

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
STUDIA I MONOGRAFIE, TOM 23

Sztuka stroju, strój w sztuce

Pod redakcją Magdaleny Furmanik-Kowalskiej i Anny Straszewskiej

Anna Dzierżyc-Horniak

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Między widocznym a ukrytym, w zapomnieniu i w pamięci. Ubranie w taktykach wybranych artystów polskich

„Widoczne” i „ukryte” to chyba pierwsze skojarzenia, które przychodzą na myśl o ubraniu. Strój jest przecież świadectwem na istnienie naszego ciała, ale też i „opakowaniem” lub „pancerzem” ukrywającym tożsamość. Jest też na tyle zwyczajny, a przy tym ważny dla ludzkiego funkcjonowania, że jako „intrygujący fragment rzeczywistości” musiał stać się obiektem działań artystycznych. Nowe znaczenia mógł zyskać jedynie wtedy, gdy tracił swą pragmatyczną funkcję, jaką jest ochrona ciała. I tak właśnie się działo. Kolejni współcześni artyści na różne sposoby wykorzystywali ten znaczeniowy potencjał oraz wewnętrzną sprzeczność ukrytą w ubraniu. Warto zatem przyjrzeć się stosowanym przez nich taktykom, bowiem ukazują one frapującą wieloznaczność stroju (i jego elementów), a zarazem intrygują i pobudzają do myślenia.

Tadeusz Kantor (1915–1990) poszukując formuł dla sztuki po „czasie pogardy i panów” uznał, że „nie ma dzieła sztuki (...), nie ma więc «świętej» iluzji,

nie ma funkcji «świętego» przedstawienia. Jest tylko przedmiot wydarty z życia i rzeczywistości¹. To odkrycie miało znaczące konsekwencje dla jego teorii i praktyki artystycznej. Przy takim rozumowaniu, teoria obrazu musiała być przebudowana w specyficzny sposób: poprzez dotarcie do rzeczywistości „jakby poza «normalnością» spojrzenia na rzeczywistość”².

W efekcie Kantor zainteresował się przedmiotami pozbawionymi swej reprezentatywnej funkcji i wytrąconymi ze swojego miejsca – takimi, jak np. stare ubrania. Tylko w takiej bezużytecznej postaci mogły one ujawniać fakt swego istnienia, a więc swoją realność. Na początku lat 60. XX wieku artysta był jednak przekonany, iż to ujawnianie mogło odbywać się jedynie przy pomocy pieczołowicie wykonanych zabiegów służących jego ukryciu. Tak pojawiły się ambalaże, które pod łachami, kopertami, szmatami ukrywały ludzkie sprawy i właściwą materię życia³. Jako opakowanie chroniły one swą zawartość, a pokusą zbadania nieznanego nabierały ważności – mimo, że pod spodem mogły chować się jedynie zapomniane i niepotrzebne szczątki realności. Ubrania, po które artysta często sięgał jako materię gotową dla tych prac, idealnie ukazywały tę sprzeczność ontologiczną.

O ile w przypadku ambalaży mieliśmy do czynienia z wielowarstwowym kolażem i schodzącą w głąb metaforą, zachęcającą do penetrowania tego, co zakryte⁴, to w happeningu *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* krakowski twórca zrobił coś zupełnie przeciwnego (il. 1). Oto bowiem Kantor i towarzyszący mu hipisi, wchodząc w gotowe role doktora Tulpa i obserwujących go amsterdamskich chirurgów, dokonali swoistej „sekcji ubrania”. Wierzchnie ubranie zostało przez artystę z wielką uwagą, warstwa po warstwie, rozcięte, a z jego kieszeni („śmiesznych organów ludzkiego instynktu przechowywania i pamięci”) wydobyto „zapomniane resztki” i „wstydlive odpadki” realności. Z tej materii powstały później dwa malarskie obiekty przedstawiające „niesfałszowaną stronę indywidualności”: pierwszy – z fragmentów ubrania, drugi – z przedmiotów ujawnionych z kieszeni.

Zabieg przywołania i rekonstrukcji sceny z muzealnego obiektu zamienił się w Galerii Foksal właściwie w proces deambalażu, po którym przysła kolej na podwójny kolaż. W tej sytuacji ujawniła się też jeszcze inna metoda, tak znacząca dla praktyki artystycznej Kantora, jaką jest *bricolage*. Działanie to pokazuje bowiem doskonale, że krakowski artysta swojej roli nie postrzegał w kategoriach artystycznego demiurga, powołującego do życia nowe

¹ Kantor 1991: 20, 104–107.

² Piotrowski 1999: 11.

³ Stangret 2006: 67.

⁴ Czerni 2002: 10.

realności, co raczej jako twórcy-majsterkowicza w rozumieniu Claude'a Lévi-Straussa⁵, dokonującego wyboru z form już zastanych (gotowych). Przesunięcie akcentów miało swoje konsekwencje. Artysta traktował różne składowe swej sztuki w ten sam sposób, czyli jako *ready-made*. Były nimi ubranie, ale też osoba aktora, tekst przedstawienia, sytuacja życiowa, kulturowy znak, indywidualna pamięć.

Całej tej operacji dokonał Kantor na ubraniu, które od początku znajdowało się w centrum jego zainteresowań. Powstał swoisty ambalaż ambalażu, bo przecież strój sam w sobie jest opakowaniem dla ciała. W procesie deambalażu, który nastąpił w 1967 roku na Foksal, ujawnił on w wyniku wiwisekcji dotychczas skrywaną „anatomię”. W ten sposób, za pomocą „realności gotowej” przechodził artysta do „realności najniższej rangi”. Takie wydaje się być właśnie znaczenie *Lekcji anatomii* wedle Tadeusza Kantora.

Ubranie jako medium artystyczne wykorzystuje także toruński artysta Marian Stępak (ur. 1957). Interesują go – podobnie jak Kantora – przedmioty, które zakończyły swój żywot i nie pełnią swej pierwotnej funkcji użytkowej. Stare i niepotrzebne elementy odzieży – suknie, bluzki, koszule, chusty – posłużyły mu do skonstruowania pierwszych obrazów. „Moim zamierzeniem jest – opowiadał – aby zapoczątkować dla tych samych materii nowe przeznaczenie, nadać im nową jakość”⁶.

Stępak wynajdywał ubrania na strychu lub w szafach, gdzie zostały one upchane, bo szkoda było je wyrzucić na śmietnik. Dla artysty stały się ważne



Il. 1 Tadeusz Kantor, *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, 1969, Fot. Jan Popłoński

⁵ Koncepcja *bricolage* i *bricoleur* pojawiła się w sztandarowym dziele Lévi-Straussa *Mysł nieoswojona*. Jako *bricolage*, czyli majsterkowanie, określał on czynność niejako pierwotną, w której jej wykonawca – a więc *bricoleur* – sięga po będące pod ręką elementy gotowe (istniejące, zastane) i przystosowując je do swych celów (manipulując w sposób instrumentalny), nadaje im – nie troszcząc się o ich pierwotny kontekst – nowe znaczenie w nowym już układzie. Na przeciwnym biegunie francuski badacz umieszczał profesjonalistę, reprezentowanego przez inżyniera (i później także uczzonego), który wytwarzał potrzebne mu narzędzia do użycia w konkretnym, powiązanym ze sobą celu; Lévi-Strauss 1969: 30. Zob. też: Suchan 2000: 69–73.

⁶ Stępak 2008: 3.

właśnie dlatego, że widać na nich było upływ czasu, rodzinne historie i osobiste emocje. Poza tym musiały mieć jeszcze w sobie dodatkowo coś intrygującego: a to wstawkę z innego materiału, a to ciekawy guzik lub koronki, zacerowane dziury, a nawet plamy brudu. Te namacalne ślady użytkowania stanowiły dla niego podstawowe wartości artystyczne i decydowały o tym, że dane ubranie zostało przez niego wybrane. I tak, przedmioty zwykłe – po umocowaniu na prostokątnych lub kwadratowych ramach stosowanych do płócien obrazów – stawały się przedmiotami artystycznymi. W pracowni artysty przybierały one inną formę, by następnie już w galerii sztuki zyskać w ten sposób nową funkcję i inne znaczenie. „Podjęcie decyzji naciągania znoszonej garderoby, a trochę później innych nadwątlonych materii na ramy było – tłumaczył ten proces twórca – końcowym akcentem uświęcania powszedniości”⁷.

Nawet gdy później Stępak eksperymentował z innymi niż ubranie materiałami, przedmiot powszedni był zawsze głównym obszarem jego zainteresowań. Zależało mu przede wszystkim na tym, aby w jego sztuce dostatecznie widoczna była kruchość materii i jej zniszczone oblicze. Słusznie jednak pisał Grzegorz Borkowski, że „w refleksji nad przemijalnością, jaką proponuje Stępak, warto zauważyć, że zużycie ubrań, które stawia nam przed oczami nie jest zużyciem ekspresyjnym, krzyczącym, dramatycznym. Nie jest też tematem tej sztuki destrukcja, bez trudu rozpoznajemy, że prezentowane są sukienki, koszule, obrusy”⁸. Jego prace stanowią raczej czytelny zamiar uchwycenia samoistnie dokonującego się zapisu minionego czasu.

Dlatego też, mimo wielu podobieństw, w twórczości toruńskiego artysty nie należy doszukiwać się powtórzenia kantorowskiego gestu gloryfikacji przedmiotu codziennego. Różnica tkwi w inaczej postawionych akcentach. Stępak nie chcąc komponować typowych kolaży i ambalaży zrezygnował z konstruowania swoich obiektów z fragmentów odzieży. Całe ubrania są materia jego artystycznego działania, a on nie nadaje im żadnego specjalnego statusu. Nie nazywa ich i nie określa żadnym mianem, nie kwalifikuje jako rzeczywistości najniższej rangi, czy też jako *ready-made*. One po prostu pojawiają się w jego sztuce i są poddawane prostym zabiegom artystycznym: rozpięciu na ramach, malowaniu, układaniu w kolumny lub piramidy, rozwieszaniu i fotografowaniu w przeróżnych miejscach w przestrzeni publicznej – na gałęziach, płotach, ławkach (il. 2, 3). Artysta dostrzega bowiem niezaprzeczalne piękno tam, gdzie wielu widzi tylko niepotrzebne rzeczy: ubrania, które po prostu już przestały służyć i podobać się, a teraz budzą jedynie politowanie lub nawet drwinę. Czasem jest to nie tyle piękno, co ślad dawnej świetności.

⁷ Rochowiak 2004.

⁸ Borkowski 2009.



Il. 2 Marian Sępak, wystawa „Przechodniość, Powszedniość” w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, 2003 (za: *Marian Sępak: koniec i początek = end & beginning*, katalog wystawy, Wydawnictwo Naukowe UMK: Toruń 2008, s. 33)



Il. 3 Marian Sępak, *Piramida*, wystawa „Teraz po latach” w Galerii Miejskiej Inowrocławskiego Domu Kultury, 2008 (za: *Marian Sępak: koniec i początek = end & beginning*, katalog wystawy, Wydawnictwo Naukowe UMK: Toruń 2008, s. 58)

Wydaje się zatem, że postawa artysty wynika ze zrozumienia i głębokiego namysłu nad trwałością i nietrwałością. Marian Sępak w skupieniu pokazuje nam bowiem, jak wszystko przemija i że jest to naturalne. Przemija, ale przecież nie znika, trwa bowiem dalej – tyle, że już w inny sposób⁹. Ubrania zamocowane na drewnianych ramach same w milczeniu o tym „opowiadają”. „Nowatorstwo Sępaka tkwi w kontraście – zestawieniu formy i materiału, symbolu z powszedniością, powagi z żartem oraz realności z abstrakcją”¹⁰. Może właśnie dlatego pokazywane przez niego z czułością elementy stroju – mimo tak niepewnej kondycji – współtworzą przestrzeń oddziaływania zarazem tak zwyczajną i tak niezwykłą.

Po ową „niepotrzebność” zachowaną w starej, niekompletnej lub zniszczonej odzieży sięga również Zuzanna Janin (ur. 1961). W swoich pracach – abstrakcyjnych konstrukcjach składających się na tworzoną od ponad 10 lat serię *Pasygrafia* – bada ona kwestie związane z relacjami między jednostką, a społeczną tożsamością i pamięcią. Artystka wykorzystuje tutaj nasze kulturowe przyzwyczajenia związane z ubraniem, które traktuje jako ważny element tego, co sama nazywa „pasygraficznym określeniem się w przestrzeni wspólnej”.

Słowo „pasygrafia” oznacza wytworzony sztucznie język symboli i kodów, mających przy tym nie tyle przedstawiać wyrazy, co raczej pojęcia zrozumiałe w wielu kulturach. Janin buduje swój „alfabet” tak naprawdę z dwóch podstawowych

⁹ Rochowiak 2008: 4–5.

¹⁰ Kroplewska-Gajewska 2005.

znaków. Jednym z nich jest zawsze część garderoby, drugim zaś – jakiś element przestrzeni publicznej, najczęściej kostka brukowa.

Dlaczego ubranie? Tłumaczy to sama artystka: „Ubranie, świadectwo na istnienie naszego ciała i dodatkowo, pasygraficzny dowód na to kim jesteśmy i byliśmy – zbiór (widocznych jako ubranie) znaków, wzorów, kolorów, jakości materiałów budzących czytelne skojarzenia z osobowością, funkcjami, pozycją, wiekiem, zainteresowaniami i płcią osoby jej noszącej”¹¹. Symbolika i znaczenie tego, co nosimy jest na ogół czytelne dla innych, tym bardziej, gdy dotyczy konkretnych ról zawodowych (np. strój biznesowy) czy też społecznych (mundurek szkolny). Ubranie jest przy tym na tyle złożonym znakiem, że łączy w sobie kluczowe dla Janin napięcia: indywidualne – społeczne. Wyraża bowiem zarówno indywidualność osoby je noszącej, jak i jej przynależność do danej grupy społecznej. Bardzo często też to właśnie strój w całości albo jego poszczególne elementy składowe jako pierwsze przekazują zestaw informacji o nas samych.

Artystka sięga najczęściej po specyficzną część garderoby, jaką są stare rajstopy, pończochy i zdekompletowane skarpetki. Używa też bielejny lub podkoszulków i sukienek. Zestawia je następnie ze zwykłą szarą kostką brukową i w ten sposób powstają jej rzeźbiarskie obiekty. Kostki zwykle leżą na podłodze, porzucane albo w pojedyncze, albo w kilkuelementowe układy. Garderoba służy tu jako spoiwo łączące poszczególne części, przede wszystkim jednak nadaje konkretne znaczenia kolejnym *Pasygrafiom*.

Jakkolwiek bowiem wybrany przez Janin język jest pozornie dość ubogi – składa się przecież tylko z dwóch podstawowych znaków – to ogromne zróżnicowanie ubrań, stanowiących tutaj najważniejszy kod, wynagradza jego niedostatki. Zawarte w stroju warstwy znaczeniowe wraz z pomocnymi tytułami, zapewniają dość wyraźne wskazówki pozwalające na odczytanie tych (na pierwszy rzut oka dość niezrozumiałych) abstrakcyjnych prac. W ten oto sposób poszczególne „rzeźby”, dość podobne do siebie pod względem konstrukcyjnym (kostki połączone rajstopami lub skarpetkami), wskazują na wiele różnych kontekstów.

Część z prezentowanych przez artystkę *Pasygrafii* zatytułowanych zostało jako *Solaris* i oznaczonych kolejnymi numerami (*Pasygrafia. Solaris I, III [Hommage a St. Lem]*, 2006 [il. 4]; *Pasygrafia. Solaris VII [Hommage a St. Lem]*, 2011). *Solaris* to znana powieść Stanisława Lema, w której tytułowy ocean, będący żywym, inteligentnym organizmem materializuje wydobyte z podświadomości wspomnienia badaczy – mieszkańców stacji kosmicznej. Powstałe fantomowe twory są osobami z ich pamięci, ale nie takimi, jakie były na prawdę, lecz jakimi zostały przez nich zapamiętane. Podobnie dzieje się u Zuzanny Janin, bowiem

¹¹ Janin 2014.

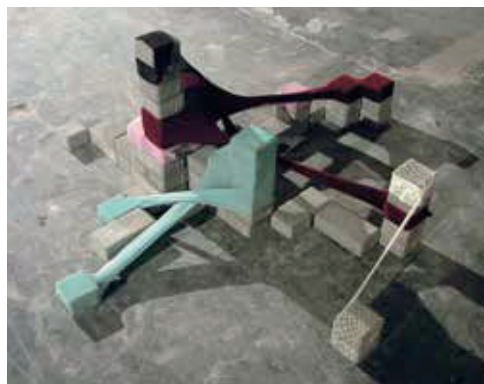
prace z tej serii są właśnie takimi chorobliwymi projekcjami, odtworzonymi z pamięci i z tęsknoty za nieobecnymi.

Poszczególne obiekty-chołdy różnią się głównie innym połączeniem elementów stroju i kostki brukowej. Rajstopy nasunięte na kostkę przypominają lampę błyskową i uwalniają skojarzenia z fotografią (*Pasygrafia. Solaris IX [Femmage to Susan Sontag]*, 2013), a ta z kolei z autorką jednej z ważniejszych książek o niej¹². Legginsy w jaskrawych kolorach na kostce i gałęzi brzozy wskazują na prowokujące stroje członkiń rosyjskiej grupy feministycznej (*Pasygrafia. Solaris VIII [Femmage a Pussy Riot]*, 2012, [il. 5])¹³. Skomplikowane konstrukcje ze skarpet i rajstop rozciągniętych na pionach z kostek przywodzą na myśl kosmiczne bazy z powieści *science fiction*, którymi zastąpił na całym świecie nasz rodak.

Poza indywidualnymi biografiami Janin przywołuje też w swoich pracach szerszy kontekst – społeczny, kulturowy, historyczny, polityczny. Tu znów rolę wskaźnika pełni ubranie. Nie bez



Il. 5 Zuzanna Janin, *Pasygrafia / Pasygraphy. Solaris VIII (Femmage a Pussy Riot)*, 2012, dzięki uprzejmości Galerii lokal_30, Warszawa



Il. 4 Zuzanna Janin, *Pasygrafia / Pasygraphy. Solaris I (Hommage a St. Lem)*, 2008–2013, dzięki uprzejmości kolekcji Morbroish Museum, Leverkusen

¹² Sontag 2009.

¹³ Pussy Riot – radykalna rosyjska grupa feministyczna, powstała w 2011 r., przedstawiająca swoje poglądy przy użyciu języka i formy wypowiedzi wzorowanych na estetyce i kulturze punk. Członkinie grupy – jest ich kilkanaście, zespół nie ma stałego składu i formalnej liderki – występują pod pseudonimami i nie ujawniają swoich prawdziwych imion i nazwisk. Grupa znana jest z protestów politycznych i prowokacji obyczajowych, które mają formę nielegalnych akcji i happeningów w rozmaitych miejscach: na stacjach metra, dachach trolejbusów, na Placu Czerwonym. Zarówno w czasie występów, jak i podczas kontaktów z mediami, członkinie grupy noszą barwne kominiarki, zakrywające im całkowicie twarze i – niezależnie od pogody – lekkie sukienki i kolorowe rajstopy. W swojej twórczości grupa wytyka zakłamanie współczesnych władz (atakuje głównie Władimira Putina), postuluje wolność w sferze gender i ostro krytykuje seksizm. Inspiracją dla nazwy Pussy Riot była nazwa amerykańskiego ruchu Riot Grrrl walczącego przeciwko przemocy wobec kobiet i o ich prawa w polityce. Tłumaczyć ją można jako *Bunt Cipek*, ale też jako *Bunt Kotków*. Zob. m.in.: Sękowski 2012; Michta 2012; Lipman 2012; Aeshna 2012.

powodu materiały *Pasygrafii* są najczęściej rajstopy i pończochy oraz skarpetki. Ich rozwój można bowiem powiązać z rewolucją odzieżową, kiedy to możliwe stało się tworzenie elastycznych strojów dopasowanych do ciała, ale też i z niewolniczą produkcją ubrań w Azji dla światowych sieciówek¹⁴. Dostrzec w nich również można idee buntu i niezgody na sytuacje uwięzienia i wykluczenia. Przecież kostka brukowa – podstawowe obok ubrań tworzywo jej rzeźbiarskich obiektów – przywołuje echa słynnych protestów studenckich w maju 1968 roku w Paryżu, późniejsze demonstracje antyglobalistów czy nawet nasze ostatnie Marsze Niepodległości. Również skarpetki mogą kojarzyć się z buntem, by przypomnieć choćby kolorowe skarpetki Tyrmanda w czasach PRL-u¹⁵. Swego rodzaju buntowniczkami były ponadto kobiety, którym Janin oddała hołd: Hannah Arendt (*Pasygrafia. Solaris. Bomba I [Femmage a Hannah Arendt]*, 2006), Susan Sontag, czy też feministki z grupy Pussy Riot. Zresztą już wprowadzenie terminu *femmag* do tytułów prac pokazuje kierunek myślenia artystki (*Pasygrafia. Solaris VII [Hommage & Femmage a Oskar & Zofia Hansen]*, 2009). *Femmage* możemy potraktować po prostu jako rodzaj żeński dla słowa *hommage*. Ale warto też pamiętać, że termin ten zaproponowany został przez Miriam Schapiro, jedną z pionierek sztuki feministycznej¹⁶. Zatem jako określenie dla dzieła stworzonego przez kobietę-artystkę, łączącą różnorodne obiekty za pomocą tradycyjnych kobiecych technik, jest sprzeciwem wobec męskiego modelu sztuki.

Cały ten dodatkowy zestaw kontekstów pozaartystycznych został wzmocniony poprzez napięcia, jakie wywołuje Janin w zastosowanych przez siebie układach i materiałach. Zestawia przecież ze sobą elastyczne, miękkie, kolorowe ubrania oraz twardą, szarą kostkę brukową, łącząc tym samym jednostkową intymność z publiczną przestrzenią. Jej konstrukcje kontrastowane są też w pionach i poziomach oraz poprzez ściągnięcie i rozciąganie. Wszystkie te napięcia są elementem świadomej taktyki artystki. Widać bowiem wyraźnie,

¹⁴ O problemie tym alarmuje m.in. amerykańska organizacja Human Rights Watch (*Work faster...* 2015). Zob. m.in.: Mościcki 2012; Pawlicki 2012; Nadolski 2014.

¹⁵ Zob. m.in.: Szarota 2008; Sypniewska, Tyrmand 2013; Urbanek 2014.

¹⁶ Miriam Schapiro (lub Shapiro) (1923–2015) – malarka, rzeźbiarka, graficzka pochodzenia kanadyjskiego, mieszkająca w Stanach Zjednoczonych. W latach 70. XX w. stała się jedną z najważniejszych artystek rozwijającej się sztuki feministycznej: inicjowała pierwszy Feministyczny Program Artystyczny (w California Institute of the Arts, 1971), współtworzyła przełomową instalację *Womanhouse* (1972), była zaangażowana w utworzenie New York Feminist Art Institute (1979), promującego sztukę kobiet. Była jedną z wiodących artystek ruchu *pattern and decoration*, który pojawił się w połowie lat 70. w Ameryce i przywrócić miał należne miejsce sztuce marginalizowanej. To za jej sprawą do artystycznych salonów wkradły się lekceważone dotychczas techniki, kojarzone głównie z kobiecym rękodzielnictwem (wyszywanie, tkanie, ceramika). Jej prace – kolaże nazwane przez nią *femmag*es – zawierały elementy związane z kobietami i ich domową aktywnością (ubrania, tkaniny, dekoracje kwiatowe), zacierając w ten sposób granicę między sztuką a rzemiosłem artystycznym. Zob. m.in. Herskovic 2000; Greenberger 2015.

że zainteresowana jest ona głównie tym, co jest pomiędzy. „Między bardzo osobistym doświadczeniem uwięzienia, zależności w kontekście kulturowym (przywołanych tu także w *hommage* i *femmage* każdej rzeźby), a doświadczeniem historycznym i społecznym wobec solidarności z wykluczonymi i świadomością opresji otaczającej nas rzeczywistości”. To uwięzienie, a zarazem możliwość wyboru zostały jeszcze bardziej uwypuklone w *Rzeźbie demokratycznej* (2005) oraz w *Security service* (2005), gdzie kostkę brukową i rajstopy zastąpiły fotele i miękkie puffy, obszyte strojami i uniformami. W tym kontekście wybór miejsca siedzenia i odpowiadającego mu kostiumu zamieniał się w symboliczne określenie swojej pozycji w strukturze społecznej.

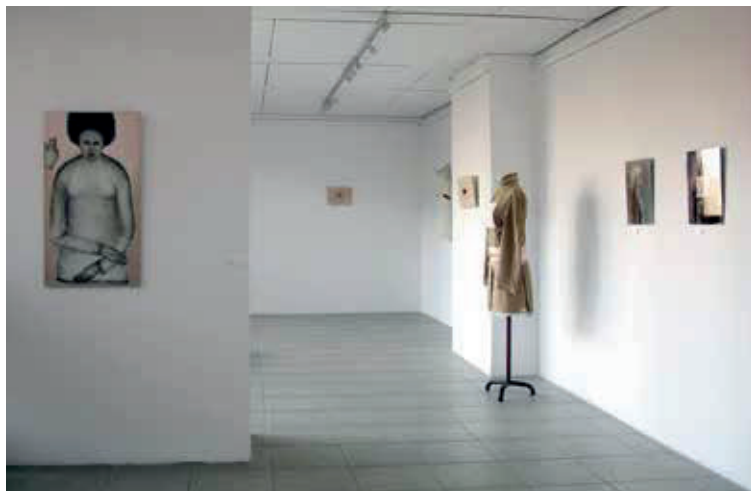
Zupełnie inne zastosowanie dla stroju proponuje z kolei w swej sztuce Magdalena Moskwa (ur. 1967). Łódzka artystka buduje świat swojej sztuki na intensyfikacji cielesności. Ciało jest dla niej „puszką dla ducha”, a więc formą ucieleśniania warstwy psychicznej i stanów emocjonalnych¹⁷. Temat ten podejmuje nie tylko w obrazach przypominających dawne portrety trumienne, relikwiarze lub ikony, ale także w uszytych przez siebie ubraniach oraz fotografiach ubrań, do których najczęściej pozuje sama. Prace malarskie, jak i niemalarskie są dla Moskwy po prostu inną formą tej samej opowieści. Potwierdzeniem tego są jej wystawy, gdzie obok siebie wiszą na ścianach fotografie, obrazy, gorsety, a między nimi na stojących, drewnianych wieszakach prezentują się ubrania (il. 6, 7).

Punktem wyjścia dla wszystkich tych form jest przekonanie, że duchowość wyraża się w ciele poprzez „skórną” powłokę, czyli półprzezroczystą granicę między tym, co kryje się w środku (emocje, pamięć, świadomość, myśli), a tym, co dzieje się poza. Dla artystki funkcję skóry pełni również ubranie, jedno i drugie bowiem zarówno ochrania, jak i komunikuje. Właściwie to ubranie już z zasady jest drugą skórą: odpowiednio długo noszone zachowuje przecież w sobie „pamięć ciała” wraz z jego aurą, kształtem, zapachem i innymi śladami użytkowania. W tym sensie idealnie nadaje się do tego, aby mówić o danym człowieku. Dlatego też Magdalena Moskwa tworząc je, ma zwykle na myśli konkretne osoby z ich „wewnętrznym wyglądem”. Co oczywiste, najczęściej utożsamia je z ciałem najbardziej sobie znanym, a więc własnym.

Dla artystki najlepiej w tej technice sprawdzają się stare ubrania, bo uruchamiają jej wyobraźnię, wywołują szereg pytań o człowieka, który je nosił i w ten sposób niemalże rysują jego domniemany obraz¹⁸. Pierwsze prace tego rodzaju zapoczątkowały stare płaszcze, których nie potrafiła wyrzucić i których jednocześnie nie zamierzała gromadzić. Z wyciętej podszewki powstała sukienka, zaś z odwróconego na drugą stronę wierzchu – dwuczęściowe ubranie.

¹⁷ Wicherkiewicz 2013a.

¹⁸ Wicherkiewicz 2013b. Zob. też: Smolińska 2013.



Il. 6
Magdalena Moskwa,
Nomana XIII,
wystawa w Galerii
OdNowa, ASP Łódź
w 2013 roku



Il. 7 Magdalena Moskwa, *Sukienka*, wystawa
w MCSW „Elektrownia” w Radomiu
w 2010 roku

Później artystka zaczęła też wykorzystywać nowe tkaniny, MA ZOSTAC: projektowała je, własnoręcznie haftowała i w przeważającej części wykańczała. Wiele z nich było obszywanych na jej ciele, dzięki czemu zyskiwały dosłownie jej formę i stawały się czymś na wzór mentalnego kombinezonu.

W tym sensie jej ubrania można traktować jako inną formę portretu, czy już właściwie – autoportretu. Sukienki, a następnie sztywne kafkany z uciętymi rękawami, zdają się być właściwie skórą zdartą z jej ciała, a tym samym – formą zdolną przenosić lub wręcz wymuszać nastroje psychiczne i emocje. Każdy zatem, kto chciałby przywdziać te stroje, musiałby niejako „zaszyć się” w narzucony kształtem jej ciała kostium, zyskując w zamian możliwość symbolicznego

wcielenia się w jej skórę i przeżycia. Efekty tego „zapakowania” pokazują fotografie ubrań, w których prezentuje się sama artystka lub modelki. Mamy więc nienaturalnie zgarbione lub wyprostowane postacie, pochylone głowy wciśnięte w zakapturzone okrycia, usztywnione szyje. Widać też na nich emocje i energię

płynącą z gestów ciała dopasowującego się stroju. Dlatego też zdjęcia stały się w którymś momencie dla łódzkiej artystki trzecim – obok obrazów i ubrań – elementem materii artystycznej wykorzystywanej w jej sztuce. Wystawy z kilku ostatnich lat pokazują wyraźnie, że dopiero w takim układzie funkcjonujących wspólnie ze sobą elementów, ujawnia się najpełniej idea twórczości, jaką chce nam przedstawić Moskwa.

Z upływem lat – co ważne – zmieniała się również jej koncepcja stroju. Artystka najpierw szyła sukienki lub też kobiece kostiumy z pociętych, odwróconych na drugą stronę i dawno już nienoszonych ubrań. W tak zrobionych ubraniach oglądaliśmy „spód spodu” (podszewkę, fizelinę, szwy, szyfry krawieckich oznaczeń), a więc to, co zwyczajowo pozostawało ukryte. Przypominało to nieco kantorowski gest z *Lekcji anatomii wedle Rembrandta*, a niezwykła precyzja prac przywoływała mistrzów holenderskich (fascynujących się martwą naturą i sekcjami zwłok). W tym kontekście, nie powinien dziwić zatem fakt, że czwartym elementem wystaw Moskwy stały się ostatnio „operacyjne” stoły, na których eksponowała ona narzędzia swojej interwencji-sekcji na obrazie-ciele. Pomimo, że sytuacja wyjściowa była podobna do happeningu w Galerii Foksal, to wiwisekcja ubioru służyła artystce do tego, by jeszcze raz podkreślić tajemne relacje z ciałem.

W pewnym momencie w jej sztuce zaczęły pojawiać się także sztywne kaftany z uciętymi rękawami. One z kolei przypominały jakąś formę pancerza, w który zakuwa się ciało. To wrażenie sztywności potęgowały też widoczne przeszcycia i podkreślone elementy składowe ubrania. O ile zatem wcześniejsze stroje wydawały się funkcjonować poza modą i czasem, to ostatnie obiekty nie kojarzyły się już z ubraniem, raczej ze zdjętym z ciała i porzuconym gipsowym gorsetem. Ale one właśnie chyba najmocniej przykuwają wzrok, budząc niepokój swym opancerzeniem. A przecież „pancerze, gorset, ubranie, koszulka – uskórnia ciało po raz wtóry. Tężeje na ciele i ochrania je”¹⁹. Magdalena Moskwa nie raz wspominała o tym procesie, który dokonuje się w warstwie fizycznej i psychicznej. „I tak się «opancerzamy»: przez lata budujemy swoją «formę» ciała, formę, w której możemy przetrwać. Jest to swego rodzaju «zdeformowanie», ale też «indywidualność», nasz wyjątkowy kształt”²⁰.

Artystka nie pozwala jednak na pełne bezpieczeństwo. Zarówno w obrazach-ciałach, jak i w ubraniach-obiektach te twarde powłoki są jednak przerwane. W tych ostatnich spotkać bowiem możemy wyrwane miejsca (rękawy), stałe odgięcia kształtu, pęknięcia, które widnieją jak otwarte rany na ciele. Moskwa zdaje się więc zapraszać nas do wnikięcia do środka. Dlatego też jej sztuka

¹⁹ Wicherkiewicz 2013a. Zob. też: Wicherkiewicz 2013b.

²⁰ Wicherkiewicz 2013b.

wzbudza pewnego rodzaju bolesność i zakłopotanie. Ubranie, obrazy, fotografie – wszystkie razem rzucają na nas urok, ale tylko po to, by nas zatrzymać w miejscu i poprzez własne emocje, intuicję (by nie powiedzieć – trzewia) skłonić do refleksji nad prawdą ciała.

Zaprezentowany powyżej wybór współczesnych artystów, którzy w swoich taktykach artystycznych sięgają po strój i jego elementy, nie jest duży, a mimo to wydaje się wystarczający. Każdy z nich znajduje bowiem właśnie w ubraniu ważną składową swojej sztuki i czyni to w niepowtarzalny sposób. Co więcej, nadane przez nich znaczenia powodują, że strój jako taki staje się niezwykle intrygującym narzędziem działań na polu sztuki. Pokazują to choćby Tadeusz Kantor i Marian Sępak, wychodzący od przedmiotu codziennego użytku, jak w pierwszej kolejności traktują ubranie. Interesuje ich strój pozbawiony swej pierwotnej funkcji użytkowej, niepotrzebny, zapomniany. Z faktu tego wyciągają jednak inne wnioski. Krakowski twórca poprzez ambalaże, a następnie proces deambalażu prowadzi nas do ujawnienia „realności najniższej rangi”. Z kolei artysta toruński za pomocą zwyczajnych ubrań, naznaczonych destrukcyjnym działaniem czasu, snuje refleksję o przemijaniu. Podobny temat – ale w kontekście rzeczywistości naszego ciała – podejmuje Magdalena Moskwa. Szyte i fotografowane przez nią stroje tworzone są na wzór naszej skóry, która więzi i ochrania ciało. W ten sposób artystka odkrywa przed nami trudną prawdę o naszej cielesności. Z kolei Zuzanna Janin również sięga po stare albo zdekompletowane części garderoby, ale dla niej jest to metoda na pasygraficzne określenie się w przestrzeni wspólnej. Wydobywa z ubrań konteksty społeczne i polityczne, by następnie spłatać je ze swoim własnym doświadczeniem i pamięcią.

Już tych kilka przykładów dowodzi, że strój jest wdzięcznym materiałem dla działań artystycznych. Może się znaleźć między widocznym a ukrytym, w zapomnieniu lub w pamięci, a to tylko część z możliwych i potencjalnie przypisywanych mu znaczeń. Artyści odrzucając podstawową funkcję stroju, nadają mu bowiem nowy sposób istnienia. Zamiast funkcji praktycznej pełni symboliczną. Ale jak widać na przykładzie tych zabiegów, staje się on nie tyle dziełem sztuki, co raczej narzędziem, czy też tematem.

Bibliografia

- Aeshna, Henrik 2012: *Sex orgy in a museum! – What do Pussy Riot & Voina have in Common? Fuck for the heir Puppy Bear!*, <http://schizopop-manifesto.wix.com/henrikaeshna/apps/blog/sex-orgy-in-a-museum-what-does> [19.08.2012].
- Borkowski, Grzegorz 2009: *Dwie powszedniości w Galerii Działań*, „Obieg”, www.obieg.pl/recenzje/10470 [29.12.2014].
- Czerni, Krystyna 2002: *Tadeusz Kantor. Malarstwo i teatr. Przewodnik po twórczości artysty*, BWA w Bydgoszczy, Cricoteka: Bydgoszcz.

- Greenberger, Alex 2015: *Miriam Schapiro, a Leader of the Feminist Art Movement, Dies at 91*, „ARTnews”, <http://www.artnews.com/2015/06/23/miriam-schapiro-pioneering-feminist-artist-dies-at-91> [01.07.2015].
- Herskovic, Marika 2000: *New York School Abstract Expressionists Artists Choice by Artists. A Complete Documentation of the New York Painting and Sculpture Annuals: 1951–1957*, New York School Press: New Jersey.
- Janin, Zuzanna 2014: *Solaris. Nie minął czas okrutnych cudów. O nienarracyjności języka sztuki (fragment dysertacji doktorskiej)*, „Obieg”, www.obieg.pl/artmix/32998 [04.01.2015].
- Kantor, Tadeusz 1991: *Lekcje mediolańskie*, Cricoteka, Biuro Kongresowe Urzędu Miasta Krakowa: Kraków.
- Kroplewska-Gajewska, Anna 2005: *Piramida losu*, [w:] Małgorzata Jankowska, Małgorzata Glasenapp (red.), *Projekt Wozownia – Laboratorium Sztuki*, katalog wystawy, Galeria Sztuki „Wozownia”: Toruń.
- Lévi-Strauss, Claude 1969: *Mysł nieoswojona*, tłum. Andrzej Zajączkowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa.
- Lipman, Masha 2012: *The Absurd and Outrageous trial of Pussy Riot*, „The New Yorker”, <http://www.newyorker.com/news/news-desk/the-absurd-and-outrageous-trial-of-pussy-riot> [07.08.2012].
- Michała, Joanna 2015: *Artystyczne protesty polityczne – na granicy sztuki, polityki i chuliganstwa*, „Artysta.pl”, <http://www.artysta.pl/artykuly/pokaz/artystyczne,protesty,polityczne,na,granicy,sztuki,polityki,chuliganstwa-872> [18.08.2012].
- Mościcki, Rafał 2012: *H&M, Zara, Gap na celowniku obrońców praw człowieka*, „Biztok”, http://www.biztok.pl/biznes/hm-zara-i-gap-na-celowniku-obroncow-praw-czlowieka_a5693 [28.09.2012].
- Nadolski, Kamil 2014: *Krew na metkach*, „Focus” 7/2014, <http://www.focus.pl/czlowiek/krew-na-metkach-11464?strona=3> [23.07.2014].
- Pawlicki, Jacek 2012: *Szwedzki gigant oskarżony o korzystanie z bawełny zbieranej pod przymusem przez dzieci*, „Wyborcza.pl”, http://wyborcza.pl/1,76842,13068214,Szwedzki_gigant_oskarzany_o_korzystanie_z_bawelny.html [18.12.2012].
- Piotrowski, Piotr 1999: *Znaczenie modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945*, Dom Wydawniczy Rebis: Poznań.
- Rochowiak, Jerzy 2004: *Uświęcana powszedniość*, „Galeria Stara Winiarnia”, <http://www.starawiniarnia.art.pl/stepak3.htm> [02.01.2015].
- Rochowiak, Jerzy 2008: *Przemija postać świata*, [w:] Marian Stępak: *koniec i początek = end & beginning*, kat. wyst., Wydawnictwo Naukowe UMK: Toruń, s. 4–6.
- Sękowski, Stefan 2012: *Dajcie nam, chrześcijanom, żyć!*, „Gazeta Wyborcza”, nr 196, http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,7637488,20120823RP-DGW,Dajcie_nam_chrzescijanom_zyc,.html [23.08.2012].
- Smolińska, Marta 2013: *Dotkliwie (z)ranienie. Cieleśność obrazu w twórczości Magdaleny Moskwy*, <http://www.magdamoskwa.art.pl/pdf/tekst9.pdf> [29.12.2014].
- Sontag, Susan 2009: *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter: Kraków.
- Stangret, Lech 2006: *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, Art + Edition Adam K. Dominik: Kraków.

- Stępak, Marian 2008: *Koniec i początek*, [w:] *Marian Stępak: koniec i początek = end & beginning*, katalog wystawy, Wydawnictwo Naukowe UMK: Toruń, s. 3–4.
- Suchan, Jarosław 2000: *Happening jako ready-made*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe = impossible*, red. Jarosław Suchan, Bunkier Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej: Kraków, s. 69–73.
- Sypniewska, Kamila, Tyrmand, Matthew 2013: *Jestem Tyrmand, syn Leopolda*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak: Kraków.
- Szarota, Piotr 2008: *Od skarpetek Tyrmanda do krawata Leppera. Psychologia stroju dla średnio zaawansowanych*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne: Warszawa.
- Urbanek, Mariusz 2014: *Tyrmand: Bokseł, pijak i dziwkarz*, „Wyborcza.pl” http://wyborcza.pl/alehistoria/1,136806,15661683,Tyrmand__Boksel__pijak_i_dziwkarz.html [24.03.2014].
- Wicherkiewicz, Lena 2013a: *Skórność. O twórczości Magdaleny Moskwy*, <http://www.magdamoskwa.art.pl/pdf/tekst11.pdf> [29.12.2014].
- Wicherkiewicz, Lena 2013b: *Moje malarstwo jest próbą zaklinania ciała... Rozmowa z Magdaleną Moskwą*, <http://www.magdamoskwa.art.pl/pdf/tekst11.pdf> [29.12.2014].
- „Work faster or Get Out”. *Labor Rights Abuses in Cambodia's Garment Industry*, „Human Rights Watch”, March 2015, http://features.hrw.org/features/HRW_2015_reports/Cambodia_Garment_Workers/index.html [12.03.2015].

Between the seen and the unseen, in oblivion and in memory. The clothing strategies of selected Polish artists.

“The seen” and “the unseen” are probably the first associations that come to mind when we think about clothing. After all, an outfit determines the existence of our body and constitutes “a wrap” or “a shield” that conceals our identity. Moreover, it is ordinary enough – and at the same time essential for human functioning – that as “an intriguing part of reality” it inevitably became the subject of artistic activity. The presented selection of contemporary artists, who use their artistic tactics to reveal a specific outfit and its accompanying elements, is not broad, although it is hopefully sufficient. Each of the artists considers their outfit an important compound of their art and something unique, taking advantage of its semantic potential and internal contradiction.

This is evident when looking at Tadeusz Kantor and Marian Stępak, who treat their respective outfits as a primary requisite. They are interested in clothing that lacks an original purpose – being neglected and forgotten. However, they draw other conclusions from it. An artist from Cracow uses the processes of emballage and disemballage to uncloak “the reality at its lowest-level”. On the other hand, an artist from Toruń uses ordinary outfits marked by the destructive effect of time to express his thoughts on the passing of life. A similar motif – but

in terms of the reality of our body – was employed by Magdalena Moskwa. Her costumes – which she sews and photographs – depict the influence of the skin, which both imprisons and protects our body. In this way, the artist attempts to demonstrate a difficult truth about human corporeality. Conversely, Zuzanna Janin also uses old and incomplete items of clothing but for her this constitutes a method for pasigraphic identification in the public space. In her outfits, she puts emphasis on a political or social context and then intertwines it all with her own experience and recollections.

These few instances prove that an outfit is an appreciative material for artistic activities. It can be found between the seen or the unseen, in oblivion or in memory – and these are only a proportion of its possible and potential attributes. By refusing the basic purpose of clothing, artists give it a new idea for existence. However, as we can see, such measures do not make an outfit a work of art but rather a subject or a tool indispensable for its creation.