaś od własnej podludzkiej postaci. Z nadmiaru sił żywotnych, męskości, chlorofilu, ognia.

Tymczasem oni rabują akta z ośrodków psychiatrycznych i więzień, z aresztów i klinik, sklejając je ze sobą ludzkim sadłem i wznosząc z nich Gmach Człowieczeństwa. W którym nikt nigdy nie zamieszka. Pozostanie jedynie pomnikiem ich gniewu.

Kto nam wymyśli imiona, nim się urodzimy? Kto pobuja kołyskę utopionych dzieci?

Mówię: chcę, byś namalowała jedyny portret, jaki po mnie pozostanie. Chcę, by ten portret stał się prawnym dokumentem zadającym kłam rządowym sprawozdaniom z tego, czym było moje życie. Przekonają się wtedy, że moja płeć była inna, niż sądzili. Zauważą, że jedna ręka dana została mi po to, by zastąpić mi penisa. Przekonają się, że moje włosy utkane są z fosforyzujących alg. Nie dadzą temu wiary. Ale ty sprawisz, że stanie się to prawdą. Namalujesz obraz plutonowym śladem, który ostanie się przez następnie osiemdziesiąt milionów lat.

Odpowiadasz: nie zdajesz sobie sprawy z tego, że to nie twój portret? Nie mylisz przypadkiem własnego oblicza z bezkształtną masą transuranowego mięsa?

Intensywność twoich błękitów podłoży ogień pod komputer tego świata, by odpadła skóra jądrowych elektrowni, odsłaniając kobiece łono.

Utopia albo śmierć. Kolor albo śmierć. Malować albo umrzeć.

Marta Dziewańska

SŁOWA-KAMIENIE. OBRAZY-KAMIENIE. ZAPISKI Z DOMU (WARIATÓW)

Marta Dziewańska jest kuratorką w Kunstmuseum w Bernie / Centrum Paula Klee oraz doktorantką w Polskiej Akademii Nauk. W latach 2007–2018 była kuratorką i kierowniczką działu badań w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, a w roku 2017 ekspertką na documenta 14.

Była kuratorką i współkuratorką kilku projektów wystawienniczych, m.in.: Miriam Cahn. *ICH ALS MENSCH* w Kunstmuseum w Bernie oraz Haus der Kunst w Monachium, *MIRIAM CAHN: JA, ISTOTA LUDZKA* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, *Inny trans-Atlantyk. Sztuka kinetyczna i op-art w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej w latach 50. – 70.* (wraz z Dieterem Roelstraete i Abigail Winograd, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w Muzeum Sztuki Współczesnej Garaż w Moskwie oraz SESC w São Paulo w Brazylii), *Andrzej Wróblewski: Recto/Verso* (wraz z Érikiem de Chassey, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Muzeum Reina Sofía w Madrycie, 2015/2016), *Maria Bartuszova. Formy Przejściowe* (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015), *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone* (wraz z Eleną Filipovic i Joanną Mytkowską w WIELS Contemporary Art Center w Brukseli, Hammer Museum, w Los Angeles, Wexner Center w Ohio, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, 2011/2013) i innych.

Jest redaktorką tomów *MIRIAM CAHN: JA, ISTOTA LUDZKA* (2019), *Maria Bartuszova: formy przejściowe* (2015), *Ion Grigorescu. In the Body of the Victim* (2010); współredaktorką z Dieterem Roelstraete i Abigail Winograd *The Other Trans-Atlantic. Kinetic and Op art in Eastern Europe and Latin America*, z André Lepeckim *Points of Convergence. Alternative Views on Performance* (2017), z Érikiem de Chassey *Andrzej Wróblewski. Recto/Verso* (2015), z Ekateriną Degot i Ilyą Budraitskisem *Post-Post Soviet? Art, Politics & Society in Russia at the Turn of the Decade* (2013) oraz z Claire Bishop, *1968–1989. Political Upheaval and Artistic Change* (2009).

Jej eseje ukazywały się w wielu katalogach i magazynach sztuki.

I znów udało się przetrwać kolację. […] *usiadłam obok Magdaleny* […] *Infekcja musi przysparzać jej nieskończonej męki, bo wbrew przestrogom wciąż drapała się do krwi, aż sprowadzono dwóch pielęgniarzy z oddziału męskiego, żeby przy ich bezwstydnie brutalnej pomocy założyć biedaczce kaftan bezpieczeństwa. Nie wiem, czy to naprawdę było konieczne, ale na pewno nie musiało się odbyć w taki sposób, bo dotykając jej piersi, nie zachowywali się jak pielęgniarze, lecz jak mężczyźni, i robili to z przyjemnością. Dlaczego, jeśli istnieją aniołowie, żaden z nich nie ma za zadanie zapobiegać tu na ziemi rzeczom, którym wolno się zdarzać dopiero w najgorszym piekle. Zapisuję to zwyczajnymi słowami, zapisuję, jakby to nie było nic szczególnego, a właściwie powinna bym rozwalić te ściany i kamień po kamieniu ciskać w niebo, ażeby sobie uprzytomniło, że ma jakieś obowiązki także tu, na dole. Może każde z tych słów jest dla mnie przekleństwem, ale muszę je pisać, taka moja dola. Jedni muszą budować most, inni rodzić dzieci albo przekładać na dźwięki to, co w sobie noszą, ktoś gdzieś może akurat maluje obraz i z każdym pociągnięciem pędzla coraz bardziej się nienawidzi – ach, rzuciło nami w jakimś kierunku i zgodnie z tym kierunkiem podążamy. Kamienie! Kamienie! Kamienie!*[1]

1 Christine Lavant, *Zapiski z domu wariatów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Ossolineum, Warszawa 2017, s. 33–34.

Zapiski z domu wariatów Christine Lavant to dokładnie takie ciskanie kamieniami: opór – tam, gdzie już tylko bezsilność; empatia – tam, gdzie nie dostaje się nic w zamian; czułość – w świecie ogarniętym rozpadem, chorobą i okrucieństwem. Przebrana w „poezję wariatki" opowieść Lavant to przejmująca relacja z sześciotygodniowego pobytu w szpitalu psychiatrycznym, do którego jako dwudziesto-wtedy-letnia schorowana córka górnika i niespełniona poetka zgłosiła się dobrowolnie po przedawkowaniu leków nasennych. Lęk przed szaleństwem skłonił ją do udania się w sześćdziesięciokilometrową pieszą wyprawę przez górskie przełęcze do „przytułku dla obłąkanych" w Klagenfurcie, który opuściła jesienią 1935 roku[2]. Powstałe jedenaście lat po tym pobycie, a opublikowane dopiero w 2001 roku, *Zapiski…* to niepozorna (bo niespełna stustronicowa), stylizowana na dziennik opowieść spisywana mozolnie, ale z pasją; uważnie, ale ukradkiem – wyrwana niejako światu. To pisana na samej granicy obłędu trzeźwa i przenikliwa – „zdrowa"[3] relacja z chorego świata.

Lavant z rozmachem, ale bez przegadania, bez zbędnych słów i zbyt wielu przymiotników kreśli swoje wspomnienia.

2 Unikając tym samym losu 1500 pacjentek i pacjentów zamordowanych po 1940 roku, kiedy „leczenie" zamieniono w eksterminację.

3 Za: Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, głos w dyskusji o *Zapiskach z domu wariatów* Christine Lavant w Austriackim Forum Kultury, rozmowa o książce odbyła się 6.11.2017 w Warszawie.

Jej spojrzenie skupia się na kilku dosłownie salkach i korytarzach, które zaludniają cierpiące kobiety Oddziału Drugiego[4]: kobiety o „spustoszonych twarzach"[5], kobiety-szkielety[6], kobiety wymachujące rękoma jak skrzydłami[7], „pakowane w kaftany"[8] i „ryczące jak zwierzę"[9]… Autorka patrzy na udręczone ciała pozbawione konturu: ciała przeszyte emocjami, powyginane rozbieganymi myślami, wijące się lękiem, pokawałkowane obłędem. Granica między wnętrzem i zewnętrzem jest niewyraźna, jest zamazana. Twarze raz się zasępiają, są nieobecne, wpatrzone w dal – w im tylko widoczne pejzaże, kiedy indziej znienacka wybuchają ekstatycznym, maniakalnym rechotem. Oczy błędnie świdrują, niekiedy biernie, ślepo nie patrzą już nigdzie. Jest tu Berta, która euforycznie tańczy, a jakieś przedziwne zwierzę śpiewa w jej ustach[10]. Jest Królowa przechadzająca się ze swym stołkiem, spoglądająca z niego jak z tronu i wyciągająca „szponiastą, brudną rękę" do pocałunku, wzywająca tym samym do oddania jej czci[11]. Jest uczepiona ściany Ukrzyżowana, która domaga się, by pozwolono jej umrzeć i pani Latzinger, która „wiecznie haftuje widoczek z zamkiem i palmami"[12]. Jest karmiona rurką młoda Hansi, która postanowiła się zagłodzić i wydaje już z siebie tylko miarowe jęki. Jest i Majorowa, która „co godzina, z regularnością zegara zrywa się w dzień i w nocy z łóżka" i krzyczy, przeklinając Austrię i cara Rosji, ale która na czas wizyty syna opanowuje się i kroczy po morzu szaleństwa niczym Chrystus po wodzie (zaraz po wyjściu syna piekło rozpętuje się jednak na nowo)[13]. Cała ta galeria postaci (malowanych w grupach lub pojedynczych, jak rozbitkowie) i scen zdaje się dosłownie skłębiona w jednym wybuchu – w monologu Lavant, który jest zjadliwy, bezwzględny, niekiedy brutalny, ale przede wszystkim jednak: poruszająco i radykalnie wręcz czuły.

Opisując mieszkanki przytułku, autorka używa ich imion, przezwisk, czasem nazwisk, a niekiedy też wskazuje na ich miejsce w szpitalnej hierarchii. Ostatecznie nie ma to większego znaczenia: to porzucona przez świat[14] wspólnota cierpiących, „kociątka – jak to ujmuje – które uwięzły w cierniach"[15]. Swoim pisaniem – też pełnym strachu – zdaje się je, jedna po drugiej, na chwilę rozświetlać: widzi ich ból, a wsłuchując się weń, wyrywa je obojętności i zapomnieniu. Sprzeciwia się tym samym panującym w szpitalu zasadom i roztacza nad pacjentkami parasol empatii i troski: imperatyw miłości spotyka się tu z imperatywem pisania[16].

4 Zob. Adam Lipszyc, *Piekło, Oddział Drugi*, posłowie do książki Christine Lavant, *Zapiski z domu wariatów*, dz. cyt., s. 104.
5 Lavant, dz. cyt., s. 29.
6 tamże, s.13.
7 tamże, s. 56.
8 tamże, s. 105.
9 tamże, s. 19.
10 tamże, s. 7.
11 tamże, s. 41–42.
12 tamże, s. 18.
13 tamże, s. 13–15.
14 Szpital w Klagenfurcie to miejsce o niezwykle mrocznej historii w czasach, kiedy leczyła się tam Christine Lavant, metodą leczenia syfilisu było zakażenie malarią, to tylko jeden z przykładów tamtejszych (graniczących z torturą) praktyk…
15 dz. cyt. s. 14
16 Zob. Katarzyna Bojarska, *Kobiecość – stan wyjątkowy. Zapiski z domu wariatek Christine Lavant*, w: *Imiona anomii: Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. Piotr Sadzik, Wydawnictwo PWN, Warszawa (w przygotowaniu).

schreck (groza), 2012 + 2014

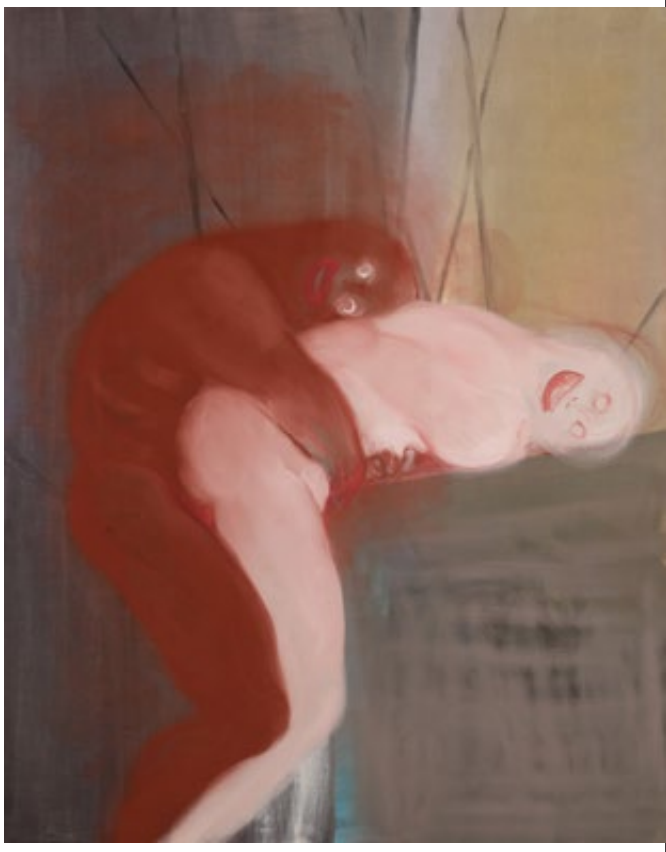
denkende frau (myśląca kobieta), 1999

Nie umiem patrzeć inaczej na obrazy Miriam Cahn – malowane codziennie, jakby pisała dziennik – inaczej niż jak na rozklekotaną kronikę z niemożliwej do po-/u-jęcia sytuacji. Jej prace to rozmalowane spojrzenia na szerszy plan albo gęste, czujne zbliżenia: na twarze, gesty, trudne do jednoznacznego określenia relacje, emocje. Artystka tworzy, jakby przechadzała się po świecie i patrzyła nań raz ze współczuciem, niekiedy ze zgrozą, kiedy indziej z lękiem, zawsze jednak z zaangażowaniem i pasją. Jej obrazy to pokawałkowana relacja z przetaczającej się przed jej oczami rzeczywistości, korowodu obrazów, biegnących w różnych kierunkach myśli. To próba uchwycenia jej dynamiki w ramach kakofonii przeżywanego czasu: zlepku percepcji, wspomnień, wyobrażeń, marzeń, strachów i fobii.

Te same sceny, spojrzenia, anonimowe ciała wracają w obrazach Cahn jak natrętna myśl, jak prześladujący koszmar. Czasem kompulsywne powtórzenie jest szukaniem sposobu na ujęcie tego czy innego (tak trudnego do zdefiniowania w potoku wahania i sprzeczności) uczucia. Niekiedy to konfrontacja i zdanie relacji – masą – z masy nieszczęścia, z oceanu wszechogarniającego upokorzenia, codziennych nadużyć, przemocy. Zdarza się, że Cahn musi odpocząć, odsunąć się w ustronne miejsce, zamknąć oczy. Zamyka je jednak tylko na chwilę i niestrudzenie, uparcie wraca, a jej obrazy tworzone są w napięciu, jakby mierzyła się z czymś, co jej się ciągle wymyka, odwija, potwierdza i w tym samym momencie samo się podkopuje. Jest w tym niepokój, jest wzburzenie. Jest też konsekwencja, bo Cahn spróbuje jeszcze i jeszcze raz i każda kolejna praca, tworzona w dużej lub małej skali, pędzlem lub węglem, ręką lub całym ciałem, z (szeroko) otwartymi lub zamkniętymi (zatopionymi w sobie) oczami, na ulicy w środku nocy czy kamerą pośród natury, będzie zapisem jej niecierpliwej uwagi, jej niezaspokojonej ciekawości, jej potrzeby przybliżenia, dotknięcia, zdania relacji i opisania piętrzącego się nieładu otaczającego ją świata. Próbując go uchwycić, próbuje ocalić jego skrawki i nadać sens rzeczywistości, która w dużym planie ten sens nieustannie odsuwa, podważa, ośmiesza.

Jak bowiem inaczej czytać defilady postaci, które przemierzają jej obrazy? Co to za udręczone, wypalone ciała? Co to za twarze? Czyje? Skąd przychodzą i co jest kresem ich spojrzenia, ich wędrówki? Czy mają imiona? W co wgapiają oczy? O czym chcą pamiętać, a co porzucić? Dlaczego wyglądają jak skazańcy, jak wyrzutkowie? Kto ich wyrzucił? Dlaczego? Co odbijają ich błędne, guzikowate oczy? Czy widzą, jaki los nadciąga? (Czy widzi to artystka?). Czego nie dostały ich szponiaste ręce i dokąd nie doszły ich ucięte kadrem lub rozmyte, roztopione stopy? Czego nie napiszą/nie namalują ich sterczące jak kołki ramiona? Co takiego jeszcze boją się utracić albo jakie pragnienie chcą zahamować, że z taką gwałtownością duszą/zatykają/zamykają swoje genitalia? Czego nie chcą chcieć, a czego takiego chcą nie chcieć? Ich erekcja dlaczego przywodzi na myśl gest ładowania broni albo opatrywania rany? Dlaczego zaciskają pięści i przed jakim trybunałem podnoszą bezwładne ręce? Ich uczepione rąk lub piersi dzieci są znakiem przyszłości czy przeszłości? Czy przyszłość jest przed nimi, czy przepadła i jest już daleko za nimi? Co to za uścisk, który jest na jakiejś przerażająco chybotliwej granicy między czułością a terrorem? Co oznacza zabawa konturem ich ciał: czasem

o.t. (b.t.), 2016



o.t. (b.t.), 2011

lieben (kochać), 2008 + 2018

zamazanym, niekiedy precyzyjnym i ostrym jak brzytwa, kiedy indziej urwanym i porzuconym? Co to za dziwna, złowieszcza zbiorowa pieta?

I ostatnie: co się stało z drugim planem? Czy jego brak to sposób na uogólnienie i próba pokazania bezimiennej, bezdomnej, zawieszonej w czasie wspólnoty cierpiących? Skąd pochodzi jasny, skrzący, ale nie dający cienia blask w tych obrazach, blask tych obrazów? To światło dnia czy nocy? Malowane tak gorączkowo i intensywnie – jaki wypełnia je dźwięk? Dudnienie, jęk, szuranie nogami, huk uderzenia, szczęk pękających szyb, wycie syren, trzask rozkładanych szpitalnych łóżek polowych? A może zdławione rzężenie łapiących oddech pośród zalewających twarze fal? Być może jest tam zupełnie cicho... Co to za cisza? W ilu kierunkach płynie i co to za pozawijany, pokawałkowany i zawieszony w próżni czas, który jednak bywa tak bardzo skupiony, konkretny, usytuowany? Do jakiej przyszłości się wyrywa, jakiej przeszłości jest powidokiem? (Albo: jakiej przyszłości jest powidokiem i do jakiej przeszłości się wyrywa?) Co maluje artystka i co to za przewrotna gra, która zawiesza każdy jej obraz między blaskiem i cieniem, czułością i przemocą, prywatnym i wspólnym, teraz i historią? Co to za fikcja, która jest bliższa rzeczywistości niż ta sobie sama? Co to za rzeczywistość, której nie sposób uchwycić bez domieszki fikcji?

Wszystkie te pytania tkwią w dziele Miriam Cahn i zostają tam bez jednoznacznych odpowiedzi, z szerokim wachlarzem kolorów i całym spektrum emocji. Jest tu beznadziejne współczucie, jest pełna gwałtu pasja, jest czuły gniew. Jej obrazy są nabrzmiałe bólem – ale trudno powiedzieć, czy to ból świata czy jej samej (odpowiedź raczej nie jest rozłączna). Pojawiające się raz po raz autoportrety zdają się być znakiem tego, że sama artystka jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem swojej uwagi, czujnych obserwacji i jakże gęsto malowanych pragnień, nadziei i lęków. Owe autoportrety to też sposób na podważenie, jeśli nie zniesienie, „artystycznego" dystansu wobec *swoich przedmiotów*. To przybliżenie się i odsunięcie (albo może bardziej precyzyjnie: przybliżenie się z rezerwą i pełne pożądania oddalenie się), to jednoczesna identyfikacja i jej zawieszenie. Jak Christine Lavant w swoich *Zapiskach*, Miriam Cahn zdaje się oscylować na samej granicy. Pisarka – owszem – jest w przytułku z własnej woli, tylko na chwilę i w tym sensie jest obserwatorką. Siłą rzeczy jest jednak też obserwowana: przez pielęgniarki, lekarzy czy ordynatora, przez inne pacjentki, ale co najważniejsze – przez samą siebie. Raz po raz, jak swoisty refren swojej niewesołej piosenki, Lavant dopytuje i zastanawia się, czy już – czy jeszcze nie – przekroczyła ową złowieszczą (albo tak bardzo obiecującą) granicę między byciem „gościem" a byciem „jedną z nich". Scena, w której opowiada o ataku szału jednej z pacjentek, mogłaby rozegrać się w głowie/w pracowni Miriam Cahn. Otóż, kiedy „chyba Baumerl miała napad", Lavant, zamiast odwrócić wzrok, powie: „Żeby nie wyjść na nieczułą, musiałam udawać, że jestem do głębi poruszona, ale po prawdzie wolałabym dokładnie wszystkiemu się przypatrzyć"[17]. Narratorka chce się przypatrzyć, chce zachować dystans, a jednocześnie jest częścią tego świata, przypatruje mu się z jego własnych zaraźliwych ciemności.

17 tamże, s. 6.

klassische haltungen, huren oder malermodellen zugeordnet (klasyczne postawy, przyporządkowane do kurew lub modeli pozujących malarzom), 1982

hände hoch! (ręce do góry!), 2010

Zrobi jednak wszystko, by pozostać w nim „normalną", pozostać „panią", pozostać gościem. Tymczasem, „tu wszystko jest niepewne – pisze – wszystko zmienia się z chwili na chwilę, każde odniesienie jest dwoiste i stale skręca od rzeczywistości w nierzeczywistość. Już wczorajszy późny wieczór wiele pod tym względem dokazał [...], z pewnością doszłam na sam skraj, gdzie rozsądek i urojenie stykają się ze sobą jak woda i ogień"[18].

Dokładnie z tego samego rozbujanego miejsca zdaje się malować Cahn. Jej autoportrety są tak samo poskręcane, tak samo rozdygotane, delikatne, a czasem spięte gniewem jak te jej „współtowarzyszy". Pojawia się na nich udręczona, szczęśliwa, patrząca w nieznane, walcząca, silna i słaba. I jak Lavant, która z przejęciem i zakłopotaniem notuje wszystkie te momenty, kiedy płacz wymyka jej się spod kontroli, tak samo i Cahn wyraźnie waży tonację swoich prac: zostawić odrobinę światła w czarno-białych rysunkach, zrównoważyć światło i cień w ekspresyjnych płótnach. „Przepisowy atak płaczu" austriackiej pisarki to, z jednej strony, jej broń i maska, ale równolegle też wyraz jej autentycznej rozpaczy: tak jak samo pisanie i sztuka obu twórczyń.

Opisanie/namalowanie tej rzeczywistości to bowiem jej ujarzmienie (w pewnym chociaż stopniu), a tym samym zachowanie pozycji podmiotowej. To sposób – jak pisze Lavant – na zapanowanie nad tym, co chce zapanować nad nią (i innymi kobietami): znak oporu przed instytucją, przemocą, przed sobą samą[19]. Tak jak Cahn uparcie maluje swoje autoportrety, tak samo Lavant nieustannie kreśli swój ruchomy autoportret: mówiąc o sobie, bezustannie wskazuje bowiem na innych. Ta migotliwa przestrzeń zdaje się u obu z nich wypełniać tym, co wspólne, a zarazem tak bardzo indywidualne: za miotającymi rękoma każe szukać nieukojonego bólu, za skowytem związanym kaftanem: utraty, za ślepym, apatycznym spojrzeniem: bezradnych pragnień, straconych nadziei, za obłędem – imienia. Wszystko to w poczuciu więzi, bo przecież „jestem wśród nich, razem z nimi, w cieniu tej samej chmury"[20].

Wydaje się, że właśnie w ten sposób Lavant/Cahn konstruują ekscentryczną figurę jeszcze innego szaleństwa: dziwnej kombinacji wspólności i zerwania, identyfikacji i należytego dystansu. Taki ryzykancki taniec na linie wystawia swoich akrobatów na nadmiar świadomości. Zawieszona, rozdarta dwoistość, która jednak nie jest kłamstwem. Wręcz przeciwnie, to coś w rodzaju wewnętrznego przestawienia w samym dystansie – dystansie zaangażowanym, dystansie, który dotyka, dociera najgłębiej[21]. W ten sposób – *Zapiski* Lavant, jak i malowane zapiski Cahn – mogą być czytane jako szukanie sposobu, by dać schronienie, skoro już nie ocalenie, innym[22]. Innym, a zarazem też samym sobie. Lavant pisze: „Lepiej myśleć o Majorowej, o Hansi, o wszystkich, które tu są i cierpią, cierpią. Nie, nie ulegnę nienawiści, co więcej, zrobię wszystko, żeby pokochać Krell i Baumerl, i nocną siostrę, i oblicze Minny, kiedy rozogniona

18 tamże, s. 48.
19 Zob. Bojarska, dz. cyt.
20 Lavant, dz. cyt., s. 44
21 Zob. Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. Janusz Margański, Nowy Teatr/Korporacja Ha-!Art, Warszawa/Kraków 2011, s. 275.
22 Zob. Bojarska, dz. cyt.

niedobrą rozkoszą sznuruje kaftan". Także Cahn nie ustaje w uważnym i współczującym „spisywaniu" innych, ale przecież tak podobnych przypadków[23].

Miłość snuje się zresztą przez te dzieła, przyjmując rozmaite, często niemożliwe i sprzeczne figury, zdecydowanie jest to jednak miłość czysto ludzka. I nawet jeśli Lavant nie raz woła do Boga, nie jest to modlitwa. To raczej lament, wyraz niezgody, to wołanie o opamiętanie, o wyobraźnię, o sprawiedliwość[24]. Sprawia to, że zapiski Lavant nie tyle mają cechy „reprezentacji" czy „świadectwa", ile próbą rozumienia, kontaktu, komunikacji. „Ale pani nie musi się tymi sprawami przejmować […] w końcu od tego my tu jesteśmy, prawda"[25]. Nie musi? Musi. Musi też Miriam Cahn.

Bo ich opowieść (oddzielna, a jednocześnie tak poruszająco wspólna) to wielopoziomowa forma oporu. Bliska myśleniu Miriam Cahn Hannah Arendt pisała o Brechcie, że fundamentem jego liryzmu jest *gestus współczucia*: „Lejtmotywem w dziele Brechta – notuje – jest pokusa bycia dobrym w świecie i w okolicznościach, które dobroć uniemożliwiają. Dramatyczny konflikt w jego sztukach polega prawie zawsze na tym samym: ci, co kierując się współczuciem, próbują naprawiać świat, nie mogą sobie pozwolić na dobroć"[26]. Miriam Cahn chce jednak spróbować i natrętnie, wbrew kolejnym zatrważającym wiadomościom i obrazom ze świata, który z taką uwagą z dnia na dzień obserwuje – próbuje. Demaskuje przewinienia, maluje niesprawiedliwości, odprowadza wygnanych, spogląda w oczy poniżonym, słyszy krótki oddech wystraszonych, towarzyszy pozbawionym nadziei i patrzy tam, gdzie inni są obojętni, gdzie odwracają już wzrok. Tak samo „wariacko" próbuje Christine Lavant.

I jeśli malowany przez pisarkę obraz miałby jakikolwiek drugi plan, to zamieniałby się on z pierwszym, prześwietlał go, nieustannie się w nim jak w lustrze odbijał. Kreśląc bowiem postaci swoich współsióstr, autorka opisuje ich nieszczęście, ale robi to w szerszym kontekście okrutnego świata, którego występki musi nieustannie naprawiać: pokocha Magdalenę, bo

23 Warto zauważyć, że tytuły prac Miriam Cahn nie zawierają wielkich liter, nawet jeśli wskazują na konkretne miejsca, miasta (Sarajewo, Bejrut, Morze Śródziemne, Nowy Jork) czy są nazwami własnymi. To użycie małych liter zdaje się dla artystki rodzajem zawieszenia specyfiki i sposobem na uogólnienie.

24 „Gdyby śpiewały ludową pieśń, melancholijną piosenkę o miłości czy tylko jakiś szlagier – a choćby i pieśni kościelne – jeszcze by uszło i nie raziło, ale śpiewały: «Rankiem, gdy pieje pierwszy kur, nim jeszcze zabrzmi łowczy róg […]» Boże wielki, naprawdę śpiewały: «Cicho jak tchnienie, lekko jak lśnienie, lasem przechadza się Bóg!» […] Pomyślcie tylko, wy, dla których może prócz mego własnego biednego serca to zapisuję – tu w domu wariatów, gdzie za wiecznie zamkniętymi drzwiami stłoczono setki rodzajów obłąkania, śpiewały: «Cicho jak tchnienie, lekko jak lśnienie, lasem przechadza się Bóg!» […] Wąsata, niemal zezwierzęcona kobieta, która już nigdy nie zobaczy lasu, musiała to tutaj śpiewać, bo był sobotni wieczór i życzyła sobie tego młoda pobożna siostra, która w czasie wolnym może iść do lasu, kiedy jej się tylko spodoba […]". Lavant, dz. cyt, s. 52.

25 tamże, s. 20.

26 Hannah Arendt, *Bertolt Brecht*, przeł. Andrzej Kopacki, „Literatura na Świecie" 5-6/2006, s. 204–205.

schreck! (groza!), 2013

schreck! (groza!), 2014

MARE NOSTRUM (henry moore), 2015

o.t. (b.t.), 2017

dostrzeże brak miłości matki dziewczyny, bez czułości dotykającej jej włosów[27]; pokocha żyjącą w ciągłym strachu, skrzywdzoną przez mężczyzn Renatę[28], przez „małe pół godzinki zatrzyma się w już wyhaftowanym zamku" pani Lanzinger[29], będzie grała w halmę z nowo przybyłą, mimo że gra ta „nie ma dla niej żadnego powabu"[30]. I tak dalej, i tak dalej.

Ich opór – ten Lavant i ten Miriam Cahn – ma w sobie jednak coś przewrotnego, bo z pozycji, z której mówią/piszą/malują nie mają złudzeń ani nawet planu tworzenia *pieśni* – jakby wiedziały, że nie są w stanie przywrócić pamięci pokrzywdzonych, zapomnianych. One chcą naginać język. Nie tyle odzyskiwać imiona[31], co pokazywać braki – one chcą dziurawić język, *wskazując* na te luki, na te nieobecności. Ich zdania/obrazy są jak piach, jak kamienie, którymi ciskają w dumne oczy błogich przedstawień, spójnych narracji chełpliwie wygładzających, reperujących, naprostowujących lub wymazujących to co inne, słabsze i to co bezsensownie okrutne. One obie mówią z wnętrza tego języka i tam go rozrywają, właśnie tam go rozsadzają: jasnymi barwami i z delikatnością dziecka namalują piekło, przejrzyście opowiedzą o chaosie, z czułością – o grozie.

I tak jak Cahn raz po razie zawęża i poszerza swój kadr – zbliżając się lub spoglądając na swoje postaci z daleka, tak samo Lavant przygląda się nie tylko pacjentkom i personelowi, ale też tym, którzy przychodzą do „jej" wariatkowa w odwiedziny. Wszystko tak, jakby chciała przyjrzeć się ludzkiej udręce w całej jej różnorodności, a opisywane przez nią sceny zdają się przewiercone i wzrokiem, i słowem[32]. Słowem-obrazem.

27 Lavant, dz. cyt., s. 29.

28 tamże, s. 54.

29 tamże, s. 65.

30 tamże, s. 32.

31 Jak robi to czy chce zrobić Walter Benjamin w Tezie XVII (zob. *Tezy historiozoficzne*, przeł. Janusz Sikorski, w: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 161–162). „Punktem szczytowym historyzmu jest siłą rzeczy historia powszechna. Na jej tle bardziej niż na tle którejkolwiek innej wyróżnia się metoda histografii materialistycznej. Pierwsza z nich nie posiada żadnej armatury teoretycznej. Jej tryb postępowania ma charakter addytywny; wymienia ona masę faktów, aby wypełnić czas homogeniczny i pusty. Historiografia materialistyczna natomiast opiera się na pewnej konstruktywnej zasadzie. Myślenie to nie tylko ruch myśli, lecz w tej samej mierze ich uciszenie. Tam gdzie myślenie zatrzymuje się nagle w nasyconej napięciami konstelacji, powoduje jej wstrząs, w którego wyniku krystalizuje się ona jako monada. Historyczny materialista dociera do przedmiotu historycznego jedynie tam, gdzie wychodzi mu on naprzeciw jako monada. W strukturze tej widzi on oznakę mesjanistycznego powstrzymywania biegu wydarzeń, inaczej mówiąc, rewolucyjnej szansy w walce za uciśnioną przeszłość. Wykorzystuje ją, aby konkretną epokę wyrwać z homogenicznego biegu dziejów; tak też wyrywa z epoki konkretne życie, a konkretne dzieło z twórczości całego życia. Plon jego metody postępowania polega na tym, że w dziele zachowana zostaje twórczość całego życia. W twórczości całego życia – epoka, a w epoce – bieg dziejów. Pożywny owoc rzeczy rozumianych historycznie zawiera w swoim miąższu czas jako cenne, lecz pozbawione smaku ziarno".

32 Zob. Bojarska, dz. cyt.

Warto dodać jeszcze, że oddanie się pisaniu Christine Lavant jest traktowane (w jej rodzinie, w szpitalu) jak histeryczna, „typowo" kobieca fanaberia. Tymczasem jest to przemyślany (albo raczej prze-czuty) akt rebelii – to bunt przeciwko światu, który patologizuje, dyscyplinuje i nieustannie arbitralnie wyznacza granice, buduje mury, włącza i wyklucza, jakby chodziło o mniej lub bardziej kolorową wycinankę, a nie o życie, o poszczególne życia. Jej opór, to bowiem też opór wobec świata, w którym dla kobiet przewidziano role żony, matki lub zakonnicy, i niezgoda na świat, który, bojąc się o swoje podstawy, chce na/po-prawiać albo odrzucić wszelkich odmieńców, traktowanych jak niszczyciele, jak zdegenerowani dewianci. Opisując scenę spotkania z psychiatrą sądowym, Lavant rysuje obraz dokładnie takiego „kalectwa" – kalectwa, którym jest życie i wrażliwość kobiety, która wyszła poza wyznaczone dla niej ramy[33]: „Tak, moja panienko – powiedział niziołek – od tego trzeba będzie się odzwyczaić. Co to się roi w tych głowach? Pewnie nie umie nawet pisać poprawnie, a pcha się do poezji! […] Więc, moje dziecko, daj sobie spokój z rojeniami, a kiedy pan ordynator doprowadzi cię znowu do rozsądku, za rok–dwa, możesz być zadowolona, jeśli trafi ci się dom, gdzie cię jak należy wdrożą do posług. Zrozumiano? Byłam purpurowa ze złości"[34]. Pełna gniewu, ale też pełna obaw, nie przestaje jednak ani patrzeć, ani słuchać, ani pisać. To jest „jej" świat. Jeśli *naprawdę* „zbzikuje" i trafi do Oddziału Trzeciego, to w kaftanie będzie pisała palcami u stóp[35]. Jej pisanie to bowiem pisanie z głębi pragnienia i z takiego punktu widzenia, gdzie coś jest jeszcze możliwe, gdzie coś jest do zrobienia. Jakkolwiek to karkołomne, niewyraźne, jakkolwiek szalone. Podobne *szaleństwo* i stanowcza decyzja tworzenia na własnych (kobiecych) zasadach, bez kompromisów i *tylko* ze swojej własnej (kobiecej) perspektywy zdaje się być źródłem i stawką twórczości Miriam Cahn.

W tym też sensie można uznać, że tak pisanie Lavant, jak malowanie Cahn jest twórczością taktyczną. Rozmywając bowiem granice między szaleństwem a normalnością (sześć tygodni to jednocześnie aż i tylko sześć tygodni), zawieszając czas i zbyt proste dychotomie (miłość idzie tu w parze z nienawiścią, racja z krzywdą, wspólnota z wykluczeniem, prawo z przemocą, i tak dalej), przypatrują się – słowami/obrazami, które znamy i które rozpoznajemy – sytuacjom, które wydają się wariackie, nieludzkie, błędne. Obie one każą nam przeglądać i nieustannie rozpoznawać się w tym języku/obrazach, w tym szaleństwie. Jak w lustrze. Jak w lustrach[36].

Opis Lavant jest, owszem, opisem „wariatek" w austriackim przytułku, ale jest też opisem tak dobrze nam znanych rozdarć, błędów, strat, niedopatrzeń, lęków i nadużyć. Przerażenie, tęsknota, samotność, rozkosz, ból czy oczekiwanie malowane przez Cahn są obrazami i nam znanych emocji. Każda z postaci mogłaby być nami, a my – każdą z tych postaci (z Lavant i Cahn włącznie). Wszystko tak, jakby dla nich obu kluczowym źródłem i przeznaczeniem emocji była komunikacja, próba

33 Lavant, dz. cyt.
34 tamże, s. 24.
35 tamże, s. 88.

36 Obrazy Miriam Cahn wieszane są tak, aby spojrzenie malowanych postaci i widza się spotkały. Zob. rozmowa w tej publikacji.

hysterisch (histeryczna), 1996

porozumienia i utożsamienie się z drugim człowiekiem – radykalny ekscentryzm.

Strona po stronie, spojrzenie po spojrzeniu, obraz po obrazie obie kobiety zdają się sugerować, że każda zajęta pozycja jest dopuszczeniem choćby częściowej uzurpacji. Trudno stwierdzić, jakiej dopuściły się one same. „Czy po tygodniach pobytu tutaj – pyta Lavant – będę miała jeszcze ochotę albo odwagę, żeby się śmiać? A może właśnie tak? Może w ogóle w takich miejscach należy dopiero nauczyć się śmiechu, żeby już na zawsze go mieć w sobie”[37]. Jej pytanie to pytanie o to, jak żyć.

Lavant po zakończeniu sześciotygodniowej „kuracji” wróciła do świata schorowana, wciąż zmagająca się z przygnębieniem i (jak przedtem) postrzegana jako odmieniec i wariatka. Jednocześnie nieustannie tworzyła, była wydawana, czytana i nagradzana[38]. Opuściła mury domu wariatów, ale świat, do którego wróciła, był nie mniej szalony, opętany konfliktami, rozrywany nienawiścią, strachem – nieposkładany. Ten świat (otaczający nas świat – nasz świat – dom) nieustannie maluje Miriam Cahn. Jej oszałamiająca opowieść (jak relacja Lavant z domu obłąkanych) konfrontuje historie podmiotu z dziejącą się wokół historią. Jest to opowieść gęsta i czarna jak smoła[39]. Wiele w niej jednak jasnych, błyszczących zakątków. Warto tam patrzeć.

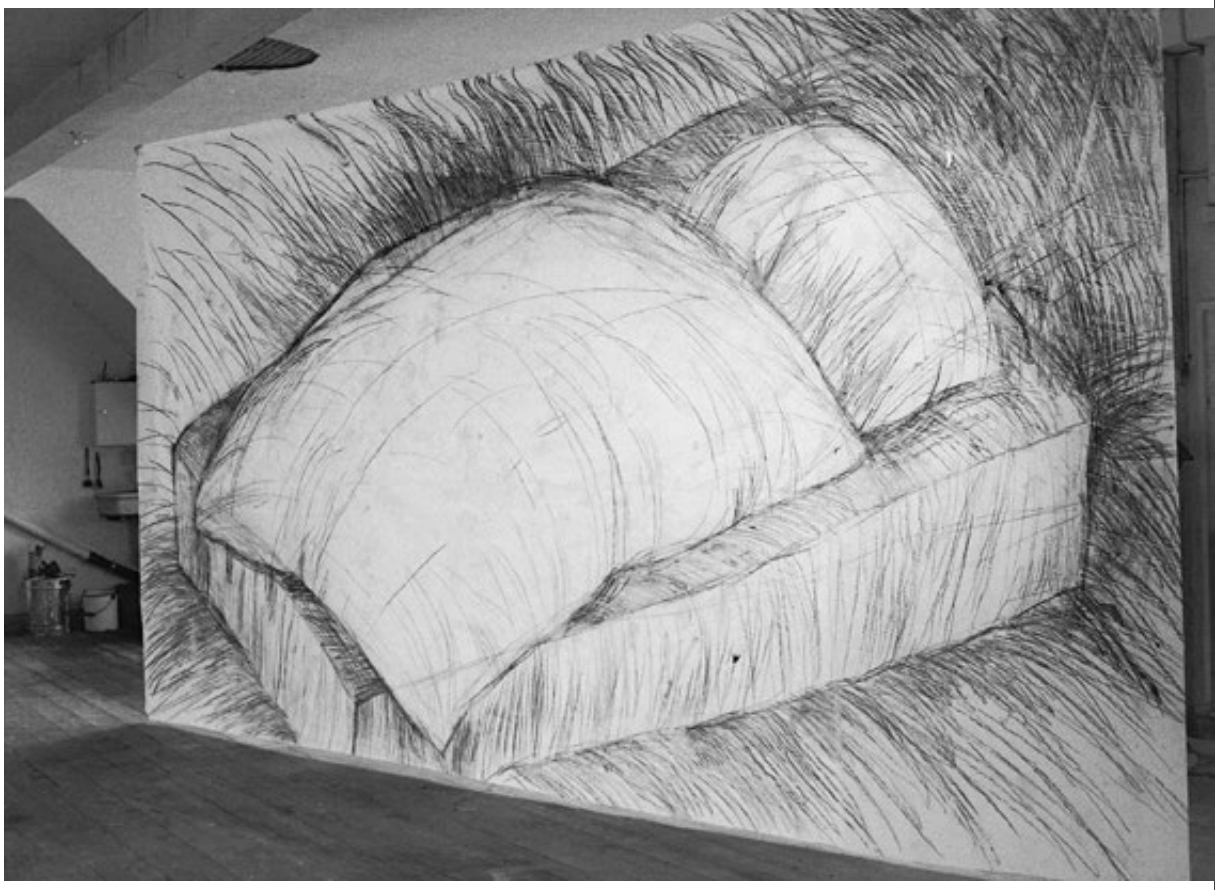
37 Lavant, dz. cyt., s. 15.

38 Zob. Lipszyc, dz. cyt., s. 98.

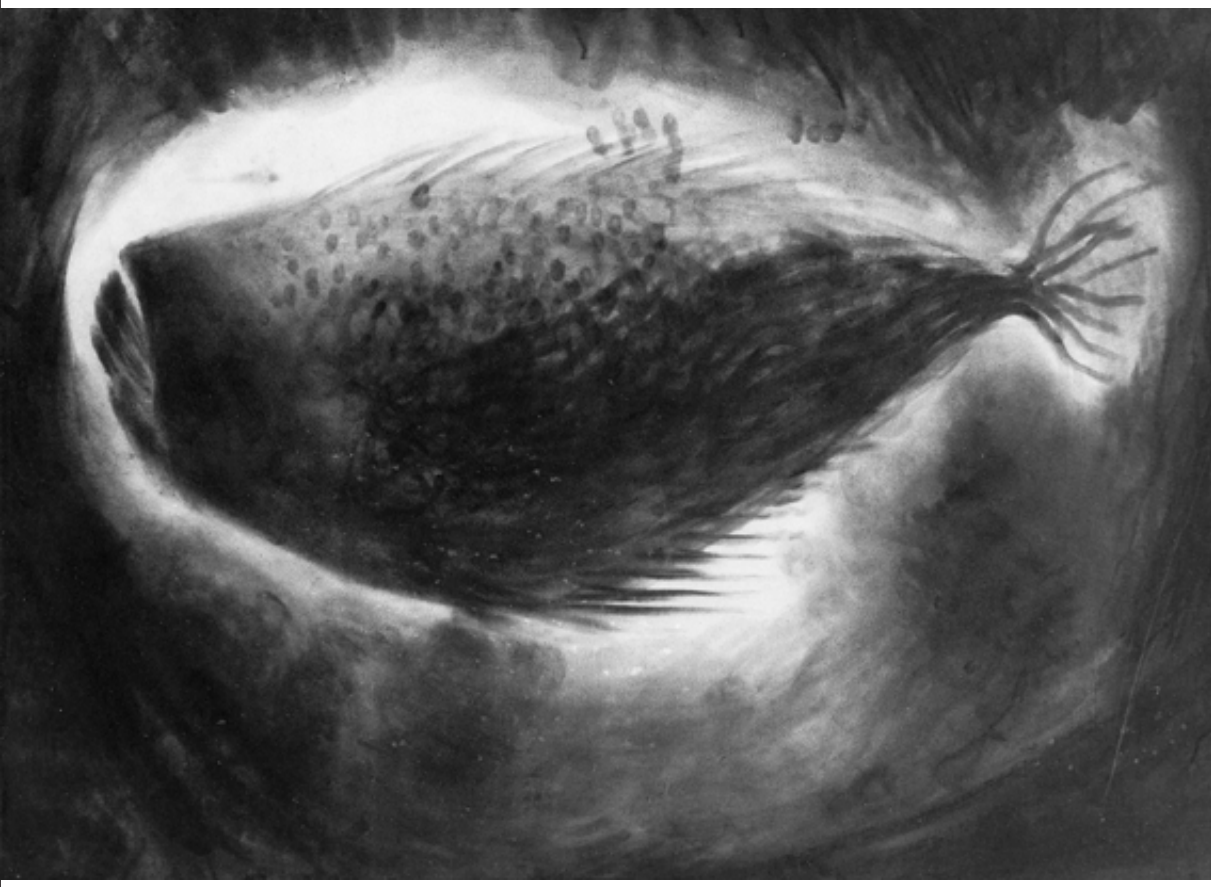
39 Zob. Jakub Zgierski, *Słowa mimo wszystko*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7556-slowa-mimo-wszystko.html, (dostęp: 12.09.2018).

Część III

MIRIAM CAHN: GÓRY, MIASTA, ROŚLINY, ZWIERZĘTA, RYSUNKI, OBRAZY, ZDJĘCIA, JA 15–18.03.2000

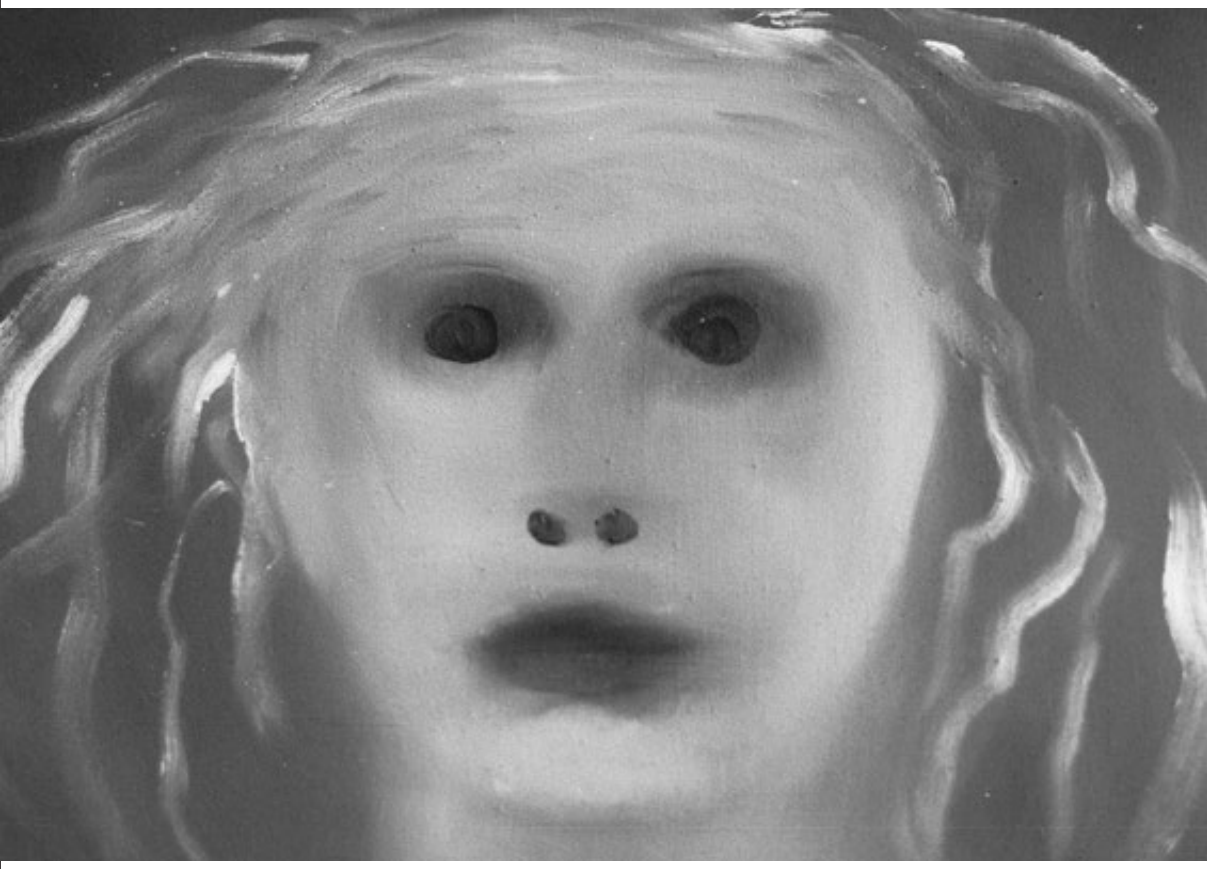


morgen grauen (poranna groza), 1980

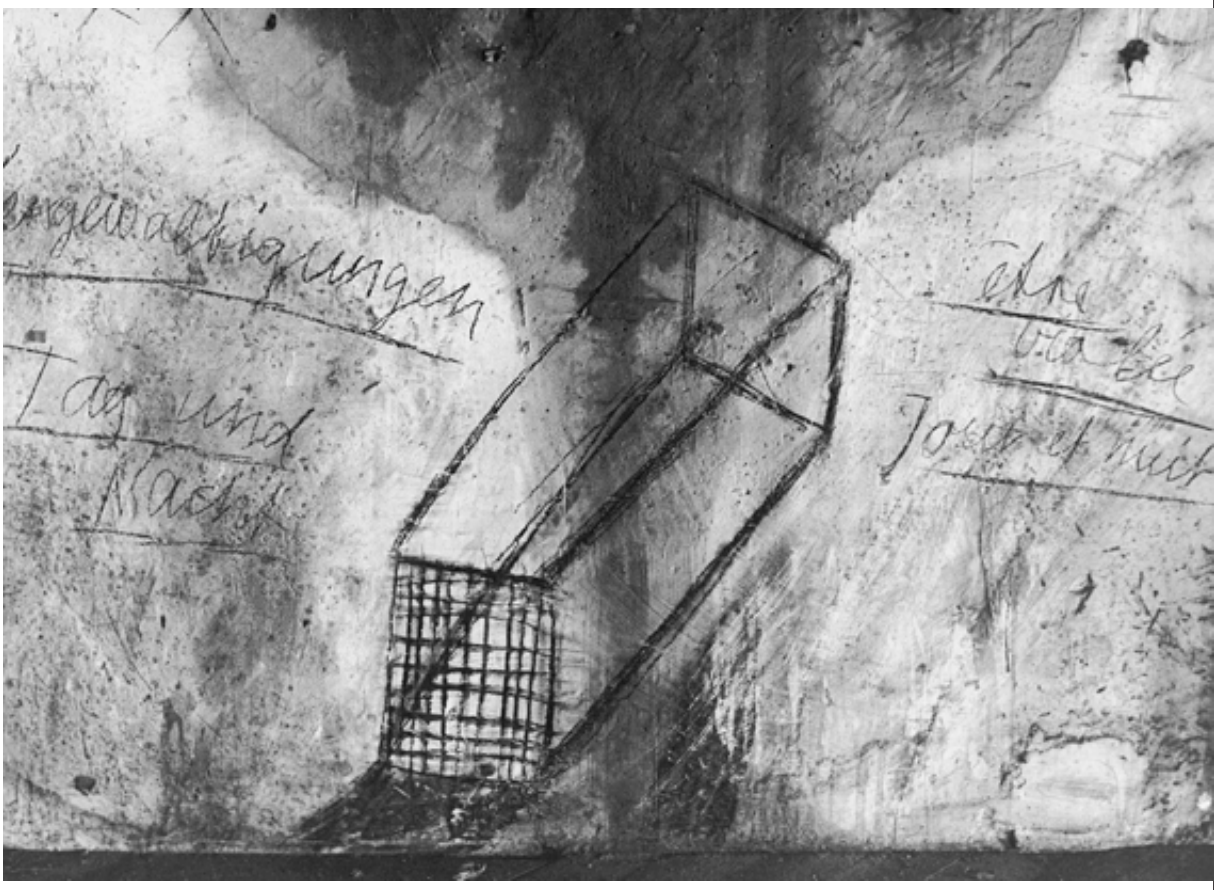


fisch (ryba), 1992

von geheimen orten (o tajemniczych miejscach), 1979

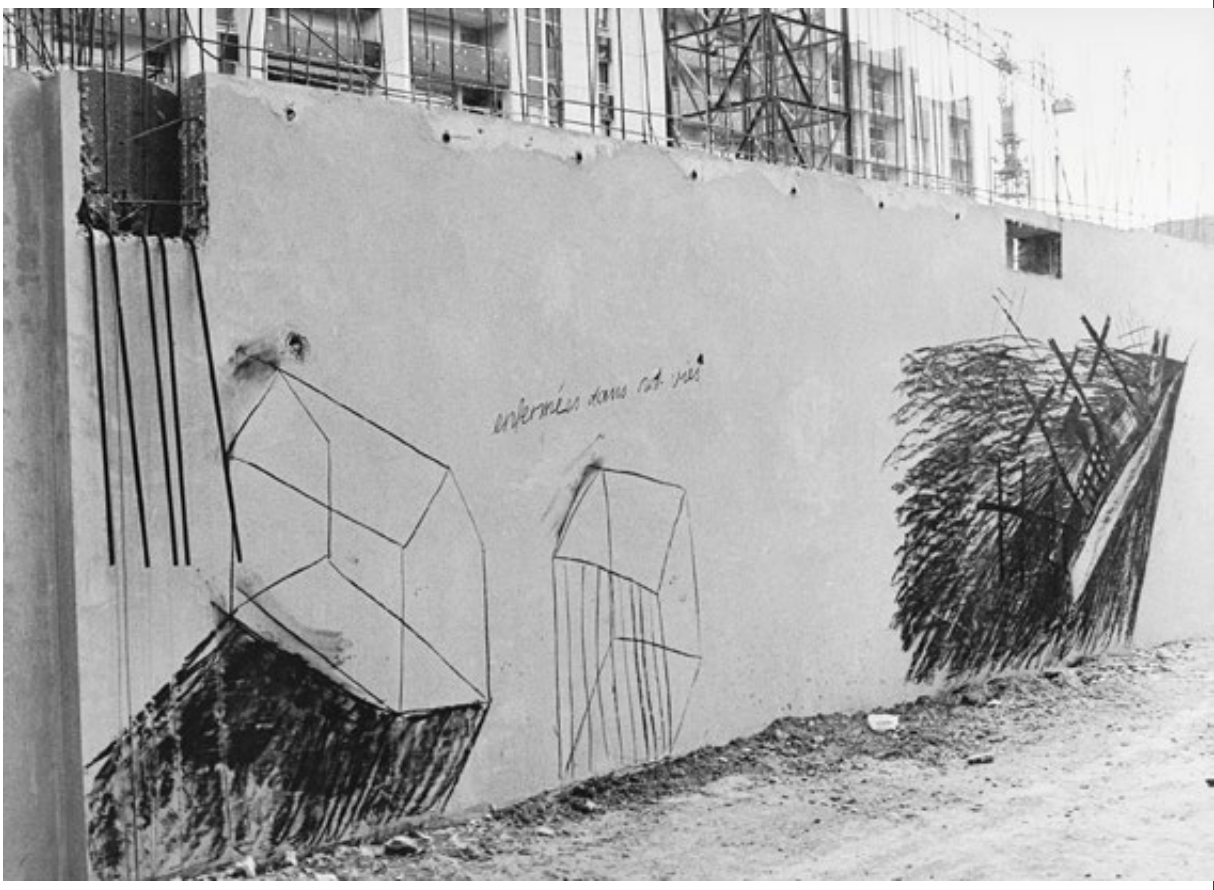


unklar (niejasne), 1996



von geheimen orten (o tajemniczych miejscach), 1979

M.G.A. pflanzen + geschwüre (Z.Z.O. rośliny + wrzody), 1990



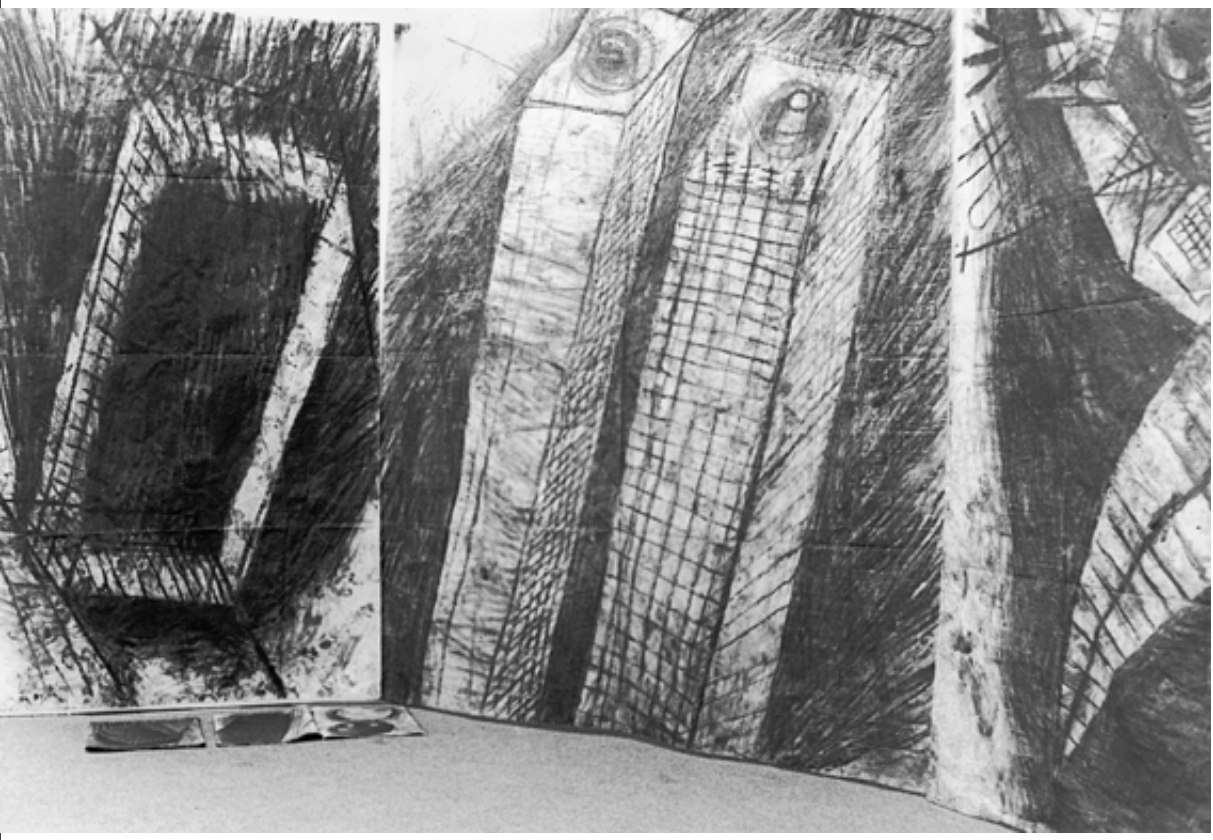
von geheimen orten (o tajemniczych miejscach), 1979

schweigende schwestern (milczące siostry), 1980

hund (pies), 2000

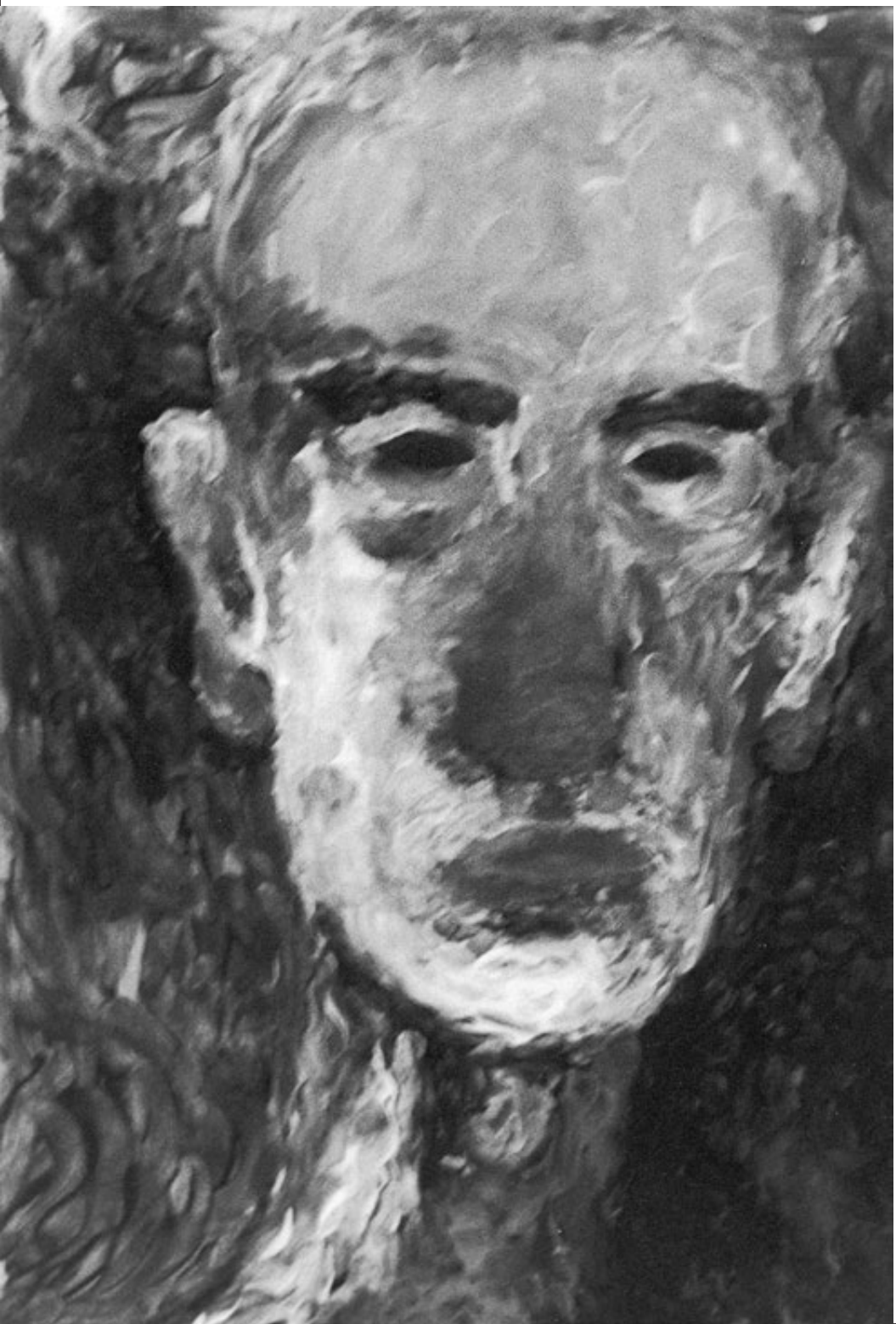
**von geheimen orten (o tajemniczych miejscach),
1979**

von geheimen orten (o tajemniczych miejscach), 1979

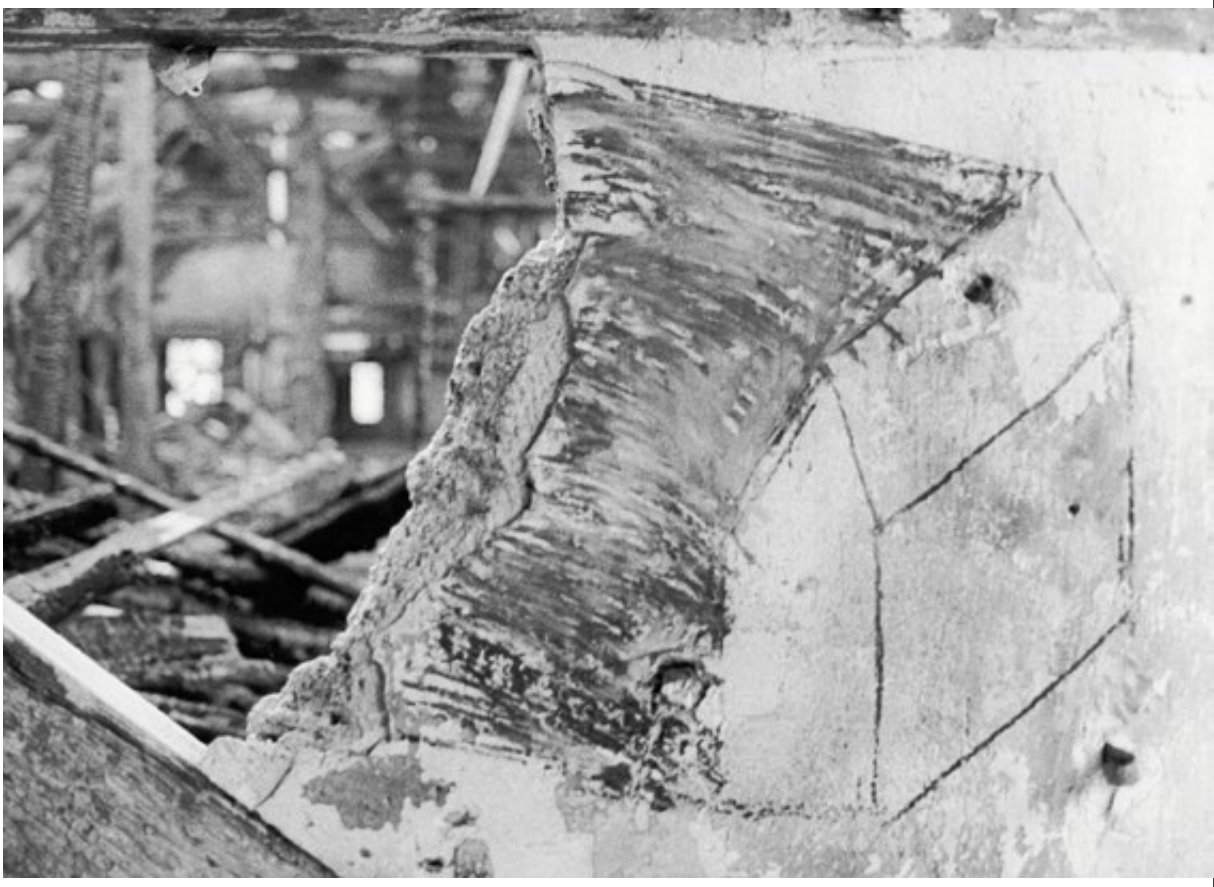


wach raum II (miejsce obserwacji II), 1982

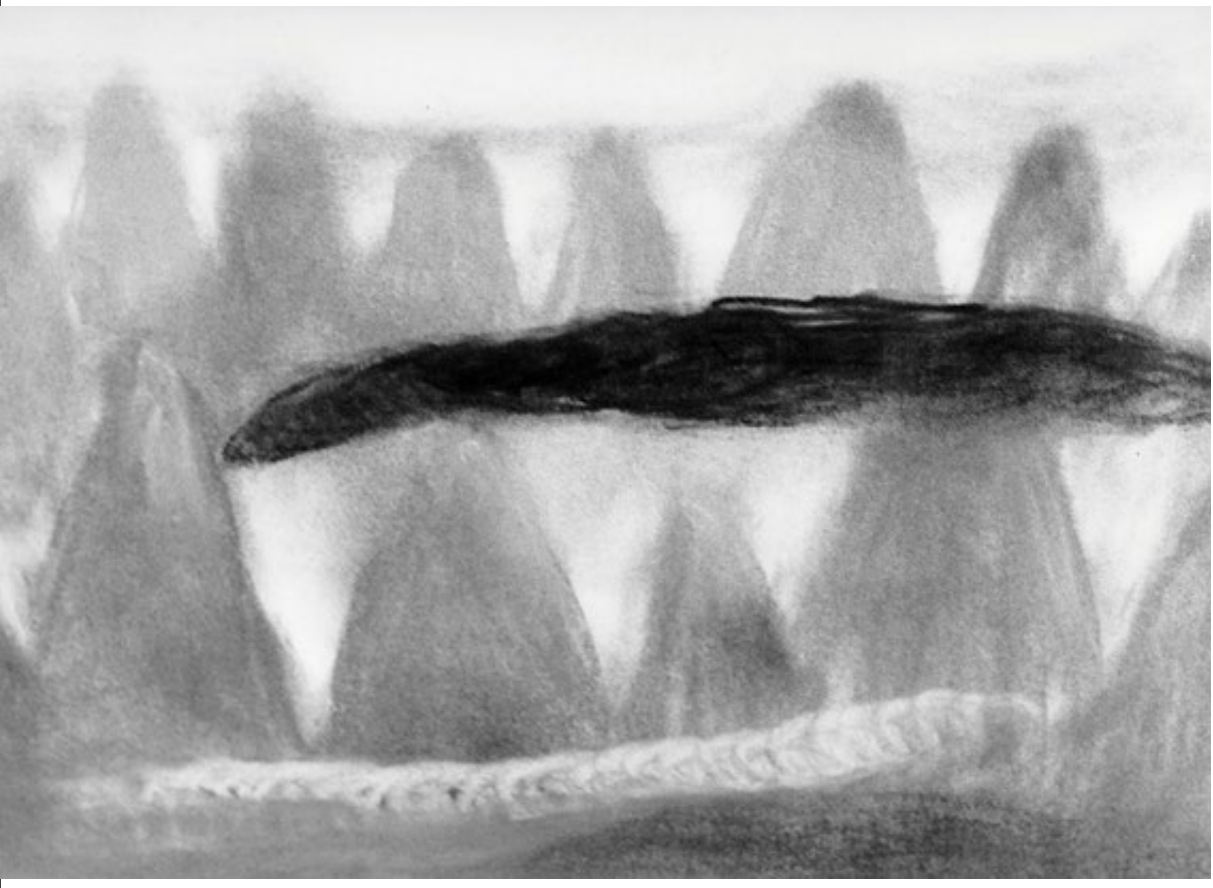
soldat (żołnierz), 1994



strategische orte (berge) (miejsca strategiczne [góry]), 1985



von geheimen orten (o tajemniczych miejscach), 1979



landschaft (krajobraz), 1994

strat. orte (stadt) (strat. miejsca [miasto]), 1986

berg (góra), 1998

WYKAZ SKRÓTÓW

d.kl.l. = das klassische lieben (k.k. = klasyczna miłość)
e.-arb. = eisprung-arbeit (p.p.o. = praca podczas owulacji)
L.I.S. = lesen im staub (C.W.K. = czytanie w kurzu)
M.G.A. = mit geschlossenen augen (Z.Z.O. = z zamkniętymi oczami)
o.t. = ohne Titel (b.t. = bez tytułu)

SPIS PRAC

hände hoch!
ręce do góry!
20.11.1999, ołówek, papier, 40 × 50 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 13)

o.t.
b.t.
5.7.07, 2017, pastel, papier, 85 × 64 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 14)

denkender soldat
myślący żołnierz
11+13.12.2000, olej, płótno, 39 × 37 cm, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 15)

in meinem garten
w moim ogrodzie
03.05.2018, skan, kredka, papier, 29 × 20 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 16)

BLAU
BŁĘKIT
21.07.2017, olej, płótno, 280 × 225 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 17)

frühling
wiosna
04+16.04.2018, olej, płótno, 325 × 256 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 18)

altich
staraja
25.06.2017, skan, kredka, papier, 29 × 80 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 19)

L.I.S. (+M.G.A.) unheimlich (e.-arb)
C.W.K. (+Z.Z.O.) niesamowite (p.p.o.)
28.11.1990, kreda, papier, 125 × 400 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości artystki oraz Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 20-23)

o.t.
b.t.
2009 + 15.02.2018, olej, płótno, 145 × 110 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 24)

liebenmüssen
musieć kochać
21/27.05 + 21.06+24.09.2017, olej, deska, 107 × 80 cm, fot. François Doury, Kolekcja Grażyny Kulczyk (s. 25)

scharfer hund
zły pies
29.05.2013 + 12.01.2018, olej, laminowana deska, 47 × 26 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 26)

säugetier
ssak
16.08.1998, olej, płótno, 31 × 19 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 27)

madonna
26.09.2018, skan, kredka, papier, 29 × 13 cm, fot. François Doury, dzięki

uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 28)

atombombe
bomba atomowa
1986, akwarela, papier, 50 × 42 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 29)

L.I.S. tiere sterben (e.-arb.)
C.W.K. zwierzęta umierają (p.p.o.)
02.08.1988, kreda, żółty papier, 200 × 135 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 30-31)

o.t.
b.t.
20.08.1995, kreda, pastel, papier, 49 × 63 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 32)

traum aufgezeichnet
sen narysowany
1989, ołówek, papier, 25 × 34 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 33)

atombombe
bomba atomowa
1986, akwarela, papier, 50 × 42 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 35)

kriegerin
wojowniczka
12.08.2013, akwarela, pastele, papier, 135 × 79 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 35)

unklar
niejasne
2008 + 30./31.01.2018, olej, płótno, 160 × 280 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 36-37)

an der grenze
na granicy
15.04.2018, pastel, papier, 87 × 68 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 38)

meredith grey (gestern im tv gesehen)
meredith grey (widziana wczoraj w telewizji)
15.07.2015, olej, deska, 26 × 28 cm, fot. Markus Tretter, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 39)

o.t.
b.t.
30.05/01.06.2016 + 24.04.2018, olej, płótno, 160 × 120 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 40)

o.t.
b.t.
22.04.2004, olej, płótno, 48 × 31 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 41)

schweigende schwester, freundliche köpfe mit haaren
milcząca siostra, miłe głowy z włosami
1980, ołówek, papier, 21 × 187 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 42-45)

A-H bombe
bomba A-H
1986, akwarela, papier, 48 × 36 cm fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 46)

le milieu du monde schaut zurück
centrum świata patrzy wstecz
16 + 21.12.17 + 20.01.2018, olej, pastel, drewno, 90 × 180 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 47)

im bunker
w bunkrze
06+29.08.2018, olej, płótno, 220 × 210 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 48)

herumliegen
wylegiwanie się
10.07+18.08.2013, olej, płótno, 55 × 83 cm, fot. François Doury, Kolekcja Grażyny Kulczyk (s. 49)

gedenkstätte/ikone
miejsce pamięci
14.07.2005, ołówek, papier, 78 × 70 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 50)

o.t.
b.t.
09.06.2018, ołówek, papier, 64 × 93 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 51)

o.t.
b.t.
26.11.2015, akwarela, papier, 72 × 95 cm fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 53)

ZITAT
CYTAT
14.04.2018, pastele olejne, papier, 57 × 78 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 53)

beschuss (zitat)
ostrzał (cytat)
17.04.2009, akwarela, papier, 66 × 90 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 54)

weltstadt
metropolia
11.01.1987, kreda, papier, 275 × 460 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 54-55)

d.kl.l.
k.m.
1981, ołówek, papier, 21 × 30 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 56)

M.G.A. schwindel auf einem berggart (mit blick auf see)
Z. Z. O. zawrót głowy na grani górskiej (z widokiem na jezioro)
17.08.1989, ołówek, papier, 21 × 62 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 57)

rekonstruktion
rekonstrukcja
24.3.14, ołówek, papier, 43 × 33 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 58)

eingeschlossen in mich selber (la répétition d'un éspace clos)
zamknięta w sobie (la répétition d'un éspace clos)
08.1979, węgiel, mural, fotografia, 21 × 29,5 cm, fot. Miriam Cahn, dzięki uprzejmości artystki (s. 65)

das klassische lieben
klasyczna miłość
1980, książka, ołówek, papier, 30 × 21 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 68)

malfreude (nachdenken über das schnitzen)
radość z malowania (rozmyślanie o rzeźbieniu)
22.05.2009, olej, płótno, 115 × 160 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości artystki oraz Galerie Jocelyn Wolff, Paryż (s. 68)

eichmann in jerusalem übermalen
zamalować eichmanna w jerozolimie
30.11.2012, kredka, skan, druk, 24 × 20 cm, fot. François Doury, kolekcja prywatna (s. 71)

absturzstelle
miejsce runięcia
20.+29.04.2005, ołówek, papier, 42 × 60 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości artystki oraz Galerie Jocelyn Wolff, Paryż (s. 71)

schnell nach rechts!
szybko w prawo!
2005+23.09. 2017, olej, płótno, 205 × 185 cm, dzięki uprzejmości artystki oraz Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 74)

fliehen müssen!
musieć uciekać!
29.11.2014, olej, płótno, 280 × 170 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 76)

my woman-ness is my public part
moja kobie-cość to moja część publiczna
1979, Bazylea, kreda, mural, fot. Miriam Cahn, dzięki uprzejmości artystki (s. 85)

herumliegen
wylegiwanie się
16.07.2014, węgiel, kreda, pastele, papier, 50 × 70 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości artystki oraz Galerie Jocelyn Wolff, Paryż (s. 101)

mamapapalieben
kochaćmamętatę
05.06.2016, olej, deska, 20 × 40 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Filio Collection (s. 101)

verhältnis
stosunek
08.11.2013, grafit, papier, 42 × 30 cm, fot. Stefan Jeske, dzięki uprzejmości Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 105)

selbstgenügsam
samowystarczalny
20.11.2008, ołówek, papier, 21 × 30 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż (s. 106)

vogel
ptak
02.04.2006, olej, płótno, 51 × 35 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż (s. 112)

nicht benennbar
nienazywalne
14.06.1996, olej, płótno, 36 × 45 cm, fot. Stephan Baumann, kolekcja prywatna (s. 117)

tanzen
tańczyć
07.08.2006, olej, płótno, 80 × 150 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż (s. 117)

schnell weg!
szybko stąd!
19.06.2018, pastele, akwarela, papier, 72 × 97 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 118)

unbenennbar
nienazywalne
13.07.1992, ołówek, malowanie rękami – niebieski, frottage, żółta kreda, 1: 27 × 39 cm, 2: 30 × 42 cm, 3: 30 × 21 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż (s. 121)

schreck
groza
12/13.12.2012+02.01.2014, olej, płótno, 130 × 80 cm, fot. François Doury, kolekcja prywatna (s. 131)

denkende frau
myśląca kobieta
1999, olej, płótno, 39 × 27 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Anny i Arthura Goldsteinów (s. 131)

o.t.
b.t.
30.07.2016, olej, płótno, 280 × 316 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Fundacji Louis Vuitton Collection (s. 133)

o.t.
b.t.
02.07.2011, olej, płótno, 160 × 109 cm, fot. Katharina Dunst, dzięki uprzejmości Gilesa i Marie-Françoise Fuchs (s. 134)

lieben
kochanie
04.04.2009+11.08.2018, olej, płótno, 190 × 150 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 134)

klassische haltungen, huren oder malermodellen zugeordnet
klasyczne postawy, przyporządkowane do kurew lub modeli pozujących malarzom
12.1982, kreda, papier, zestaw sześciu arkuszy, 1000 × 140 cm, fot. François

Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 136)

hände hoch!
ręce do góry!
14.+24.12.2010, olej, płótno, 140 × 110 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż (s. 136)

schreck!
groza!
11.05+20.12.2013, olej, drewno, 27 × 17 cm, fot. François Doury, kolekcja prywatna (s. 139)

schreck!
groza!
19.03.2014, grafit, papier, 33 × 34 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 139)

MARE NOSTRUM
(henry moore)
27.6.2015, ołówek, papier, 65 × 100 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż (s. 140-141)

o.t.
b.t.
11.05.2017, akwarela, pastel, papier, 44 × 34 cm, fot. François Doury, dzięki uprzejmości Galerie Jocelyn Wolff, Paryż i Meyer Riegger, Berlin, Karlsruhe (s. 141)

hysterisch
histeryczna
05.02.1996, olej, płótno, 50 × 31 cm, fot. Meyer Riegger, kolekcja prywatna (s. 144)

Seria osiemnastu czarno-białych fotografii, fot. Miriam Cahn, dzięki uprzejmości artystki (s. 148-165)

morgen grauen
poranna groza
1980, węgiel, pergamin (s. 148)

fisch
ryba
1992, kreda, papier (s. 149)

von geheimen orten
o tajemniczych miejscach
1979, węgiel, mural (s. 150)

unklar
niejasne
1996, olej, płótno (s. 151)

von geheimenorten
o tajemniczych miejscach
1979, węgiel, mural (s. 152)

M.G.A. pflanzen + geschwüre
Z.Z.O. rośliny + wrzody
05.10.90, kreda, papier (s. 153)

von geheimenorten
o tajemniczych miejscach
1979, Paryż, węgiel, mural (s. 154)

schweigende schwestern
milczące siostry
1980, ołówek, papier (s. 155)

hund
pies
2000, fotografia (s. 156)

von geheimenorten
o tajemniczych miejscach
1979, Paryż, węgiel, mural (s. 157)

von geheimenorten
o tajemniczych miejscach
1979, węgiel, mural (s. 158)

wach raum II
miejsce obserwacji II
1982, kreda, pergamin (s. 159)

soldat
żołnierz
1994, malowanie palcami, mural (s. 160)

strategische orte (berge)
strategiczne miejsca (góry)
1985, kreda, papier (s. 161)

von geheimenorten
o tajemniczych miejscach
1979, węgiel, mural (s. 162)

landschaft
krajobraz
1994, węgiel, pigment, papier (s. 163)

strat. orte(stadt)
strat. miejsca (miasto)
1986, kreda, papier (s. 164)

berg
góra
1998, fotografia (s. 165)

MIRIAM CAHN:
JA, ISTOTA LUDZKA

Teksty
Marta Dziewańska
Jakub Momro
Paul B. Preciado
Natalia Sielewicz
Adam Szymczyk
rozmowa z Miriam Cahn:
Patricia Falguières,
Élisabeth Lebovici,
Nataša Peteršin-Bachelez

Przekład
Z języka angielskiego:
Krystyna Mazur (wywiad)
Sławomir Królak (teksty:
Paula B. Preciado, Natalii
Sielewicz, Adama Szymczyka)
Z języka niemieckiego:
Sława Lisiecka

Redakcja tomu
Marta Dziewańska

Redaktorka prowadząca
Kacha Szaniawska

Redakcja i korekta
Krystyna Podhajska
Kacha Szaniawska

Projekt graficzny
Fontarte (Artur Frankowski,
Magdalena Frankowska)

Obrazy na okładce
meredith grey (gestern im tv gesehen)
meredith grey (widziana wczoraj
w telewizji), 2015 oraz *schnell nach rechts!* (szybko w prawo!), 2005 + 2017

All texts © Museum of Modern Art
in Warsaw and Authors, 2019

ISBN: 978-83-64177-64-4

Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie
ul. Pańska 3, 00-124 Warszawa
www.artmuseum.pl

E-publikacja towarzyszy
wystawie „MIRIAM CAHN:
JA, ISTOTA LUDZKA"
Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie
29.11.2019 – 01.03.2020

Kuratorka
Marta Dziewańska

Współpraca
Magda Lipska
Natalia Sielewicz

Produkcja
Aleksandra Nasiorowska
Szymon Żydek

Wystawa online
miriamcahn.artmuseum.pl

Działalność Muzeum i wybrane projekty finansuje
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Siedzibę Muzeum oraz wybrane projekty finansuje m.st. Warszawa

Współorganizatorzy
KUNST MUSEUM BERN
HAUS DER KUNST

Partnerzy wystawy
swiss arts council prohelvetia
Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Ambasada Szwajcarii w Polsce

Współpraca
HOTEL WARSZAWA

Mecenas Muzeum i Kolekcji
EY

Partner Strategiczny Muzeum
ERGO HESTIA
ARTYSTYCZNA PODRÓŻ HESTII

Partner prawny Muzeum
DZP więcej niż prawo

Partner medialny
co jest grane 24

ISBN 978-83-64177-64-4

MUZEUM
sztuki
nowoczesnej
w warszawie