

# Ja-Ona

Lustro daje obraz, a nie podobiznę: jest to obraz tego, co się prezentuje w lustrze<sup>1</sup>.

Hans-Georg Gadamer

Niemal od samego początku istnienia grafiki cechowała ją służebność wobec malarstwa. Można ją jednak uznać za najbardziej prywatną dziedzinę twórczości, w której rodziły się znakomite przykłady autoportretów. Obraz własny artysty stał się dla niego pretekstem do wyrażania sfery duchowości, sumy jego życiowych doświadczeń. Autoportrety graficzne cechowała przenikliwość zdolna uchwycić i odsłonić głębię wewnętrznego życia portretowanej osoby i choć wynalazek fotografii zmienił jej układy, wciąż twarz była jedną z najbardziej interesujących powierzchni na świecie<sup>2</sup>, a lustro – najważniejszym sprzętem i narzędziem<sup>3</sup>.

W moim przypadku aparat fotograficzny jest narzędziem, które w procesie realizacyjnym stanowi rolę inicjującą. Większość kompozycji i układów, na których oparte są moje prace, ma początek w studiu, gdzie tworząc fotograficzne autoportrety, szukam formy dla przyszłych grafik. Zdjęcia te są czymś w rodzaju szkiców, które z założenia nigdy nie będą pokazywane. Ich rolą jest dokumentowanie, odsłanianie perspektywy wykraczającej poza lustrzane odbicie.

Dzięki samowyzwalaczowi mam sposobność uchwycenia momentów, które zawierają w sobie pierwiastek niezależności. Kluczowa jest tutaj pośredniość fotografii, gdyż tak jak wcześniej wspominałam, jest ona jedynie źródłem interpretacji do kolejnego etapu, kiedy już w warunkach bardziej kontrolowanych podejmowane są decyzje przy tworzeniu grafiki, aż do uzyskania ostatecznej odbitki. Tematyka portretu i autoportretu w sposób oczywisty ogranicza pełną swobodę. Jest to sytuacja, która wymaga stworzenia pewnej hierarchii, gdzie po jednej stronie znajdują się elementy będące nośnikami cech, bez których nie da się zachować prawdy o modelu. Z drugiej strony jest zaś cały szereg elementów, które ulegając modyfikacjom, nie wpływają na ową prawdę, dają natomiast twórcom możliwość aranżowania wewnętrznej struktury obrazu.

Kluczowa w tym wypadku jest trafna analiza pierwowzoru, i właściwe rozpoznanie jego składowych, tak aby translacja na środki graficzne opierała się na

interpretacji w obrębie wcześniej dokonanego podziału, unikając mechanicznego cytowania zdjęcia.

Paradoksalnie, wykorzystując fotografię przy tworzeniu cyklu *Ja-Ona*, chciałam wyrazić coś w rodzaju buntu wobec sytuacji, w jakiej znalazł się współczesny autoportret, który – głównie dzięki rozwojowi właśnie fotografii – przechodzi poważny kryzys.

Obecnie bez trudu każdy może wykonać autoportret. Reklamę firmy Kodak z końca XIX w., która brzmiała – „Ty naciskasz guzik, a my robimy resztę”<sup>4</sup>, można by obecnie strawestować w ten sposób: „Ty naciskasz guzik... i udostępniasz”. Każdy użytkownik aparatu staje się samowystarczalny. Wszystkie środki do powstania autoportretu i jego publikacji ma bowiem w kieszeni. Jednocześnie coraz mniejszą wagę przywiązuje się do prawdy tego obrazu, a nawet do prawdy w ogóle. Wynalazek, który tylko pozornie przybliżył wizerunek człowieka, coraz bardziej destabilizuje jego tożsamość. Pustka, jaka następuje, wiąże się z przeładowaniem naszego otoczenia mechanicznym obrazem twarzy, który wylewając się z każdego możliwego miejsca w naszym otoczeniu, najczęściej w swej warstwie znaczeniowej niewiele ma do zaoferowania. Współcześnie autoportret płynie na fali gigantycznego tsunami zdjęć, które robi i publikuje dosłownie każdy. Antyczne pojęcie *mimesis*, rozumiane jako odbicie lustrzane, duplikacja świata realnego, zrealizowane na skalę masową, pozbawiło go wyjątkowości, zbanalizowało i zafałszowało.

Dlatego też jednym z założeń mojego cyklu było wyeliminowanie z portretu czegoś tak kanonicznego jak twarz – która wydaje się synonimem portretu. We współczesnej kulturze „pozbawienie” kogoś jego własnej twarzy jest odbierane w sposób jednoznaczny, gdyż to w niej dopatrujemy się znamion osoby i podmiotowości. Wystarczy zwrócić uwagę na fakt, że potwierdzanie tożsamości opiera się obecnie przede wszystkim na analizie porównawczej fotografii twarzy z prawdziwą twarzą. I to podobieństwo jest najistotniejszym czynnikiem gwarantującym poprawność takiego potwierdzenia. Unikanie przedstawień twarzy w moich grafikach miało na celu odnalezienie i wyeksponowanie innych elementów budujących tożsamość, które może w sposób mniej oczywisty niż wizerunek twarzy będą odwoływać się do wyglądu i do prawdy o człowieku. Poprzez świadome i konsekwentne ukrywanie fizjonomii głowy starałam się cechy identyfikacyjne przenieść w inny obszar. W każdym wypadku kompozycja grafiki jest tak prowadzona, aby brak twarzy rekompensować

1 Zob. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Kraków 1993, s. 132.

2 Zob. E. Dzikowska, Krystyna Piotrowska. *Zachować przeszłość* [w:] *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, Warszawa 2011, s. 198.

3 Zob. tejsze, Jerzy Panek. *Jestem wierny zmianie* [w:] *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, dz. cyt., s. 178.

4 S. Prokurat, *Niezwykłe początki znanych firm*, Warszawa 2015, s. 14.



Agnieszka Lech-Bińczycza, *Jedwab IV*, odprysk korundowy, akwatinta, 100 × 140 cm, 2019

odstawianiem innych części ciała, wprowadzając gest, napięcie czy ubiór będący w tym wypadku nośnikiem konkretnych znaczeń.

Dla cyfrowego autoportretu, którego funkcją jest egocentryczne utrwalenie tu i teraz, wykuto nowe określenie – *selfie*. Jest to zjawisko, które obecnie należałoby analizować bardziej w kontekście socjologicznym i psychologicznym niż artystycznym. Napastliwe wystawianie własnego ciała na widok publiczny nie ma nic wspólnego z autentycznością, staje się ekshibicjonizmem, gdzie poszukujący własnej tożsamości, własnego „ja” przy użyciu technologii deprecjonują tak naprawdę to, czego poszukują – autentyczność. Portret przez setki lat swojego istnienia wypracował własny język kodów, kanonów i znaków, wynikających z faktu, że zajmowali się nim ludzie, którzy mieli swoich mistrzów oraz świadomie używali narzędzi stworzonych do tego celu. Obecna łatwość kreacji obrazu unieważnia dokonania przeszłości, ponieważ przeciętny użytkownik aparatu nie stara się nawet szukać odniesień i kontekstów, nie stara się być twórcą, ponieważ wykonanie autoportretu ma czysto mechaniczny charakter. O ile obserwacja w wypadku malarstwa i fotografii analogowej miała

decydujące znaczenie podczas tworzenia obrazu – chociażby przy decyzji o oświetleniu i kompozycji kadru; o tyle w przypadku autoportretów cyfrowych jest to poza kontrolą osoby wykonującej go. Najczęściej wszystko to robi komputer, który na podstawie algorytmów wyszukuje twarz, dobiera jasność, balans bieli i ostrość. Sam utrwalony podczas tego procesu jest jedynie kuratorem, który zatwierdza lub odrzuca wynik końcowy. Osoba ta, rozwijając dalej myśl, jest także producentem i konsumentem własnego utworu. Klasyczny model widza zastępuje odbiorca – użytkownik, który w gruncie rzeczy jest każdym i nikim jednocześnie. Selfie, będąc egzemplifikacją podświadomego pragnienia bycia nieustannie oglądanym i podziwianym, odwraca się przeciwko pierwotnemu portretowi, który był narzędziem zapewniającym „nieśmiertelność” osoby portretowanej, podkreślając jej wyjątkowość już samym faktem wykonania takiego obrazu.

Prace cyklu *Ja-Ona* można by określić mianem – antyselfie, ponieważ świadomie zrezygnowałam tu z elementów „komórkowych” autoportretów. Selfie ma przypisaną najczęściej funkcję potwierdzającą – wizerunek autora pojawia się w konkretnej przestrzeni

i w konkretnym czasie. Jest to rodzaj potwierdzenia swojej obecności, gdzie nadrzędnym w stosunku do „jestem” jest „tutaj jestem”. Należy zauważyć, że słabością w wypadku takiego przedstawienia będzie nadana mu funkcja, która może niezwykle szybko się dewalutować. Dlatego też moje pragnienie zaznaczenia swojej obecności, utrwalenia jej, odbywa się poza miejscem i czasem. Stąd bierze się właśnie w moich grafikach rezygnacja z tła i iluzji przestrzeni. Jedynie cień określa



Katalog *Ja-Ona*, wewnątrz – tekst

anonimową płaszczyznę podłoża, co ma na celu fizyczne umocowanie moich postaci. Dzieje się to jednak w sposób bardzo umowny, by nie zakłócić uniwersalności, do której staram się dążyć.

Przy takim założeniu narracja w całym cyklu odbywa się niemal wyłącznie przez określony układ ciała, kompozycję oraz przez charakter użytego ubioru, który często determinuje kolejne konteksty, jednak nie na tyle mocno, aby znaczenia z nich odczytywane nazbyt nie naruszyły niezależności czasoprzestrzennej. Trudno jednak nie zauważyć w części prac, jak również w koncepcji zaprezentowania grafik w katalogu, że postawiony jest pewien akcent w kierunku kultury japońskiej, która dla mnie jest niezwykle ważna i nieustannie inspirująca.

U schyłku XIX w., głównie dzięki odkryciu grafiki japońskiej przez zachodnich artystów, pojawił się prąd, którego siłę oddziaływania porównywano z odkryciem rzeźb antycznych przez twórców doby renesansu. Patrząc z perspektywy czasu, trudno przecenić wpływ kultury japońskiej na sztukę przełomu XIX i XX stulecia, gdyż na okres ten przypada chyba najmocniej akcentowane „japonizowanie” dzieł przez artystów niemal w całej Europie. Sto lat później w dalszym ciągu kultura japońska jest obecna w naszym otoczeniu. Wnikając w przestrzeń życia codziennego, jest już zupełnie naturalnym zjawiskiem, które oswoiliśmy i do którego zdążyliśmy się przyzwyczaić.

Niemniej jednak moja fascynacja Krajem Kwitnącej Wiśni nie do końca ma źródła w kulturze współczesnej, gdyż przede wszystkim zawdzięczam ją (XVIII–XIX-wiecznym) drzeworytom wielobarwnym. To właśnie te same grafiki, które kiedyś zachwyciły m.in. Gauguina, Lautreca, Mary Cassatt, a później Wyspiańskiego, Weissa czy Wyczółkowskiego, ukształtowały też moją wrażliwość i wyobrażenie o kulturze Japonii. Dzięki grafikom Harunobu, Utamaro oraz Kuniyoshi odkryłam całe bogactwo środków, takich jak dekoracyjny układ form, asymetria czy aktywna rola pustej przestrzeni. Artyści *ukiyo-e* w kadrach drzeworytu przenosili odbiorcę w sferę nieograniczonej wyobraźni. Dokonywali tego, rezygnując z dosłowności nieokrytego ciała na rzecz tkanin i ich układu. Znaczące stały się dla mnie wyrafinowane formaty wąskich pionowych kompozycji, ich monumentalna forma, gdzie twórcy przedmiotem badań uczynili draperię szat i skrywające się w nich ciało, a jednocześnie istotne dla nich stały się wewnętrzne przeżycia portretowanej postaci, stojących, będących w ruchu czy np. zajętych codzienną toaletą.

Prócz ukazywania japońskiego ubioru i interpretacją zasad kompozycji jest też dialog z inną duchowością, koegzystencja kultur przecież tak różnych od siebie, autonomicznych, a jednocześnie posiadających naturalną cechę syntezy, w wyniku której możliwe jest operowanie obrazem zawierającym w sobie zarówno pierwiastek sztuki japońskiej, jak i antyku.

Cykl *Ja-Ona*, poza swoim dualizmem kulturowym, dotyka też czegoś bardziej uniwersalnego, niezależnego od miejsca i czasu. Tak jak już wcześniej pisałam, wprowadzając w swoich grafikach sterylność tła, starałam się poprzez ten zabieg uzyskać w jakimś stopniu niezależność czasoprzestrzenną. Uwalniając swoją postać, zwracam całą uwagę w kierunku podmiotu. Oczywiście prace nie są zupełnie „wyczyszczone”, gdyż narracja w każdym wypadku się odbywa. Ma jednak ona miejsce jakby wewnątrz, jest ściśle powiązana z osobą, poprzez układ ciała, gest czy ubiór.

Specyfika techniki, w której pracuję, narzuca mi też określony rytm, w którym rozpoczęta już praca nie może zostać przerwana. Każdy dłuższy przestój niweluje moje starania o uzyskanie określonej materii, modelunku czy detalu. Żeby lepiej zrozumieć, o czym mówię, trzeba spróbować poznać technologię, w której tworzę, gdzie cały czas pojawiają się newralgiczne czy nieprzewidziane sytuacje, które decydują o tym, czy wielotygodniowy czas spędzony nad matrycą ostatecznie zakończy się odbitką, czy może trzeba będzie wszystko powtórzyć.

Moje matryce, nim zostaną wytrawione, są niezwykle delikatne i podatne na wszelkie czynniki zewnętrzne, gdyż obrazy na nich są usypywane. Można ten etap porównać do tworzenia mandali przez mnichów buddyjskich. Zamiast kolorowego piasku, którego używają mnisi, ja swoje grafiki tworzę z karborundu. Jest to materiał ścierny, który jest powszechnie używany do



produkcji papieru ściernego i na pierwszy rzut oka trochę przypomina wyglądem ciemny piasek.

Kiedy obraz uda się usypać, kolejnym etapem jest położenie na całej powierzchni matrycy cienkiej warstwy lakieru. Po wyschnięciu lakieru usuwany jest z blachy karborund, w konsekwencji odsłaniając tylko te miejsca, gdzie wcześniej był stworzony rysunek. Odsłonięte miejsca zostają poddane działaniu kwasu i wytrawione w głąb, podczas gdy cała reszta, gdzie pozostał lakier, jest bezpiecznie izolowana przed jego działaniem. Po wytrawieniu lakier jest usuwany, a odbitka uzyskiwana jest z matrycy, tak jak w każdej innej technice wkłesłodrukowej.

Wracając do porównania techniki, w której tworzę, z usypywaniem mandali, myślę, że poza kwestią czysto techniczną wspólny jest też pewien aspekt mentalny. Z wykonywaniem mandali nierozzerwalnie związany jest proces niszczenia jej. Wywodząc się z buddyzmu tantrycznego, zwraca uwagę jego istota jako esencja ścieżki transformacji, rozwoju uważanego za rodzaj medytacji. Powstanie samej mandali, jako czegoś fizycznego, ma już mniejsze znaczenie. Dlatego też tutaj należy dopatrywać się demonstracyjnego niszczenia jej, zaraz po ukończeniu. Czynność ta symbolizuje nietrwałość wszystkiego, co istnieje. W świecie ludzkich problemów związanych z przywiązaniem do rzeczy, oraz takimi emocjami jak ignorancja, gniew czy pragnienie, uczestniczenie w procesie niszczenia mandali pomaga nam uzmysłwić sobie, jak istotne jest przewartościowanie naszego życia i zrozumienie nietrwałości rzeczywistości<sup>5</sup>.

Przy wrażliwości techniki, w której tworzę, bardzo pomaga świadomość, że nawet jeśli praca nie zostaje ukończona, to czas spędzony nad nią, na ścieżce rozwoju i doświadczenia, ma w dalszym ciągu ogromną wartość. Mimo że czasem nie uzyskuję potwierdzenia w postaci gotowej grafiki, to jednak wspomnienie buddyjskich mnichów niszczących misternie usypywany okrąg uświadamia mi istotę tego, co w twórczości jest najistotniejsze i daje siłę do podjęcia pracy od początku.

Agnieszka Lech-Bińczycka, *Lustro*, odprysk korundowy, akwatinta, 200 × 70 cm, 2017

5 Zob. G. Tucci, *Mandala*, przekł. I. Kania, Kraków 2002, s. 74.