

PAWEŁ LESZKOWICZ

## LIBIDALNE ALEGORIE

*Perhaps the only acceptable materialism is libidinal*

Helen Chadwick

W eseju *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* Craig Owens opisuje i teoretyzuje powrót alegorii w postmodernizmie i sztuce współczesnej. Alegorii, która ponownie wyłania się po długim okresie odrzucenia w modernizmie. Owens pojmuje alegorię jako figurę łączącą przeszłość z teraźniejszością, nadającą dawnym, gotowym obrazom nowe znaczenia. W strukturze alegorycznej jeden tekst jest odczytywany poprzez drugi, następuje podwojenie sensu, czyli dana rzecz może oznaczać zupełnie inną. Ten nadmiar, dodatek, znaczeniowy ornament, ekspresja uzupełniająca inną ekspresję przekracza tradycyjną jedność formy i jej treści, poszerzając przestrzeń i dystans między znakiem i znaczeniem. Właśnie z tej przestrzeni wyłania się nadmierny, lecz ukierunkowany – w przeciwieństwie do symbolu – sens alegorii<sup>1</sup>. W konwencjonalnym literaturoznawczym ujęciu alegorię różni od symbolu jednoznaczność przenośni, dostrzegalny związek pomiędzy konkretnym przedstawieniem a sugerowaną, a jednak inną treścią. W perspektywie alegorycznej – przy pomocy psychoanalizy – niniejszy tekst interpretuje kilka „abstrakcyjnych” fotorzeźb współczesnej brytyjskiej artystki Helen Chadwick (1953-1996), jako alegorie heterogenicznej i hermafrodytycznej seksualności. Psychosomatyczny potencjał tych prac zostanie pogłębiony poprzez wykorzystanie w analizie teorii libido Zygmunta Freuda, koncepcji obiektów częściowych Melanie Klein, teorii *objectu* Julii Kristevej oraz

---

<sup>1</sup> C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, (w:) tenże, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, 1992, s. 52-66.

modelu wizualnej nieświadomości Rosalind Krauss. Interpretacja ta na przykładzie sztuki Chadwick ukazuje najnowszą tendencję w psychoanalitycznie zorientowanej krytyce artystycznej, charakteryzującą się załamaniem dominującej lacanowskiej perspektywy, poprzez inspiracje myślą Kristevej i powrót do tekstów Klein.

## LIBIDO

W 1994 roku w Serpentine Gallery w Londynie zorganizowano ekspozycję sztuki Helen Chadwick zatytułowaną „Effluvia” („Wyciek, Wyziew, Upływ”), która wraz z towarzyszącym katalogiem<sup>2</sup> okazała się największym komercyjnym sukcesem artystki, przynosząc jej dwuznaczną, nieco skandaliczną sławę w brytyjskiej prasie. „Effluvia” ustanowiła frekwencyjny rekord tej niewielkiej, prestiżowej publicznej galerii; latem 1994 roku wystawę odwiedziło 54 000 zwiedzających, a Helen Chadwick z dnia na dzień, z artystki cenionej w kręgach koneserów i muzeów stała się gwiazdą nastawioną na media londyńskiej sceny artystycznej lat 90. W Serpentine zaprezentowano dwie wcześniejsze serie dzieł: „Viral Landscapes” 1988-1989 i „Piss Flowers” 1991-1992 oraz nowe prace, cykl fotografii: „Eat Me” 1991 i „Wreath to Pleasure” („Bad Blooms”) 1992-1993 oraz niezwykłą rzeźbę „Cacao” 1994<sup>3</sup>.

W ramach całej wystawy dominował motyw kwiatów: wokół galerii usytuowanej w środku parku, żółtym stokrotkom rosnącym na trawniku, asystenci Chadwick – na jej zamówienie – domalowali czarne serduszka. Powstało w ten sposób ulotne dzieło „All Flesh is Grass”, które rozciągnęło przestrzeń galerii na zewnątrz, akcentując fascynującą artystkę ideę płynności, przenikalności pomiędzy wnętrzem a zewnątrz. Zrywając stokrotki, odwiedzający wystawę mogli wziąć fragment dzieła artystki ze sobą do domu<sup>4</sup>.

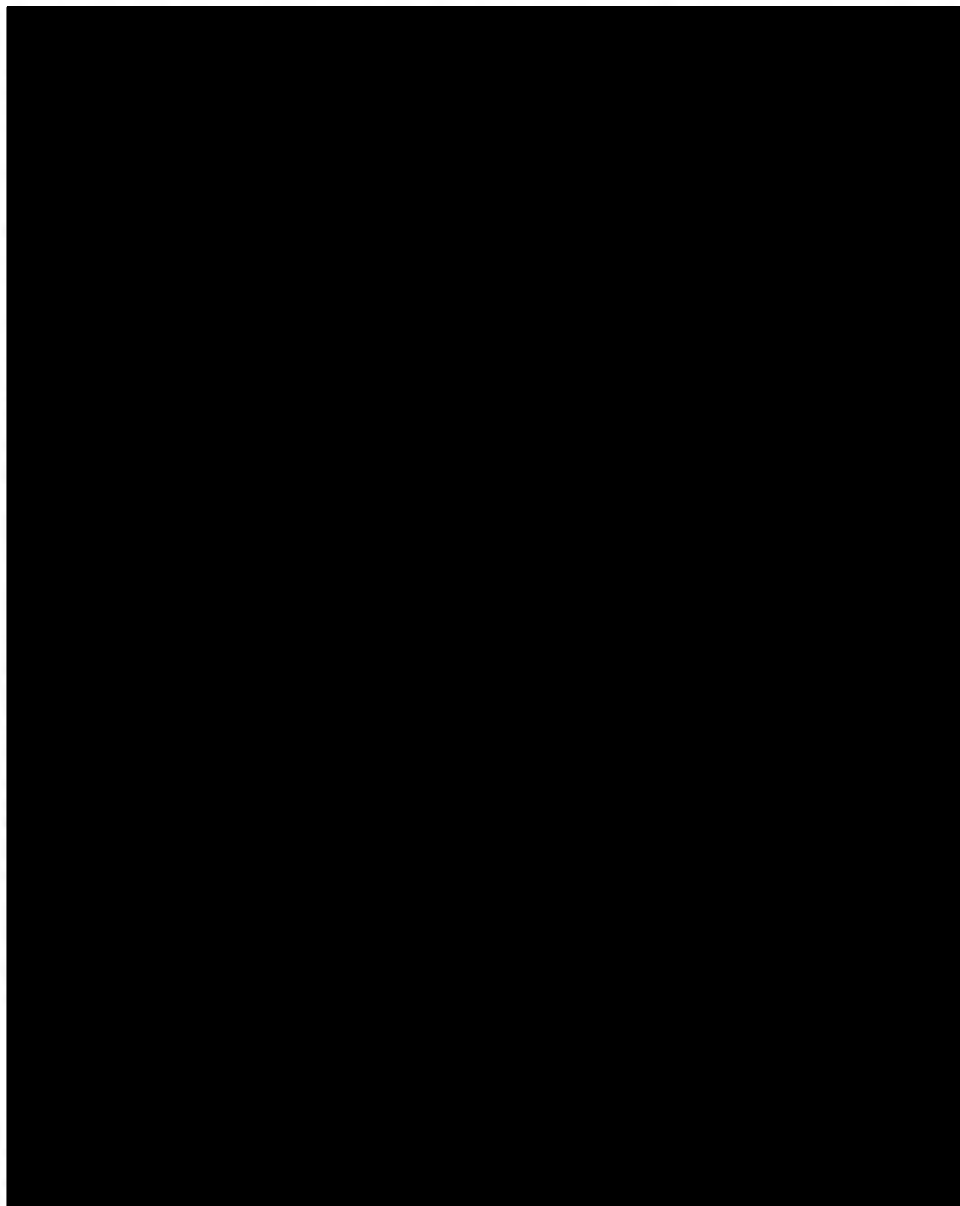
Myśl przewodnią ekspozycji „Effluvia” stanowiła idea spektakularnego ogrodu przyjemności; stąd przepych różnorodnych kwiatnych „ornamentów” i „pięknych” wabiących wyobrażeń<sup>5</sup>. Zgromadzone w ramach

<sup>2</sup> *Effluvia*. Helen Chadwick, Serpentine Gallery, London, CTD Printers Ltd, England, 1994.

<sup>3</sup> Przed londyńską Serpentine Gallery, w 1994 roku „Effluvia” była prezentowana w Museum Folkwang w Essen i Fundacio „la Caixa” w Barcelonie. W każdej z tych instytucji dokonano nieco odmiennej selekcji dzieł, oprócz wymienionych serii wystawiano fotografie z cykli „Meat Abstracts” 1989 i „Meat Lamps” 1989 lub rzeźby z serii „Trophies” 1993. „Cacao” wystawiono tylko w Serpentine Gallery.

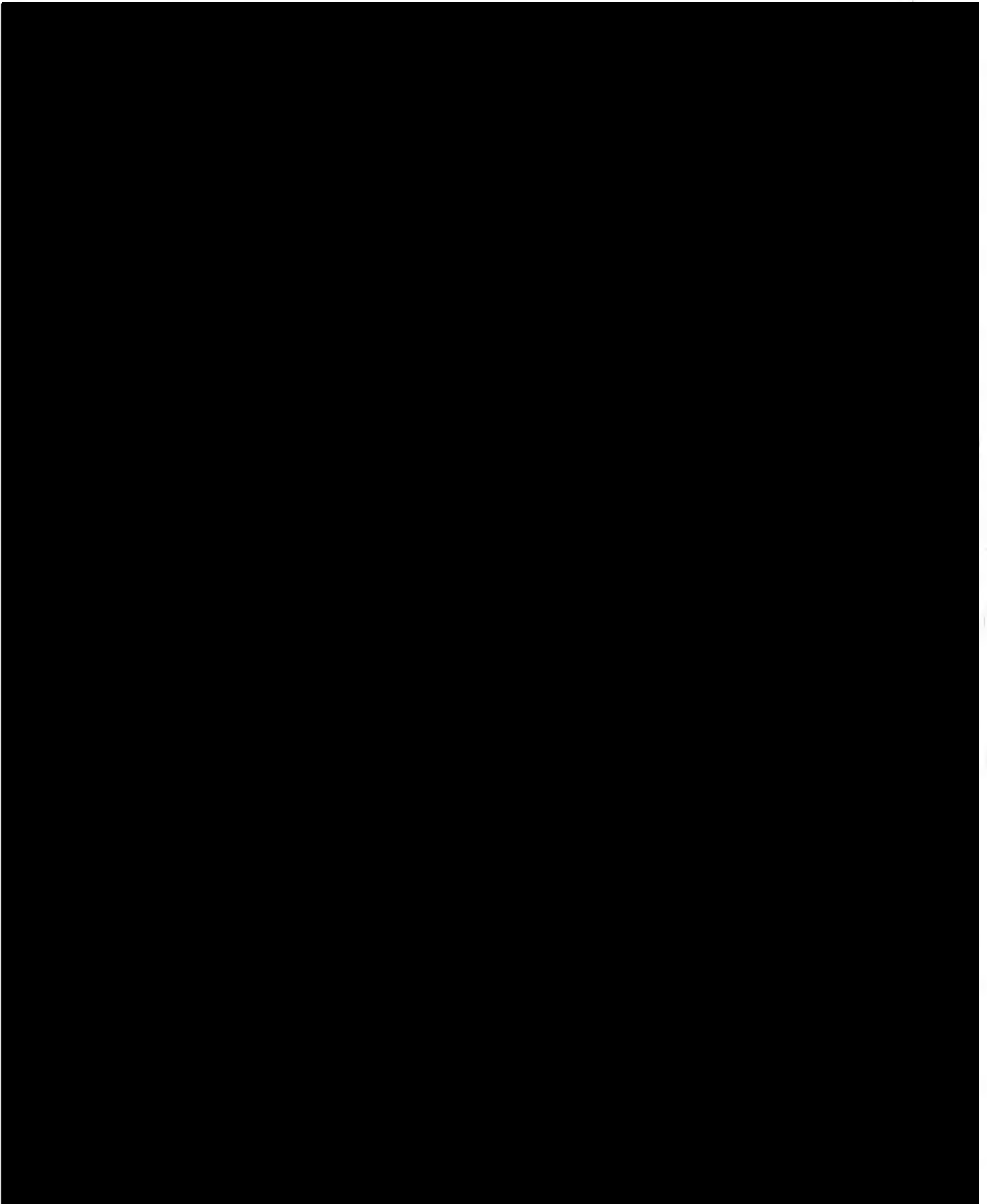
<sup>4</sup> M. Haworth-Booth, *Helen Chadwick 1954-96*, „Aperture”, nr 145, s. 78-79.

<sup>5</sup> *Helen Chadwick talking to Iain Gale*, „Modern Painters” 1994, Autumn, s. 106.



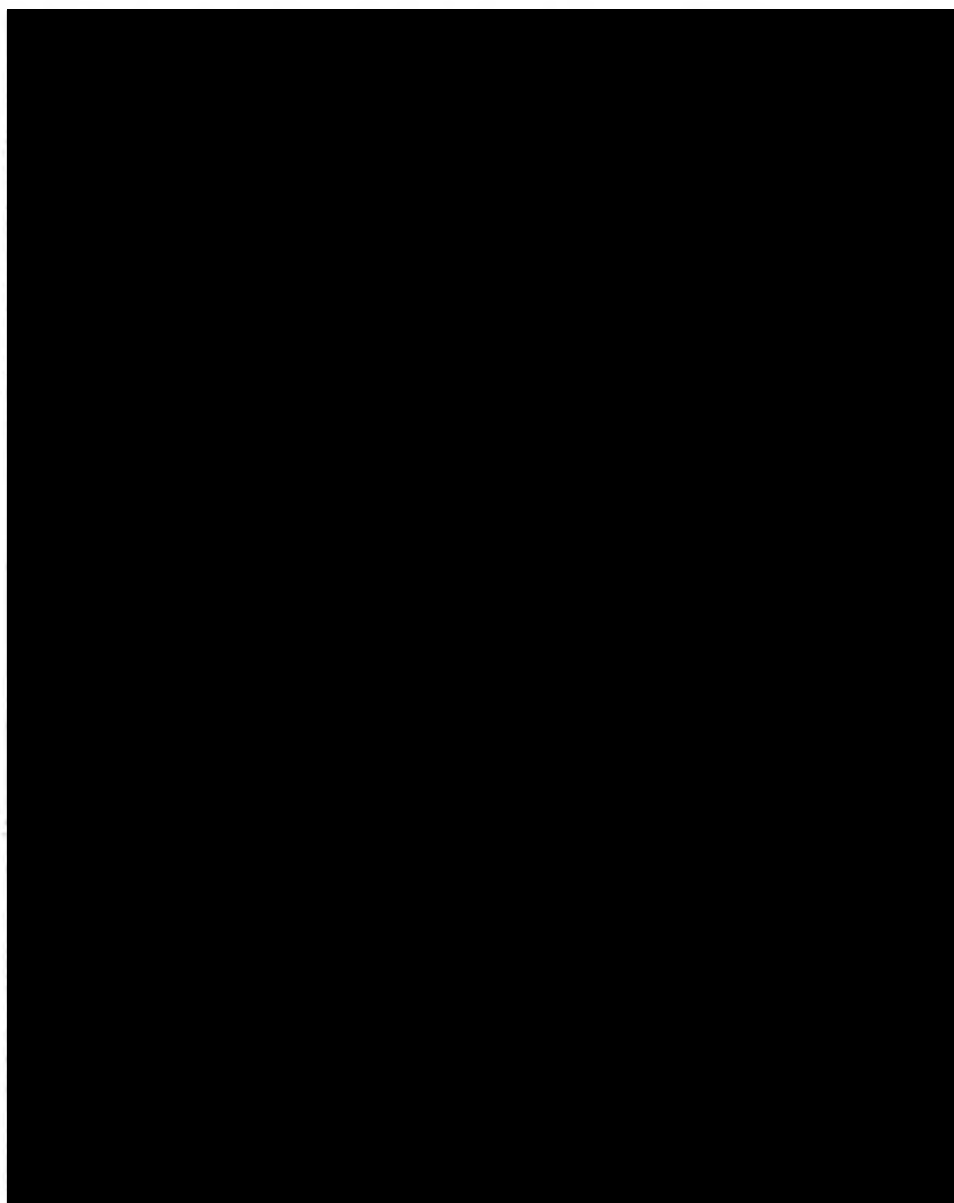
1. „Wreaths to Pleasure” („Bad Blooms”) 1992-1993

wystawy dzieła sztuki były artystyczną refleksją nad przyjemnością i seksualnością, zarówno w sensie wizualnym, jak i fizycznym, cielesnym. Dlatego pomysłowa ekspozycja wzbudzała spore zainteresowanie i kontrowersje. Chadwick podeszła do tematu w wysoce metaforyczny, właśnie



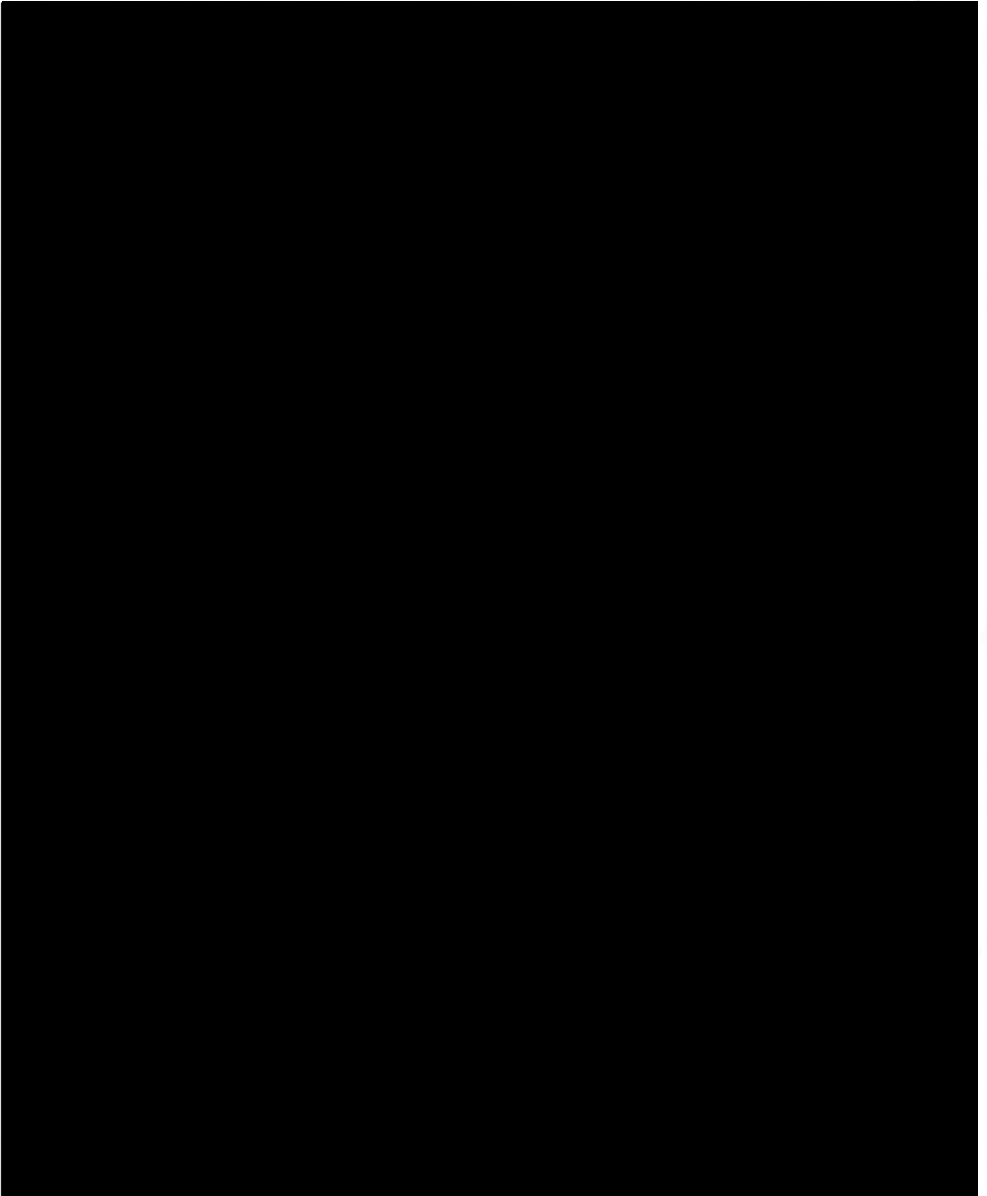
2. „Wreaths to Pleasure” („Bad Blooms”) 1992-1993

alegoryczny sposób, wszystkie zaprezentowane prace są bowiem w różnym stopniu abstrakcyjne, unikając dosłowności przekazu. Artystka zastosowała strategię subtelnego i dwuznacznego seksualizowania aranżowanych i fotografowanych przez nią materii i substancji o bogatych sensualnych asocjacjach.



3. „Wreaths to Pleasure” („Bad Blooms”) 1992-1993

Główne wnętrze Serpentine Gallery udekorowane zostało trzynastoma dużymi (110 x 110 cm) owalnymi cibachromowymi fotografiami z serii „Wreaths to Pleasure” („Bad Blooms”) (il. 1-4) przedstawiającymi estetyzujące barwne układy kwiatowe zestawione z takich elementów, jak pra-



4. „Wreaths to Pleasure” („Bad Blooms”) 1992-1993

wdziwe kwiaty i owoce oraz płyny chemiczne (kosmetyki, oleje, żele, detergenty) lub jadalne (mleko, keczup, galaretka). Prace te wywodzą się wprost z estetyki reklamy i związanego z nią przesytności konsumeryzmu, gdzie banalność produktu udekorowana jest wizualnym i zmysłowym

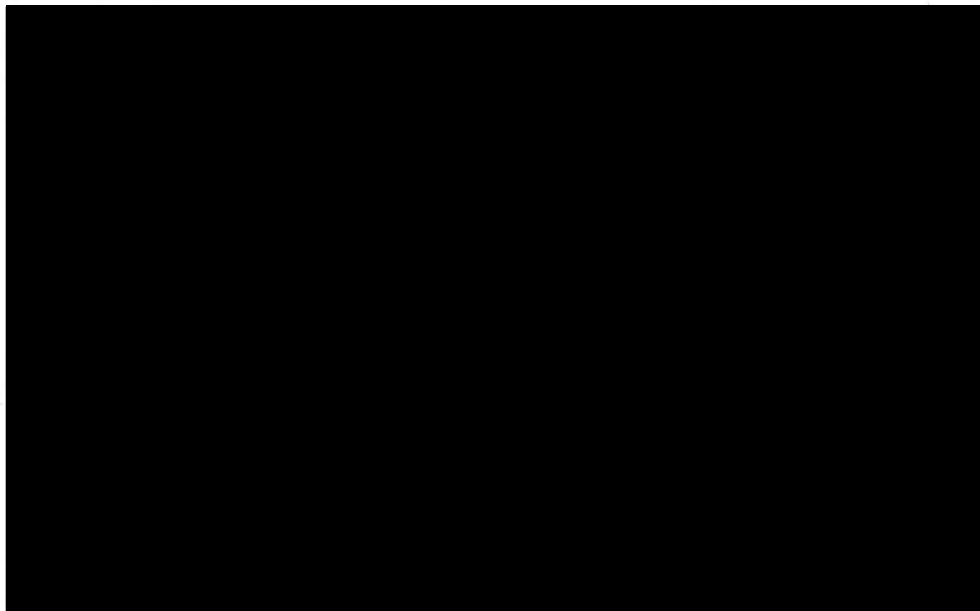
nadmiarem<sup>6</sup>. „Bad Blooms” jako autonomiczne dzieło sztuki, niczego jednak nie sprzedają; są one dla artystki abstrakcyjnymi alegoriami przyjemności, ukazując zmysłowe zetknięcie odmiennych, często przeciwstawnych produktów, celebrując heterogeniczność materii. Zgodnie z tytułem są to kwiatowe „wianuszki przyjemności” balansujące pomiędzy kiczowatym, sentymentalnym erotyzmem a rygorystyczną geometrią kompozycji. Przesadnie estetyzujące i natrętnie piękne fotografie promieniują jaskrawymi syntetycznymi kolorami; ich dłuższa percepcja wywołuje efekt optycznej iluzji wirowania, rytmiczności i zawrotu głowy. Układy, fotografowane kamerą skierowaną w dół, zawieszane są w stanie delikatnej równowagi płynów, podkreślającej przenikalność i płynność granic. Cibachromowa intensywność barw i form, wywołuje wrażenie wypływania, wydzielania się zawartości z obrazu, wychodzenia w trzeci wymiar, materializacji wizerunku. Fizyczność i sensualność bulgoczą we wnętrzu wizualności, zwracając uwagę na problem nadmiaru, ekscesu fotograficznego obrazu, które załamują jego optyczny kod. Helen Chadwick określa „Bad Blooms” jako wstępną libidalną pulsację, która otacza wpływ, wyziew (*effluvia*) libido w centralnym dziele londyńskiej wystawy „Effluvia”<sup>7</sup>. W środku sali, której ściany dekorowane były „Wreaths to Pleasure”, znajdowała się przyciągająca tłumy zwiedzających fontanna gorącej rozpuszczonej czekolady „Cacao”<sup>8</sup>.

„Cacao” 1994 (il. 5-6) to druga po „Carcass” 1987 „żywa rzeźba” autorstwa Chadwick, wypełniona organiczną, płynną i ruchliwą substancją. Tym razem fermentujące odpadki w pionowej szklanej kolumnie „Carcass” zastąpiła rozpuszczona czekolada bulgocząca w owalnym, poziomym zbiorniku. Artystka zaprojektowała fontannę płynnej czekolady, którą zbudowano z pomocą specjalistów i materiałów z firmy Cadbury produkującej czekoladę. Duża fontanna o rozmiarach 300 x 300 x 100 cm, składa się z okrągłej emaliowanej stalowej ramy zbiornika wypełnionego roztopioną, podgrzewaną czekoladą, dodatkowo poruszaną i wytryskiwaną ku górze przez elektryczną pompującą i wysysającą aparaturę. Co pewien czas gęsty strumień czekolady wytryskuje z centralnie umieszczonego w fontannie słupka. Powierzchnia czekoladowej mazi znajduje się w ciągłym ruchu, formując wypukłe lub wklęsłe bąble, kręgi i wiry, powstające i zanikające, niczym wrząca płynna materia. Owalna forma fontanny, środkowy „pręcik”, faliste linie współgrają z fotograficznymi ton-

<sup>6</sup> J. Robertson, *Helen Chadwick*, „New Art Examiner”, September 1996, s. 46. Pierwsze fotografie z tej serii powstały jako reklama dla telewizji BBC. Był to plakat przedstawiający wklęsłe panoramiczne pole kwiatów tulipana ze śliwką w środku.

<sup>7</sup> *An Opera for Milly Mudd: Artist Helen Chadwick in Conversation with Judith Collins*, (w:) *From Marble to Chocolate. The Conversation of Modern Sculpture*, Tate Gallery Conference, Archetype Publications, London, 1995, s. 158-159.

<sup>8</sup> „Cacao” Helen Chadwick reprezentowało Wielką Brytanię na międzynarodowym Biennale w San Paulo, w 1994 roku.



## 5. „Cacao” 1994

dami otaczających „Wreaths to Pleasure” oraz znajdującymi się w sąsiedniej sali „Piss Flowers”, kwiatowe kształty i skojarzenia łączą te trzy dzieła.

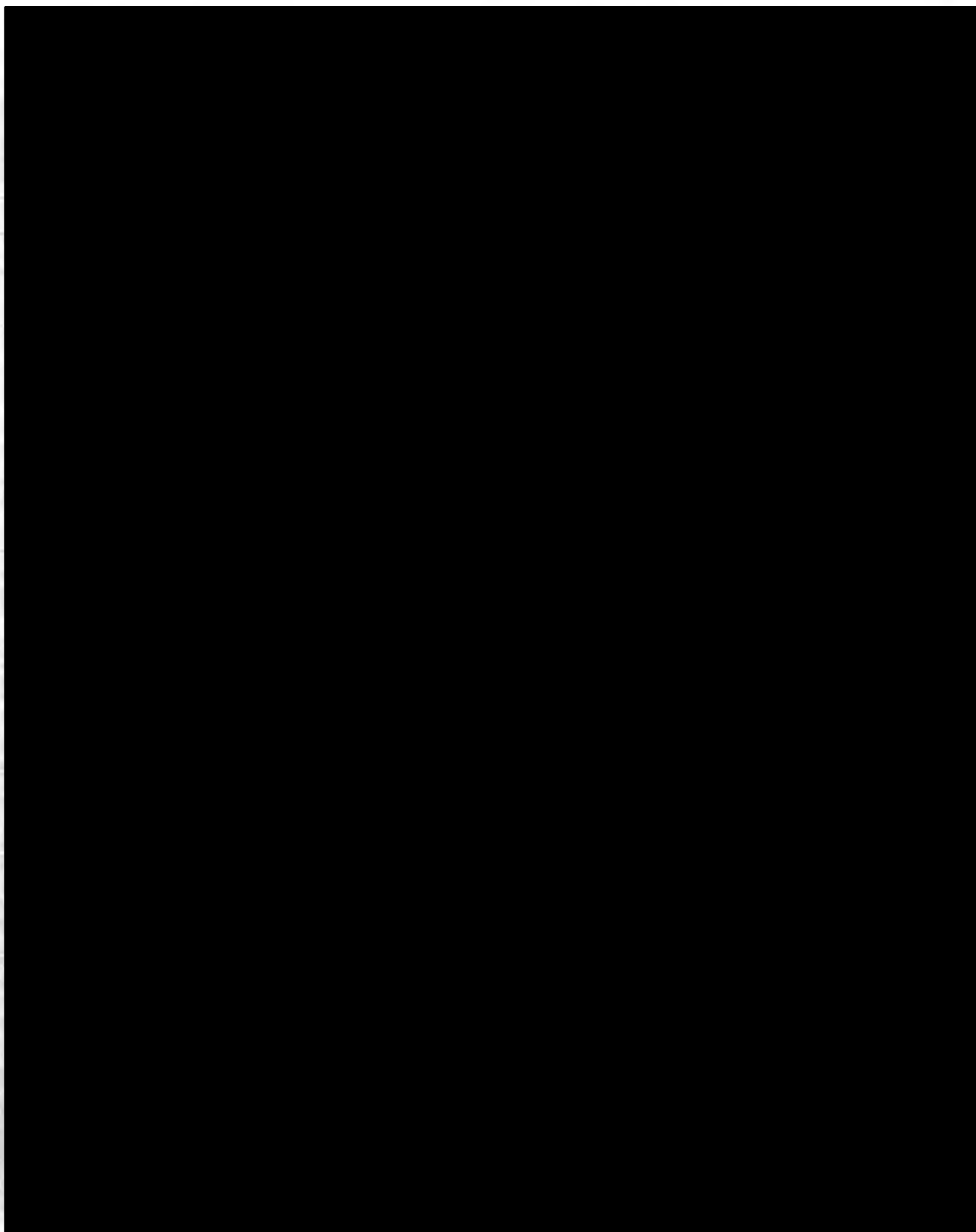
Helen Chadwick wyjaśnia, że wybrała czekoladę ze względu na jej ambiwalentną relację z fizycznym doznaniem przyjemności. Czekolada jako pokarm i afrodyzjak, kojarzy się z przyjemnością i seksualnością ekscesu, która znajduje się na pograniczu mdłości i wymiotów, zwłaszcza taka masa czekolady, jaka została zgromadzona w fontannie. Ponadto, roztopiona czekolada jest ambiwalentną substancją, zawieszoną między ciałem stałym i ciekłym; jest gorąca, ciemna i nieodróżnicowana, w stanie ciągłej zmienności. Dla Chadwick jest to fizyczna materia, lepka, zmysłowa, lubieżna i odurzająca, która najlepiej przekaże niewyobrażalny stan działania i istnienia libido<sup>9</sup>. Jest ekwiwalentem libido, przekraczając indywidualną płciową i seksualną tożsamość, niczym czysta libidalna masa oddająca wewnętrzną fizyczność na poziomie infantylnej seksualnej przyjemności nie poddanej represji<sup>10</sup>.

Libido jest rozumiane za Zygmuntem Freudem jako siła lub energia popędu seksualnego, leżąca u podłoża jego działania i przekształceń. Po-

<sup>9</sup> *An Opera for Milly Mudd: Artist Helen Chadwick in Conversation with Judith Collins*, op. cit., s. 159-160.

<sup>10</sup> E. Cocker, *An Interview with Helen Chadwick*, „Make. The Magazine of Women's Art”, nr 71, s. 3.





6. „Cacao” 1994

pęd seksualny znajduje się na granicy cielesno-psychicznej<sup>11</sup>, jest formą nacisku wyłaniającą się z wnętrza podmiotu, podlegając zasadzie przy-

<sup>11</sup> S. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), (w:) tenże, *Psychoanalyse*, Verlag Philipp Reclam, Leipzig, 1985, s. 155.

jemności. Popęd seksualny jest szczególnym przedmiotem wyparcia do nieświadomości; stąd jej seksualny charakter, a kieruje nim energia libido. Libido jest jednocześnie dynamicznym przejawem popędu seksualnego w życiu psychicznym, psychicznym początkiem somatycznych pobudeń seksualnych<sup>12</sup>. Kolejne elementy teorii libido wyjaśniają, w jakim sensie Chadwick mogła mówić o libidalnym materializmie i zbiorniku czekolady „Cacao” jako o ekwiwalencie libido. Freud określał Ja „wielkim zbiornikiem libido”. Libido – energia popędowa czerpie swe źródła z różnych stref erogennych, Ja jako cała osoba magazynuje energię libidalną, której jest pierwszym obiektem, a sam zbiornik funkcjonuje potem w stosunku do obiektów zewnętrznych jako źródło, z którego płyną i wytryskują wszelkie obsadzenia<sup>13</sup>. W związku z obsadzeniami libido istotne jest pojęcie „lepkość (kleistość) libido” stosowane przez Freuda na określenie zmiennej właściwości, która powoduje, że jest ono mniej lub bardziej zdolne do utrwalenia na obiekcie lub na fazie. Libido porównane zatem zostaje do przepływającej i ruchomej, mniej lub bardziej kleistej, czy przyczepnej cieczy<sup>14</sup>. Cieczy, której płynna i ciepła czekolada może być adekwatnym materialnym odpowiednikiem.

Libidalny materializm „Cacao” związany z naturą użytej substancji otwiera jeden poziom znaczenia spleciony nieodłącznie z innym, który łączy się z aktem percepcji, widzeniem (i nie tylko). „Cacao” wymaga spojrzenia rozpuszczonego, zdecentralizowanego przez zmysły, które intensywnie aktywizuje oraz zmienia ich konwencjonalną hierarchię. Dzieło to stanowi kulminację eksperymentów Chadwick z synestezją, w celu podważenia dominacji zmysłu wzroku i wprowadzenia w pole wizualne sugestii poruszających pozostałe zmysły<sup>15</sup>. Fontanna czekolady działa intensywnie jedynie częściowo na poziomie wizualności, emanując również odurzającym zapachem, wydzielając przesłodzony smak i bulgoczący dźwięk, podrażniając dotyk swą kleistością. Odbiorca zostaje postawiony w obliczu fontanny zmysłów, które przesączają obraz i spojrzenie, pobudzając pięć zmysłowych receptorów. Smak, zapach, a szczególnie dotyk są o wiele bardziej cielesne niż wzrok, zapośredniczone przez ciało, przywołując preedypalną pełnię związku z matczynym ciałem, pierwotne

<sup>12</sup> J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1996, s. 128-129.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>15</sup> Te eksperymenty Chadwick, a także ich interpretacja w niniejszym tekście, inspirowane były książką M. Jaya, *Downcast Eye. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, 1993, analizującą w perspektywie historycznej stopniowe podważanie dominacji zmysłu wzroku w zachodniej filozofii, sztuce i kulturze oraz wyłanianie się różnych systemów wizualnych.

dotykowe poziomy seksualności, poprzedzające wyłonienie fallicznego, fetyszystycznego spojrzenia. Aktywizacja zmysłowej, somatycznej i pierwotnej pełni za pośrednictwem dzieła wizualnego, ucieleśnia spojrzenie i obraz, kwestionując ich obiektywną i zdystansowaną perspektywę, lokalizuje je w trzewiach i seksualności. Libidalny materializm powołany w „Cacao” odnosi się do popędów i fizyczności nie tylko poprzez seksualne działanie i charakter bulgoczącej, ciepłej czekolady, ale przede wszystkim poprzez ucieleśnienie i sensualizację spojrzenia wywoływane przez to dzieło. Funkcjonuje ono na poziomie zarówno użytej substancji i jej asocjacji, jak i zmysłowej reakcji widza, który odbiera „Cacao” cielesnie: słysząc, smakując i dotykając, niczym w erotycznym akcie. Decydujące dla tej pracy jest przeniesienie ze sfery obiektu i lokalizacja jej działania w psychosomatyczności odbiorcy. Chadwick często powtarzała, iż poszukuje materiałowego pośrednika, który pozwoli jej zatrzymać, uchwycić nasilone cielesne doznania, że pragnie wytworzyć poprzez wizualność wyładowanie energii, które następuje w dotyku<sup>16</sup>.

Dominancje zmysłu wzroku w zachodniej kulturze, jego uprzywilejowanie wobec innych zmysłów, Martin Jay nazywa okularcentryzmem (*ocularcentrism*)<sup>17</sup>. Autor wiąże to zjawisko z racjonalizacją zmysłu wzroku, jego intelektualizacją i obiektywnym, transcendentnym zdystansowaniem wobec obiektu spojrzenia. Kulminacją – a zarazem podstawą okularcentryzmu – była renesansowa perspektywa, kartezjański dualizm odcieleśniający spojrzenie i obraz oraz ich oświeceniowa racjonalizacja i empirycyzacja. Dodatkowo współczesny feminizm połączył okularcentryzm z fallogocentryzmem i voyeuryzmem, identyfikując przewagę wizualności z władzą patriarchy<sup>18</sup>. W interpretacji sztuki Helen Chadwick, a zwłaszcza rzeźby „Cacao” pomocna będzie krytyka fallogocentryzmu (*phallogocentrism*) dokonana przez francuską feministyczną filozofkę Luce Irigaray. Irigaray pragnie pisać z perspektywy kobiecości; według niej kobiecą seksualność najlepiej można zrozumieć w niewizualnych terminach, czerpie ona bowiem przyjemność raczej z dotyku niż ze spojrzenia. Pismo kobiecości (*l'écriture féminine*) najbliższe jest zmysłom dotyku i smaku. W obrębie systemu wizualnego kobiece genitalia – to znak nieobecności: swoje bogactwo i wielość odzyskują natomiast dzięki haptyczności, dotykowi rozróżniającemu ich złożoność. Tak jak kobiece genitalia są ciemną przestrzenią mnogości, tak też całe jej ciało jest mniej zamknięte i jednolite niż ciało mężczyzny; granica pomiędzy wną-

<sup>16</sup> *Press Release to „Lamps”, Marlene Eleini Gallery, London 1989.*

<sup>17</sup> Inne pojęcia używane przez Jaya to: *ocular regime, dominant scopic regime, perspectivalist scopic regime, Cartesian perspectivalism.*

<sup>18</sup> M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1994, s. 526.

trzem i zewnątrz jest bardziej płynna. Właśnie płynność jest znamieniem kobiecej seksualności – płynność w większym stopniu związana z kobiecością poprzez krew menstruacyjną, mleko i łzy. Poprzez cyrkulacje płynów, płynność, możliwa jest ucieczka od czystej optyczności, rozmywanej przez lepkość, kleistość i nieprzezroczystość cieczy. Apologia płynności łączy się u Irigaray z powrotem zrepresjonowanej materii, identyfikowanej w tradycji filozoficznej z kobiecością. Przytłaczająca materialność substancji opierająca się formie i ideom podważa władzę zdystansowanego spojrzenia<sup>19</sup>.

Czekoladowa fontanna „Cacao” stanowi spektakl płynnej materialności, poprzez ciepło ewokując ciało i jego cieczy. Spektakl, którego wizualność rozsadzana jest od środka i „zanieczyszczona” poprzez słodycz i lepkość, paraliżujące smak i dotyk. Wykładnia Irigaray pozwala odczytywać sensualną materię fontanny w kategoriach kobiecej seksualności, odsłaniając część erotycznego potencjału tej pracy. Artystka opiera się jednak jednostronnej wersji libidalności, dążąc ku bardziej pierwotnym pulsacjom<sup>20</sup>.

## WIZUALNA NIEŚWIADOMOŚĆ

Rosalind Krauss w książce *The Optical Unconscious* proponuje wersję wizualności, optyczności, która jest ucieleśniona, zanurzona w materii, a szczególnie w materialności ciała i jego popędów<sup>21</sup>. Amerykańska historyczka sztuki łączy optyczną/wizualną nieświadomość z nieświadomością popędów, do której prowadzi działanie i substancjalność materii w dziełach sztuki<sup>22</sup>. Krauss, pisząc na nowo historię modernizmu, obniża, desublimuje sztukę do poziomu cielesnych impulsów nieświadomości i zrepresjonowanej materii. Jej model wizualności prowadzącej poprzez materię w nieświadomość rozumianą w seksualny sposób, stanowi komplementarną teorię pomocną w interpretacji sztuki Helen Chadwick.

<sup>19</sup> M. Jay, *Downcast Eyes*, op. cit., s. 535-538.

<sup>20</sup> E. Cocker, *An Interview with Helen Chadwick*, op. cit., s. 3.

<sup>21</sup> R. E. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, 1994. Pojęcie *optical unconscious* Krauss stanowi alternatywną wersję historii modernizmu, zaproponowaną przez badaczkę w opozycji do formalizmu Clementa Greenberga i Michaela Frieda. Ucieleśniona i seksualizowana wizualność Krauss stanowi odwrotność czystej, transcendentnej i obiektywnej optyczności (*opticality*) Greenberga, dematerializującej modernistyczne malarstwo w akcie niezapóźnionego wzrokowego oglądu. Por.: H. Mauerall, *What's the Matter with Matter? Problems in the Criticism of Greenberg, Fried, and Krauss*, „Art Criticism”, vol. 13, nr 1, s. 81-95.

<sup>22</sup> Pojęcie Rosalind Krauss wydaje się pochodzić z porównania Waltera Benjamina, który pisząc o XIX-wiecznej fotografii zestawia odkrycie przez psychoanalizę nieświadomych instynktów z działaniem fotografii, która odkrywała w rzeczywistości obszary wizualnej nieświadomości. Patrz: M. Jay, *Downcast Eye*, op. cit., s. 133.

Postać nieświadomości, o której tutaj mowa, jest ujmowana za Freudem właśnie jako libido, instynktowne popędy i pragnienia o cielesnej i seksualnej naturze, pozbawione ograniczeń i dążące jedynie do nieograniczonego spełnienia. Są to prymarne procesy z psychocieleśnego pogranicza, które pozostają zrepresjonowane i niewidoczne, poza wizualnością, wyłaniając się w przekształconej formie w snach, pomyłkach, przeżyczeniach, w symptomach chorobowych i wreszcie w sztuce – poprzez sublimację. Tak jak Krauss w swych interpretacjach, tak Chadwick w „Cacao” poszukiwały poprzez materię dojścia do niewidzialnego i stłumionego libido, które wyłania się z pierwotnych cielesnych rytmów i cyrkulacji. Chociaż te dwa projekty są tak odmienne, nieporównywalne i funkcjonujące na innych poziomach, ich cel jest wspólny, dostęp przez materię przedstawienia do seksualnej nieświadomości, niepostrzeganej przez pryzmat płciowej różnicy. Teoria Krauss oferuje język werbalizujący artystyczne eksperymenty Helen Chadwick.

Dla Rosalind Krauss widzenie jest „projekcją pożądania”, jest seksualne; zgodnie z jej słowami *desire-in-vision* lokalizuje widzenie w ciemności organów i niewidzialności nieświadomości<sup>23</sup>. Paradoksalnie jej wersja wizualności identyfikowana jest z tym, co niewidoczne, seksualnie zrepresjonowane jako ukryte pożądania nieświadomości i cielesne popędy. Spojrzenie nie jest tutaj zawłaszczeniem świata, lecz projekcją dokonaną z wnętrza pożądania i ciała na świat<sup>24</sup>. Kluczowa dla interpretacji Krauss jest kategoria horyzontalności, tworzenia przy ziemi, w poziomie, w opozycji do sublimującej i kulturowej wertykalności promującej wzrok<sup>25</sup>. Nacisk na horyzontalność przybliży wizualność do cielesności i nieświadomości, do niskiego podłoża i zrepresjonowanej fizyczności, do animalistycznych popędów. Zygmunta Freud łączy odejście od stanu zwierzęcości z podniesieniem się człowieka do postawy pionowej i – stanowiący tegoż konsekwencją – triumf wzroku nad pozostałymi zmysłami. Związany z pionową pozycją ciała wstyd przed ekspozycją genitaliów i pragnienie oddzielenia się od „brudu i smrodu” podłoża oraz nieczystych dolnych części i funkcji ciała, stały się podstawą różnych cywilizacyjnych zabiegów dążących do przekroczenia niskiego, zwierzęcego zakorzenienia człowieka. Scenariusz ten jest powtarzany przez każde dziecko w rozwoju: od raczkowania do chodzenia<sup>26</sup>. Horyzontalność, tworzenie i recepcja w relacji do

<sup>23</sup> R. E. Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., s. 125.

<sup>24</sup> H. Mauzerall, *What's the Matter with Matter?*, op. cit., s. 91.

<sup>25</sup> Kategoria horyzontalności była dla Krauss kluczowa w interpretacji *drip paintings* Jacksona Pollocka jako jej wzorcowego przykładu „optical unconscious”. Patrz: R. E. Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., s. 293-294.

<sup>26</sup> Zygmunta Freud pisze na ten temat w dwóch pracach: *Trzy rozprawy z teorii seksualnej* (1905), Międzynarodowe Wydawnictwo Psychoanalityczne, Lipsk, Wiedeń, Zurych, 1924; *Kultura jako źródło cierpień* (1930), Wydawnictwo KR, Warszawa, 1992, *passim*.

poziomu, przywołuje pierwotny, niski, zwierzęcy sposób widzenia, wydobywając go z pokładów indywidualnej i zbiorowej nieświadomości. Jest to wizualność będąca w dużym stopniu rozciągnięciem zmysłu dotyku i zapachu, oparta na niemal dotykowym i węchowym kontakcie z oglądanym polem. Ta zmysłowa, cielesna bezpośredniość łączy horyzontalną wizualność z seksualnością i libidalną energią sprzed stanu jej zogniskowania przez zdystansowane, a zarazem zawstydzone spojrzenie z wertykalnego planu<sup>27</sup>.

„Cacao”, fontanna rozpuszczonej czekolady, funkcjonuje w horyzontalnym polu jako niski zbiornik, oglądany z boku i z góry, emanujący odurzającym zapachem i kleistą ruchliwą haptycznością. Bulgoczące bąble i tryskająca maź dążą ku wertykalności tylko po to, aby podkreślić siłę grawitacji, akcentować grawitację i ciężko opaść na powierzchnię ciemnej substancji – zostać powolnie wchłoniętym przez nią. Siła grawitacji w fontannie przełamuje stabilność wertykalności, odsłania jej słabość, podkreślając ciężenie ku dołowi. Monotonny ruch ku górze i w dół formuje uwypuklenia, kręgi i spirale na powierzchni czekoladowej cieczy, która pulsuje w płynnym hipnotycznym rytmie.

Puls, pulsacja – to kolejna funkcja (obok horyzontalności), która seksualizuje i ucieleśnia wizualne pole, otwierając niewidzialną przestrzeń optycznej nieświadomości (*optical unconscious*)<sup>28</sup>. Bicie, drganie i tętnienie w obrębie obrazu kwestionuje jego wizualną autonomię, wprowadzając zewnętrzne poczucie czasu w neutralną przestrzeń wizualności. Pulsacja wiąże się z erotyczną sugestywnością, presją zagęszczonej somatyczności. Drgania symulują frykcyjne ruchy, a wyrzuszenia materii sugerują przechodzące w siebie płciowo niezróżnicowane organy. Puls sam w sobie, w rytmicznej powtarzalności wiąże się z gęstością tkanek nerwowych, z ruchem i czasem nerwowych połączeń. Repetytywna pulsacja w obrazie aktywizuje widzenie ciałem. Nie potrzeba erotycznej figuracji, aby wywołać wkroczenie pożądania: sama pulsacja seksualizuje spojrzenie. Drgania oddają impulsy pożądania, zalewając wizualność libidalną energią<sup>29</sup>. I tak w języku francuskim popęd seksualny to *pulsion sexuelle*, we włoskim – *pulsione sessuale*, w portugalskim – *pulsao sexual*.

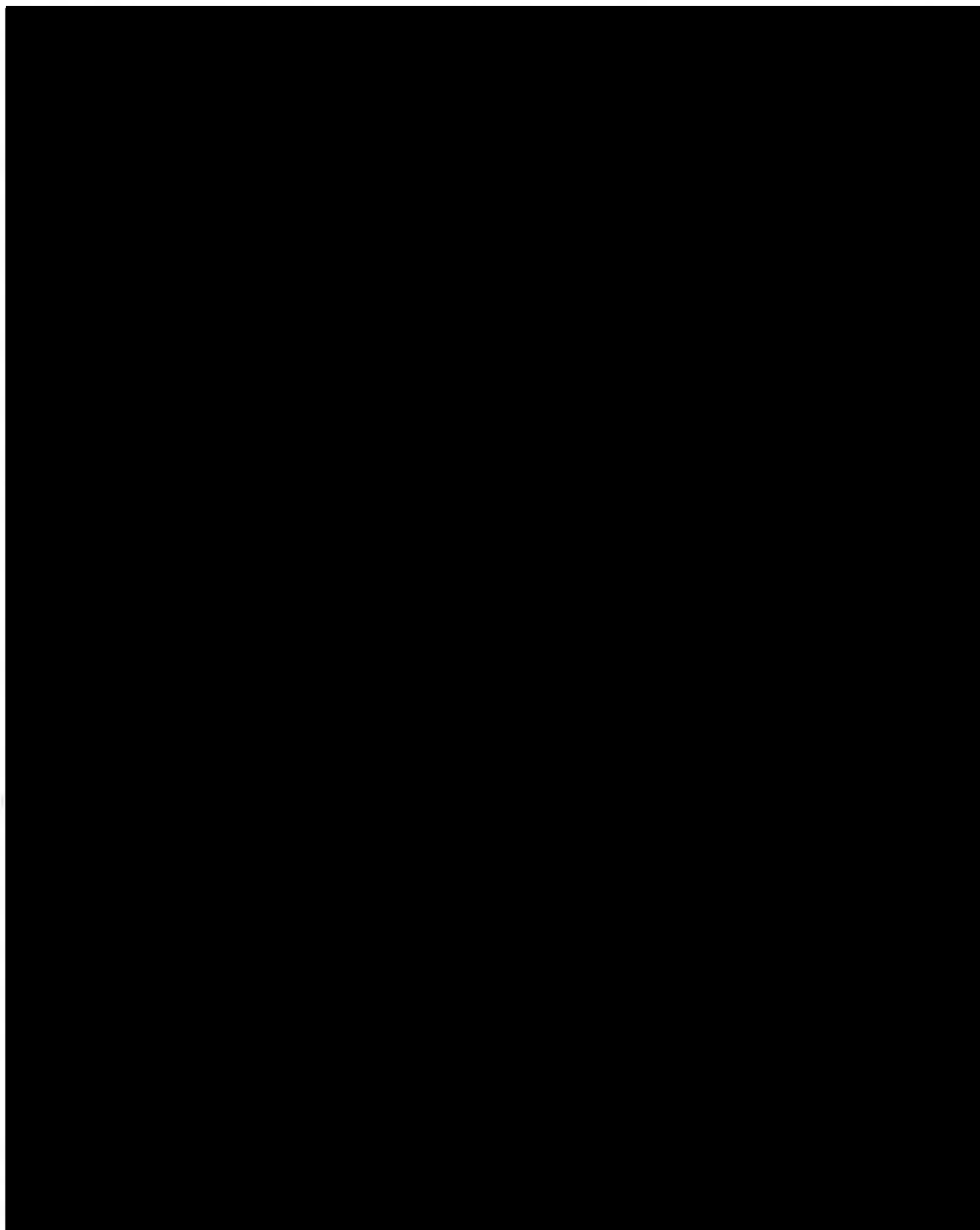
W teorii Rosalind Krauss afirmowana materia dzieła sztuki prowadzi ku zrepresjonowanym popędom, dematerializując się w wizualnej nieświadomości<sup>30</sup>. Dzięki użyciu płynnej czekolady, „Cacao” Helen Chadwick staje się ekwiwalentem pracy libido nie tylko na poziomie subwersyw-

<sup>27</sup> Y.-A. Bois, R. E. Krauss, *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York, 1997, s. 90-91.

<sup>28</sup> Rosalind Krauss analizuje rolę pulsacji dla *optical unconscious* na przykładzie „Anemic Cinema” 1924-26 Man Raya i Marcela Duchampa i „Rotoreliefs” 1935 Duchampa. Patrz: R. E. Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., s. 96-146.

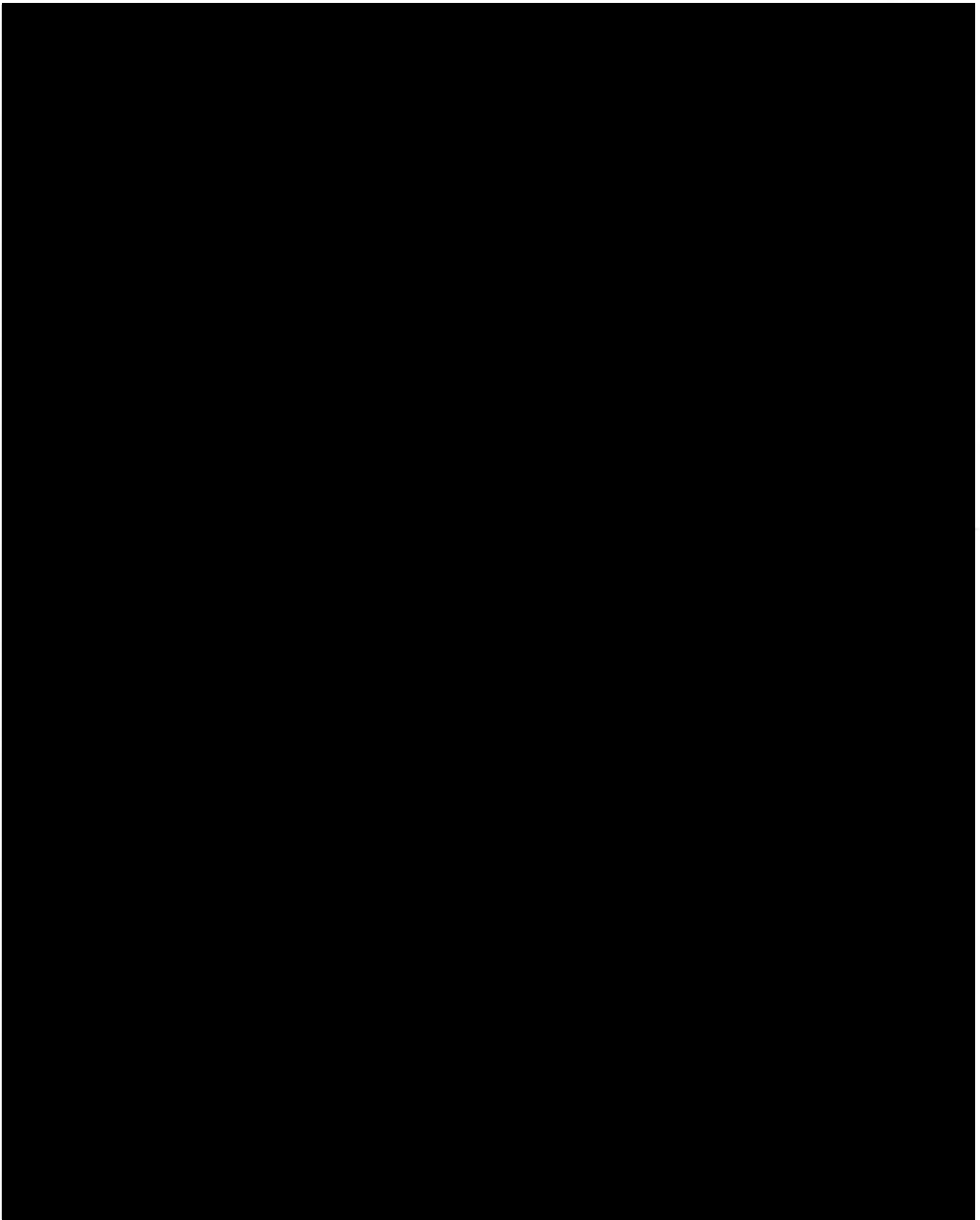
<sup>29</sup> Y.-A. Bois, R. E. Krauss, *Formless*, op. cit., s. 133-136.

<sup>30</sup> H. Mauzerall, *What's the Matter with Matter?*, op. cit., s. 92-93.



7. „Meat Abstracts” 1989

ných funkcji wizualnego pola, ale również poprzez same materialne i chemiczne jakości wykorzystanej substancji. Libidalna materia zostaje wydobyta na powierzchnię z głębin nieświadomości. Czekolada sama w so-



8. „Enfleshings I” 1989

bie jest znanym afrodyzjakiem: zawarty w niej hormon fenylethylamina wywołuje doznania podobne do seksualnego podniecenia, jest bowiem wydzielany w intensywnych fizycznych stanach, takich jak ćwiczenia lub



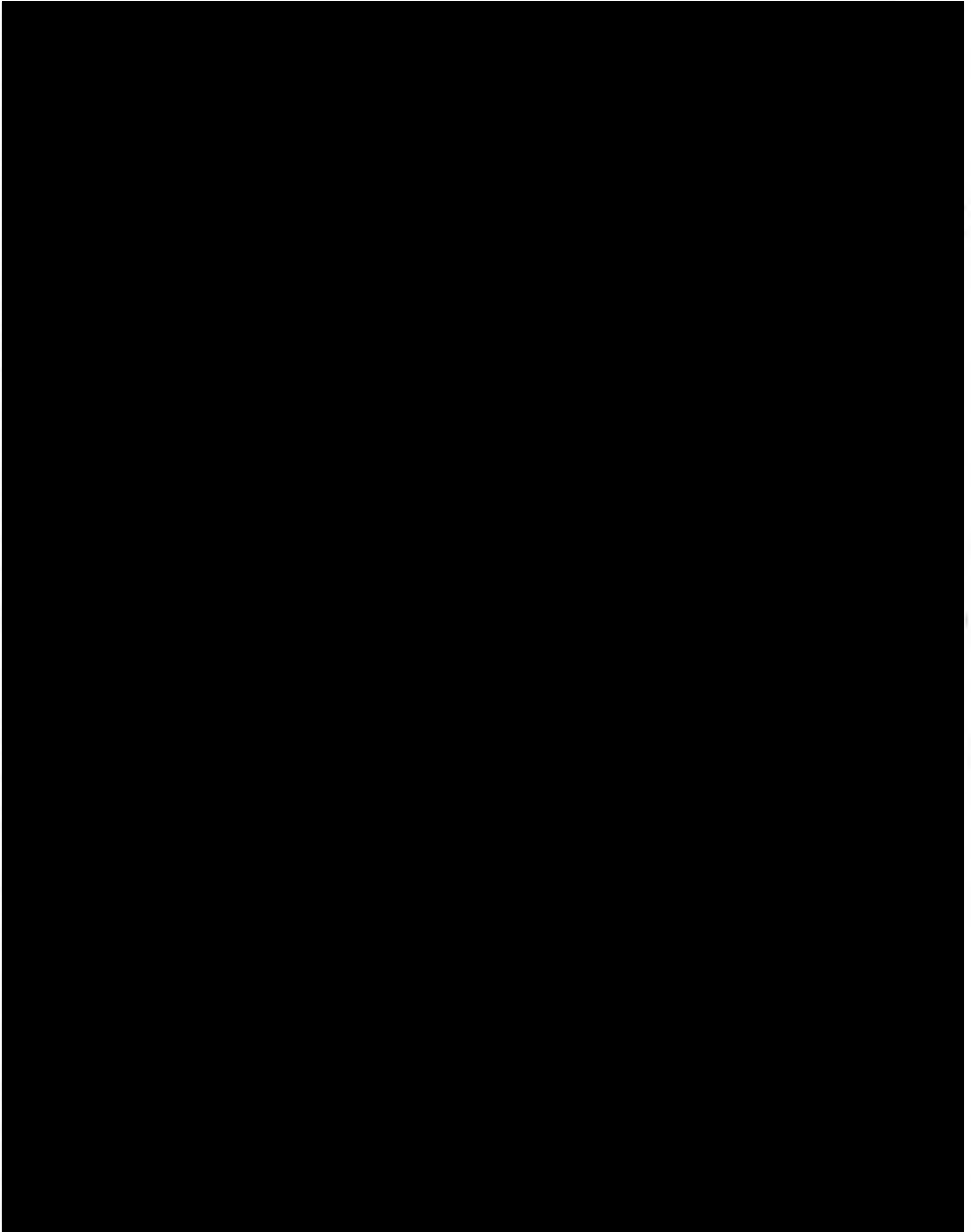
orgazm. Jej nadmiar w fontannie, przesyty płynności, słodczy i zapachu, zamieniający przyjemność we wstręt, kojarzy się z aktywnością libido, ograniczaną przez bariery *super ego*, tak jak owalna rama odgradza bulgoczącą masę od zafascynowanego lub rozbawionego widza. Jawny, dosadny, wręcz infantylny hedonizm oraz przede wszystkim humor są tymi cechami „Cacao”, które powodują, iż Rosalind Krauss z pewnością odrzuciłaby to dzieło z obszaru swej *optical unconscious*, mimo użyteczności wypracowanych przez nią kategorii do interpretacji seksualnego potencjału tej rzeźby. Wizja Krauss jest bowiem o wiele bardziej mroczna, obsesyjna i sadystyczna, obejmująca nie tylko część freudowskiej nieświadomości związanej z seksualnymi popędami, ale też i tę związaną z lękiem kastracji, traumą i instynktem śmierci. Podobnie jak u Bataille’a destrukcja i desublimacja to ulubione tropy autorki<sup>31</sup>. Dlatego innej – być może głębszej – strony optycznej nieświadomości dotyczą fotografie mięsa autorstwa Helen Chadwick z serii „Meat Abstracts” i „Enfleshings” 1989 (il. 7-10), gdzie błyszczące, śliskie, krwawe organy zwierząt i porcje mięsa ułożone na atlasach i jedwabiach, fotografowane są w horyzontalnym polu kamerą skierowaną w dół, zaś ich pulsujące wewnętrzne procesy ewokuje ożywiające światło. Pomimo abstrakcyjnego charakteru tych przedstawień, ich seksualizm jest obscenicznie dosadny: kształty i faktura mięsa mogą być odczytywane jako symulacja seksualnych organów, genitalia stykające się w akcie kopulacji, pełzające ku sobie. Odbywa się to na poziomie pierwotnym, sprzed płciowej i seksualnej różnicy lub w stanie jej zaniku; dotykowa śliskość i orgazmiczny błysk światła wskazują na mroczny, trzewiowy i obsesyjny erotyzm przewyższający swą siłą dosłowność pornograficznej figuracji<sup>32</sup>.

Fotografia „Meat Abstract 3/4” (il. 10) odsłania – niczym po opadnięciu zasłony, wypełniającej dolną część obrazu – krwisto-czerwony mięsny otwór wylaniający się z ciemności, którego przekrwienie i rozżarzenie nasila światło żarówki umieszczonej na końcu trzewiowego tunelu. Penetrujący wzrok widza jest wchłaniany przez śliską czeluść, aby w tym samym momencie zostać odepchniętym przez jej płaską i zamkniętą tkanę. Fotografia oparta została na pulsacji między wnętrzem a zewnątrz, pożądaniem a odrzuceniem, pragnieniem a wstrętem, konfrontując najgłębsze cielesne popędy i związane z nimi lęki. Ważnym źródłem inspiracji dla serii fotografii „Meat Abstracts” była sławna erotyczna powieść *Rzeźnik* (1988) francuskiej pisarki Aliny Reyes<sup>33</sup>, opisująca obsesyjną seksualną fa-

<sup>31</sup> Por.: Y.-A. Bois, R. E. Krauss, *Formless*, op. cit., passim.

<sup>32</sup> A. Renton, *Helen Chadwick*, „Flash Art” 1993, January/February, nr 150, s. 140.

<sup>33</sup> Patrz: *De Light. Helen Chadwick*, Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, 1991. W katalogu tym fotografia artystki zestawiona jest z fragmentem powieści Aliny Reyes.



9. „Enfleshings II” 1989

scynację narratorki rzeźnikiem, gdzie erotyczne sceny są zintensyfikowane poprzez porównania odnoszące się do właściwości mięsa. Ciało przekrwione pożądaniem przemienia się w tekście w żywe mięsne organy

10. „Meat Abstract 3/4”

„...czerwone, jaskrawe, piękne aż do obrzydzenia”<sup>34</sup>. Żywe mięso jako kolejna forma libidalnego materializmu rzuca nowe światło na metaforę Julii Kristevej, która pracę nieświadomości porównała do rzeźni.

<sup>34</sup> A. Reyes, *Rzeźnik*, przeł. K. Szymanowska, Agencja Wydawniczo-Księgarska „Book-Tranzyt”, Warszawa 1990, s. 8.

Odziaływanie sztuki Helen Chadwick, a zwłaszcza serii „Meat Abstracts” i rzeźby „Cacao” najczęściej opisywane jest w kategoriach estetyki dwuznacznego ekscesu, przyciągania i odpychania, uwodzenia odbiorcy i jego odrzucania przez zawartość kryjącą się pod estetyzującą powłoką artystycznego medium. Artystka wyznaje, iż wywołuje podwójny efekt, gdyż taka ambiwalencja jest podłożem seksualności, związanej zarazem z pragnieniem i z niebezpieczeństwem. Seksualne impulsy i popędy otwierają przeżycia, które wymykają się wszelkiej racjonalności, będąc źródłem niezwykłych emocjonalnych i cielesnych doznań, ryzykownych, a jednocześnie wyzwalających<sup>35</sup>.

## OBIEKTY-POPEDY

W latach 90. widoczna jest w sztuce zmiana w podejściu do przedstawiania ciała, nasilone zostaje jego rozbicie, rozczłonkowanie oraz chirurgiczna introspekcja. Fragmenty, organy i wnętrzości zastępują spójną figurę, ciało staje się środkiem wyrażającym utratę czy zakłócenia w obrębie tożsamości lub przekształca się w obraz śmierci lub rozpadu. Sztuka zwraca się ku marginesom i częściom ciała, eksplorując nie tylko jego przyjemności, ale także ból i lęki<sup>36</sup>. W odniesieniu do sztuki kobiet taka tendencja jest interpretowana jako rozerwanie zewnętrznej powłoki i powrót do popędów ujmowanych poza binarnym systemem płciowej różnicy<sup>37</sup>. W psychoanalitycznym sensie oznacza to regresję od strukturalnego modelu Jacquesa Lacana do koncepcji Melanie Klein, przesunięcie dostrzegalne nie tylko w sztuce, ale i w aktualnej feministycznej teorii. Jest to powrót do bardziej dosłownie, fizycznie, pierwotnie i prelingwistycznie rozumianej cielesności, w opozycji do „tekstualnego ciała” w praktyce artystycznej i teoretycznej lat 70. i 80. Jeśli chodzi o przedmiot zainteresowania, osłabieniu ulegają analizy pożądania i przyjemności, a uwaga przesunięta zostaje na pomijane dotychczas zjawiska związane z przemocą, nienawiścią, agresją i śmiercią. Inspirowana lub interpre-

<sup>35</sup> M. Sanders, *Interview with Helen Chadwick*, „Dazed and Confused Magazine” 1994, London, s. 75.

<sup>36</sup> Seria wystaw zorganizowanych w Wielkiej Brytanii w pierwszej połowie lat 90. odnosiła się w takiej perspektywie do problemu cielesności. Najważniejsze z nich to: „Bad Girls”, London 1994, „Rites of Passage: Art for the End of the Century”, London 1995, „Fetishism”, Brighton 1995 oraz indywidualne retrospektywy Kiki Smith, Rebeki Horn i Helen Chadwick.

<sup>37</sup> Por.: M. Nixon, *Bad Enough Mother*, „October” 1995, nr 71, s. 71-92. Autorka analizuje tę kleinowską tendencję na przykładzie pionierskiej w tym względzie twórczości Louise Bourgeois i jej wpływu na sztukę Janine Antoni i Rony Pondick.

towana Lacanem twórczość ustępuje miejsca sztuce rozumianej poprzez teksty Klein z lat 40. i 50. Natomiast obok wszechobecnej dotychczas seksualności wyłania się instynkt śmierci. Zatem obok poststrukturalnych analiz ciała i jego rozkoszy, coraz intensywniej powraca kleinowski model ciała popędu agresji i śmierci opartego na relacji „obiektów częściowych” i niezapośredniczonego przez język<sup>38</sup>. Omawiane w tym tekście prace Helen Chadwick sytuują się na pograniczu tych dwóch tendencji, skłaniając się ku prelingwistycznej i nieodróżnicowanej sferze seksualnych popędów oraz decentralizowanego przez nie ciała.

Kolejną rzeźbą Chadwick inspirowaną formą fontanny jest „Glossolalia” (il. 11) pochodząca z serii dzieł zatytułowanej „Trophies” 1993<sup>39</sup>. Duży owalny drewniany stół pokryty został brązowo-złotymi lisimi futrami połączonymi w taki sposób, iż formują one lśniąca gwiazdę, futrzane słoi-



11. „Glossolalia” 1993

<sup>38</sup> Ibidem, s. 72-74.

<sup>39</sup> W skład serii „Trophies” 1993 wchodzi następujące dzieła: „Glossolalia”, „I Thee Wed”, „Diaphragma”, „Mister Pum Pum”. „Glossolalia” została zaprezentowana wyłącznie w ramach niemieckiej wersji wystawy „Effluvia” w Museum Folkwang w Essen w 1994 roku.

ce, którego promieniami są regularnie rozłożone w okręgu ogony. Z samego środka koncentrycznej tkanki wyrasta stożek zbudowany ze zszytych ze sobą stu języków jagniąt, odlanych następnie w błyszczącym brązie. Gdy światło pada na tą rozłożystą, a jednocześnie wznoszącą się powierzchnię futer i języków, powstaje efekt ruchu, falowania i płynięcia – niczym cyrkulacji wody w fontannie. Ruch rozchodzi się od dołu, poprzez modulację i rytmikę futer, dążąc ku górze, przesuwając się po wyciągniętych, „chłepczących” językach. Owe spazmy kumulują się na szczycie, „wytryskując” z górnego otworu otoczonego przez jęczyczki.

Ambiwalencja to podstawa działania tej pracy: z jednej strony jest ona sensualna i dekoracyjna – niczym olbrzymi erotyczny ornament – wywołując pragnienie dotknięcia; z drugiej utrzymuje widza na dystans i odpycha w swym odrażającym ofiarnym charakterze. Przyjemność i falująca zmysłowość zostają podszyte martwością i bestialstwem kryjącym się za użytymi zwierzęcymi materiałami. „Glossolalia” w tej dwoistości zespala popęd seksualny i popęd śmierci, podminowując seksualność agresją. Autorka, poszukując języków jagniąt, ponownie sięgnęła do rzeźni, zaś futra rosyjskich lisów zostały odnalezione w opuszczonej starej garbarni, która przechowywała około miliona zwierzęcych skór. Wybrane przez nią i odnowione lisie futra to jedyna pozostałość po tym magazynie, który został zniszczony, pozostawiając u Chadwick wrażenie koncentracyjnego obozu i pragnienie stworzenia dzieła o tej tragedii<sup>40</sup>. Ta humanitarna ekologia przybrana została ostatecznie w niepokojąco i prowokująco sensualną formę, jakby artystka zanurzyła się w przestrzenie śmierci i okrucieństwa tylko po to, aby pogłębić swe poszukiwania w obrębie libidinalnego materializmu. Dlatego w końcu jedyną funkcję, jaką sama przypisze tej rzeźbie, to „chorobliwe definiowanie seksualnej obecności”<sup>41</sup>.

Podobnie jak pozostałe prace z serii „Trophes”, „Wreaths to Pleasure” oraz „Cacao”, „Glossolalia” oparta została na pomyśle przenikania się waginalnych i fallicznych kształtów, ich przeplatania się aż do momentu zaniku odrębnych płciowych identyfikacji. Projektowana przez te dzieła wizja seksualności dotyczy ciała sprzed lub spoza płciowej różnicy, która zanika w grze genitalnych atrybucji. Zarówno „Cacao”, jak i „Glossolalia” to podobne androgyniczne struktury o fallicznym słupku wychodzącym z waginalnego owalu. Tyle, że w przypadku „Cacao” ów znak fallus to poddana sile grawitacji czekoladowa ciecz, a w „Glossolalii” to rozczłonkowana wieża z setki małych obiektów, „języczków-penisków”<sup>42</sup>. W rezultacie męskie i kobiece kształty, części i właściwości stapiają się w jeden ambi-

<sup>40</sup> A. Cullis, *Women Don't Play Dirty*, „Women's Art Magazine” 1993, nr 52, s. 24.

<sup>41</sup> Ch. Smyth, *Bad Girls*, (w:) *Bad Girls*, ICA, London, 1993, s. 7.

<sup>42</sup> M. Allthorpe-Guyton, *A Purpose in Liquidity*, (w:) *Effluvia*, op. cit., s. 10-11.

walentny i kuriozalny artefakt. Wymienione dzieła swą formą nawiązują do kształtu kwiatu, którego obecność nasilona zostaje przez narzucającą się spojrzeniu serię fotografii „Bad Blooms”.

Kwiaty jako roślinne ciało są dla Chadwick esencją organicznej somatyczności; jednocześnie jako biseksualne, reprodukcyjne organy roślin są alegoriami hermafrodytycznej seksualności. Seks w jej wyobrażeniach nawiązuje do tradycji floralnych przedstawień w sztuce Georgii O’Keeffe, Judy Chicago i Roberta Mapplethorpe’a, grając na łańcuchu asocjacji związanych z kobiecością i androgynią. Alegorie te odnoszą się również do konstrukcji znaczeń w systemie płciowej różnicy, odwracają bowiem tradycyjny symbolizm kwiatów związany z naturą i kobiecością, przemieniając je w sztuczne układy obejmujące kobiecą i męską seksualność. Wychoząc poza granice jednej płci i kreując wcielenia uwodzającego hermafrodytyzmu, artystka problematyzuje orientowanie pożądania ze względu na płeć, aby skonfrontować odbiorcę z wewnętrzną i wrodzoną biseksualnością<sup>43</sup>. Zarówno te dzieła, jak i ich działanie przesycone są erotyzmem sączącym się z obrazu lub obiektu. Efekt ów wywołuje sama idea hermafrodytyzmu, zgodnie z mitologią oznaczająca erotyczną pełnię, krańcowy sensualny nadmiar rozkoszy<sup>44</sup>, jak i inspiracja literaturą Georges’a Bataille’a, również zafascynowanego kwiatami, u którego w wyzwalającej erotycznej konwulsji i miłosnym akcie zatracą się tożsamość, a dwie płci splatają się w ekstatyczną jedność<sup>45</sup>. „Glossolalia”, kumulując wielość zestawionych w przestrzeni płciowo ambiwalentnych obiektów, odsłania proces przenikania i splatania.

Omawiane rzeźby Helen Chadwick „Cacao” 1994 i „Glossolalia” 1993 ukazują sygnalizowane teoretyczne przesunięcie od modelu lacanowskiego do koncepcji o orientacji kleinowskiej, oznaczające zastąpienie logiki obrazu-spojrzenia (*image-gaze*) logiką obiektów-popędów<sup>46</sup>. Od dwóch dekad w centrum zainteresowania psychoanalitycznej krytyki sztuki i związa-

<sup>43</sup> J. Robson, *Helen Chadwick. Trophies/ Ganzer Stolz*, Galerie Eugen Lendl, Graz 1991.

<sup>44</sup> Według *Metamorfoz* Owidiusza, syn Hermesa i Afrodyty, Hermafrodytos był pięknym młodym bogiem, którego zwabiła do wody i uwiodła zakochana w nim nimfa źródła Salmakis. Podczas aktu przeżyła z ukochanym tak intensywną rozkosz, iż wyblagała bogów, aby na zawsze złączyli ich ciała w jedno. W ten sposób hermafrodytyzm ma zdecydowanie seksualną wykładnię związaną z erotyczną i sensualną doskonałością obejmującą obie płci. Por. Owidiusz, *Poezje wybrane: metamorfozy*, wstęp L. Winniczuk, wyb. i przekł. z łac. J. Sękowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.

<sup>45</sup> G. Bataille, *Historia erotyzmu*, Oficyna Literacka, Kraków, 1992, s. 146-162.

<sup>46</sup> Por.: M. Nixon, *After Images*, „October” 1998, nr 83, s. 115-30. Przesunięcie to sygnalizowane jest w tekście Mignon Nixon, analizującej wystawę „Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20<sup>th</sup> Century Art in, of, and from the Feminine” 1994-96 zorganizowaną przez Catherine de Zegher.

nej z nią twórczości znajduje się problem przedstawienia/obrazu/wizerunku (*image*). Na podstawie teorii fazy zwierciadła Jacques'a Lacana, mówiącej o konstytucji ego w lustrzanym odbiciu poprzez spojrzenie, skoncentrowano się na tym, w jaki sposób podmiot i jego seksualność są konstruowane lub rozbijane poprzez obraz i widzenie<sup>47</sup>. W tym modelu podkreślona została różnica pomiędzy ego a innym, która manifestuje się w wizualnym polu; w konsekwencji wzorzec obrazu-spojrzenia-innego służy do odczytywania tożsamości opartej na płciowej i seksualnej różnicy. Powrót do popędów i obiektów, które oddają cielesność na presymbolicznym poziomie, oznacza wyłonienie się alternatywnego modelu, sygnalizującego twórczość, która wychodzi poza dominację obrazu lub która w psychoanalitycznym, lacanowskim znaczeniu obraz poprzedza<sup>48</sup>. Powstaje efekt wessania w obrazie przywracający pozostałości ciała w prelingwistycznym i preedypalnym sensie. Model związany z obiektami-popędami opiera się na idei „obektów popędowych” Freuda, która została rozwinięta przez Melanie Klein w koncepcji „obektów częściowych”.

Według Klein psychiczne doświadczenie jest organizowane przez nieświadome fantazje wywoływane przez cielesne popędy, tak pragnienia jak i destrukcji. Te fantazje i doznania ukształtowane w najwcześniejszym okresie niemowlęctwa w relacji do ciała własnego i matki, pozostają jako stałe pozycje zakorzenienia podmiotowości – bez względu na wiek i kontekst. Kleinowski podmiot odnosi się do otoczenia jako pola obiektów, które mają być pochłonięte, przyłączone bądź unicestwione, rozbite, zgodnie z fantazjami introjekcji lub projekcji kierowanymi przez cielesne popędy. Pojęcie „obektu częściowego” zajmuje centralne miejsce w rekonstrukcji świata archaicznych fantazji dziecka, który pozostaje stałym elementem psychicznego życia. Tymi obiektami są części ciała realnego czy fantazmatycznego, na które intensywnie nakierowany jest popęd, imaginacyjnie odrywając je od ciała jako całości. Pierwotnie niemowlę ustanawia swe pożądanie, a także frustracje wobec matki w odniesieniu do części jej ciała; najlepszym przykładem jest pierś, która reprezentuje jej całą osobę. Pierś, a nie matka, staje się zatem popędowo obsadzonym pierwszym obiektem częściowym. Obiektom przypisywane są cechy „złe” lub „dobre” nie tylko w zależności od tego, czy są one zaspokajające, czy frustrujące, lecz przede wszystkim wskutek projekcji na te obiekty popędów libidalnych lub destrukcyjnych podmiotu. Na tej zasadzie pierś, która zaspokaja, jest dobra i kochana, a gdy się odsuwa, jest zła i nienawidzona; ponadto dobra pierś staje się pierwowzorem wszystkich cech

<sup>47</sup> Problematykę obrazu we współczesnej sztuce i teorii, w relacji do fazy zwierciadła, analizują: R. Krauss, *Welcome to the Revolution*, „October” 1996, nr 77; H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, 1996.

<sup>48</sup> M. Nixon, *After Images*, op. cit., s. 116-120.



obiektów przynoszących bezpieczeństwo, zaspokojenie i przyjemność, a zła – tych wiążących się z prześladowaniem i odmową. Każdy następny obiekt częściowy ulega w życiu fantazmatycznym rozbiciu na stronę pozytywną i negatywną. Kolejne obiekty częściowe to: penis, odchody, mleko, usta, zęby lub inne części ciała czy substancje z nim związane. Zasadę rządzącą wzajemnym oddziaływaniem dobrych i złych cech obiektów stanowi dualizm popędów życia związanych z przetrwaniem i przyjemnością oraz popędów śmierci związanych z destrukcją, które wzajemnie obsadzają obiekt – w zależności od jego funkcji. Co znamienne u Klein – w tej wczesnej fazie poddanej całkowicie popędom bilans libido i destrukcji przechyla się w stronę tej ostatniej. Właśnie na początku życia sadyzm (analny i oralny) znajduje się u szczytu, a przeważającą siłą fantazmatycznego życia staje się agresja oraz poczucie winy w obliczu dokonanego przez nią zniszczenia<sup>49</sup>. W koncepcji Melanie Klein kierowane przez cielesne popędy infantylne fantazje strukturyzujące nieświadomość ukazują konfliktową koegzystencją libido i instynktu śmierci, splecenie miłości i nienawiści. W tej teorii infantylnych popędów nie ma miejsca na różnicę płci: libido i agresja kształtują głębokie nieświadome fantazje jednakowo u obu płci, a destrukcyjne impulsy nie funkcjonują w polu seksualnej różnicy. Obiektami pragnienia i agresji wcale nie stają się jak w edypalnym freudowskim scenariuszu matka czy ojciec, ale seria autonomicznych obiektów częściowych: pierś, mleko, penis, łono, do których niemowlę chce przyłączyć inne obiekty częściowe, np: usta, zęby, mocz, kał w fantazjach aktywowanych przez cielesne popędy. Pochodząca z serii „Trophes” prosta, humorystyczna instalacja-rzeźba Chadwick zatytułowana „I Thee Wed” („Zaślubiam Ciebie”) materializuje działanie popędów na obiektach częściowych, nakładając na falliczne warzywo waginalno-analne futrzane obrączki – niczym w scenie seksualnej konwulsji, unieważniającej kryjące się za organami osoby.

Oparta na psychoanalitycznej koncepcji Melanie Klein logika obiektów-popędów przekracza i neguje konstrukcje seksualnej i płciowej różnicy w lacanowskim modelu obrazu-spojrzenia, wypierając fetyszizm wizualności i proponując elastyczniejszy model seksualności. W sztuce wychodzącej poza konwencje obrazu (*image*) w sferę popędowych obiektów (*part-object*), ciało jest raczej sygnalizowane niż przedstawiane, oddawane pod postacią: fragmentu, wycieku lub rozciągniętego pola, a nie zamkniętej formy lub wizerunku. Procesy, poprzez które odtwarzany jest podmiot popędów i infantylnych cielesnych fantazji, to z jednej strony strategię multiplikacji, rozbijania lub łączenie obiektów częściowych, wylewania, cięcia, rozciągania, rozrywania i fragmentaryzacji, które oddają

<sup>49</sup> J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, op. cit., s. 34-35.

gwałtowność popędów i podważają falliczny porządek płci oraz „spojone-go” edypalnego ciała. Z drugiej strony, działają tu odwrotne techniki reparacji, naprawiające działanie agresji: zszywanie, łączenie, zlewanie, opakowywanie, polerowanie; kumulowanie obiektów w układy, instalacje, struktury, rzeźby inscenizujące fantazmatyczne przestrzenie obiektów częściowych. Ponadto przesycanie dzieł haptycznością narusza stabilność obrazu-spojrzenia, umożliwiając zejście w nieświadomość ku pierwotnej popędowej somatyczności<sup>50</sup>.

Poprzez ekwiwalenty zwierzęcych cielesnych materii „Glossolalia” aktywizuje procesy związane z obiektami częściowymi, które odgrywają rytmicznie multiplikowane futra i języki. Wrażenie cyrkulacyjnego ruchu całego układu fontanny, dotykowa pokusa futer i „liżąca piramida” języków ewokują cielesne popędy. Krytyka odczytywała w tej pracy eksplozję pieśnocy i erotyzmu oralnego, cielesnych przyjemności, poprzez które rzeźba nawiązywała z widzem fizyczny – a nie wizualny – kontakt<sup>51</sup>. Jednocześnie podszycie całości śmiercią i destrukcją, wynikającymi z pochodzenia użytych zwierzęcych (martwych) substancji, zespała seksualność z agresją, czyniąc z pracy niepokojącą i problematyczną wypowiedź, która pochodzi z obszaru infantrylnych i dlatego zarazem przyjemnych, jak i makabrycznych fantazji wydobywających się z ciała. Załamanie płciowej różnicy w tym wielkim hermafrodytycznym ornamencie – splatającym waginalne i falliczne kształty poszczególnych części – podlega logice obiektów-popędów sięgającej do głębin płciowo nieodróżnianej seksualności. Wieża języków parodiuje falliczny fetysz, znak seksualnej różnicy, przekształcając go w uporządkowaną kumulację decentrujących obiektów częściowych, w grona penisków<sup>52</sup>. Sam religijny tytuł dzieła „Glossolalia” zmusza w fonetyce do intensywnego operowania językiem w ruchu symulującym wygięte liżące języczki rzeźby, skierowując do wnętrza ciała odbiorcy. Sam termin ma złożone biblijne znaczenie odnoszące się do cudownego charyzmatu „mówienia językami”, czyli pewnego rodzaju ekstatycznej modlitwy, która wyraża się w niezrozumiałych i niepowiązanych dźwiękach, wygłaszanych w stanach ekstazy będącej wynikiem mistycznych doświadczeń i duchowego upojenia. Intymny kontakt z Bo-

<sup>50</sup> M. Nixon, *Bad Enough Mother*, op. cit., s. 91. Autorka opisuje strategię ewokowania obiektów częściowych i infantrylnych popędowych fantazji na przykładzie twórczości Louise Bourgeois, która stała się prekursorką tej tendencji kontynuowanej we współczesnej feministycznej sztuce.

<sup>51</sup> Ch. Smyth, *Bad Girls*, op. cit., s. 7.

<sup>52</sup> Por.: M. Nixon, *After Image*, op. cit., s. 128. Autorka przywołuje rzeźbiarską twórczość Louise Bourgeois i Yayoi Kusama z przełomu lat 50./60. skoncentrowaną na przeformułowaniu znaku fallusa poprzez decentralizację ciała w wyniku mutacji i proliferacji jego części; w efekcie sam fallus przekształca się w obiekt częściowy.

giem osiąga taką intensywność, iż niemożliwym staje się wyrażenie tego doznania w języku pojęciowym, dlatego mistyk poddaje się słowom obcym lub nieartykułowanym<sup>53</sup>. Abstrakcyjnie tajemnicza i absurdalna oraz dosłownie wielojęzyczna „Glossolalia” wydaje się zaskakującym fizycznym, przełożonym w materię komentarzem na temat tego pojęcia. Paradoksalnie, biblijny termin i rzeźbę łączy problematyka lingwistyczna, związana z kryzysem języka, z obsesją niemożliwości wypowiedzenia ekstremalnych stanów duchowości i nieświadomości, do których droga prowadzi poprzez spazmy i marginesy ciała.

## ABJECT

Wyłonienie i artykulacja kleinowskich obiektów częściowych (*part-object*) stanowi jedną ze strategii stosowanych we współczesnej sztuce, dążących do rozbicia lub podważenia lacanowskiej logiki obrazu-spojrzenia (*image-gaze*) i związanych z nią obrazowych konwencji<sup>54</sup>. Najczęściej spotykana rewizja kodu wizualnego przedstawienia, eksplorowanie jego kryzysu i sygnalizowanie granic, odbywa się jednak pod sztandarem pojęcia „abject” przyjętego od Georges’a Bataille<sup>55</sup>, a wprowadzonego do współczesnej kultury przez Julię Kristevą w jej książce *Powers of Horror*, 1982<sup>56</sup>. Psychoanalityczna wykładnia koncepcji abjectu Kristevej<sup>57</sup> posłu-

<sup>53</sup> J. Kudasiewicz, B. Szier, U. Szwarz, *Glossolalia*, (w:) *Encyklopedia katolicka*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1989, t. V, s. 1119-1121.

<sup>54</sup> Inne aktualne teorie interpretujące przemiany we współczesnej koncepcji *image*, sygnalizujące eksces w obrazie, który wychodzi poza logikę *image-gaze* i freudowski model wizualności, to powracająca koncepcja *informe* Georges’a Bataille’a oraz lacanowska teoria *traumatic real*. Patrz: Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User’s Guide*, 1997; H. Foster, *The Return of the Real*, 1996.

<sup>55</sup> Bataille używał terminu *abjection* w grupie tekstów z połowy lat 30. pod wspólnym tytułem *Abjection et les formes misérables*, gdzie rozumiał go jako pewien rodzaj działania, który ma miejsce w społeczeństwie. Aktywność *abjection* łączył z tym, czego system nie może zasymilować i musi odrzucić jako odrażające odpadki. Jest to zatem u Bataille’a termin odnoszący się do regulacyjnych mechanizmów socjalnych. Dla Bataille’a najpotężniejszą siłą działającą w społeczeństwie było odpychanie, wstręt wobec zjawisk czy rzeczy, które uznane za odrażające stały się sakralne poprzez swą moc obrzydzenia. Patrz: G. Bataille, *Visions of Excess*, ed. A. Stoekl, *Theory and History of Literature*, vol. 14, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, s. 91-102; Por. R. E. Krauss, *The Destiny of the Informe*, (w:) *Formless*, op. cit., s. 236.

<sup>56</sup> Patrz: J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, transl. L. S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1982. Pierwsze francuskie wydanie: J. Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, Editions du Seuil 1980.

<sup>57</sup> W psychoanalitycznym sensie *abject* jest pojęciem Kristevej, można jednak poszukiwać odpowiedników tego psychicznego zjawiska u ojca psychoanalizy Zygmunta Freuda.

ży do interpretacji twórczości Helen Chadwick, zwłaszcza grupy jej dzieł z kręgu ekspozycji „Effluvia”, dopełniając i syntetyzując wymienione analizy związane z libido, optyczną nieświadomością i obiektami częściowymi<sup>58</sup>.

Aby przełamać problematyczność i wieloznaczność pojęcia *abject*, można rozpocząć od jego etymologii. *Abject* to dosłownie odrzutek, łaciński czasownik *jacere*, „rzucić, miotać”, z dodaniem przedrostka *a-* znaczy „odrzucić”. Semantyka obejmuje również takie słowa, jak pomiatać czymś, pogardzać, upodlać. Kristeva odnawia piętnastowieczne francuskie słowo *abject*, pochodzące od łacińskiego *abiectus*, czyli porzucony, pogardliwy, nikiemny, wstrętny<sup>59</sup>. W złożoności podmiotu Kristeva określa właśnie

Sama Kristeva odwołuje się do postaci nerwicy fobicznej opisanej przez Freuda jako przypadek Małego Hansa i jego lęku przed końmi. W tym opisie relacja wobec zewnętrznego obiektu łączącego się z lękiem okazuje się fundamentalna dla wewnętrznej konstytucji podmiotu. *Abject* Kristewej zbliża się zatem do freudowskiej fobii, gdzie obiekt lęku jest konglomeratem, który kondensuje wszelkie obawy, wskazuje zatem na kruchość podmiotu, miejsca, w których się on rozpada. Co więcej, w przypadku fobii Małego Hansa, Freud zaznaczył związane z uwolnieniem libido połączenie lęku i pragnienia, nienawiści i miłości do obiektu, przypominające przyciągająco-odpychające działanie *abjectu* Kristewej. Patrz: S. Freud, *Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy*, (w:) *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Hogarth Press, London, vol. X, 1974; J. Kristeva, *Powers of Horror*, op. cit., s. 34-36. Ponadto Kristeva czerpie z myśli Freuda, gdy określając *abject*, analizuje, w jaki sposób konstytucja właściwego systemu i podmiotu opiera się na odrzuceniu materii i elementów uznanych za nieczyste. W studiach *Totem i tabu* (1912) i *Kultura jako źródło cierpienia* (1930) Freud pisze, iż cywilizacja jest ufundowana na odrzuceniu nieczystych kazirodczych związków i odłączeniu od brudnego somatycznego podłoża. (Por. Z. Freud, *Totem i tabu*, Wydawnictwo KR, Warszawa, 1993; Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1992.) Nowym aspektem wprowadzonym przez Kristevą jest przekonanie, iż to, co odrzucone, nigdy nie może zostać zupełnie wymazane i usunięte, krąży bowiem na granicach i zagraża niestabilnej jedności podmiotu.

<sup>58</sup> *Powers of Horror* Kristewej to tekst w pełni intertekstualny i polifoniczny, łączący psychoanalizę, religioznawstwo, antropologię, literaturoznawstwo i nauki społeczne. Filozofka rozważa *abject* na wielu przeplecionych poziomach; podobnie wielopoziomowa jest szeroka recepcja tego pojęcia we współczesnej humanistyce i kulturze. Niemożliwym wydaje się wyczerpanie wszystkich poruszonych przez Kristevą i jej epigonów wymiarów *abjectu*. Tak jak każdy podmiot ma swój *abject*, tak każda dziedzina reinterpretująca to pojęcie ma swoją wersję *abjectu*, często oddalającą się od modelu Kristewej lub redukującą go. W tym tekście w analizie sztuki Chadwick ograniczę się do wąskiego, psychoanalitycznego rozumienia *abjectu* zaczerpniętego od samej Kristewej, a także odczytanego przez Elizabeth Grosz w książce *Sexual Subversions. Three French Feminists*, 1989. Perspektywa na związek między *abjectem* a wizualnością zainspirowana została przez pojawiające się na ten temat teksty na łamach pisma „October”: R. Krauss, *Antivision* (Spring 1996), H. Foster, *Obscene, Abject, Traumatic* (Fall 1996), M. Nixon, *Bad Enough Mother* (Winter 1995), M. Nixon, *After Images* (Winter 1998), *The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject* (Winter 1994).

<sup>59</sup> T. Kitliński, *Teoria Julii Kristewej wobec kryzysu podmiotowości*, Praca doktorska, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998, s. 59.

sferę odrzutka, tego, co odrzucone – *abjectu*, który nie jest w pełni ani przedmiotem, ani podmiotem, lecz ambiwalentną strefą graniczną. Stanowi on obszar podmiotowości, obszar doświadczenia, gdzie gromadzi się to, co nieakceptowalne, nieczyste, nikczemne, ohydne, odrażające wobec socjosymbolicznego porządku. Teoria *abjektu* Kristevej wydaje się szokująca, gdyż jest on traktowany jako zbiór tego wszystkiego, co wzbudza wstręt i pogardę, a jednocześnie tkwi we wnętrzu człowieka. *Abject* jest wynikiem psychosomatycznych procesów rozwoju podmiotowości. Jest wewnętrzny, stanowi wewnętrzną matrycę wstrętu, mimo tego, iż jest aktywizowany i projektowany na zewnętrzne zjawiska, osoby i obiekty.

Aby wyjaśnić psychoanalityczny wymiar *abjektu*, konieczne jest przywołanie podziału Kristevej na *semiotyczną* i *symboliczną* modalność podmiotowości. Julia Kristeva wprowadziła pojęcia owych dwóch modalności w studium *La révolution du langage poétique*<sup>60</sup> z roku 1974, poświęconej awangardowej poezji Mallarmego, Lautreamonta i Nerval, rozwijając je dalej w swoich późniejszych dziełach, szczególnie w pracy *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*<sup>61</sup> z roku 1994. Są to koncepcje wprowadzone przez badaczkę z językoznawstwa i przeniesione na grunt psychoanalizy: odnoszą się zatem zarówno do języka, literatury jak i podmiotowości. Filozofka rozpoznaje sposoby, przez które tekst artystyczny jest w stanie stabilizować lub kwestionować podmiotowość. Połączeniem pomiędzy sferą literatury i sztuki a psychoanalizy są terminy *semiotyczność* i *symboliczność* – jako konceptualne i dialektyczne kategorie, równorzędne wymiary określające „mówiący podmiot”. Analizując awangardową poezję Kristeva wyszła od stwierdzenia, że język nie funkcjonuje jedynie na podstawie gramatyki czy słownika, ale również poprzez zmysłowe i emocjonalne wrażenia, czyli zawarte w nim cielesne i psychiczne odciski, które stanowią jego subwersywną i twórczą siłę oraz anarchiczny potencjał przekształcający zastałą formę. Tą wibrującą energią, nazywaną również seksualną, zmysłową lub cielesną podszewką/wyściółką jest właśnie to, co *semiotyczne*. Objawia się ono w języku i w podmiocie jako elementarny, prewerbalny i preedypalny poziom pierwotnego narcyzmu, odcisk najwcześniejszej fazy rozwoju, związanej z jednością z matczynym ciałem. W poetyckim języku rytm, rym, aliteracja, onomatopeje, ton, modulacje są ekspresją *semiotyczności*. W psychoanalizie są to niewyraźne emocje, niedostępne świadomości i werbalizacji, manifestujące się w na-

<sup>60</sup> J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Collection Tel Quel, Paris 1974, s. 17-100. Autorka w rozdziale A I „Sémiotique et symbolique” przedstawiła koncepcje *semiotyczności* i *symboliczności*, które referuje.

<sup>61</sup> J. Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, NRF Essais, Gallimard, Paris 1994.

pięciu, nastroju, intonacji i modulacji głosu. Na to, co *semiotyczne*, składają się cielesne popędy i instynkty w swej polimorficznej i niekontrolowanej postaci, podporządkowane libidalnym potrzebom sprzed podziału na analną, oralną i genitalną specyfikację. Są one artykułowane somatycznie poprzez pulsacje, impulsy, spazmy i dźwięki. *Semiotyczny* jest zatem krzyk, wokalizacje (pseudosylaby, echolalie), ruchy i gesty dziecka w preedypalnej fazie rozwoju, ale i konwulsje, płacz, śmiech, prozodia, gra słów, nonsens w języku i zachowaniu dorosłego człowieka. *Semiotyczne* są nieokreślone siły, energie i popędy wywodzące się z instynktu bądź irracjonalności. *Semiotyczność* reprezentuje nieświadome psychosomatyczne procesy, które przekraczają zamknięte struktury i hierarchie. Opiera się ona na pewnego rodzaju cielesnej pamięci, reminiscencji popędów i doznań związanych z bólem lub przyjemnością, doświadczanych przez ciało z niezwykłą intensywnością zanim doszło do odłączenia od matki i osiągnięcia pierwocin indywidualności. Wiąże się zatem z symbiotyczną sferą dzieloną z ciałem matki, początkową jednością matki i dziecka, amorficzną przestrzenią ich połączonych cielesności, w której kształtuje się libidalna energia.

W opozycji, to, co *symboliczne*, łączy się z procesami towarzyszącymi freudowskiemu kompleksowi Edypa lub lacanowskiej fazie zwierciadła, czyli zjawiskom socjalizacji, polegającym na separacji od matczynego ciała. Wylania się wówczas indywidualny podmiot, wkraczający w symboliczny porządek i przyswajający językowe reguły. Mowa, przedstawienie i znaczenia należą do sfery *symboliczności*, wytwarzającej system nazywania i formowania. W uproszczeniu *symboliczne* jest tym, co społeczne i kulturowe, kontrolując i sublimując cielesny, sensualny i irracjonalny chaos *semiotycznego*, paternalistycznie represjonując pierwotne matczyne niezróżnicowanie. Libidalne, polimorficzne popędy zostają zorganizowane i uporządkowane zgodnie z falliczną seksualnością. Według Kristewej płynne *semiotyczne* nigdy jednak nie zanika, lecz działa w różnych manifestacjach podmiotowości i języka synchronicznie z *symbolicznym*, przenikając i rozrywając jego porządek. Dlatego dla badaczki *symboliczność* nie jest w pełni monolityczną strukturą, ale raczej iluzją stabilności, gdyż nieustannie jest podmywana przez zagrażające przypiływy *semiotyczności*. W tym właśnie sensie podmiot jest zawsze równocześnie *semiotyczny* i *symboliczny*. Instynktowe, nieznanne energie działają we wnętrzu *symboliczności*, gdy somatyczne początki odcisnięte są w języku mówiącego podmiotu. *Semiotyczne* znajduje się poza językiem i reprezentacją, a jednocześnie przenika do ich środka i narusza ich konwencje jako rewolucyjna, pierwotna modalność podmiotowości<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> W swych tekstach Kristeva ukazuje, jak w literaturze i sztuce uwidacznia się przeplatanie tych dwóch jakości, a zwłaszcza, jak tłumione, irracjonalne, cielesne i matczyne *semiotyczne* dochodzi do głosu. Sztukę będzie ujmować filozofka jako dialektyczną prze-

Na *abject* składa się to, co *semiotyczne* i somatyczne, podważa on bowiem *symboliczność*, ale jednocześnie ją chroni. Z powodu swego pogardzanego i nieczystego granicznego charakteru, *abject* przeraża, obrzydza i fascynuje zarazem<sup>63</sup>. *Abject* jest to niestabilna kondycja *symbolicznej* podmiotowości zagrożonej przez przyływy i wyziewy *semiotyczności*. Związane z fazą pierwotnej symbiozy z ciałem matki, *semiotyczne* cielesne popędy w swym polimorficznym chaosie libidalnej energii i instynktu śmierci krążą na granicach i marginesach *symbolicznego* ciała i podmiotowości, zagrażając ich czystości i stabilności. To wewnętrzne niebezpieczeństwo i słabość są doświadczane przez podmiot jako *abject*, jego wewnętrzna podminowana sfera graniczna pomiędzy czystością a nieczystością. Osiągnięcie poprawnej *symbolicznej* podmiotowości, ukształtowanie właściwego ego i wzorcowego ciała, wiąże się z przymusem odrzucenia, wyparcia *abjectu*; jest to jednak niemożliwe zadanie, gdyż cielesne, popędowe i zmysłowe doznania są integralną częścią podmiotowości, ukrytą pod jej *symbolicznymi* warstwami. *Abject* jest zatem stanem w istocie bliskim podmiotowi, a jednocześnie doświadczanym jako obcy, zewnętrzny, zagrażający Ja. W ten sposób dotyka problemu kruchości granic podmiotu, załamując bariery pomiędzy jego wnętrzem a zewnątrz.

Podmiot doświadcza *abject* jako niechęć, odrzucenie i wstręt wobec budzących te doznania zewnętrznych lub granicznych substancji, materii i obiektów, a zarazem jako fascynacja nimi, gdyż przywołują one zmysłowy potencjał *semiotyczności*, odsyłając do jej pokładów w podmiotowości. *Abject* związany jest więc z ambiwalencją w stosunku do odrzuconych, zakazanych, a jednocześnie upragnionych cielesnych popędów, pochodzących z okresu *semiotycznej* matczynej pełni, których podmiot nie jest w stanie ani całkowicie zintegrować ani zapomnieć. *Abject* charakteryzuje konieczność oderwania się od cielesności, zwierzęcości, materialności i ostatecznie śmierci, a jednocześnie przyciąganie do tych nieodłącznych i fundamentalnych aspektów istnienia, ciągła tęsknota do ich amorficznej rozkoszy nieodróżnicowania. Poprzez ową niepokojącą dwoistość *abject*

---

strzeń między systemem *symbolicznym* a zagrażającą mu *semiotyczną* heterogenicznością popędów. Sztuka jako konwencja, pewien kod kulturowy znajduje się po stronie socjo-symbolicznego prawa, a zarazem stanowi niezwykle obszarem eksponujący możliwości transgresji. Artykułuje bowiem instynktowne podłoże podmiotu, przekazując je społecznie dopuszczalnej formie. Różnica pomiędzy tą koncepcją a freudowską wizją sztuki jako działalności sublimującej polega na tym, iż w ujęciu Kristevej tekst poetycki bądź artystyczny udostępnia *semiotyczność*, a nie przekształca ją, transponuje. Wręcz przeciwnie – to *semiotyczność* uzyskuje widzialność poprzez pracę przemiany ustalonego kodu. To, co *semiotyczne*, jest rodzajem prewerbalnej i przewizualnej energii wibrującej w tekście i w obrazie. Por. A.-M. Smith, *Julia Kristeva, Speaking the Unspeakable*, Pluto Press, London 1998, s. 14-29.

<sup>63</sup> T. Kitliński, *Teoria Julii Kristevej wobec kryzysu podmiotowości*, op. cit., s. 60.

podkreśla relację podmiotu z tymi zjawiskami nietolerowanymi przez świadomość i rozum.

Działanie *abjectu* i związanych z nim procesów podmiotowości jest najlepiej widoczne w przestrzeni ciała i jego fizjologii, gdyż wiąże się on z pragnieniem, a zarazem niemożliwością transcendencji somatyczności i wyparcia zanieczyszczającej materialności fizycznego wcielenia. Kristeva wyróżnia trzy złożone rodzaje *abjectu*: w stosunku do jedzenia, do odpadków i wydzielin ciała (kał, mocz, krew, sperma, pot, ślina itp.) oraz do seksualności, znaków seksualnej różnicy najczęściej związanych z kobiecością (np. krew menstruacyjna). Przeciwno tym konkretnym postaciom działania *abjectu*, uruchomione zostają społeczne rytuały związane z tabu oraz indywidualne mechanizmy obronne, do których należą takie trzewiowo-psychiczne reakcje, jak nudności, wymioty, spazmy, dławienie, drżenie i lęk. Poprzez wstręt ujawniają się cielesne procesy i strefy, których racjonalność nie jest w stanie ani zaakceptować, ani wyprzeć, komunikujące nieświadomość ciała i jego rewoltę przeciwko własnemu *symbolicznemu* statusowi i obrazowi<sup>64</sup>.

Przechodząc do relacji pomiędzy wizualnością a *abjectem*, chciałbym podkreślić, iż *symboliczny* porządek wiąże się z logiką obrazu-spojrzenia, a będący jego produktem wizerunek (*image*) opiera się na tradycyjnym kodzie wizualnej reprezentacji. Jest to koherentny i pełen obraz, powstały zgodnie z zasadami fallicznej i wertykalnej wizualności, gdzie przedstawiony podmiot lub obiekt są ukazane w stanie jedności, przejrzystości i fetyszystycznej cielesności. Mimo że w tym modelu *ego* jest uformowane poprzez rozpoznanie ciała w odbijającym lacanowskim lustrze, powstały wizerunek transcenduje i oczyszcza somatyczny pierwowzór, wypiera cielesne ograniczenia i fizyczność poszczególnych części ciała składających się na wizualnie spojony fantazmatyczną przestrzeń *ego*. W mojej interpretacji, tak jak *abject* jest ciemną i wilgotną stroną *symbolicznej* modalności podmiotu, wprowadzającą ślady *semiotyczności* – tak w podobny sposób – oddziałuje we wnętrzu wizerunku (*image*), eksponując rysy w obrębie wizualnej mozaiki oraz wyciekające przez nie płyny. Według Hala Fostera *Abject*, działając od środka, uwidacznia kryzys zarówno *symboliczności*, jak i wizerunku (*symbolicznego image*) jednak nie po to, aby je zniszczyć czy zanegować, ale żeby otworzyć nowe poszerzające możliwości w wizualności, wychodzące poza nią samą<sup>65</sup>.

Julia Kristeva, opisując nabywanie przez podmiot swego obrazu (*image*), identyfikację z nim, kwestionuje czysto wizualne podstawy tego aktu

<sup>64</sup> E. Grosz, *Sexual Subversions. Three French Feminists*, Allen and Unwin, Sydney 1989, s. 71-73.

<sup>65</sup> H. Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*, „October” 1996, nr 78, s. 115.



konstytucji *ego*, wyjaśniane poprzez lacanowską fazę zwierciadła<sup>66</sup>. Jej zdaniem tworzenie własnego obrazu jest całym procesem obejmującym również bardziej archaiczne i somatyczne etapy, przechodzącym nie tylko przez pryzmat wzroku, ale przede wszystkim dźwięku, smaku, dotyku i zapachu, związane z relacją z ciałem matki<sup>67</sup>. Rozwijając myśl autorki, sugeruję, iż wizerunek (*image*) ma zatem swą własną wewnętrzną *semiotyczną* modalność stanowiącą pozostałość po procesie jego konstytucji, sprzed ostatecznego wizualnego wyczyszczenia, ustanowienia *objectu* (nieczystych marginesów *ego*-ciała-obrazu), w ramach wprowadzającej w *symboliczność* fazy zwierciadła. Dlatego sztuka zanurzająca się w *abject* bywa interpretowana jako badanie fizycznych i metaforycznych pozostałości zrepresjonowanego matczynego ciała jako wyściółki, podszewki somatycznych popędów, będącej podłożem, a równocześnie odwrotnością symbolicznego porządku i związanej z nim wizualności<sup>68</sup>.

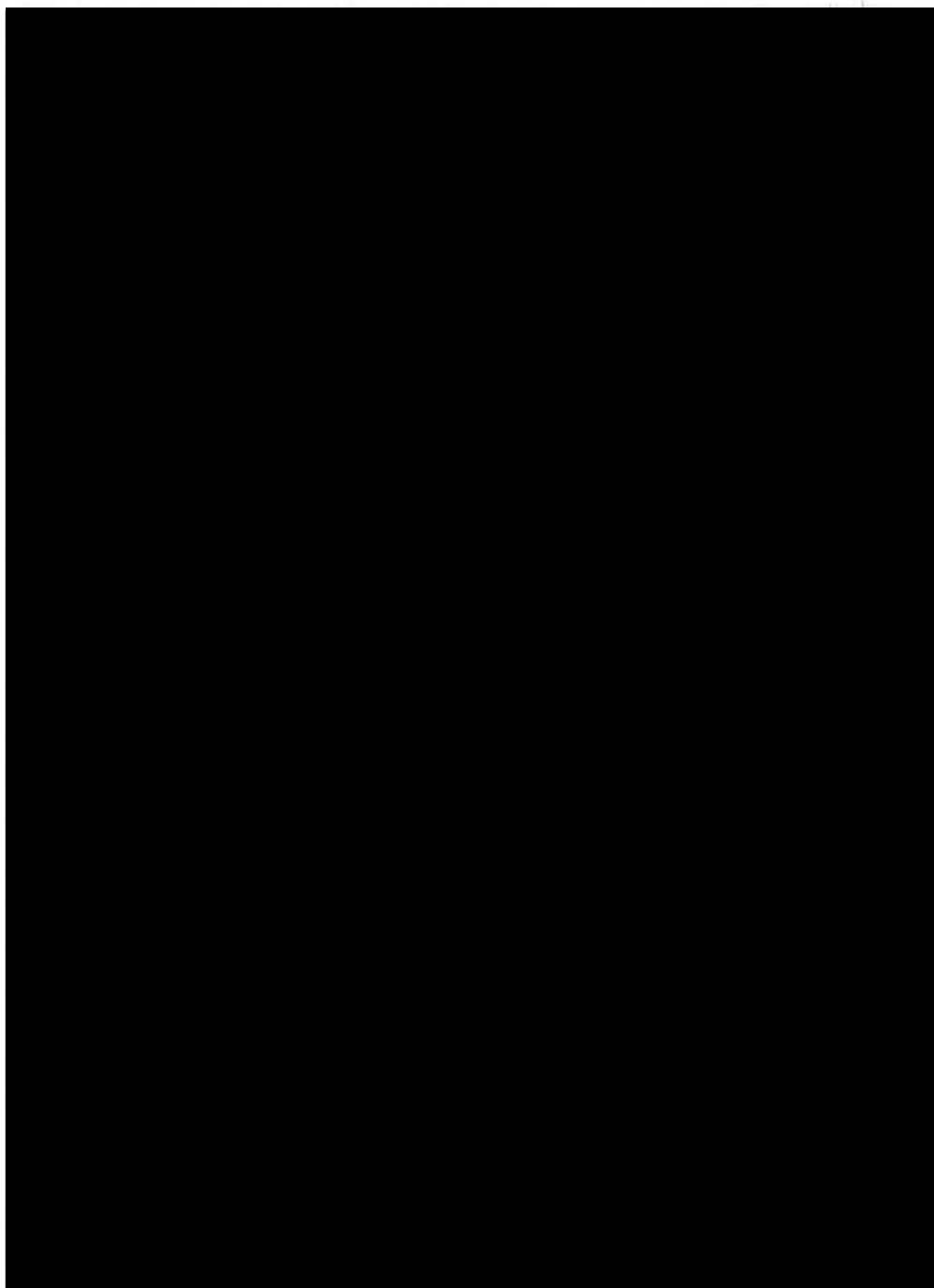
W mojej interpretacji wizualność sztuki Helen Chadwick oparta jest właśnie na somatycznym podłożu i „zmysłowej podszewce”, uwidaczniających się poprzez wykorzystywane materiały ewokujące sensualne i cielesne doznania. Ornamentalne zestawienie substancji, które intensywnie działają przez faktury i barwy, zapach i smak, doprowadza synestezję do poziomu ekscesu, nadmiaru w przedstawieniu. Działanie to przejawia się zarówno w fotograficznym obrazie („Wreaths to Pleasure”, „Meat Abstracts”) jak i w trójwymiarowej rzeźbie-instalacji („Cacao”, „Glossolalia”). Materie śliskie, kleiste, lepkie, miękkie, futrzane i gnijące rozpuszczają bądź rozpraszają stabilność dzieła sztuki jako neutralnej, zamkniętej struktury, wprowadzając wewnętrzny ruch-pulsację i fizyczny, trzewiowy kontakt z widzem.

Najważniejszy wydaje się jednak charakter użytych składników, które można klasyfikować zgodnie z trzema wymienionymi przez Kristevą rodzajami *objectu* – w odniesieniu do jedzenia, cielesnych odpadków i seksu. Chadwick wkracza na każdy z tych obszarów i posługując się ambiwalentną artystyczną strategią, eksponuje zmysłowy i wizualny potencjał pochodzących z nich elementów. Z jednej strony sięga w swej sztuce po materiały mogące wywoływać niechęć, odrazę i wstręt, które w agresywny sposób atakują zmysły i trzewia. Wykorzystuje surowe mięso („Meat Abstracts”, „Enfleshings”), organiczne odpadki („Carcass”), robaki („Organism in Love”, „Pieces of Eight”, il. 12-13), mydliny („Wreaths to

<sup>66</sup> Patrz: J. Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I*, (w:) *Ecrits*, transl. A. Sheridan, Norton, New York 1977.

<sup>67</sup> Julia Kristeva in *Conversation with Rosalind Coward*, (w:) *Desire*. ICA Documents, London 1984, s. 23.

<sup>68</sup> H. Foster, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 1996, s. 152, 159.



12. „Organism in Love” 1990



13. „Pieces of Eight” 1991



14. „Loop My Loop” 1991

Pleasure”), wypreparowane fragmenty martwych zwierząt („Philoxenia”, „Glossolalia”, „Loop my Loop” (il. 14)), ekwiwalenty i asocjacje wydalnicze i analne („Piss Flowers”, „Cacao”). Z drugiej zaś strony, sublimuje działanie wstrętu, aranżując te składniki w dekoracyjny sposób i zestawiając je z przeciwstawnymi materiałami budzącymi przyjemność, zaspokojenie i pożądanie, np: kwiatami, owocami, kosmetykami, drogocennymi tkaninami.

Powstałe hybrydalne dzieła sztuki mają wysoce estetyzującą formę, zbudowane są zgodnie z geometrycznymi zasadami kompozycji, opakowane w jaśniejąco czyste ramy z industrialnych materiałów, a głębię i promieniowanie nadają im świetlne efekty wywołane przez ukryte we wnętrzu przedstawień źródła światła. Substancje związane z obrzydzeniem artystka przybiera w sterylne kategorie piękna i porządku, wydobywa, a także sublimuje *abject*, przedstawiając w ten sposób swoją indywidualną wersję tego problemu, odrębną – a jednocześnie nie tak odległą od wykładni Kristevej. Ten wysoki stopień sublimacji i estetyzmu, gry ze wstrętem, który przestaje być wstrętny, zdecydowanie odróżnia twórczość Chadwick od popularnej w sztuce lat 90. tendencji nazywanej *abject art*, której głównym celem jest totalna desublimacja pola wizualnego i polityczno-społeczna kontestacja<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> *Abject art*: termin używany w anglo-amerykańskiej krytyce artystycznej do określenia dzieł sztuki powstałych w latach 80. i 90. wykorzystujących zdegradowane lub skatologiczne materiały i wizerunki. Stosowany najczęściej do opisu kontestatorskich dzieł we współczesnej sztuce Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. Nazwa pochodzi od słowa oznaczającego niski, odstręczający i odrzucony stan istnienia. Pojęcie to zostało wprowadzone pod wpływem angielskiego przekładu książki Julii Kristevej: *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982) analizującej symboliczne znaczenie, balansującej pomiędzy wstrętem a fascynacją, społecznej i psychologicznej reakcji na różnorodne formy nieczystości. Istotnym punktem odniesienia są również teksty surrealistycznego pisarza Georges’a Bataille’a afirmujące elementarne materie budzące obrzydzenie. Sztuka współczesna określana mianem *abject art* z jednej strony kontynuuje XX-wieczne tradycje artystyczne związane ze społecznym krytycyzmem i z wykorzystywaniem tworzyw pochodzących z odpadków cywilizacji, z drugiej jest częścią rozwijającej się od lat 70. sztuki feministycznej i gejowskiej. Polityczny kontekst powstania *abject art* wynika z konfrontacji pomiędzy dominującą: patriarchalną, protestancką, konserwatywną i cenzurującą administracją prezydentów Ronalda Reagana i George’a Busha a opozycyjną, zaangażowaną sztuką związaną z multikulturalizmem i kryzysem AIDS. Podstawowa strategia oddziaływania *abject art* polega na kreowaniu przedmiotów i przedstawień brudu i obsceniczności, które naruszają, kwestionują oraz uwidaczniają restrykcyjne normy i tabu dotyczące: ciała, płci, seksualności i rasy. Do konwencjonalnego repertuaru *abject art* należą fizjologiczne wyobrażenia fragmentów ciała, seksualnych organów i ekskrementów oraz wszelkie organiczne i industrialne materiały w stanie gnicia, rozkładu i rozpadu. Istota tej sztuki – to uwolnienie psychicznych i fizycznych popędów, fobii, obsesji i traum oraz wprowadzenie w artystyczny obszar aktu desublimacji, który podważa totalitarne, homogeniczne i represjonujące koncepcje kultury i tożsamości. Główni amerykańscy artyści, których prace określa się termi-

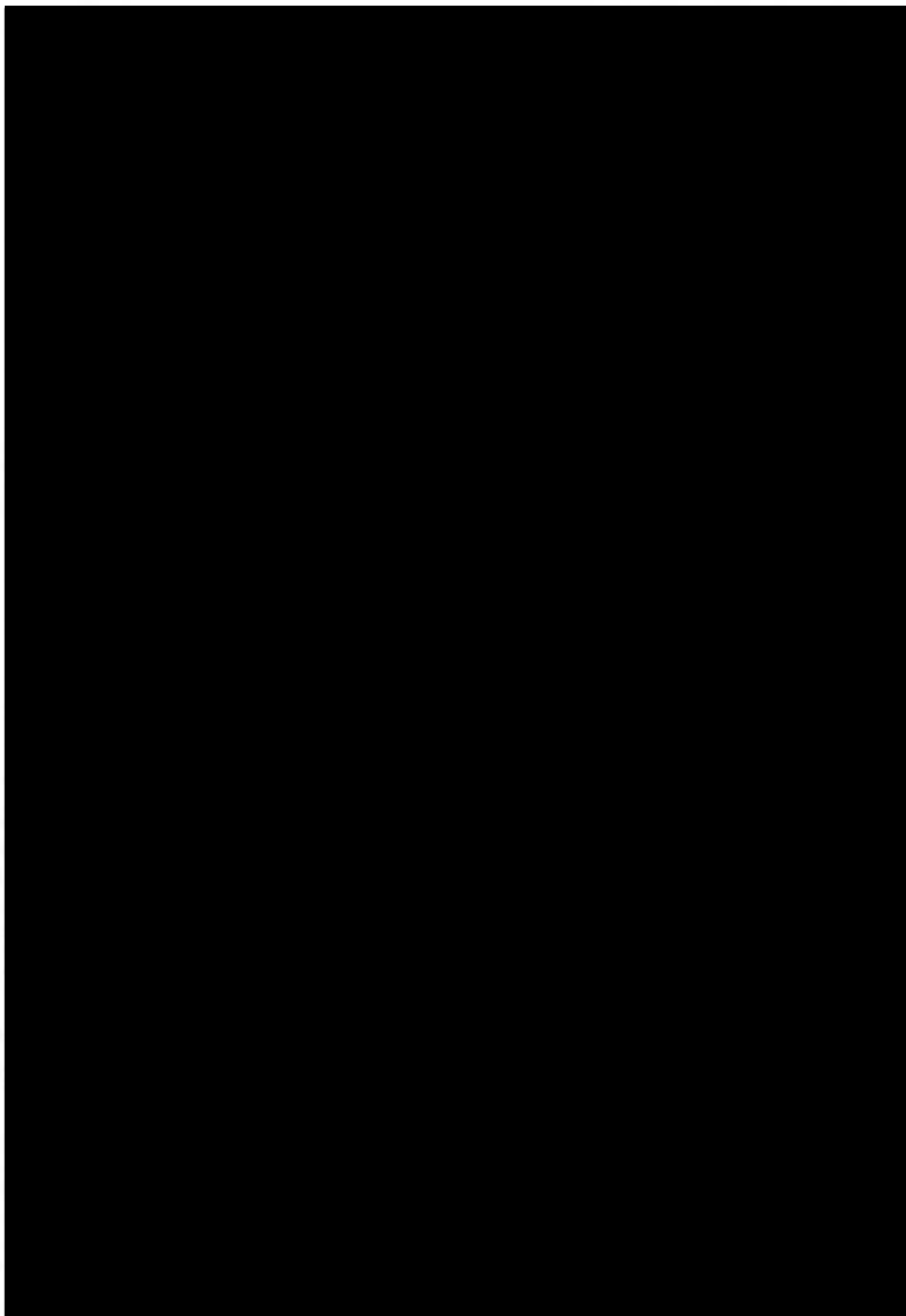
Charakterystyczny dla brytyjskiej artystki dwoisty efekt przyciągania i odpychania, wciągania odbiorcy w estetyzujące i halucynogenne przestrzenie czy powierzchnie, a następnie konfrontowania go z ich odrzucającą materialną zawartością, oddaje zasadę działania *abjectu*, kumulującego w sobie przerażenie i fascynację. Chadwick sygnalizuje funkcjonowanie *abjectu* w podmiocie, czyni to jednak w łagodnej i atrakcyjnej formie, dokonując psychicznej i fizycznej introspekcji poprzez dekoracyjne i barwne powiększające soczewki. Pozostając cały czas na poziomie ochronnej symboliczności i obserwując przez nią – niczym przez przezroczyste szkło („Carcass”) i zabezpieczające ramy („Cacao”) – wpływy semiotycznych popędów, wywołujące drżenie pragnienia i lęku, czyli *abject*, przybierający u Chadwick postać „urzekającego wstrętu”.

W przeestetyzowanej pracy „Pieces of Eight” 1991 (il. 13) z serii „Lamps”, składającej się z dwóch owalnych fotografii, zestawiających organiczne kształty kojarzące się z pięknym kwiatem z odpychającymi tłustymi glistami wijącymi się w mętnej cieczy. Ta strategia zestawiania zachwyty ze wstrętem prowadzi do okresu dzieciństwa artystki, gdy matka zabierała ją do londyńskich muzeów, gdzie większość czasu Chadwick spędzała obserwując nie dzieła sztuki, ale twarz swej matki wyrażającą wrażenia balansujące między podziwem a niechęcią, gdy jej wzrok przesuwiał się po obrazach, przechodząc np. od Margitte do Bacona<sup>70</sup>.

Inna fotorzeźba „Nostalgie de la Boue” („Nostalgia za błotem”) 1990 (147 x 68 x 14 cm) (il. 15), składa się z dwóch podświetlonych cibachromowych fotografii połączonych w pionie, z których jedna ma ramę owalną, a druga pofalowaną, niczym płatki kwiatu. Dolny wizerunek przedstawia krąg bujnych posklejanych brązowych włosów, otaczający środkowy wilgotny otwór wypełniony błotnistą wodą. Górny ukazuje błyszczący czerwono-różowy wieniec wijących się robaków ułożony na brązowej, również błotnistej glebie. Dzieło to kumuluje w sobie wyobrażenia i substancje związane z *abjectem*, z najniższym, nieczystym i obrzydliwym stanem materii. Jakby robaki i brudne włosy nie wystarczały, brązowy kolor kojarzy się z ekskrementami. A przecież, w czysto wizualnym sensie praca ta jest piękna, sensualna i świetlista, wchłaniając spojrzenie w głąb błotnistych otworów. Powierzchnia pola wizualnego jest w zaskakujący sposób destabilizowana, fotografia imituje trójwymiarową inscenizację, wyobrażenia uwypuklają się, wychodzą do przodu, w obrębie wień-

nem *abject art* – to m.in.: Kiki Smith, Cindy Sherman, Robert Gober, Mike Kelley, David Hammons, John Miller, Sue Williams, Nancy Spero, Andres Serrano. Patrz: *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*, Whitney Museum of American Art, 1992; *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, Whitney Museum of American Art, 1993

<sup>70</sup> A. Beckett, *What a Swell Party it Was*, „The Independent on Sunday” 1996, 2 June, s. 19.



15. „Nostalgie de la Boue” 1990

ca włosów i robaków. Jednocześnie dominuje obsesyjne ciążenie w dół, w głąb, wciągające odbiorcę, w środkowe otwory wodnistego błota – niczym robaki wciskające się w glebę. Fotografie zdają się poruszać i oddychać, ożywione przez organiczną maź i otwierającą się w niej otchłań. Nie jest to już jedynie ostateczny wizerunek (*image*), ale przekrój przez kanał jego zmysłowego i wizualnego formowania się, wizualność w procesie, otwierająca się na swe podłoże<sup>71</sup>. Dlatego Marina Warner, interpretując to dzieło, przywołuje baśń o studni i wyłaniających się z jej dna postaciach<sup>72</sup>. Chadwick oddaje tutaj *object* nie tylko poprzez jego przedmioty, ale również na poziomie jego działania, wydobywającego zdegradowane i zrepresjonowane marginesy somatyczności, przypominające obecność *semiotycznego* „błota”. Kristeva pisze, iż nawet w stanie najwyższej stabilności, podmiot balansuje na krawędzi ziejącej dziury, zagrażającej wessaniem: jest to próżnia genezy podmiotu i zarazem jego zniszczenia, wypełniona przez nęcące popędy<sup>73</sup>.

Otwory ciała oznaczają moment przejścia, przepływu między wnętrzem a zewnątrz, metaforycznie pomiędzy *semiotycznym* a *symbolicznym*, dlatego związane z nimi substancje należą do sfery *objectu*. Są to z jednej strony pokarmy (każda kultura ma rodzaje jedzenia otoczone tabu) z drugiej cielesne wydzieliny i odchody (mocz, kał, wymioty, ślina, łzy itp.), przechodzące przez graniczne otwory w ciele<sup>74</sup>. W najwcześniejszym rozwoju dziecka cielesne granice są określane przez cyrkulacje energii popędów, opartej na cyklach jedzenia i wypróżniania, które odbywają się poprzez otwory, które w przyszłości staną się strefami erogennymi, wiążąc się zarówno z wydzielinami, jak i z przyjemnością. Owa bliskość pomiędzy *objectem* i seksualnością decyduje o jego ambiwalentnym odpychającym przyciąganiu, przywołując infantylną polimorficzną rozkosz symbiozy z matczynym ciałem<sup>75</sup>.

Nie sposób odmówić perwersyjnego erotycznego powabu śliskim otworom odpychająco sensualnych materii, „sączących się” poprzez fotograficzną błonę „Nostalgie de la Boue”. Chadwick posuwa się jednak dalej w powiązaniu *objectu* z seksualnością. Elementarnymi substancjami związanymi z *objectem* są wspomniane ekskrementy, kał i mocz, wywołujące wstręt

<sup>71</sup> To dzieło Helen Chadwick najbardziej zbliża się do eksperymentów z fotograficznym obrazem w cyklach Cindy Sherman: „Fairy Tale” „Disasters” i „Civil War” 1989-1991, dokumentujących zakłócenie schematu *image-gaze* poprzez *object* i energię obiektów-popędów. Patrz: H. Foster, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, op. cit., s. 149.

<sup>72</sup> M. Warner, *Bush Natural*, „Parkett” 1991, nr 27, s. 10.

<sup>73</sup> J. Kristeva, *Powers of Horror*, op. cit., s. 51.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 108.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 72-77.



podmiotu wobec własnej niezbędnej fizjologicznej podstawy<sup>76</sup>. Wiązą się one również ze strefami erogennymi. Wydalanie było częścią infantylnego erotyzmu – artystka „bezwstydnie” eksploruje właśnie to pokrewieństwo. Czyste białe rzeźby kwiatów, „Piss Flowers” (il. 16) jako odlew wglębień w śniegu roztopionego przez ciepły mocz, powstały w akcie oddawania moczu przez artystkę i jej partnera, który przybrał charakter radosnej erotycznej zabawy. Mamy tu do czynienia z delikatną wersją seksualnej aktywności określanej jako urolagia, polegającej na czerpaniu erotycznej satysfakcji z obserwacji lub kontaktu z moczem partnera. Ten cykl dwunastu rzeźb (il. 16) został wykonany zimą 1991 roku w czasie pobytu artystki w północnej Kanadzie, blisko kręgu polarnego w Banff Centre for the Arts, przy współpracy z jej przyszłym mężem Davidem No-



16. „Piss Flowers”

tariuszem. Artystka spotkała się wówczas z nim po dłuższej rozłące; powstałe rzeźby miały się stać ich miłosnymi pomnikami, którym dodatkowo towarzyszył miłosno-erotyczny poemat: *Piss Posy* napisany przez Chadwick. Sposób realizacji „Piss Flowers” zaskakuje humorem, pomysłowością oraz specyficznym poczuciem absurdu. Przy ich wykonaniu wykorzystano tak przeciwstawne materiały, jak śnieg, mocz i brąz. Na spe-

<sup>76</sup> Dlatego skatologiczne substytuty i wyobrażenia są podstawowym tematem *abject art*, np. u Mike Kelley i Johna Millera. Por.: H. Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*, op. cit., s. 118-119.

cialne usypanych śnieżnych kopcach ustawiono metalową formę, a następnie w jej obręb kolejno David i Helen oddawali mocz. Następnie wydrążone w śniegu przez strumienie moczu otwory zostały odlane w brązie i uformowane w kształt przypominający kwiaty o pięciu płatkach, stojące na bulwiastej łodydze. Na końcu brązowe rzeźby pokryto sterylnie białą, błyszczącą farbą. Po raz pierwszy „Piss Flowers” zostały zaprezentowane w Serpentine Gallery w Londynie, ustawiono je na zielonej wykładzinie, a cała instalacja symulowała łąkę pokrytą kwiatami. Artystka wypowiada się o tych rzeźbach jako o unikalnej formie zapisu aktu miłosnego, unii dwóch osób, które komunikują się i wyrażają siebie w cielesny sposób. Kwiaty oznaczają dla niej zarówno erotyczną tęsknotę, jak i jej spełnienie, a kwiatowa korona stanowi połączenie pierwiastka kobiecego i męskiego, płatków i pręcika, osiągając stan jedności przeciwieństw, sprzed podziału<sup>77</sup>.

Chadwick nie tylko przemienia związany z *objectem* mocz w estetyzujące dzieło sztuki, ale dodatkowo oplata całość aurą seksualnej przyjemności. Wzbudzająca mdłości swym nadmiarem słodczy fontanna czekolady „Cacao” prowadzi na jeszcze brudniejsze tereny. Interpretowana w tym tekście jako pulsujący seksualnością fizyczny ekwiwalent aktywności libido, fontanna była również odczytywana przez krytykę<sup>78</sup> nie tylko jako wyobrażenie hermafrodytycznych genitaliów, ale i jako metafora zbiornika kału, czyli najniższej „bazowej” materii<sup>79</sup>. W tej perspektywie owalny zbiornik czekolady przywołuje preedypalny i pregenitalny erotyzm analny, który sam w sobie stanowi seksualną formę *objectu* wobec normatywnej heteroseksualności. Otwory kojarzące się raczej z anusem niż z waginą są częstym motywem występującym w sztuce Chadwick, np. błotny środek włosów w „Nostalgia de la Boue”, czy wgłębienie na szczycie językowej piramidy „Glossolalii”.

Postać *objectu* odnosząca się do wydzielin ciała i ekskrementów oznacza niezdolność podmiotu do zaakceptowania swej somatycznej material-

<sup>77</sup> Patrz: J. Weinberg, *Urination and Its Discontents*, (w:) *Gay and Lesbian Studies in Art History*, ed. W. Davis, The Haworth Press, 1994, s. 225-243. Autor analizuje związki pomiędzy oddawaniem moczu, urolagią i sztuką na przykładzie twórczości Marcela Duchampa, Andy Warhola, Roberta Mapplethorpe’a, Andreea Serrano, Jacksona Pollocka i Charles’a Demutha. Praca ta najczęściej jest odczytywana jako inwersja płci, odwrócenie założeń o atrybutach płci. Wynika to z budowy kwiatu, którego pręcik, pionowo stojąca, falliczna część powstała w wyniku silnego i punktowego strumienia moczu oddawanego przez kobietę. Natomiast część płatkowa, waginalna, bardziej zróżnicowana i wielokształtna jest efektem rozproszonej fontanny moczu partnera artystki. M. Allthorpe-Guyton, *A Purpose in Liquidity*, op. cit., s. 1.

<sup>78</sup> M. Allthorpe-Guyton, *A Purpose in Liquidity*, op. cit., s. 24.

<sup>79</sup> Jest to interpretacja zgodna z powszechną tendencją w *object art*, polegającą na symulacji kału przez przypominające go substytuty.

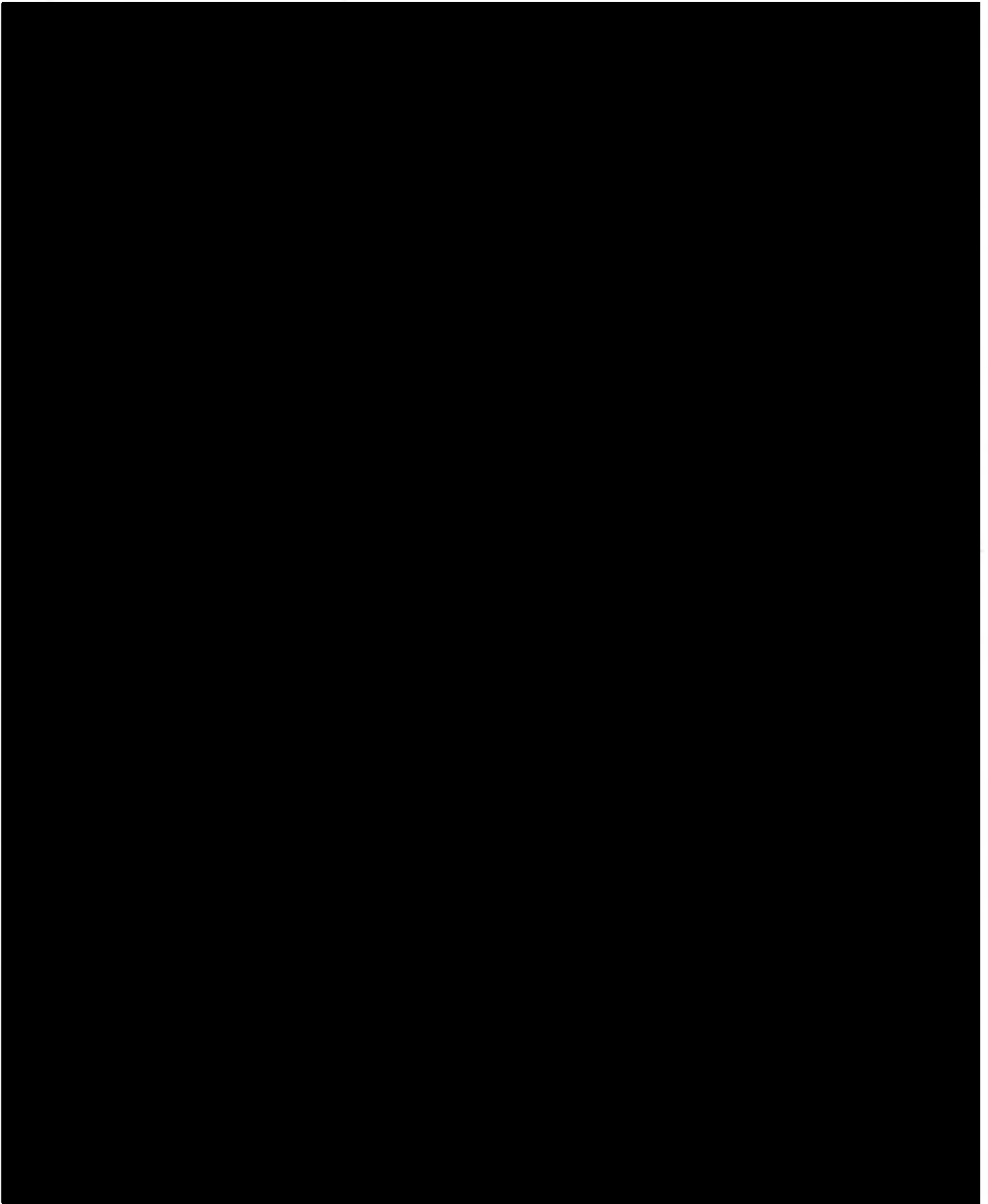
ności i cielesnych początków, za którymi kryje się konieczność rozkładu i śmierci. Cielesne odpadki wywołują horror śmiertelności, zwłaszcza kał akcentuje wewnętrzny rozpad, którego nigdy nie sposób usunąć. Jest to destruktywny potencjał *objectu*, stawiający podmiot w obliczu traumy<sup>80</sup>. *Object* – to sfera podmiotowości, poprzez którą przejawia się przyciągająco-odpychająca siła *semiotyczności*, czyli polimorficznej jedności z ciałem matki, gdzie libido koegzystuje z instynktem śmierci. Ostatecznie za *objectem* kryje się właśnie śmierć, stąd wynika podkreślana przez Kristevą potrzeba jego kontroli i sublimacji. Taką funkcję spełnia przesunięcie akcentu na libido, czyli erotyzacja *objectu*, która pokrywa ranę, odsuwa otchłań w psychice, powstrzymuje pogrążenie się w samym wstręcie i destrukcji<sup>81</sup>. Obok estetyzacji właśnie erotyzacja *objectu* stanowi metodę jego przekładu wybraną przez Helen Chadwick; dlatego *object* w jej sztuce w przeciwieństwie do innych artystycznych recepcji tego pojęcia nie jest ani polityczny ani traumatyczny, lecz – erotyczny. Aktywizowany przez fizyczne materie *object* staje się dla artystki ekranem do badania libidalnego materializmu wizualizującego psychosomatyczne procesy seksualności. Erotyzacja *objectu* w stosunku do ekskrementów wywołuje formy seksualnej perwersyjności. Urolagia znajduje się u podłoża „Piss Flowers”, a „Cacao” – to fontanna przyjemności dla kaprofagów. Perwersyjność łączy się tutaj z odtworzeniem dziecięcych przyjemności zabawy z ekskrementami i jedzeniem, jeszcze przed okresem wytworzenia wstydu i zażenowania, które artystka odsuwa poprzez charakterystyczne dla niej estetyzujące opakowanie i wieloznaczne pole semantyczne dzieł<sup>82</sup>.

Kolejną kategorią *objectu* występującą w twórczości Helen Chadwick jest jedzenie. Pokarm należy do sfery *objectu* ze względu na jego związek z oralnością. Przesuwamy się tutaj od popędów analnych do popędów oralnych, pozostając cały czas w sferze preedypalnej seksualności. Jedzenie jest oralnym obiektem; spożywane przekracza granice pomiędzy ciałem i jego otoczeniem, wewnątrzem i zewnątrzem, Ja i innym. Tym pierwotnym innym jest matka, nadzorująca karmienie dziecka, współtworząca jego oralność. Jedzenie manifestuje zatem kruchość granic ciała i jego zakorzenienie w *semiotyczności*, wiążąc się również z infantylnym erotyzmem

<sup>80</sup> Obok skatologii badanie traumatycznych stanów podmiotowości jest głównym tematem *object art*. Patrz.: R. Krauss, *Destiny of the Informe*, (w:) *Formless. A User's Guide*, op. cit., s. 235-238.

<sup>81</sup> J. Kristeva, *Powers of Horror*, op. cit., s. 55.

<sup>82</sup> Nie powstrzymało to jednak firmy Cadbury produkującej czekoladę od wycofania się ze sponsorowania popularnej wystawy „Effluvia”, gdy krytyczna recepcja tych prac w londyńskiej prasie zaczęła akcentować skatologiczną i seksualną tematykę. Patrz: P. Victor, *Cadbury shys off „cacao phallus”*, „The Independent on Sunday” 1994, 10 July, London.



17. „Eat Me” 1991

i jego frustracją. Jako obiekt z zewnątrz wkraczający w ciało, jedzenie pobudza zagrożenia, dlatego obłożone jest licznymi zakazami i obyczajami; wstręt jest jednym z mechanizmów obronnej selekcji. Nieczysty pokarm zanieczyszcza ciało, naruszając jego stabilność. Tabu dotyczące jedzenia,

tak jak tabu wydzielin i ekskrementów oraz pewnych seksualnych praktyk – to główne *symboliczne* reguły utrzymujące czystość, chroniące przed *objectem*, zarówno podmiot, jak i system<sup>83</sup>. Jedzenie, które w różnych kulturach zostaje uznane za problematyczne i zakazane charakteryzuje się przekraczaniem wyznaczonych granic i kategorii – są to zatem zwierzęta, np. wąż (ziemia-woda), które bytują w różnych środowiskach, a nie trzymają się jednego obszaru, tzn. tylko wody, powietrza lub ziemi. Ta śliskość przemieszczeń rzuca wyzwanie dla *symbolicznego* systemu znaczeń. Archetypicznym przykładem takiego pokarmu, zakazanego już w *Biblii*, są ostrygi – ani mięso ani ryba; ani żywe, ani martwe; ani stałe, ani ciekłe, które wywołują drgawki przyjemności i obrzydzenia. Dodatkowo ich dziwne podobieństwo do genitaliów aktywizuje *object* związany z seksem.

Fotorzeźba „Eat Me” 1991 (il. 17), stanowiąca kompozycję romboidalnych fotografii kwiatowych układów, przedstawia na środkowym koronującym wizerunku pole żółtych kwiatów z ułożoną w środku ostrygą na muszli. Uwodzący zmysły charakter wyobrażenia został nasilony przez tytuł „Zjedz mnie”, który nie tylko podrażnia język, zachęcając do konsumpcji, ale pobudza również inny rodzaj oralności. Zgodnie z zapraszającym tytułem, ostryga jest niczym otwarta wagina oczekująca na *cunnilingus*<sup>84</sup>. Dla kobiecego widza erotyzacja *objectu* jest tutaj szczególnie nasilona, stawiając także problem relacji pomiędzy jedzeniem i seksem oraz *objectem* i kobiecością.

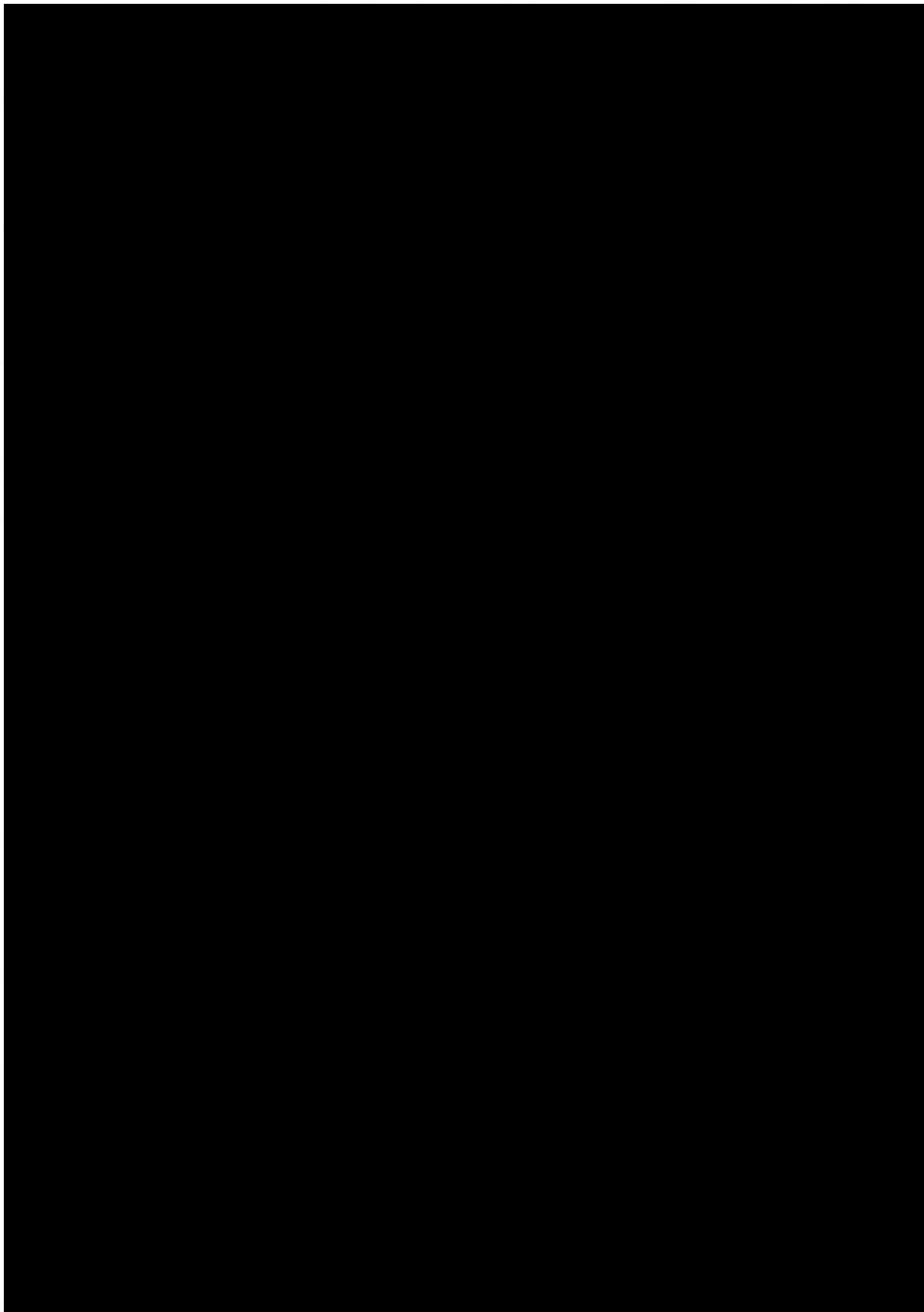
Chociaż Kristeva nie analizuje *objectu* w relacji do jednej z płci – ma on bowiem uniwersalny charakter dla każdego podmiotu – to jednak ze względu na związek z *semiotycznością* i matką, *object* znajduje się po stronie kobiecości<sup>85</sup>, podobnie jak jedzenie i karmienie przynależące w większym stopniu do kobiecej sfery. We współczesnej sztuce kobiet, która podejmuje zagadnienie jedzenia i seksu, ciała oraz jego oralnych i erotycznych przyjemności, *object* odczytywany bywa w kobiecym wcieleniu, w odniesieniu do seksualności kobiety, jej lęków, pożądań i apetytów<sup>86</sup>. Jedzenie, a szczególnie słodycze i czekolada traktowane są jako

<sup>83</sup> J. Kristeva, *Powers of Horror*, op. cit., s. 75-80. Kristeva w swych analizach nieczystego jedzenia i otaczających go kulturowych zakazów opiera się na książce M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Praeger, New York 1966.

<sup>84</sup> R. Betterton, *Body Horror? Food (and sex and death) in women's art.*, (w:) *taże*, *An Intimate Distance. Women, artists and the body*, Routledge, London, New York 1996, s. 141.

<sup>85</sup> E. Grosz, *Sexual Subversions*, op. cit., s. 78.

<sup>86</sup> Patrz: R. Betterton, *Body Horror? Food (and sex and death) in women's art.*, op. cit., s. 130-160. Pojęcie *objectu* Kristevej jest wykorzystywane w feministycznej teorii do analiz obszarów zrepresjonowanych, uznanych za niższe przez maskulinistyczną i patriarchalną kulturę, do wyjaśniania mizoginii, lęku i wrogości wobec kobiecego i matczynego ciała.



18. „The Philosopher's Fear of Flesh” 1989

substytut seksu, ulubiona zmysłowa przyjemność kobiet, często ceniona wyżej od seksu i tak jak on obłożona poczuciem winy. Łakocie to również przykład pokarmu granicznego, jedzenia – niejedzenia, uzależniająca czekolada, słodka i szkodliwa, ma swój moralny wymiar. Te ambiwalentne konotacje powodują, iż zarówno słodczyce, jak i czekolada, często występują w sztuce kobiet, szczególnie w latach 90.<sup>87</sup> „Cacao” Helen Chadwick jest sztandarowym dziełem tej tendencji, zestawiającym ekstazę oralnej i seksualnej gratyfikacji. Artystka seks zastępuje czekoladą, akcentując wymiennosc erotycznych i konsumpcyjnych przyjemności. Wywołujący mdłości nadmiar słodczy, wstręt przed czekoladą, aktywizuje *abject* wobec jedzenia, zagrażający granicom ciała<sup>88</sup>. Jest to odczucie sygnalizujące ochronę przed załamaniem *symbolicznej* tamy, oddzielającej Ja od otchłani niezróżnicowanych somatycznych potrzeb. W innej czekoladowej pracy „Special Relationship”, 1995 artystka fotografuje olbrzymie żywe karaluchy spacerujące po tabliczce czekolady, obrzydząc jej luksusowy wygląd i słodkie pokusy<sup>89</sup>. Zarówno „Cacao”, jak i „Special Relationship” demaskują bliskie sąsiedztwo zmysłowych i sensualnych przyjemności oraz cielesnego horroru bulimii i zatrucia, odsłaniając kuszące niebezpieczeństwa utraty kontroli nad ciałem i jego pragnieniami, które nie mając kresu, prowadzą do zatracenia w ciemnej materii popędów<sup>90</sup>.

*Abject* jako sfera podmiotowości, umieszczona pomiędzy podmiotem a obiektem, psychiką a ciałem, Ja a innym, konfrontuje *ego* z jego kresem i granicami. Podkreśla wypieraną relację z somatycznością, materialno-

<sup>87</sup> Posługiwanie się czekoladą w feministycznym performance sięga lat 70., występów Charlotte Moorman i Karen Finley, rozsmarowujących czekoladę na swe nagie ciało. W latach 90. najślawniejsze są czekoladowe „lizane i gryzione” rzeźby Janine Antoni: „Chocolate Gnaw” 1992, „Lick and Lather”, 1993. Inne kobiety sięgające po ten materiał to: Hannah Wilke, Anya Gallaccio, Jana Sterbak. Wszystkie te artystki wypowiadają się poprzez czekoladowy materiał na tematy związane z kobiecym ciałem i seksualnością oraz ich miejscem w kulturze. Patrz: I. Schaffner, *A Chocolate Art History*, (w:) *Chocolate!*, Swiss Institute, New York 1995, s. 29-33.

<sup>88</sup> R. Betterton, *An Intimate Distance*, op. cit., s. 158-159.

<sup>89</sup> Czekoladowe dzieła sztuki są również analizowane w bardziej społecznej perspektywie, jako komentarz na temat zabójczego, nadmiernego konsumeryzmu systemu kapitalistycznego. Praca „Special Relationship” udokumentowana i rozpowszechniana w postaci fotografii, stanowiła w rzeczywistości akwarium z tabliczką czekolady Cadbury i żywiącymi się nią karaluchami. Ingrid Schaffner pomysłowo interpretuje tę realizację jako komentarz na temat politycznych relacji pomiędzy Wielką Brytanią i Stanami Zjednoczonymi za czasów rządów Ronalda Reagana i Margaret Thatcher. Patrz: I. Schaffner, *A Chocolate Art History*, op. cit., s. 34.

<sup>90</sup> W libertyńskich powieściach Markiza de Sade’a, kał i czekolada to pokarmy ofiar i oprawców podczas morderczych orgii. Czekolada jest traktowana jako pokarm pobudzający do transgresywnych zachowań związanych z seksem i przemocą. Patrz: I. Schaffner, op. cit., s. 30-31.

ścią i śmiercią oraz z totalną opozycją wobec człowieczeństwa, czyli ze zwierzęcością. Freud opisuje, w jaki sposób rozwój cywilizacji wiąże się z przybraniem przez ludzi pionowej postawy i odzieleniem się człowieka od niskiej, brudnej, przyziemnej zwierzęcej strefy i związanych z nią instynktów i zmysłów. Owa opozycja – to akt fundujący człowieczeństwo, pokrewieństwo zaś ze światem zwierząt stanowi prześladowające człowieka, archaiczne przypomnienie niskich początków. Chadwick nie waha się przekraczać tej granicy: w kilku fotorzeźbach z serii „Lamps”, wchodzi na obszary tabu związane z międzygatunkowym pokrewieństwem i mieszaniami. „The Philosopher's Fear of Flesh” 1989 (il. 19) w formie znaku nieskończoności zestawia fotografie męskiego brzucha i rybiej łuski. „Organism in Love” 1990 łączy falliczną ramą fotografie gniazda robaków i ludzkiego mózgu. Tytuł tej ostatniej pracy, sensualny blask użytych cielesnych substancji, genitalne aluzje ukazują, do jakiego stopnia posunięta została seksualizacja *objectu* w sztuce Helen Chadwick. Kumuluje to miłosny splot kobiecych włosów i jelit świni na fotografii „Loop My Loop” (il. 14) 1991 obrazujący nierozdzielność erotycznego przyciągania i odpychania. Najczęstsza interpretacja tej intrygującej pracy podkreśla hermafrodytyczną seksualność i multiplikację doznań ciała<sup>91</sup>, pomijając to, co najbardziej w niej bulwersuje: implikacje seksu pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Tutaj właśnie, a nie w urolagii i kaprofagii, sublimacja się załamuje, *object* w sztuce Chadwick osiąga swój kres. Badając pracę libido, które nie respektuje żadnych granic, artystka schodzi do poziomu, gdzie cielesne materie tracą swą kulturową hierarchię – poruszane przez energię pożądania.

## SUBLIMACJA

Seksualizacja i estetyzacja *objectu* w twórczości Helen Chadwick opowiada historię piękna kryjącego rozkład i brud oraz pożądania, które osiągając swój obiekt nagle rozpoznaje, iż jest on odrażający. Forma kwiatu łącząca przewrotne fotografie i rzeźby zgromadzone w ramach wystawy i katalogu „Effluvia” kieruje ku tekstowi Georges’a Bataille’a *Le Langage des fleurs* poświęconego ambiwalencji kwiatów. Autor odkrywa *object* w kwiatach uważanych za tradycyjny znak piękna, stawiając je w ten sposób jednocześnie we wnętrzu, jak i na zewnątrz konwencjonalnego systemu piękna<sup>92</sup>. Pomimo uwodzicielskiej seksualnej atrakcyjności

<sup>91</sup> R. Betterton, *An Intimate Distance*, op. cit., s. 142-144.

<sup>92</sup> R. Krauss, (w:) *The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Object*, „October” 1994, nr 67, s. 20.



kwiatów, ich zapachu, barwy, miękkości i bujności, pisarz koncentruje się na ich wewnętrznym splamieniu i zanieczyszczeniu. Kwiat znajduje się bowiem na granicy rozkwitu i rozkładu, wzniesiony ku górze w stronę światła, ma korzenie w brudnej glebie, jego piękno wyrasta z organicznej dekompozycji i błyskawicznie wraz z więdnieniem do niej powraca. Dla Bataille'a nie oznacza to jednak negacji uroku kwiatów, ale jego przyczynę. Kwiaty dlatego są piękne, że są splamione, mają w sobie piękno śmierci, piękno gnicia<sup>93</sup>, „piękno *abjectu*”. Podobnym rodzajem ambiwalencji przesycone są kwiaty-dzieła sztuki wykreowane przez Chadwick, wyhodowane w jej sztucznym ogrodzie<sup>94</sup>. Z ich powabnej powierzchni wydzielają się przeróżne „zapachy” (detergentów, mięsa, moczu, błota, mdławcej słodyczy) spychające ku **somatycznym korzeniom wizualności**.

Katalog wystawy „Effluvia” dokumentuje obsesyjne studia artystki, niemal klasyfikacyjne, nad stanami materii związanymi z fizycznością i organicznością. Języki, futra, mięso, organy, robaki, kwiaty, owoce, czekolada, naturalne i sztuczne płyny są przestrzennie aranżowane w abstrakcyjne dekoracyjne struktury, które funkcjonują jako haptyczne rzeźby-instalacje lub zostają uwiecznione na świetlistych cibachromowych fotografiach. W kreacji tych dzieł najważniejsza była czynność czyisto rzeźbiarskiej kompozycji wybranych substancji, nadanie im formy czy ułożenie ich w odpowiednie układy. Niekiedy wystarczał sam gest zestawienia, jak w „Bad Blooms”, „Meat Abstracts”, innym razem konieczne było ukształtowanie materii, jak w „Cacao” i „Piss Flowers”. Nacisk na rzeźbiarskie podłoże, cielesne zaangażowanie artystki w tworzenie został nawet podkreślony w fotografiach, którym nadano formy fotorzeźb, trójwymiarowych obiektów, świetlnych instalacji, o industrialno-ornamentalnych ramach, gdzie fotografia pełni funkcję zewnętrznej płaszczyzny całego dzieła. Podkreślenie przez artystkę fundacyjnej techniki rzeźbiarskiej wiąże się nie tylko z pracą przy pomocy bliskiego jej ciała, ale również z kreacją w realnej przestrzeni, w horyzontalnym polu, które na różne sposoby akcentują jej kreacje. Motyw fontanny polega właśnie na podkreśleniu siły grawitacji<sup>95</sup>, wytrysku, acz i ciężenia w dół; by fotografować aranżowane przez nią ulotne płynne układy z serii „Bad Blooms”

<sup>93</sup> G. Bataille, *The Language of Flowers*, (w:) G. Bataille, *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*, edited and with an introduction by A. Stoekl, Theory and History of Literature, Vol. 14, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, s. 10-15.

<sup>94</sup> Ta dwoistość „Bad Blooms” („Złych Kwiatów”), kryjących pułapki pod swą piękną powierzchnią, wpłynęła na wykorzystywanie ich w ulotkach poświęconych prewencji AIDS.

<sup>95</sup> Forma fontanny i jej symboliczne skojarzenia są często wykorzystywane w sztuce Chadwick, nie tylko w galeryjnych rzeźbach: „Cacao”, „Glossolalia”, ale i w publicznych projektach. W 1994 roku artystka przemieniła dwie miejskie fontanny w Madrycie, zabarwiając wodę jednej z nich na czerwono, a drugiej na błękitno.

i „Lamps”, artystka musiała posługiwać się kamerą skierowaną w dół. Ten nacisk na pole, dolną przestrzeń przywraca wizualności jej stłumioną *semiotyczną* modalność. Natomiast organiczna rzeźba poprzez haptyczność ma zdolność ewokowania seksualności na bardziej pierwotnym poziomie archaicznego kontaktu z ciałem matki jeszcze przed wykształceniem edypalnej voyeurystycznej seksualności, charakterystycznej dla obrazu. Wizerunek oparty na rzeźbie przemycia te zrepresjonowane pokłady do wnętrza wizualności.

Omawiane organiczne abstrakcje Chadwick stanowią również szczególny rodzaj hybrydalności, łączą bowiem substancje pochodzące z różnych porządków rzeczywistości: kwiaty z kuchennymi płynami, mięso z tkaniną, robaki z mózgiem, jedzenie z kwiatami, włosy-futro z mięsem, ciało ludzkie i zwierzęce itp. Sama idea hybrydalności ma natomiast związek z *abjectem*. I Julia Kristeva, i Mary Douglas rozpoznają, w jaki sposób różne formy mieszania kojarzą się z zanieczyszczeniem. Hybrydy naruszają *symboliczny* system znaczeń oparty na opozycjach, zamykających rzeczy i idee w określone, nieprzekraczalne kategorie, demaskują przepuszczalność granic każdego zamkniętego systemu, który jest modelowany na rozdzieleniu między wnętrzem a zewnątrz ciał. Reguły podmiotowości oparte są na procesach odróżnienia i separacji, zatem hybrydy, które wcielają ambiwalencję i zakazane połączenia zagrażają ich stabilności<sup>96</sup>.

Zarówno na poziomie wizualnej struktury, jak i przedmiotu, sztuka Chadwick testuje granice *symboliczności*, czy to poprzez refleksję nad obrazem i pięknem, czy poprzez badanie stanów i korespondencji materii. Te zabiegi nie podważają *symboliczności*, lecz ją pogłębiają, ucieleśniają i seksualizują, doprowadzając do swoistej kreatywnej ekstazy wyobrażeń i znaczeń. Niniejszy tekst analizował artystyczne wcielenia i wizualizacje preedypalnej *semiotycznej* cielesności i seksualności, wydobyte na powierzchnię poprzez sztukę, czyli *symboliczny image* – z głębin psychosomatycznej nieświadomości. W mojej interpretacji sferą umożliwiającą komunikację pomiędzy tymi modalnościami, wywołującą kręgi, pulsacje ukrytej bezdennej *semiotyczności* na powierzchni widocznej *symboliczności*, jest właśnie *abject*. Perfekcyjnym przykładem jego działania jest poetycko opisywane przez Kristevą drzenie wstrętu w momencie, gdy usta dotkną kożucha na mleku, aktywizujące archaiczne somatyczne doświadczenia, wnętrza-zewnątrz, złączenia-separacji wobec matczyngo ciała<sup>97</sup>. Przykład ten ilustruje fundamentalne dla tej interpretacji znaczenie ma-

<sup>96</sup> F. Ward, *Foreign and Familiar Bodies*, (w:) *Dirt and Domesticity. Constructions of the Feminine*, Whitney Museum of American Art, New York 1992, s. 29-31.

<sup>97</sup> J. Kristeva, *Powers of Horror*, op. cit., s. 2-3.

terii i fizycznej reakcji na nią jako reprezentacji procesów, które zachodzą w psychice. Opis Kristevej pokazuje również, że aby *abject* spełnił swą introspekcyjną i terapeutyczną funkcję, winien być rozpoznany i nazwany, musi przejść z przestrzeni doznań w system znaczenia.

Sfera *abjectu* jako przepuszczalna, przeciekająca bariera między chaotyczną i popędomą *semiotycznością* a normatywną *symbolicznością*, wymaga pewnego rodzaju kontroli, utrzymania na bezpieczną odległość. Liczne społeczne i religijne rytuały oddzielające *sacrum* i *profanum* pełnią tę funkcję, dystansując podmiot od otchłani kryjącej się za *abjectem*. Najlepszą metodą panowania nad nim jest zbadanie go i nazwanie, to bowiem oddala zagrażające wchłonięcie. Sublimacja jest możliwością takiego nazwania. Poprzez cielesne symptomy *abject* przenika podmiot, poprzez sublimację jest utrzymywany pod nadzorem. *Abject* i sublimacja kreślą wzajemnie swe granice w podmiocie i w systemie<sup>98</sup>. W analizach Julii Kristevej literatura i sztuka stanowią mniej lub bardziej udane przykłady sublimacji *abjectu*. Doświadczenie artystyczne ma zdolność wypowiedzenia *abjectu*, w którym jest zakorzenione, a przez to oczyszcza go i przekracza<sup>99</sup>. Twórca, zanurzając się w *semiotycznym* i *symbolizującym* je w artystycznej praktyce, dokonuje sublimacji *abjectu*, która jest konieczna dla sztuki, ale przede wszystkim dla przetrwania, pozostanie w wiążącej przestrzeni matczyngo nieodróżnicowania grozi bowiem psychozą<sup>100</sup>.

Metoda badania i sublimacji *abjectu* zastosowana przez Chadwick, polegająca na jego uporządkowaniu i estetyzacji, sytuje się pomiędzy dwiema przestrzeniami odniesienia związanymi z indywidualną i kulturową archeologią. Jedna sięga do dzieciństwa artystki i jej zabaw, gdy jako mała dziewczynka zbierała w ogrodzie drobne naturalne odpadki, gromadziła je i następnie tworzyła z nich różne dekoracyjne układanki, łącząc błoto lub kamyczki z płatkami róży lub liśćmi<sup>101</sup>. Zabawa Chadwick była wersją budowanych przez dzieci tzw. „sekretoń”, małych kolorowych układanek rozkładanych na ziemi ze znalezionych śmieci i drobniaków, wybranych poprzez impuls tworzenia z materialnego chaosu otaczającej rzeczywistości, które następnie przyciska się kolorowym szkiełkiem i maskuje trawą czy piaskiem.

Cibachromy artystki, np. *Wreaths to Pleasure (Bad Blooms)* wydają się dorosłą i perfekcyjną wersją takich „sekretoń”, wydobytych z ukrycia,

<sup>98</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>100</sup> Julia Kristeva w *Powers of Horror* pokazuje na przykładzie literatury Prousta, Joyce'a, Artauda, Borgesa, Dostojewskiego i Celine'a różne metody artykulacji *abjektu*. Wybór wyłącznie artystów – mężczyzn jest przyczyną szerokiej krytycznej recepcji koncepcji *abjektu* w teorii feministycznej.

<sup>101</sup> A. Beckett, *What a Swell Party it Was*, op. cit., s. 19.

przeniesionych z dzieciństwa do wnętrza galerii. Druga przestrzeń odniesienia jest równie archaiczna, sięgająca do antycznej teorii sztuki. Pliniusz w części *Historii Naturalnej* poświęconej malarstwu opisuje twórczość Piraeicusa, wybitnego malarza greckiego, który tworzył w najniższym gatunku: był geniuszem pogardzanych tematów. Piraeicus malował na przykład przedmioty i odpadki z fryzjerskich i szewskich zakładów oraz straganów z jedzeniem, osiągając w tym niezwykle artystyczne mistrzostwo, sukces i sławę. Pliniusz nazywa go *rhyparograpos*, czyli malarz odpadków i brudu – rzeczy, które są fizycznie i kulturowo nieczyste, podkreślając artystyczną doskonałość jego kreacji opartych na tych niskich materiałach<sup>102</sup>.

Pomimo historycznej różnicy w hierarchii wartości, omawiane w tym tekście dzieła Helen Chadwick stanowią podobny rodzaj martwych natur, zbudowanych z substancji pochodzących z supermarketów, rzeźni, magazynów, śmietnika i jej własnego ciała, zaaranżowanych w geometryczne abstrakcje. W swej nasilonej estetyce są one rozpostarte pomiędzy rzeźbiarskim ornamentem dekoracyjnie spletającym poszczególne części a industrialną reklamą wykorzystującą po kres zmysłowe możliwości obrazu.

Erotyzacja *objectu* jako najgłębsza forma jego sublimacji umożliwiła artystce poruszanie się w przestrzeni wizualnej nieświadomości (*optical unconscious*), sprowadzającej przez sztukę ku zrepresjonowanej energii preedydalnych popędów, pracy libido osadzającego się na obiektach częściowych. Jednak artystyczna wizualność nawet nieświadoma – znajduje się na poziomie *symboliczności*, do której przenikają *semiotyczne* pokłady seksualności, poprzez sublimację sfery granicznej pomiędzy nimi, czyli *objectu*. Przywracająca zrepresjonowaną seksualność wizualna nieświadomość należy zatem do sfery sublimowanego *objectu*, artykułując jego bezdenny popędowy chaos. Przestrzenne kreacje Chadwick wydzielające polimorficzną seksualność i schodzące w pokłady libidinalnego materializmu stanowią zatem efekt aktu sublimacji, który wnosi nieprzedstawialne somatyczne obszary w *symboliczność* kultury, języka i znaczenia. Owo przeniesienie dokonuje przekształceń w obrębie samej wizualności. Sublimacja nie jest tutaj pojęciem wykluczającym wizualne wyłonienie archaicznego libido, lecz je wręcz warunkującym. Sublimacja nie polega bowiem na usunięciu erotyzmu, ale jego akceptacji na wyższym – opracowanym – poziomie. Wyobrażenia Chadwick dokonują takiej organizacji nieznacznicowanych popędów, obrazując ich kumulację na erogennych strefach i otworach, w opozycji do totalnego chaosu *semiotyczności*. Organizują konwulsje obiektów częściowych w uporządkowane rzeźbiarskie i obrazowe konfiguracje. Artystka nie obrazuje edypalnej seksualności opartej na

<sup>102</sup> N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London 1990, s. 136.

płciowej różnicy, ale zatrzymuje się na libidalnych procesach prowadzących do jej ukształtowania, które wciąż zawierają w sobie potencjał polimorficznego modelu seksualności oraz stanowią tajemnicę psychicznego życia. Jednocześnie jej sztuka dociera do *semiotycznych* korzeni wizerunku, ucieleśniając spojrzenie i sensualizując wizualność, otwierając ją na wypartą seksualną nieświadomość, sięgającą do preedypalnych początków kształtowania widzenia i obrazu. Libidalne alegorie są przykładem przeniesienia namiętności na znaki wizualne i przekształcenia tych znaków przez energię popędów. Efektem jest niezwykła intensyfikacja, a jednocześnie rozpuszczenie wizualności w recepcji synestetycznej.

Zarówno twórczość Helen Chadwick, jak i ta psychoanalityczna interpretacja – to próba podróży do psychosomatycznych i wizualnych pierwocin.

## ANEKS

Julia Kristeva w eseju *L'abjet d'amour (Abjekt miłości)*<sup>103</sup> z 1982 roku określa przejście od odgrozonego *abjectem* matczynego *semiotycznego* do paternalistycznej, edypalnej *symboliczności* jako drogę idealizacji: od greckiego *erosa*, oznaczającego gwałtowną namiętną i destruktywną miłość, do chrześcijańskiej *agape*, czyli miłości dążącej do ideału i wzniosłości. W miłosnej i erotycznej przestrzeni podmiotu odbywa się nieustanna walka pomiędzy *erosem* i *agape*, których integracja prowadząca do sublimacji *erosa* w *agape* wydaje się być ideałem. W pięknej podświetlonej fotografii Chadwick z 1989 roku zatytułowanej „Agape” pod powierzchnią obrazu „pływa” krwisto-czerwona błyszcząca, niemożliwa do zidentyfikowana, galaretowata masa lub ciecz – niczym fizyczny archetyp *semiotyczności*. Spojrzenie powtarzające gest artystycznej sublimacji przechodzi od wchłaniającej libidalnej materii ku „ożywionej” powierzchni wizerunku (*image*), następnie powraca zaś w odwrotnym kierunku. Przebiegający ruch spojrzenia – niczym dotyk ustami – aktywizuje w odbiorcy sferę *abjectu*, somatycznego drżenia wobec pulsującej trzewiami fotograficznej błony, w tym samym momencie powstrzymując ową konwulsję w akcie estetycznej kontemplacji idealnego obrazu.

Czy w sztuce wspomniana integracja *erosa* i *agape* jest osiągalna, czy stanowi jedynie umiejętnie pogłębioną erotyczną fantazję?

<sup>103</sup> Esej *L'abjet d'amour* został wydrukowany w piśmie „Tel Quel” w 1982, a następnie przedrukowany w książce *Histoires d'amour* jako rozdział zatytułowany: *Freud et l'amour: le malaise dans le cure*. W angielskim przekładzie: J. Kristeva, *Freud and Love: Treatment and Its Discontents*, (w:) także, *Tales of Love*, transl. by L. S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1987, s. 21-57.

*Ilustracje pochodzą z katalogu:*

*Effluvia*. Helen Chadwick, Katalog Wystawy, CTD Printers Ltd. England, 1994; Museum Folkwang, Essen 6 March – 17 April 1994; Serpentine Gallery, London, 19 July – 29 August 1994; Fundacio „la Caixa” Sala Catalunya, Barcelona, 28 April – 12 June 1994.

Il. 5 z: R. Betterton, *An Intimate distance. Women, Artists and the Body*, Routledge, London & New York 1996.

## LIBIDINAL ALLEGORIES

### Summary

This text is an example of using psychoanalysis to interpret “abstract” photo-pieces of the contemporary British artist, Helen Chadwick (1953-1996) presented in the catalogue of her 1994 exhibition titled “Effluvia”. The psycho-somatic and visual potential of these photographs has been expanded by using in the analysis Sigmund Freud’s theory of libido, Rosalind Krauss’ concept of the visual unconscious, Melanie Klein’s theory of part objects, and Julia Kristeva’s concept of the abject, which provides the general framework. Focusing on Chadwick, the interpretation presents the most recent tendency in psychoanalytically oriented art criticism, which abandons the structural model of Jacques Lacan, turning instead to the conceptions of Klein and Kristeva. This tendency represents the return to a more literal, i.e., physical, primitive, and pre-linguistic corporeality as opposed to the “textual body” in artistic and theoretical practice of the 1970s and 1980s.

Chadwick’s photographs, which I call “libidinal allegories”, are read as allegories of a polymorphic and hermaphroditic sexuality circulating beyond the hierarchy of sexual difference. The analysis emphasises the somatic dissolution of visuality, its opening to the fluidity of the symbolic background. The focus of my attention is the question of sensualising and corporealising the image and the gaze, embedded in unconscious processes. Libidinal allegories effect the introspection of the image, examining its origins in the period when sight was not yet the dominant sense but was enveloped in the haptic, optic, and olfactory sensations associated with the space of the mother’s body.

For two decades, the main concern of psychoanalytic art criticism and the related art is the problem of representation/picture/image. Exploring Lacan’s theory of the mirror stage, which explains how the ego is constituted in mirror reflection through the gaze, artists and critics have focused on how the subject and its sexuality based on sexual difference are constructed or destroyed through image and seeing. A return to the drives and sensations conveying corporeality and sexuality on the pre-symbolic level leads to the emergence of an alternative model, signalling art which in the psychoanalytic, Lacanian sense precedes the image. The effect of being sucked in is produced in the picture, restoring the remains of pre-linguistic and pre-Oedipal sexuality.

As far as the relation between visuality and the abject is concerned, I would like to point out that the *symbolic* order is related to the logic of picture-gaze, while the image it produces is based on the traditional code of visual representation. It is a coherent and complete image, produced in accordance with the principles of phallic and vertical visuality, where the subject or object represented are depicted in the state of unity and fetishis-

tic corporeality. Although in this model the ego is formed through the recognition of the body in the Lacanian reflecting mirror, the resulting image transcends and purifies the somatic prototype, repressing the physicality of the body parts composing the visually unified phantasmatic space of the ego. In my interpretation, the abject is the dark and moist side of the *symbolic* modality of the subject; it introduces traces of the *pre-symbolic*, *pre-Oedipal layers of subjectivity* and works in a similar manner within the image, exposing the cracks in the visual mosaic and the fluids leaking through them. Thus, just as the subject, the image also has its abject.

Describing how the subject gains its image and identifies with it, Julia Kristeva questions the purely visual foundations of this act of ego constitution explained by means of the mirror stage. In her view, the creation of one's image is a process which includes the more archaic and somatic stages, and which passes not only through the medium of sight, but above all that of sound, taste, touch, and smell, associated with the relationship with the mother's body. I develop Kristeva's idea to suggest that the image has its own inner *pre-symbolic* modality which has remained after the process of its constitution, before the final purification and foundation of the abject (the impure margins of the ego-body-image). Therefore, art exploring the abject is sometimes interpreted as the exploration of the physical and metaphorical remains of the mother's repressed body as the lining of somatic drives. In my interpretation, it is the *abject* which makes possible communication with the pre-Oedipal modality, bringing circles and pulsations of the hidden, fathomless *libidinality* to the visible surface of the *symbolic of the image*. **As the screen of communication between the pre-symbolic and the symbolic, the abject in Chadwick is sublimated through aestheticisation and eroticisation.**

In my interpretation, the visuality of Chadwick's art has a somatic basis and "sensuous lining" manifested in the materials used, materials which evoke bodily sensations. Slimy, gluey, sticky, soft, furry, or rotting matter dissolves or disperses the stability of the artefact as a neutral closed structure, introducing inner pulsating motion and physical, intestinal contact with the viewer through the effect of synaesthesia.

The dual effect of attraction and repulsion typical of Chadwick's works, the effect of pulling the viewer into the aestheticising and hallucinatory spaces or surfaces and then confronting him/her with their repulsive material content, conveys the operating principle of the abject, which combines terror and fascination. The abject in Chadwick assumes the form of "enchanted abomination".

Chadwick's photographs seem to be moving and breathing, animated by the organic fluid and the abyss opening within it. Her art is not based on the final symbolic image but uncovers the channel of its sensual and visual formation, visuality in process, opening to its basis – the **somatic, pre-symbolic, unconscious roots of visuality** – while at the same time leading into the inner fluidity of the subject. Rather than depict Oedipal sexuality founded upon sexual difference, the British artist stops at the libidinal processes leading to its development. These are processes which contain the potential polymorphic model of sexuality and embody the mysteries of both psychic life and the unexpressed depth of the sensuous work of visuality.