
Slade School of Fine Art/UCL,
London. Artystka wizualna, doktor
historii sztuki. Jej zainteresowania
artystyczne i badawcze skupiają się
wokół problematyki ciała jako formy
tekstowej, konfliktu cielesności i języka
dyskursywnego, pisania kobiecego,
jak również choroby jako źródło sztuki
i konceptu bieli. Wybrane publikacje:
*Historia tekstu wizualnego w Polsce
po 1967 roku* (2012), *Odprysk poezji*
(2012), *Body Stories* (2013),
Bodygraphy (2016).

O pisaniu ciałem

*nie mieszczę się w języku
cała
część mnie nie odnalazła
dotąd odbicia w znanych znakach
pisma*

*moje ciało ucieka od słów
wypycha mnie poza myślenie mową
słowa nie układają się w pieśń,
a gdy usta uwolnią je przez wypowiedzenie
te cumują w słuchaczu
już nie jako słowa, lecz pamięć
po nich*

*stan, który ma znaczenie
w obliczu słowa pozostaje tajemnicą*

*jego nazwane szczątki rozlane we mnie
skapują
pismem*

Małgorzata Dawidek,
Errata ze zbioru *Naczynia połączone*,
Poznań 2010

Rozdział I

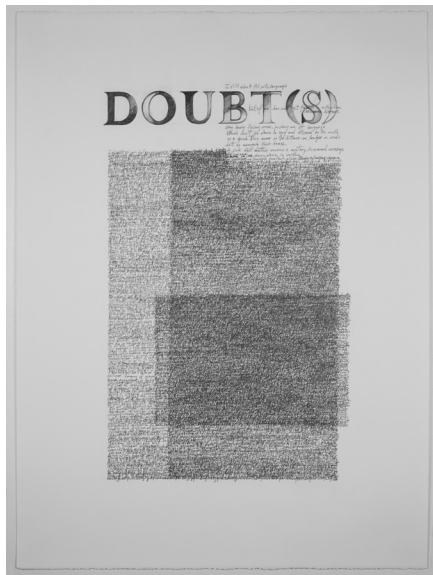
Konflikt

Jeden z najkrótszych swoich esejów – *O chorowaniu* – Virginia Woolf rozpoczyna słowami:

naprawdę dziwi, że choroba nie zajęła wraz z miłością, orężem i za-
zdrością miejsca pośród głównych tematów literatury [...] literatura

robi, co może, by przekonać nas, że jej dziedziną jest umysł, że ciało to czysta szklana tafla, zza której dusza wyziera jasno i bezpośrednio, a jeśli pominąć tych parę namiętności – pożądanie czy chciwość – jest ono nieważne i nieistotne. Tymczasem prawda jest zupełnie inna. [...] Ale tego powszechnego dramatu ciała nie spisuje nikt¹.

W mojej praktyce artystycznej skupiam się na konflikcie pomiędzy kondycją ludzkiego ciała a językiem dyskursywnym. W swoich pracach, które tworzę, opierając się w pierwszej kolejności na samoobserwacji, a w następnej na obserwacji innych i rozmowach z innymi, badam, na ile język jest w stanie wyartykułować ciało i na ile ciało jest w stanie oprzeć się językowi. Próbuję więc przełożyć ciało na język. Oddać w języku jego stany. Nazwać ciało językiem. Interesują mnie przy tym stany skrajne, doświadczenia graniczne, fizyczne i emocjonalne kryzysy, językowe blokady (ból, strata, choroba, radykalny wybór życiowy). Przywiązuję przy tym specjalną uwagę do procesów i metod samokojenia, które są istotną częścią radzenia sobie ze stanami krytycznymi.



Małgorzata Dawidek, *Doubts* z serii *Repository*, 77x 56,5 cm, grafit na papierze, 2015.

Próbuję też przekonwertować język na ciało, przetłumaczyć język ciała. Wtopić słowa w pory ciała. Mówię do ciała, na przykład:

Wiem, że umawiamy się, iż w tym języku ten stan, który teraz odczuwam i jego fizyczne symptomy określiłam frazą: „trzepot ptasich skrzydeł”, ale teraz zachowaj się inaczej, teraz poczuj się spokojnie. Spokojnie to, jak pamiętasz, taki stan, kiedy nie odczuwasz drżenia, kiedy nie odczuwasz zagrożenia, to stan, kiedy jesteś bezpieczne. Poczuć się bezpiecznie.

Konflikt rodzi się natychmiast. Ciało nie działa na komendy, a tym bardziej nie działa na komendy językowe. Relacja tych dwóch bytów (języka i ciała) przybiera zatem postać odrzuconego przeszczepu. Odpychają się one od siebie. Wypierają siebie nawzajem. Są sobą rozczarowane.

A językiem można rozczarować się równie łatwo jak ograniczonymi możliwościami ciała.

Dlaczego o tym mówię? Bo właśnie to rozczarowanie, ten wibrujący konflikt pomiędzy naturą (biologią, fizycznością) a kulturą (intelektem, systemem) jest tym, co w relacji między ciałem a językiem pociąga mnie najbardziej – napięcie pomiędzy odczuwalnym a wyrażalnym.

W moim macierzystym języku termin „ciało” posiada 4 znaczenia [anatomiczne (korpus), społeczne (ciało studenckie), fizyczne (ciało stałe), astronomiczne (ciało astralne)]. W języku angielskim słowo „ciało” (*body*) ma kilkadziesiąt znaczeń, a jednym z nich jest **text**. Dokładniej: centralna, kluczowa część tekstu, bez wstępu, zakończenia, indeksu i spisu treści. Jądro tekstu to jego ciało. *Body = text*.

W serii *Body Texts*, zbiorze fotografii ciała, którego części pokryłam tekstem, istotą mojej wypowiedzi stała się konfrontacja fizyczności i niefizycznych stanów ciała, które próbowałam oddać poprzez materialność tekstu, jego skalę, kolor, kształt. Ciało przybrało dla mnie formę tablicy, na której język pozostawia swoje znaki, starając się, by były one jak najbardziej adekwatne do cielesnych odczuć.

Materią moich prac jest więc zarówno język, jak i ciało. Przy tym język staram się ucieleśnić (zmaterializować), dlatego często przybiera on formę pisma, ma kolor, ciężar, indywidualne cechy. W ciele natomiast interesują mnie te jego stany, które są niematerialne i efemeryczne: emocje, gesty i dźwięki, które są również indywidualne i subiektywne.

Moje zainteresowanie ciałem wynikało z potrzeby nazwania tego, co w ciele wymyka się językowi, co zostało przez niego zahamowane, zmarginalizowane lub wyparte. Tego, co jest wstydlive, nieatrakcyjne lub nie-normatywne. Według mnie to, co znika z języka, znika także z kultury tworzonej w tym języku. Ciało w kryzysie jest przykładem tego, co kultura wyrzuca poza swoje obszary. Zinstytucjonalizowany, intelektualny i męski konstrukt, jakim jest język, decyduje o tym, co się mieści w nim samym, a tym samym o tym, co jest włączone do kultury.

» 1 V. Woolf, *O chorowaniu*, przekł. M. Hydel, Wołowiec 2000, s. 30.

Pisanie (pisanie kobiece) o ciele (o chorym ciele) w oczach kultury staje się szaleństwem.

Czy upominając się o miejsce ciała w języku, stałyśmy się szalone, Virginio?

Rozdział II

Écriture féminine

Pół wieku po ukazaniu się eseju o chorowaniu Virginii Woolf francuska filozofka Hélène Cixous opublikowała tekst *Le Rire de la Méduse* (1975, *Śmiech Meduzy*). Autorka zwraca w nim uwagę na nieobecność kobiet w historii, której pisemny (intelektualny) aspekt stał się domeną mężczyzn. Cixous odwołuje się do istoty pisarstwa kobiet (*écriture féminine*). Uznaje je za znaczące i wartościowe niezależnie od wykluczeń historycznych. Jest to pisanie utkane na odczuwaniu i intymności, intuicji i cielesności, swobodzie i naturalności. Autorka ośmiela tym samym kobiety do własnej twórczości, do własnego, cielesnego odczuwania świata i jego interpretacji. Mówi wprost o pisaniu ciałem: „Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je!². Zdejmuje z ramion kobiet odium wstydu nakładanego na nie przez wieki przez historię, przez mężczyzn, ale również przez nie same. Sugeruje, że tylko poprzez swoją ktywność twórczą kobieta odblokuje się, stanie się częścią świata i niezależną współautorką historii. Odzyska swój głos. „Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne. [...] Kobieta bez ciała, niemowa, niewidoma, nie może walczyć”³.

Ponieważ kluczowym motywem mojej praktyki jest praca z ciałem konfrontującym się z językiem dyskursywnym oraz stworzenie indywidualnego kodu pisma opartego na alfabecie ciała, odbieram ten tekst jako bardzo osobisty manifest. Esej ten jest ważny dla mojego researchu, ponieważ jest to pierwszy istotny tekst analizujący pisanie kobiet z perspektywy ich własnego ciała. Podkreśla on również wagę cielesności w tworzeniu w ogóle. Równocześnie silnie akcentuje równoważne aspekty tworzenia: intelektualny (językowy) i cielesny (intuicyjny, emocjonalny, manifestujący się w fizyczny sposób), co jest dla mnie szczególnie istotną wskazówką, ponieważ w mojej pracy konfrontuję pismo (język), które jest wytworem intelektu, z ciałem, które jest polem kryzysu, dynamicznych kontrastów i blokad, i za którym stoją trudno artykułowalne i subiektywne odczucia.

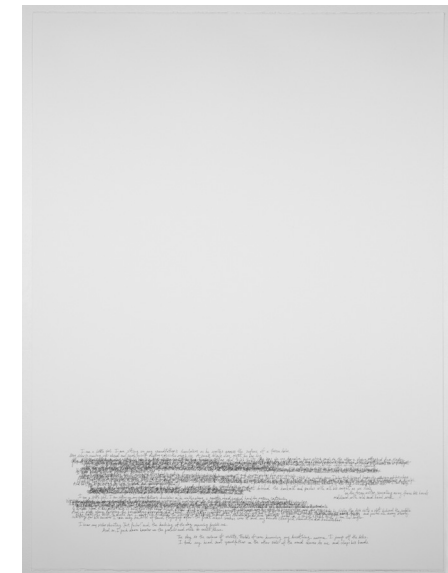
» 2 H. Cixous, *Śmiech Meduzy* (*Le Rire de la Méduse*), przekł. A. Nasiłkowska, „Teksty Drugie” 4/5/6 / 1993, s. 148.

» 3 Ibidem, s. 152.

Marcia Painting Self-Portrait using Mirror (Marcia malująca autoportret w lustrze) anonimowego średniowiecznego artysty jest kolejnym punktem referencyjnym mojej praktyki artystycznej. Dzieło pochodzi z kolekcji *De Mulieribus Claris* (*O słynnych kobietach*), która zawiera biografie historycznych i mitologicznych kobiet, zebrane przez florenckiego autora Giovanniego Boccaccio i opublikowane w 1440 roku [obecnie znajduje się w kolekcji Bibliothèque Nationale de France].

Iluminacja przedstawia postać kobiety malującej swój portret. Kobieta siedzi przed toaletką we wnętrzu zdobionej komnaty. W lewej ręce trzyma lustro, w prawej pędzel. O toaletkę oparty jest obraz. Kobieta patrzy na swoje odbicie w lustrze i przenosi swój wizerunek na panel obrazu. Na blacie oraz na stole obok leżą narzędzia do malowania: paleta, pędzle, naczynia do mieszania farb, skrzynka na przybory.

Portret kobiety pojawia się w obrazie trzykrotnie: w komnacie, w lustrze i na obrazie. To trzy różne obrazy siebie. Ponadto kobieta jest jednocześnie portretowana i portretująca. Jest to zatem portret zwielokrotniony



Małgorzata Dawidek, *Two Memories about Grandfather* z serii *Repository*, 77x 56,5 cm, grafit na papierze, 2015.

kogoś, kto jest w równym stopniu przedmiotem i podmiotem własnych obserwacji, a w dalszej kolejności pozostaje podmiotem obserwacji widza.

Obraz, który pochodzi z późnośredniowiecznego manuskryptu, jest miniaturą, czyli immanentną częścią księgi. Jego skala jest niewielka. Średnica lustra to mniej niż 1 centymetr. Obraz stanowi jedynie maleńką

cząstkę folio i jest ściśle wpleciony w tekst. Łączy zatem element pisma i malarstwa, sztuk wysoko cenionych na średniowiecznych dworach. To, co „zgrzyta” w tym obrazie, to fakt, że artysta jest kobietą, która studiuje własną anatomię. Wizerunek ten wyłamuje się z ówczesnych norm postrzegania roli kobiety, które obowiązywać będą jeszcze przez wiele wieków.

Co łączy mnie z kobietą z iluminacji? Bo przecież nie tylko płeć i zawód. Obraz ten prezentuje według mnie jeden z kluczowych momentów przełamywania przez kobiety oporu – wstydu i lęku przed mówieniem o sobie poprzez sztukę. Moje projekty artystyczne najczęściej zaczynam od „portretowania” i definiowania siebie, mówienia o sobie (ja-kobieta, ja-migrantka, ja-chora, ja-mówiąca etc.) oraz od analizy moich relacji z otoczeniem. Jestem więc skupiona dokładnie na tym akcie, który prezentuje portretowana kobieta – na studium siebie. Kolejnym krokiem jest praca z innymi i z otoczeniem. Ponadto moja praktyka łączy studia nad językiem i studia ciała. Obydwe te formy komunikacji spotykają się w doskonałym połączeniu na jednej stronie manuskryptu w postaci iluminacji będącej częścią tekstu. Gest pisma jest połączony tu z gestem ciała i emocjami stojącymi za zapisanym znakiem. Głęboko utożsamiam się z tą postawą.

Te dwie formy komunikacji – cielesna (sensualna, organiczna) oraz językowa (schematyczna, skodyfikowana) połączone zostały na stronie manuskryptu w postaci iluminacji będącej częścią tekstu. Gest pisma został tu związany z gestem ciała i emocjami stojącymi za zapisanym znakiem. Ta metoda notacji jest kluczowa również dla mojego gestu artystycznego. Kobieta powinna pisać poprzez doświadczenie ciała – wzywała Cixous – wynaleźć niezdojany język, który rozsądzi ograniczenia, klasy i retoryki, porządki i kodyfikacje [...],⁴. Podobnie mi chodzi o stworzenie języka nie powielającego znajomej retoryki, o indywidualną narrację nawet jeśli nie wpisuje się ona w regulowane gramatyką schematy lub też oczekiwania wizualne. Jest to zapis, który nie może zaistnieć bez powołującego go gestu ciała i utrzymującej ów gest emocji. To porwane słowo, przełamane znaczenie, rozsypana składnia. To nie pojedynczy, abstrakcyjny znak, ale znak i stojące za nim drżenie ręki, pochylenie się, wdech, nerwowość. Zza każdego z tych pojedynczych tekstów ciała i związanych z nim aktów pisma wyłania się konieczność przekroczenia milczenia i niemożności pisma, bo takie są możliwości kobiet – pisze Cixous – że przeskakując możliwości składni łamią jej ustaloną linię [...]⁵. „[N]ie wierzymy, że w języku kryje się wróg nie do pokonania, gdyż to jest język mężczyzn i ich gramatyka”⁶. Moje prace to wprowadzenie do języka chaosu - : „chaosu» wypowiedzi

» 4 Ibidem, s. 158.

» 5 Ibidem.

» 6 Ibidem, s. 159.

„osobistej, pełnej imion własnych i przypisanych im znaczeń”⁷, chaosu obcych doznań, aberracyjnych zachowań ciała, anomalii, nienormatywnych odruchów, załamania języka, choroby. Moje ciało-tekst jest wypowiedzią palimpsestową w swoim charakterze, ciałograficzną, może stać się mikroruchem, szelestem, odgłosem, nieczytelną adnotacją, pół-zdaniem, słowem, fragmentem słowa, odłamkiem znaku.

Według mnie zarówno esej Cixous, jak i miniatura anonimowego autora ilustrują akt zerwania z tą częścią tradycji kultury europejskiej, która eliminuje cielesność z procesu pisania i rozdziela emocję gestu pisma od ciała. Pozostawia ona pismo nagie i bezcielesne. Odrywa je od podmiotu. W swoich projektach staram się dyskutować z tą tradycją – przywrócić pismo ciała i ciało pismu. Traktować ciało jako żywą księgę.

Rozdział III

Bodygraphy

Między 2005 a 2006 rokiem opracowałam termin, który najlepiej określałby moją artystyczną aktywność. Próbowałam zawrzeć w nim zarówno artykułowaną, jak i przemilczaną narrację ciała. Próbowałam opisać nim zarówno to, co ciało mówi, jak i to, jak mówi, to, co czuje i to, jak czuje. Próbowałam opisać nim również to, co my (ja) mówimy o ciele, jego reakcjach, zachowaniach i jego odczuwaniu. Tak powstała *bodygraphy* (**ciałopisanie**).

Termin ten odnoszę zatem do pamięci ciała, jego historii i niewypowiedzalności emocji. Ale jednocześnie do cielesności, która jest zarówno nośnikiem pisma, jak i pismem samym w sobie: ciało pisze i jest pisane, opisuje i jest opisywane, artykułuje i jest artykułowane w języku.

Kilka lat później odnalazłam ten termin w książce Dubravki Ugrešić *Amerykański fikcjonarz*.

Pojawił się on tam tylko raz, w zdaniu opisującym paradę na cześć Tito. W styczniu 2016 roku spotkałam Ugrešić przy okazji jej wykładu na SEESS/UCL w Londynie. Podczas wielowątkowej rozmowy na temat roli kobiet w sztuce serbsko-chorwackiej w czasach reżimu komunistycznego zapytałam pisarkę również o jej rozumienie terminu *bodygraphy*. Potwierdziła, że miała na myśli reżyserię mas, choreografię tłumów jako konstrukt zaprogramowanego tak, by służył propagandzie i oddawał cześć systemowi politycznemu i jego władzy.

W przeciwieństwie do Ugrešić, która dostrzega w *bodygraphy* model funkcjonowania jednostki wtopionej w masę i będącej zawsze częścią

» 7 Ibidem, s. 160.

historycznej i politycznej reżyserii, ja rozumiem ten termin w znacznie węższym znaczeniu.

To, co mnie interesuje w *bodygraphy*, to przede wszystkim jej mikroskala, indywidualność doświadczenia i intymizacja codzienności, które obserwuję na szerszym tle historii. Wówczas zarówno przemoc języka wobec ciała, jak i władzy wobec ciała stają się, w mojej opinii, dotkliwie czytelne. *Bodygraphy* w moim rozumieniu to pisanie ciałem, ale nie tylko w znaczeniu choreograficznym. *Bodygraphy* jest dla mnie formą artykulacji ciała, zbiorem gestów, cielesnej pamięci, jest spektrum intymnych i publicznych tekstów, które ciało wypowiada/wyraża za pomocą mowy i ruchu. Rysunkiem pisma i gestu. Bo ciało samo w sobie jest językiem.

Interesuje mnie pojęcie ciała jako tekstu kultury i nośnika pamięci, które funkcjonuje zarówno w naukach filozoficznych (Derrida, Barthes), jak i w antropologii kulturowej. Interesuje mnie ciało jako tekst, czyli nośnik kodów i znaczeń. Interesuje mnie ciało będące przestrzenią do nadawania tych znaczeń i ich interpretacji, i które opiera się tym aktom. Interesuje mnie ciało, które jest przesuwane z obszaru prywatnego na obszar publiczny i/lub z powrotem. Które jest wystawiane na działania i akty społeczne i polityczne, i które się im opiera. Bo jest nagie (*homo sacer*, Agamben) wobec funkcjonujących systemów kulturowych i politycznych. Jest nagie wobec regulacji jego zachowania poprzez nakładane na nie sankcje, presje, tradycje, standardy. Normy te przemocą, również przemocą językową, wpisują się w cielesną pamięć. Wrastają w nią. Kształtują ciało. Odnoszę się więc do gestu ciała jako tekstu, którym mówi, bo ciało mówi nawet wówczas, gdy mowa milczy.

W swoich badaniach odwołuję się do różnych form pamięci ciała. Najstarsza z nich to pamięć anatomiczna (neuronowa), nieświadoma, automatycznie wyzwalająca mechanizmy ruchu, na przykład ruch mięśni pozwalający na ich spontaniczne użycie bez analizowania aktu chodzenia czy poruszania rękoma. Jest to pamięć wspierana przez próby i powtórzenia procesów sensomotorycznych. Kolejna, równie pierwotna, to pamięć silnie rozwiniętego instynktu samozachowawczego pozwalająca na obronę lub ucieczkę w razie zagrożenia. Jeszcze inna to pamięć kulturowa zbudowana na bazie pamięci zbiorowej, czyli na doświadczeniach i tradycji określonej społeczności. Wyrasta ona na świadomości wspólnej przeszłości, jej kultywowaniu, a także symbolicie i formach zachowań mających wpływ na budowanie tożsamości członków tej grupy, ale również na motywację przekazywania tych wartości kolejnym pokoleniom. Jest wreszcie pamięć indywidualna, biologiczna i subiektywna, związana z kondycją ciała i osobistą historią życia. To pamięć nagromadzonych w ciele uczuć, traum, zastoju emocji. To także pamięć indywidualnych gestów, odruchów, nawyków, in-

tymnej ekspresji, przyzwyczajęń ciała i jego wymagań. To wreszcie pamięć odbitych na ciele zmian codzienności. Zewnętrzna inskrypcja.

W cyklu wideo zatytułowanym *Gesture Analysis* odnoszę się do wspomnianych wyżej różnych typów pamięci ciała. Odkąd samoobserwacja jest jedną z moich metod pracy, analizuję własne ciało, odczucia i zachowania. Badam własne ciało jako formę tekstową. Używam go do zrekonstruowania kluczowych dla mojej tożsamości pozycji, zachowań, gestów, emocji.

Projekty *Gesture Analysis* i *Body Texts* dotyczą czytania ciała jak palimpsestu. Przytaczam w nich cytaty z tekstów, które są **w** ciało wpisane, które są **na nim** zapisane oraz te pisane **przez** same ciało. I nierzadko próbuję przełożyć je na język słów. Ta wielowarstwowość cielesnej tekstualności powoduje jednak, że ciało płynnie przemieszcza się z porządku symbolicznego w porządek natury i odwrotnie, a język nie może za nim nadążyć.

Ile razy przegrałam walkę z językiem próbującym opisać tę cielesną narrację, Virginio?

Pisanie o stanach ciała często prowadzi do notowania odczuć psychosomatyki. Pisanie o własnych stanach ciała jest jeszcze trudniejsze. Jest powrotem do cielesnego widzenia siebie i otoczenia. Dlatego z założenia odstępuję od samoterapii i samoekspresji na rzecz badania tego, co mnie przekracza, co jest większe i silniejsze ode mnie, czego nie rozumiem, lecz co mnie obejmuje, decyduje o intensywności stanów mojej cielesności i co ją warunkuje. Skupiam się na tym, co odróżnia mnie od innych ludzi. Szukam zatem form by pisać o ciele. Buduję z nim moje relacje podobnie jak tworzę własne relacje z językiem. Nie mam poczucia, że służę ciału, lecz raczej, że pracuję z narzędziem, poprzez które mogę się rozpoznać. A w tle słyszę głos Cixous: „Pisz! I twój tekst szukając się pokaże więcej niż ciało i krew [...]”⁸.

Rozdział IV (last but not least)

1926–2016

Przywołany na wstępie mojego tekstu esej *O chorowaniu* Virginii Woolf (1926) w konsekwencji skupił się nie na chorowaniu jako takim, ale właśnie na języku, którego brakuje w mówieniu o ciele w chorobie. Pisała Woolf:

W końcu na przeszkodzie literackim opisom choroby staje też ubóstwo języka. Angielszczyzna, która potrafi wyrazić rozmyślenia Hamleta i tragedię Leara, nie ma słów, by oddać dreszcze i ból głowy⁹.

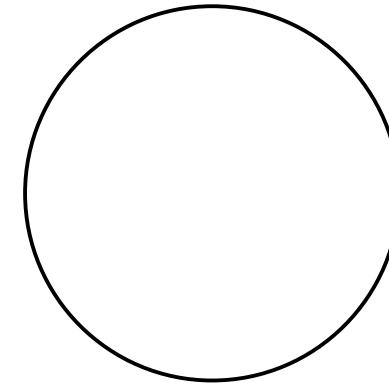
[Jednak] w chorobie, wyznajmy to (choroba jest bowiem wielkim konfesjonalem), pojawia się pewna dziecięca szczerłość, człowiek gotów różne rzeczy powiedzieć, wyrzucić z siebie prawdę, którą ostrożna przyzwoitość zdrowia chce ukryć[...]¹⁰.

Przypomina mi to sytuację, kiedy kilka lat temu próbowałam opisać lekarzowi moją kondycję. Tydzień później dostałam kopię raportu skierowaną przez niego do mojego lekarza rodzinnego.

Ta pani ma niezwykłą umiejętność werbalizowania dolegliwości odczuwanych w różnych częściach ciała. Rozumiem, że jest artystką wizualną, w której polu zainteresowań leży łączenie sztuki z językowym aspektem komunikacji. Nie było więc dla mnie zaskoczeniem, że spędziła większą część konsultacji, opisując dolegliwości związane z odczuwanymi bólami głowy¹¹.

Cielesny alfabet jest wieloznaczny. Dlatego pisanie/mówienie o nim jest wciąż postrzegane jako szaleństwo, Virginio, mimo że minęło 90 lat od chwili, gdy upomniałaś się o miejsce języka w narracji o ciebie. •

Londyn, maj–sierpień 2016



» 9 V. Woolf, *O chorowaniu...* s. 31.

» 10 Ibidem, s. 34.

» 11 Oryginalna treść listu brzmi: „This lady is extremely able to verbalise different sensations affecting various parts of her body. I understand she works as a visual artist in a particular area of expressing arts that deals with language aspects of communication. So it was not surprising that she spent the major part of the consultation describing to me sensations of pressure and pulsations in her head [...]”. Archiwum artystki.