

Tytuł mojej pracy doktorskiej *Brak. Zagadnienie nieobecności w trzech cyklach fotograficznych polskich artystek z lat 1997–2010*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Marty Leśniakowskiej, prof. IS PAN, odnosi się do nieobecności, znajdującej się – przywołując słowa Jean’a Budrillarda – w centrum fotograficznego obrazu. I za pomocą tejże figury nieobecności, którą podobnie jak francuski filozof, łączę z Lacanowską teorią spojrzenia jako *objet petit a*, poddałam analizie fotografie Agnieszki Brzeżańskiej z cyklu *How To Shine In Public* (1997–1998), Anety Grzeszykowskiej z cyklu *Album* (2004) oraz Ireny Kalickiej z cyklu *Fototeatrzyk domowy* (2009–2010). W moim ujęciu tytułowy brak w sposób szczególny manifestuje się w analizowanych pracach i odniosłam go, z jednej strony, do etymologicznego znaczenia braku jako nieistnienia czegoś, ale owo nieistnienie staje się jednocześnie polem potencjalnej obecności. Z drugiej strony, brak odnosi się do wady czy defektu, które w tym przypadku będą zakłóceniami pożądanymi. Kolejno bowiem w cyklach Brzeżańskiej, Grzeszykowskiej i Kalickiej doświadczamy wydrapywania, wymazywania oraz zasłaniania/odsłaniania poprzez materialną interwencję na powierzchni fotografii, następnie wirtualne usuwanie wizerunku, po rodzaj dokamerowego performansu na przecięciu formy dokumentalnej oraz inscenizacji. Różnorodnie ujęta nieobecność formalna kieruje z kolei ku jej znaczeniu w wymiarze psychoanalitycznym, w ramach którego nieobecność ulokowana jest w samym centrum podmiotowego doświadczenia, zyskuje jednak potencjał manifestowania się pod postacią zniekształconego spojrzenia jako *objet petit a*. Zakłócenie, czy też luka w przestrzeni widzialnego wymaga od odbiorcy tego, co Slavoj Žižek określa mianem patrzenia z ukosa. W kontekście analizowanych fotografii, stawką będzie doświadczenie braku, albo raczej zobaczenie nicości, o której pisze Baudrillard, po to aby móc ją przekroczyć.

Tym, co łączy cykle artystek oprócz tytułowej nieobecności, jest estetyka, tak zwanej, fotografii domowej i jej transfer od bez-sztuki do sztuki, jak określa to François Soulages oraz badanie mechanizmów reprezentacji, a także statusu i uwikłania podmiotu (skupiam się na podmiocie kobiecym) nie tylko w sztuce, ale przede wszystkim w grze społecznej dominacji, społecznych wyobrażeniach oraz w jaki sposób analizowane prace temu porządkowi się wymykają. I właśnie w tym kontekście „brak” zyskuje w analizowanych fotografiach rewolucyjny potencjał stawania się (politycznym, a więc przejście od ideologii do polityczności), który w psychoanalizie w pewnym momencie napotyka wyraźny opór, związany z brakiem innej alternatywy niż akceptacja konstytutywnej nieobecności.

Analizując wybrane cykle fotograficzne, wykorzystałam narzędzia psychoanalizy oraz jej feministycznej i schizoanalitycznej dekonstrukcji z licznymi nawiązaniem do filmu, literatury i

popkultury. W ten sposób powstała eklektyczna, brikolazowa formuła, zderzająca ze sobą różnorodne dyskursy.

Punktem wyjścia dla moich badań było podjęcie próby przemyślenia medium fotografii jako tego, co zawieszone pomiędzy wizualną uchwytnością i pozornym podobieństwem do obrazu rzeczywistego, a dojmującą nieobecnością przedmiotu reprezentacji, a więc tym, co Paul Virillo określa estetyką zaniku, związaną z dokumentacją rozpadu rzeczywistości i jej transformacją w obraz. Analizując zjawisko rozumienia fotografii jako śladu rzeczywistości, który przechodzi transfer ku regułom symulacji, prześledziłam wybrane ujęcia teoretyczne z drugiej połowy XX wieku, odnoszące się do paradygmatu nieobecności, związanego z medium fotografii. Wychodząc od zagadnienia niemożliwości uchwycenia przedmiotu reprezentacji czy przedstawienia (rozdzielenie to wyjaśniam za Michałem Pawłem Markowskim) za pomocą jakiegokolwiek medium, pochylałam się nad tym, dlaczego owa nieobecność w sposób szczególny manifestuje się w fotografii, powołując się na rozważania Soulages'a, a przede wszystkim Viléma Flussera, traktującego fotografię jako pohistoryczne obrazy techniczne, pełniące rolę wytwarzających projekcje ekranów. Następnie analizuję problem fotograficznej nieobecności w refleksji Susan Sontag, Rolanda Barthes'a oraz wspomnianego Soulages'a i Baudrillarda. Teorie tych badaczy i badaczki są powszechnie znane, ale uznałam, że ich przypomnienie, a zwłaszcza wyeksponowanie podejmowanego przez nich zagadnienia braku jest koniecznym wprowadzeniem do dalszych analiz. Zależało mi na ukazaniu szerszego kontekstu dla podjętego tematu, po to aby źródłowo i rozwojowo osadzić w nim zarówno analizowane cykle trzech artystek, jak i teorię spojrzenia jako *objet petit a*.

W przypadku Sontag, której *O fotografii* stanowi interesujący komentarz do kulturowej roli oraz recepcji tego medium, istotne jest określenie fotografii jako pseudoobecności, a zarazem świadectwa nieobecności, co szczególnie manifestuje się, według autorki, w fotografii domowej. Sontag zwraca uwagę na niemożliwość uchwycenia poprzez fotografię obiektu pragnienia, co, mimo że teoretyczka tego w ten sposób nie nazywa, kieruje ku Lacanowskiej wykładni trajektorii pragnienia.

Wątki Lacanowskie są również obecne w refleksji Barthes'a, z której wyraźnie wyłania się koncepcja popędu śmierci (*pulsion de mort*), jednak nie w znaczeniu Freudowskim, a w przeformułowanej wersji Lacana, traktującego popęd śmierci nie jako kwestię biologicznych instynktów, ale uwarunkowanie kulturowe, będąc tym samym elementem porządku Symbolicznego i jednocześnie drugą stroną popędu życia. Dla Barthes'a fotografia nierozzerwalnie łączy się ze śmiercią, a zainteresowanie nią przekornie nazywa rodzajem nekrofilii. Powracający w *Camera*

*lucida* motyw śmierci, związany, między innymi, ze śmiercią matki i fotograficznymi wizerunkami z nią związanymi (matka jest nieuchwytna, zawsze *nie-do-fotografowana*, parafrazując *nie-do-zakwalifikowanie* Barthes'a) jest charakterystyczny dla refleksji francuskiego filozofa, podobnie jak wyraźna tendencja do traktowania fotografii jako medium, wymykającego się klasyfikacjom, ulokowanego gdzieś pomiędzy ścierającymi się obecnością oraz nieobecnością. Analizowany w *Camera lucida* noemat fotografii jako „to było” zestawiałam z Derridiańską refleksją nad *Szibboletem* Paula Celana, w którym doświadczamy świadectwa niepowtarzalności, czegoś dziejącego się „tylko jeden raz” poprzez gest datowania swoich wierszy przez poetę. Ponadto, zestawiałam Barthes'owskie rozważania na temat fotografii z jego refleksją nad teatrem i teatralnością, odnajdując w nich wiele punktów stycznych, choćby ten związany z mikrodoświadczeniem śmierci, jak nazywa filozof moment fotografowania i proces stawania się Całkowicie-Obrazem, co określiłam fotograficzną choreografią.

Rozważania François'a Soulages'a zawarte w *Estetyce fotografii. Stracie i zysku* przywołuję ze względu na polemikę, którą podejmuje on z Barthes'em, przeformułowując jego noemat fotografii jako „to było” na „to-co-zostało-odegrane”. Ten zdekonstruowany noemat łączy Soulages z tożsamościowym modelem przedstawionym przez Freuda za pomocą trzech figur drugiej topiki. Według francuskiego filozofa fotograficzne medium pozwala na konfrontację nie z obrazem nas samych, ale z nieświadomością drugiego oraz z „tym”, co jest przesunięciem w stosunku do niemożliwego „ja”.

Ostatnim elementem rozdziału pierwszego jest teoretyczna wykładnia Jean'a Baudrillarda, który prowadzi fotografię ku wspomnianym wcześniej regułom symulacji, osadzając ją również bezpośrednio w sąsiedztwie psychoanalizy. Jednym z centralnych wątków w refleksji francuskiego filozofa jest wątek ekranów oraz odwróconej relacji spojrzenia na linii podmiot-przedmiot, a więc nawiązanie do teorii spojrzenia jako *objet petit a*. W tej grze toczącej się pomiędzy wycofującym się, tracącym swoją pozycję podmiotem, a zyskującym dominację przedmiotem, temu pierwszemu pozostaje odbijanie świata i odgrywanie roli ślepej plamki reprezentacji. Rozważania Baudrillarda na temat fotograficznej nicości, połączyłam z refleksjami Michała Pawła Markowskiego oraz Slavoj'a Žižka.

Baudrillard doprowadzając do mariażu fotografii i Lacanowskiej teorii spojrzenia, prowadzi również ku potrzebie zarysowania wykładni tejże teorii, co stanowi drugi element części teoretycznej pracy, a więc rozdział drugi. Znaczenie *objet petit a* przeszło w Lacanowskiej teorii wyraźną ewolucję, natomiast w kontekście pracy doktorskiej interesowała mnie koncepcja wyłożona w *Seminarium XI (Le Séminaire: Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la*

*psychanalyse*), powstałym na bazie wykładów wygłoszonych przez Lacana w 1964 roku. Teoria spojrzenia jako *objet petite a* została określona przez Jamesa Elkinsa jedną z najbardziej wpływowych i sugestywnych w obszarze *visual studies*, stąd istotną kwestią problemową w niniejszej pracy było przemyślenie aktualności i użyteczności tej teorii w odniesieniu do analizy fotografii trzech artystek. Analizując ich prace starałam się wykazać w jaki sposób dochodzi za ich pośrednictwem do możliwości manifestowania się spojrzenia jako *objet petit a*, a co za tym idzie potencjału doświadczenia luki w przestrzeni widzialnego za pośrednictwem fotograficznego medium, co stanowi pierwszą tezę rozprawy. Przybliżając mechanizmy i strukturę spojrzenia powołałam się na transfer Lacanowskiej teorii do teorii kina w ujęciu Todda McGowana, którego analizy posłużyły mi do próby uchwycenia spojrzenia w fotografii. Z kolei w celu transferu teorii kina do teorii fotografii, powołałam się na koncepcję obrazu-czasu Gilles'a Deleuze'a, zawartą w drugim tomie *Kina*, która bliska jest ujęciu fotograficzności według Soulages'a. W ten sposób potraktowane pole fotografii i filmu, pozwoliło mi wyjść poza rzekomy antagonizm tych mediów oraz wyznaczyć miejsca przecięcia i łączności, które pozwalają nie tylko na swobodne, zarówno praktyczne jak i teoretyczne poruszanie się w ich obszarach, ale także na pełne otwartości doświadczenie odbiorcy/odbiorczyni.

Czerpiąc z McGowana i jego *Realnego spojrzenia. Teorii filmu po Lacanie* posłużyłam się w analizie cykli fotograficznych kategoriami kina fantazji, pragnienia oraz przecięcia. Nie chodziło jednak o proste przeniesienie filmowych kategorii i filmowej perspektywy do obszaru fotografii, ale raczej teoretyczną reinterpretację tego jak spojrzenie w formie *objet petit a* może manifestować się w kinie, a jak za pośrednictwem zdjęć. Odwołując się do kategorii zaproponowanych przez McGowana, pochyliłam się nad kwestią fantazji oraz pragnienia w dyskursie psychoanalitycznym. W ten sposób dotarłam do problemu podmiotu ideologicznego, funkcjonującego w ramach porządku Symbolicznego oraz podmiotu politycznego, który wymyka się strukturze symbolicznej, wytwarzającej wrażenia kompletności oraz pewności, że wszystko jest możliwe do symbolicznego ujęcia. Owo wymykanie się wiąże się z politycznością psychoanalizy, co Lacan nazywa nieustępowaniem w pragnieniu i co pozwala dostrzec miejsca, w których ideologia się załamuje. Ten moment negacji panowania ideologii stanowi przejście od ideologii do polityczności. Stąd, druga postawiona przez mnie teza dotyczy tego, że fotografia jako miejsce manifestowania się spojrzenia jako *objet petit a*, pozwala na transformację podmiotu ideologicznego w podmiot polityczny. Istotne w tym kontekście jest to, że analizowane cykle składają się z kilkadziesiąt zdjęć, dzięki czemu można potraktować je jako metaforę rozwijającego się, narracyjnego, ale nie

linearnego procesu, w którym dochodzi do możliwości zetknięcia ze spojrzeniem. Fotografie stają się w ten sposób rodzajem inscenizacji doświadczenia spojrzenia jako *objet petit a*.

Istotnym wątkiem, który wydaje się być oczywisty w kontekście analizy fotografii artystek, posługujących się w swojej twórczości swoim wizerunkiem, a także ciałem i cielesnością jako medium, jest rewizja psychoanalizy z punktu widzenia teorii feministycznej. Podmiot kobiecy, jak wiadomo, stanowi swoistą granicę psychoanalizy, kobieta bowiem nie istnieje w strukturze Symbolicznej – *la femme n'existe pas* – jak chce Lacan. Tego rodzaju ograniczenia zaczął od lat 70. XX wieku rozsądzać dyskurs *écriture féminine*, będący feministyczną dekonstrukcją psychoanalizy oraz nieco późniejszy dyskurs postfeministyczny. Zdając sobie sprawę, że dekonstrukcyjna praktyka *écriture féminine*, posiada status historycznej, niemniej jednak postanowiłam zbadać jej współczesny potencjał i potraktowałam jako narzędzie, które można przeformułować, pozwalając mu w ten sposób wyjść poza samo siebie. Miało to na celu nie tyle posługiwanie się koncepcjami feminizmu drugiej fali, ile przyjrzenie się jak współcześnie można podjąć próby ich przepisywania.

Drugą barierą psychoanalizy, albo raczej opresyjną koniecznością, warunkującą wszelkie relacje społeczne jest scenariusz Edypalny, który znoszą Gilles Deleuze i Félix Guattari w swoim radykalnym projekcie schizoanalizy. Obydwa narzędzia, a więc feministyczne i schizoanalizyczne, mocno ukierunkowane na marginalnie obecną w psychoanalizie kategorię ciała i cielesności, afektu oraz innej niż brak kategorii konstytutywnej dla podmiotowości, były dla mnie tym, co pozwoliło wskazać drogi wychodzenia poza uwarunkowania psychoanalizy, a także możliwości jego rozbicia.

Opierając się na przygotowanym w ten sposób zapleczu teoretycznym, przesłam w rozprawie do części praktycznej, a więc analizy fotografii trzech artystek. W cyklu *How To Shine In Public* Agnieszki Brzeżańskiej powstałym podczas rezydencji w Tokio w latach 1997–1998, skupiłam się na materialnym geście wydrapywania za pomocą ostrego narzędzia powierzchni fotograficznego obrazu w miejscu, w którym ukazany jest wizerunek artystki. Gest ten w warstwie formalnej połączyłam z postprodukcją w ujęciu Nicolas'a Bourriaud'a, postulatem traktowania fotografii w kategoriach materialistycznych, a więc relacji z medium autorstwa Soulages'a oraz pojęciem *ikonoclash*, które analizuje Bruno Latour. Istotne było tutaj również tło społeczno-kulturowe Japonii, do którego odwołuje się artystka, nawiązując do *bokashi*, czyli gestu cenzury w produkcji filmowej, a idąc dalej, rolą i statusem japońskiej kobiety jako radykalnie *innej* oraz artystki jako podwójnie *innej* ze względu na swój status kulturowy. Świetliste wydrapania stają się nie tylko gestem manifestującym materialność fotografii, ale również częścią pola obrazowego, stąd w warstwie znaczeniowej utożsamiałam je z Lacanowskim *foto-grafowaniem*, a więc spojrzeniem-

instrumentem, który pozwala na wyobrażeniową identyfikację ego i konstrukcję tożsamości, opartej na spojrzeniu skierowanym z zewnątrz, naświatlając w ten sposób pewnego rodzaju nadmiar. Związany jest on z produkcją fantazji, właśnie poprzez gest zasłonięcia tego, co nadmiarowe, a co za tym idzie – inscenizację niemożliwego spojrzenia jako *objet petit a* poprzez płamę w porządku widzialnego. W cyklu Brzeżańskiej nadmiarowa wobec rzeczywistości społecznej jest kobieta jako inna. Artystka dosłownie „naświatla” ów nadmiar, związany z fantazją, dotyczącą pozycji kobiet w fallogocentrycznych społeczeństwach, a zwłaszcza pozycji kobiet w skrajnie seksistowskiej Japonii. Nadmiar ów połączyłam z wykładnią rewolucyjnego zerwania z fallo- i fallogocentrycznym porządkiem za pomocą „wybuchnięcia świetlistym strumieniem” w ujęciu Hèlene Cixous oraz koncepcją „dwóch warg” Luce Irigaray. Lacanowskie *foto-grafowanie* stało się w ten sposób cielesnym i ucieleśniającym światłem, konstytuującym kobietą podmiotowość i kobiecie spojrzenie.

Analizując *Album* z 2005 roku autorstwa Anety Grzeszykowskiej, w którym artystka w programie graficznym usunęła swój wizerunek z fotografii, pochodzących z albumu domowego, osadzam ten gest w szerszym kontekście prac artystki, szerzej zajmującej się problemem przedstawienia i mechanizmami reprezentacji oraz kobiety jako przedmiotu i podmiotu tegoż przedstawienia. Podobnie jak w przypadku Brzeżańskiej, łączę gest wymazywania z postprodukcją w ujęciu Bourriaud’a i materializmem fotografii. Przyglądając się stanowi badań na temat *Albumu*, odeszłam od często wykorzystywanej przez badaczy i badaczki Freudowskiej kategorii niesamowitości na rzecz Lacanowskiego *extimité* oraz manifestowania się spojrzenia jako *objet petit a*, wyzwalającym ruch nie fantazji jak w przypadku fotografii Brzeżańskiej, a pragnienia. W takim ujęciu *Album* staje się metaforą procesu psychoanalitycznego, który ma na celu wytworzenie możliwości przejścia od podmiotu ideologicznego do podmiotu politycznego, czyli takiego, który jest świadom uwikłań w strukturę fantazji. Jednak podjęłam również próbę rozsądzenia psychoanalitycznego dyskursu oraz konstytuującego go trójkąta Edypalnego (szczególnie istotnego jeśli mowa o fotografiach z albumu rodzinnego) poprzez odniesienie do analizowanych fotografii rozważań Judith Butler zawartych w *Żądaniu Antygony*. Ostatecznie zniknięcie wizerunku Grzeszykowskiej w *Albumie*, rozpatruję jako potencjał pojawienia się w innym miejscu, które za pomocą teorii feministycznej staram się wyznaczyć.

Podejmując analizę *Fototeatryku domowego* Ireny Kalickiej, powstałego w latach 2009–2010, skupiłam się na subwersywnym potencjale performansu i polityczności performowania w ujęciu Jona McKenzie’go, diagnozach stawianych przez Annę Burzyńską oraz rozważaniach na temat teatralności jako medium Samuela Webera. W kontekście rozprawy performowanie wydarzające się w procesie powstawania dokumentalno-inscenizacyjnych fotografii Kalickiej,

zyskuje potencjał przecięcia struktury fantazji i pragnienia. W tego rodzaju przecięciu dochodzi do sytuacji, umożliwiającej doświadczenie pragnienia w formie nieobecnego spojrzenia, a jednocześnie fantazji jako spojrzenia, będącego zniekształcającą obecnością. Zatem byłby to rodzaj fuzji spojrzeń, które manifestują się w nadmiarowym *How To Shine In Public* Brzeżańskiej i naznaczonym nieobecnością *Albumie* Grzeszykowskiej. Istotnym zagadnieniem w fotografiach Kalickiej jest ciało i cielesność oraz często pojawiająca się twarz zasłonięta maską, co skonfrontowałam z koncepcją twarzowości i postulatami wymykania się jej, a także procesem stawania-się podjętymi przez Deleuze’a i Guattariego w drugim tomie *Kapitalizmu i schizofrenii*, czyli *Tysiącu plateau*. W toku rozważań usytuowałam *Fototeatrzyk domowy* w ramach psychoanalitycznej sceny ze schizoanalitycznym potencjałem jej opuszczenia.

Wnioski badawcze, które powstały w toku pisania doprowadziły mnie ostatecznie do refleksji, której echa pojawiają się w całej pracy, że psychoanaliza jest narzędziem o tyle użytecznym, jeśli się je przekracza. Najważniejszą i najbardziej interesująca kwestią, jak się okazało, było rozchwianie i rozszczelnienie psychoanalitycznego dyskursu poprzez jego feministyczną i schizoanalityczną dekonstrukcję, co stało się również kierunkiem dla zwrotu afektywnego, rozwijającego się od lat 80. ubiegłego wieku, związanego z odejściem od dyskursywności teorii na rzecz doświadczenia ciała i cielesności oraz poprzez ciało i cielesność. Teoria spojrzenia jako *objet petit a* jakkolwiek byłaby do chwili obecnej sugestywna, wpływowa i często wykorzystywana w obszarze *visual studies*, nadal wymaga przeformułowywania i dalszych reinterpretacji, ponieważ nadal owo spojrzenie jest męskim spojrzeniem. Traktując krytycznie moją pracę, która jest wielowątkowa, momentami rozproszona, chciałabym zaznaczyć, że potraktowałam ją jako rodzaj pisarsko-analitycznego eksperymentu, stąd sięgnięcie właśnie to takich narzędzi jak psychoanaliza, schizoanaliza, *écriture féminine* czy postfeminizm. Z tytułowej nieobecności w trzech analizowanych cyklach wyłonił się potencjał uobecnienia i ucieleśnienia, rodzaj pozytywnego braku, związanego zarówno z materialnością, jak i znaczeniowością omawianych fotografii. Postulowane przeze mnie wyjście poza ograniczenia psychoanalizy okazało się wyjściem z pełnym impetem i to właśnie od tego miejsca – miejsca „poza” – chciałabym kontynuować swoją dalszą praktykę teoretyczną.