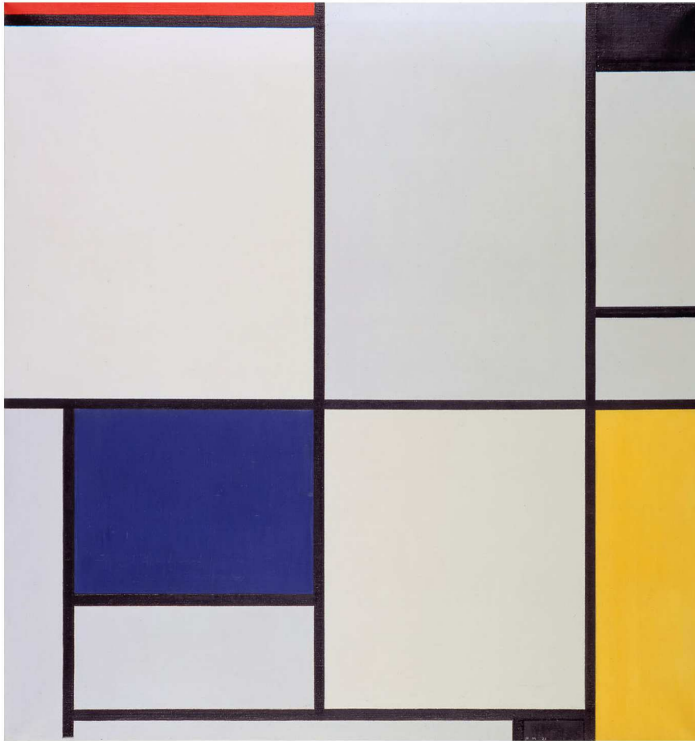


# Amor Fati

ANTROPOLOGICZNE CZASOPISMO FILOZOFICZNE

marzec 1(7)/2017

ISSN: 2449-7819



## PRZEJAWY

NA PRZECIĘCIU JEDNOŚCI I WIELOŚCI

---

FUNDACJA „DZIEŃ DOBRY! KOLEKTYW KULTURY”

---



---

**O STWARZANIU SIEBIE NA NOWO**  
**O ZMIANIE TOŻSAMOŚCI W DZIAŁANIACH**  
**WSPÓŁCZESNYCH ARTYSTÓW**

*Creating oneself again*

*Identity change in contemporary artists` activities*

#tożsamość

#osobowość

#sztukawspółczesna

**ZUZANNA SOKOŁOWSKA**  
*Uniwersytet Śląski w Katowicach*

Alice (Rachel Weisz), bohaterka najnowszego filmu „Complete Unknown”(2016) w reżyserii Joshuy Martsona wciąż zmienia tożsamość. Zrzuca kolejne maski, wkładając jednocześnie nowe. Nie wie kim jest. I być może nie chce się wcale tego dowiedzieć. Jest jak czysta karta, która wciąż od nowa zapisywana jest kolejnymi treściami. Bohaterka filmu zachowuje się jak postać z gier komputerowych, obdarzona tysiącem szans na wirtualne przeżycie.

Podobnie dzieje się w przypadku osób cierpiących na schorzenie znane w psychologii jako *pseudologia fantastica*. Jest ono związane z patologicznym kłamstwem. Osoby zmagające się z tym zaburzeniem nie odróżniają prawdy od rzeczywistości, kłamiąc jak, nawet w najbardziej prozaicznych sytuacjach. I wierzą w swoje kłamstwa tak głęboko, że przestają odróżniać to, co realne od tego, co wymyślone. Dlatego tak trudno na pierwszy rzut oka zorientować się, że większość opowieści to zmyślone przez nich historie. Co chwilę zmieniają własną tożsamość, podając się za kogoś, kim nie są w rzeczywistości. Wymyślają własną biografię, wymyślają samych siebie, wciąż od nowa i na nowo. I w końcu sami nie wiedzą, kim są naprawdę.

Jak zdefiniować najprościej to, co określane jest mianem tożsamości? Jak zauważa polska socjolog Hanna Mamzer, trudno ści z tym pojęciem wynikają stąd, że termin ten używany jest w różnych dziedzinach nauki, z których każda próbuje podać własną definicję<sup>1</sup>. „*Nie ulega jednak wątpliwości, że tożsamość należy rozumieć procesualnie, jako formę kształtowania własnej definicji siebie, która może odnosić się do wielu aspektów osobowości: jej funkcjonowania psychicznego, jej interakcji z innymi jednostkami i jej konfrontacji z wartościami kulturowym*”<sup>2</sup> – trafnie zauważa Mamzer.

---

<sup>1</sup> H. Mamzer: *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*. Poznań 2002, s. 49.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Zagadnienie tożsamości jest również bardzo symptomatyczne dla sztuki współczesnej, która porusza się zarówno w obszarze cielesności, jak i ludzkiej świadomości. Artyści w swoich realizacjach kreślą obraz człowieka jako niejednorodny byt, zmieniający się w czasie, przy okazji zastanawiając się, na ile kultura, multiplikująca pojęcia, definicje, trendy, sposoby myślenia wpływa na prywatną, osobistą tożsamość, która zaczyna rozmywać się pod wpływem nadmiaru bodźców. „Nowa ja”, „metamorfoza” – to często nadużywane, zwłaszcza w mediach, słowa, które wprost sugerują, że człowiek jest istnieniem niedomkniętym, różnorodnym. Czy w ogóle można zatem mówić o jakimkolwiek stałym „ja”? I czy taką zmienność należy tylko i wyłącznie sprowadzić do wizualnego wyglądu człowieka?

Artystycznym specjalistą od poszukiwania i zmiany tożsamości jest izraelski artysta Omer Fast, którego prace znajdują się w różnych kolekcjach, między innymi Whitney Museum of Art i Muzeum Sztuki Współczesnej w Wiedniu<sup>3</sup>. Fast to prawdziwy kolekcjoner opowieści, wytrawny poszukiwacz zagadek oraz nieustrudzony tropiciel wszelkiej maści kłamców i oszustów. Jego zainteresowania są związane bezpośrednio z prywatną biografią, która odcisnęła piętno na całej jego filmowej twórczości. Jak opowiada w jednym ze swoich wywiadów, żywe zainteresowanie kłamstwem i odgrywaniem ról rozwinęło się u niego w okresie dorastania. *„To dość powszechne u dzieci, jednak w moim przypadku naśladowanie akcentu i udawanie innych pomogło mi wtopić się w języki i kultury, w których dorastałem. Odgrywałem role i kłamałem tak dobrze, że mogłem uchodzić za autochtona zarówno w Jerozolimie, jak i Nowym Jorku (...). Bytowanie zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz kultury to warunek domyślny dla imigrantów i pewnie też artystów. Stopień, do jakiego tożsamość*

---

<sup>3</sup> O twórczości tego artysty pisałam także na łamach czasopisma „Kultura Liberalna”: <http://kulturaliberalna.pl/2015/03/17/pseudologia-fantastica-omer-fast-w-krakowskim-mocak-u/>

można traktować jako *performance* – i historie, które przekazuje się i zmienia, rozstrzygając własną tożsamość – to kwestie, które stale przewijają się w mojej twórczości”<sup>4</sup>. Omer Fast swoje przemyślenia i wizje odzwierciedla w filmach. W swoich realizacjach skupia się na płynnej granicy pomiędzy realnym a wymyślonym, trafnie zauważając, że to, co uchodzi za autentyczne, jest raczej kwestią przedstawienia niż przekonania<sup>5</sup>. Innymi słowy, wyobrażenia mogą stać się bardziej realne od rzeczywistych przeżyć. Bohaterami jego obrazów są najczęściej postaci, których biografie wydawałyby się na pierwszy rzut oka mało pociągające. Ale to tylko pozory – każda z nich nosi w sobie jakąś traumę, którą Fast stara się zarejestrować za pomocą swojej kamery. „Wszystko, co się wznosi, musi się zbiec” (2013) to jeden z najważniejszych obrazów Fasta, który porusza zagadnienie tożsamości i przemijania. W filmie snuje wartką, niezwykle intensywną narrację o wielbicielu pornografii, który bez cienia skrupowania i w geście bezpretensjonalnej nonszalancji opowiada Fastowi o reżyserii erotycznych filmów. Jednocześnie widz zostaje wciągnięty w prywatne życie ludzi, którzy grają w takich produkcjach. Fast pokazuje ich podczas kąpieli, szybkiej, mało delikatnej depilacji czy wykonywania codziennych obowiązków domowych, takich jak karmienie psów czy przygotowywanie się do snu. Artysta definiuje kondycję psychiczną swoich bohaterów, znajdujących się w sytuacji granicznej. Przerażliwa samotność, problem z nieuchronnie mijającym czasem deformującym ciało, skazującym je na wizualny niebyt, poczucie wyalienowania i niedopasowania, próba potwierdzania własnej tożsamości w odbiciu lustra – to wrażenia, jakie podskórnie pojawiają się podczas oglądania niepokojącego obrazu Fasta. Jediną postacią zadowoloną z życia wydaje się reżyser filmów pornograficznych, który niczym *vouyer*

---

<sup>4</sup> O. Fast, D. Jałowik: *Szukam kłamaców i oszustów*. [w:] *Nowe wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie*, 9 lutego 2015, s. 2.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

z prawdziwego zdarzenia wodzi kamerą po nagich, prężących się w geście podniecenia ciałach swoich bohaterów, sugestywnie wcielających się w swoje role. Fast podzielił kadry swojego filmu na cztery części, które pozwalają jednocześnie, z różnych perspektyw, obserwować toczącą się narrację. Raz po raz zostaje ona przerwana przez monolog seksownej aktorki, odczytującej po hiszpańsku tajemniczy, poetycki tekst dotyczący przyczyny oraz celu. „Wszystko opiera się na czymś innym. Wszystko wspiera co innego” – fragment ten odczytywany jest jak mantra, która ma skłonić widza do refleksji. Pytanie tylko, czym jest to owo „inne”? Czy dotyczy ono ludzkiej osobowości pełnej ukrytych instynktów i pragnień, do których trudno jest się otwarcie przyznać? Czy „inne” to raczej tożsamość rozpadająca się na oczach bohaterów Fasta, stająca się trudną do okiełznania materią, w której nic nie jest takie, jakie się wydaje?

Kolejnym, wizualnym zakłóceniem narracji we „Wszystko, co się wznosi, musi się zbiec” staje się histeria czarnoskórej bohaterki, która znienacka pojawia się w filmie Fasta. Kobieta zastaje swojego męża z aktorką porno i chce go zabić. W odruchu dławiącej rozpaczy i obezwładniającego przynębnienia kobieta rezygnuje jednak z usiłowania zabójstwa, przytula się do swojego towarzysza życia. Po chwili zatopione w bliskości ciała znikają w kadrze. Omer Fast zostawia widza z niedopowiedzeniami, z niejednoznacznymi historiami, które nie chcą się w żaden sposób ułożyć w jednolitą całość. Jak zauważył Zygmunt Baumann w swojej książce „Dwa szkice o moralności ponowoczesnej”, atrybutami ponowoczesnego człowieka stają się „*niespójność, niekonsekwencja postępowania, fragmentaryzacja i epizodyczność*”<sup>6</sup>. A czym ona jest spowodowana? Wydaje się, że właśnie brakiem określonej tożsamości. Bauman twierdzi, że człowiek jawi się innym ludziom jako fragment pewnej osobowości, czy biografii. Istnieje też tendencja, zwłaszcza, kiedy spotkania są

<sup>6</sup> Z. Bauman: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994, s. 7.

krótkie i ograniczone w czasie, polegająca na „strojeniu się w cudze piórka”, czyli udawaniu kogoś, kim się tak naprawdę nie jest. Właśnie w tego typu sytuacjach okazuje się, jak bardzo ulotne jest to, co zwykliśmy określać osobowością. Podobnie rzecz ma się z tożsamością, która jest bytem, niestałym, zmieniającym się w czasie, niejednorodnym i wielorakim. Jak twierdzi Bauman, pytanie o to, czym ona tak naprawdę jest, „*wyrasta z poczucia chybotliwości istnienia, jego «manipulowalności», «niedookreślenia», niepewności i nieostateczności wszelkich form, jakie przybrało*”<sup>7</sup>. „*Wynika ono także z doznania, że w tych warunkach wybór jest koniecznością, a wolność losem człowieka. Tożsamości nie dostaje się ani w prezencie, ani z wyroku bezapelacyjnego; jest ona czymś, co się konstruuje, i co można (przynajmniej w zasadzie) konstruować na różne sposoby, i co nie zaistnieje w ogóle, jeśli się jej na któryś ze sposobów nie skonstruuje. Tożsamość jest zatem zadaniem do wykonania, i zadaniem przed jakim nie ma ucieczki*”<sup>8</sup> – konstatuje Bauman. Podobnie rzecz ma się z postrzeganiem, widzeniem obrazów. Jak twierdzi teoretyk kultury wizualnej Nicholas Mirzoeff, przez całe życie uczymy się patrzeć, doświadczać rzeczywistości za pomocą spojrzenia<sup>9</sup>. Ten sam proces można odnieść do konstruowania własnej tożsamości, który odbywa się przez całą ludzką egzystencję. Inna tożsamość jest w wieku młodzieńczym, inna w wieku dorosłym, a ostateczna jej zmiana dokonuje się w okresie wieku podeszłego. Na jej tworzenie wpływa także wygląd, który podlega przekształceniom w trakcie życia, również presja współczesnej kultury, która wielbi piękno i młodość. Starość traktowana jest jak choroba, wykroczenie, zamach przeciwko kultowi młodości, a nie jak naturalny, fizjologiczny proces, który dotyczy każdego człowieka. Stąd też ciało stało się tak bardzo obecne w sztuce współczesnej. Jak twierdzi

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> N. Mirzoeff: *Jak zobaczyć świat*. Kraków-Warszawa 2016, s. 84.

historyczka i krytyczka sztuki, Maria Poprzęcka, to właśnie ono zostało dziś brutalnie wywleczone na światło dzienne i poddawane jest nieustannej, miejscami brutalnej ocenie spojrzenia<sup>10</sup>. Jednakże, o czym należy pamiętać, fizyczność jest nieodłączną częścią tworzenia się tożsamości, bo to właśnie dzięki niej następuje kontakt z rzeczywistością i drugim człowiekiem. A co najważniejsze, jest nośnikiem pamięci, której wpływ na kształtowanie się tego, kim się jest, jest warunkiem niezbędnym, wręcz koniecznym. Wystarczy w tym miejscu przypomnieć wystawę „Body Memory” w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia” w 2012 roku, której autorką była performerka Agnes Janich. W swoich działaniach, w których głównym narzędziem stało się ciało artystki, Janich odwołuje się do traum, przeszłości historycznej, zwłaszcza do II wojny światowej, do okrucieństwa, degradacji i niszczenia. Traktuje własną fizyczność jako zbiornik pamięci, który należy wciąż pobudzać i utrwalać. Janich przekracza granice własnej cielesności w swoich brutalnych, trudnych do wizualnego odbioru performansach, które stają się pewnego rodzaju spektaklem, gdzie najbardziej cierpi jej własne ciało. Jednym z najważniejszych projektów artystki jest „I Hate My Body When You’re Gone” (Gdy Cię nie ma, nienawidzę siebie), na który składają się filmy i zdjęcia o samookaleczeniu. Artystce bolesna interwencja we własne ciało sprawia niesłychaną przyjemność. Przeróżliwe krzyki, przyspieszony oddech, próba wywołania wymiotów, kaleczenie nożem palców u stóp, mocne ugniatanie piersi, które może sprawiać ogromny ból – to tajemny, niemal spirytystyczny seans, jaki Janich funduje swoim widzom, próbując przywołać w ten sposób do siebie kogoś, kogo już nie ma, kto bezpowrotnie odszedł. Jej reakcje przypominają gwałtowne, nerwowe ruchy zająca, zahipnotyzowanego przez oślepiające reflektory – rozdygotana, chaotyczna, nerwowa, nie wie, co ma z sobą począć.

---

<sup>10</sup> M. Poprzęcka: *Ciało między prosektorium a warsztatem artysty*. [w:] *Somates. Cieleśność w ujęciu historycznym*. Warszawa 2012, s. 85.



Zachowanie Janich to wymierzenie ciała kary za odejście i wyraźna próba zwrócenia na siebie uwagi. Jej fizyczność staje się tym samym depozytem pamięci, który trudno jest zaakceptować, oswoić, bo nosi ślady obecności drugiego człowieka, jego bliskości, zapachu, dotyku. Ciało staje się dla niej przytłaczającym ciężarem, którego nie jest w stanie udźwignąć. Janich próbuje w ten sposób znaleźć odpowiedź na pytanie, kim jest, kiedy ukochanej osoby nie ma obok. Przedziera się przez powłoki własnego ciała, do własnej tożsamości, zastanawiając się, na ile jest ona samodzielnym bytem ukształtowanym przez nią samą, a na ile przez ludzi, których straciła.

Ciało będące nośnikiem pamięci staje się także wyznacznikiem działań innej performerki, Julii Kurek, która traktuje fizyczność nie tylko jako pewien gest, obecność, ale przede wszystkim jako historię, za pomocą której może opowiadać, odnosząc się do przeszłości. Jeden z jej performansów związany jest z miejscem, w którym zaczęła się polska suwerenność, a jest nim Stocznia Gdańska – symbol walki o wolność. Symptomatyczna jest w nim data 14 sierpnia 1980 roku – wtedy rozpoczął się strajk, na czele którego stanął Lech Wałęsa. To właśnie wydarzenia sierpniowe zapoczątkowały zmiany systemowe, które doprowadziły ostatecznie do upadku PRL. Julia Kurek postanawia wrócić w to miejsce i zbadać jego aktualny stan, odwołując się bezpośrednio do przeszłości. Efektem jej obserwacji stał się film wideo oraz cykl fotografii rejestrujących Stocznnię Gdańską, która powoli zapada się, niszczy, poddając się wpływowi nieuchronnie degenerującego czasu.

Film artystki „Stocznia Gdańska” (2015) zaczyna się od kadru, zabierającego widza wprost do warsztatu – miejsca w którym pracował Lech Wałęsa, zwykły elektryk. Kurek siedzi na krześle w zdewastowanym pomieszczeniu – na ścianach widać łuszczącą się i odpadającą farbę, wokół zardzewiałe sprzęty, szafki które już dawno przestały się zamykać. Artystka trzyma

w dłoniach przełącznik światła. Kiedy zaczyna go uruchamiać, pojawiają się kadry związane z budową statków, strajkiem w Stoczni, a także przemówieniami Lecha Wałęsy. Te regularne kliknięcia stają się przebłyskami pamięci, historii. Szybsze, rytmiczne uderzenia w przełącznik wywołują szereg szybko następujących po sobie zdjęć, dokumentujących wydarzenia sierpniowe. Obraz artystki kończy się niepokojąco brzmiącym zdaniem Lecha Wałęsy: „*Nie jestem rozgoryczony aż tak, ale nie o taką Polskę walczyłem i nie o takie efekty, jakie są dzisiaj*”. Ta wypowiedź laureata Pokojowej Nagrody Nobla wydaje się wciąż niesłychanie aktualna, zwłaszcza dzisiaj, w trakcie toczących się dyskusji związanych z obecną sytuacją polityczną w Polsce, wywołującą wiele kontrowersji, zwłaszcza na arenie międzynarodowej. Coraz częściej Polska mierzy się z zarzutami dotyczącymi łamania demokracji. Czy rzeczywiście o taką Polskę wtedy walczono? Julia Kurek w swojej realizacji jasno konstatuje – wolność nie jest czymś, co jest dane na stałe, jest pewnego rodzaju stanem przejściowym, a tym samym nietrwałym. O wolność trzeba nieustannie walczyć. Nawet dziś. Ta walka dotyczy także tożsamości, która na tle przemian polityczno- społecznych, także podlega zmianom. Film artystki uzupełniają zdjęcia Stoczni Gdańskiej. Kurek za pomocą aparatu rejestruje spustoszenia, jakich dokonał czas, ale przede wszystkim ludzie. Napis prowadzący do warsztatu Wałęsy został zdewastowany przez grafficiarzy, którzy bezpardonowo wtargnęli na teren stoczni, a olbrzymie żurawie, robiące ogromne, wizualne wrażenie rdzewieją – nikt się nimi nie interesuje, a tym bardziej przejmuje, podobnie jak porzuconymi w budynkach sprzętami. Zarówno film, jak i zdjęcia Kurek emanują ciszą i złowrogim spokojem. To oczekiwanie udziela się widzom, podskórnie odczuwającym nieuchronnie zbliżającą się katastrofę, w której historia zatoczy kolejne koło. A jeśli tak się stanie, to w jaki sposób zmieni się ludzka tożsamość?

Marina Abramović, najważniejsza performerka w sztuce współczesnej, w swoich działaniach bardzo często odwołuje się do zagadnienia identyfikacji, związanej przede wszystkim z ciałem, jego percepcją i określaniem się. Wystarczy w tym miejscu przypomnieć jej dwa najważniejsze performensy: „Rythm 0” (1974) czy „The Artist Is Present” (2010). W działaniu „Rythm 0”, artystka wystawiała swoje własne ciało, które stało się obiektem w przestrzeni galerii – publiczność mogła zrobić z nim to, co im się tylko podobało. Na stole obok, Abramović umieściła 72 obiekty, które można było wykorzystać w trakcie całego performansu, trwającego przeszło 6 godzin. Wśród nich znajdował się także pistolet z jedną kulą. Artystka chciała się w ten sposób przekonać, do czego byliby zdolni ludzie traktując ciało nie jako czujący podmiot, ale jak przedmiot, który można łatwo zniszczyć. Sam performans rozpoczął się niewinnie – Abramović była delikatnie dotykana, całowana, czesana, przytulana. Z czasem jednak spektakl ten przerodził się w przygnębiający teatr okrucieństwa – jej ciało było nacinane żyłkami, mocno wiązane, totalnie zawłaszczane przez widzów, którzy zaczęli coraz bardziej rozkręcać się w wyrafinowanej brutalności. Kiedy performans dobiegł końca i Abramović przestała być „obiektem”, publiczność uciekła w popłochu i z zawstydzeniem z galerii, nie mogąc skonfrontować się z artystką jako człowiekiem, osobą, która czuje i doświadcza. Wydaje się, że widzowie nie poradzili sobie przede wszystkim z fizycznością performerki, która nagle stała się dotkliwie obecna. W tych właśnie działaniach Abramović obnaża tożsamość człowieka, zdolnego do okrucieństwa w momencie, kiedy staje się ono dozwolone. Jednakże, czy Abramović sama sprowokowała ten spektakl przemocy dokonany na jej ciele? Nie do końca. Na stole umieszczone były przede wszystkim obiekty, które nie mogły jej wyrządzić krzywdy. Artystka postawiła widzów przed wyborem, którego oni sami dokonali, chętniej okaleczając Abramović niż okazując jej ciału wymaganą delikatność i szacunek. Trzeba

przyznać, że działanie artystki ujawniło także niestałość cech osobowości, które zależne są tak naprawdę od społecznego kontekstu.

Później, w trakcie swojej retrospektywnej wystawy w nowojorskim MoMA w 2010 roku, artystka postanowiła twarzą w twarz zmierzyć się z publicznością. Widzowie, którzy przychodzili na ekspozycję artystki, mogli się z nią bezpośrednio skonfrontować, siadając naprzeciwko niej. Do tego długotrwałego performansu, liczącego przeszło 700 godzin, przygotowano specjalną przestrzeń, w której Abramović mogła spotkać się z odwiedzającymi Muzeum. Stół i dwa krzesła, a także ochroniarze, czuwający nad spokojem i porządkiem tłumu widzów szturmujących galerię, tylko po to, aby móc, w milczeniu, spojrzeć artystce w oczy – tak wyglądała przez pewien czas codzienność Abramović, która pomimo własnych słabości, przetrwała ten performans do samego końca. Publiczność przyjeżdżała niejednokrotnie z najdalszych zakątków świata, aby poznać artystkę. Olbrzymie kolejki, które sięgały niemal kilometra, ludzie koczujący przed Muzeum – to był najczęstszy obraz, jaki towarzyszył wydarzeniu „The Artist Is Present”, który odbił się szerokim echem w mediach. Abramović miała specjalnie przygotowane na swój performance trzy suknie w kolorach białym, czerwonym i niebieskim, stworzone przez Roberta Tisci, projektanta domu mody Givenchy. Artystka nigdy specjalnie nie kryła się z tym, że jest wielbicielką mody i przykładą do niej olbrzymią wagę - jej wizerunek to starannie opracowana strategia i pewnego rodzaju praktyka artystyczna, w której najważniejszą rolę spełnia jej ciało i oczywiście, ona sama. W trakcie swojego wyczerpującego działania w Nowym Jorku, w milczeniu i pełnym skupieniu zasiadała przy stole i czekała na kolejnego widza, który mógł spędzić z nią tyle czasu, ile tylko chciał. Niektórzy z odwiedzających płakali, delikatnie uśmiechali się lub po prostu spoglądali, starając się powstrzymać emocje. Każdy czekał na najmniejszą reakcję Abramović, na pozornie niezauważalny gest. Artystka stała się w ten sposób lustrem, w którym mogli

przeoglądać się widzowie, aktualizujący własne „ja”, własną tożsamość, potwierdzającą ich obecność przez odbicie w oczach Abramović. Trzeba przyznać, że dla każdego, który zechciał uczestniczyć w performansie artystki, było to niezapomniane przeżycie. Nie obyło się też bez trudności i niesubordynacji widzów, którzy nie chcieli przestrzegać zasad tego wydarzenia – jedna z widzek rozebrała się do naga przed Abramović i natychmiast została wyprowadzona z sali, tracąc w ten sposób jedyną okazję do milczącego spotkania z artystką, oko w oko, twarzą w twarz i odkrywania w ten sposób samej siebie. Bo to właśnie w spojrzeniu rodzi się tożsamość, podobieństwo, analogiczność. *„Tożsamość nie jest zjawiskiem powstającym w odizolowaniu od reszty grupy społecznej: jest budowana na podstawie interakcji społecznych, które dostarczają różnego rodzaju doświadczeń integrowanych następnie w spójny system”*<sup>11</sup> – słusznie zauważa Hanna Mamzer.

Kolejną z artystek, która na swój warsztat postanowiła wziąć tożsamość, jest Lynn Hershman. W 1995 roku stworzyła specjalną, interaktywną instalację „Paranoid Mirror”. Składała się ona z owalnego lustra w klasycznej, złoczonej ramie. Nie byłoby w tej realizacji niczego dziwnego, gdyby nie fakt, że publiczność podchodząca do tego obiektu widziała nie tylko własne odbicia, ale też i wizerunki osób nieobecnych w przestrzeni galerii<sup>12</sup>. *„Połączenie bezpośredniego dobiecia z obrazami przekazywanymi przez kamerę ulokowaną w przestrzeni ekspozycji oraz obrazami stworzonymi wcześniej i wywoływanymi z dysku laserowego przez sterujący instalacją komputer wywołuje doświadczenie tożsamości nie tylko złożonej i wielorakiej, ale wręcz wewnątrznie niespójnej*

---

<sup>11</sup> H. Mamzer: *Tożsamość w podróży...*, s. 50.

<sup>12</sup> R. W. Kluszczyński: *Paranoidalne zwierciadła. Refleksja o tożsamości we współczesnych (multi)medialnych praktykach artystycznych*. [w:] *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*. Red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel. Warszawa 2006, s. 282.

*i skonfliktowanej*<sup>13</sup> – twierdzi medioznawca i kulturoznawca Ryszard W. Kluszczyński w swoim tekście dotyczącym działań Hershman. Dla artystki „*tożsamość indywidualna ujmowana była w dwojaki sposób: czasami staje się polem bitwy, na którym jednostka w konfrontacji, często dramatycznej, ze swym medialno - kulturowym otoczeniem, usiłuje określić to, czym jest, odkrywając co chwila zewnętrzny charakter źródeł swej jaźni i pytając z niepokojem o naturę tego, co określa mianem «Ja»*”<sup>14</sup>. Jak konstatuje Kluszczyński, innym razem tożsamość staje się dla Hershman „*swoistym przedstawieniem, performensem, w którym jednostka, odgrywając postać, której nie udało się dotąd zaistnieć inaczej niż wirtualnie, usiłuje stać się bardziej prawdziwa niż kiedykolwiek wcześniej*”<sup>15</sup>. Innymi słowy, artystka, definiując tożsamość, traktuje ją jako coś nieautentycznego, polegającego na sztuce pozorów – żeby móc zachowywać się otwarcie, zwłaszcza w cyberprzestrzeni, potrzebna jest maska. „*Wyjaśnienie tego faktu przypomina tłumaczenie zjawiska użycia kamuflażu przez plemiona prymitywne. Maski osłaniają przed wzrokiem innych i tym samym wyzwalają i umożliwiają wypowiedzenie się samej jaźni. Wyjawia się prawdę o sobie, chroniąc delikatne, podatne na rany oblicze*”<sup>16</sup> – twierdzi Hershman.

Antropologdy kultury Wojciech J. Burszta i Waldemar Kuligowski w swojej książce o zabawnym i niezwykle ironicznym tytule „*Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*” zauważają, że kiedy dzisiaj zastanawiamy się, czym stała się tożsamość, to chodzi nam przede wszystkim o pewien uogólniony sens tego pojęcia odsyłający tak naprawdę do tożsamości kulturowej. „*Obejmuje ono swoim zakresem zarówno tzw. tożsamości złożone i sytuacyjne, jak i tożsamości «przenikające».*

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

Ponadto, każdy z tych rodzajów tożsamości inaczej jawi nam się w perspektywie życia jednostkowego i zbiorowego. Na tym pierwszym poziomie chodzi o «ja» empiryczne, a więc świadome przeżycia odnoszące się do własnego podłoża psychicznego i światopoglądu; w tym wypadku problem tożsamości to zasadniczo kwestia zachowania przez jednostkę własnej identyczności w obliczu świata zewnętrznego. (...) Dzięki procesom i instytucjom enkultuacji, uczestnictwu w danym systemie komunikacyjnym, a niekiedy przymusowi, jesteśmy «przywiązani» do konkretnych tożsamości od urodzenia<sup>17</sup> – twierdzą badacze. I nie sposób się z tym nie zgodzić, co tylko potwierdza, że tożsamość jest czymś niestałym, nieustannie ewoluującym. Jak twierdzi wspomniany już Zygmunt Bauman, którego śmiało można uważać za specjalistę od identyfikacji, „jeśli o tożsamość idzie, minęły już lata beztronski – a zaczęły lata frasunków, że to, co było nazbyt oczywiste by je zauważyć, stało się na tyle zwiewne, że nie sposób go dostrzec bez wyęźniania wzroku . (...) Ma się tożsamość wtedy, gdy nie trzeba o niej myśleć. Tożsamość – i potrzeba jej posiadania – dociera do świadomości wtedy dopiero, gdy pytamy «kim jestem» i «gdzie moje miejsce», a pytamy wówczas, gdy prosta, jednoznaczna i natychmiastowa odpowiedź nie przychodzi łatwo, przysparza kłopotu, wymaga zastanowienia<sup>18</sup>.

Wydaje się, że artyści posługujący się najróżniejszymi mediami, od malarstwa aż po video-art, często zadają sobie pytanie, kim tak naprawdę są, poszukując odpowiedzi w swoich pracach, w których i widzowie mogą odnaleźć jakieś wskazówki. Istotnym elementem tego typu rozważań staje się także fotografia, zwłaszcza osławione „selfie”, które stanowi aktualnie wzorcowy przykład poszukiwania tożsamości, przegładania się, narcystycz-

---

<sup>17</sup> W. J. Burszta, W. Kuligowski: *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*. Warszawa 1999, s. 12-13.

<sup>18</sup> Z. Bauman: *Tożsamość – wtedy, teraz, po co?* (maszynopis). [w]: *Culture as Praxis*, Sage 1999, s. 29-31.

nego zresztą, w cudzym spojrzeniu. „Selfie” zmieniło zasadniczo paradygmat myślenia jednostek o samych sobie. Ich obecność, namacalną tożsamość wyznacza nie to, kim są naprawdę, ale to, co prezentują na swoich fotografiach umieszczanych w mediach społecznościowych. „Selfie” wygenerowało nowy sens egzystencjalnych rozważań – istotne stało się pytanie „kim powinienem/ powinnam być” zamiast po prostu „kim jestem?”. Osobnicy bawiący się w „selfie”, starają się dostosowywać do obowiązujących wzorców i trendów, ciągle zmieniając siebie na potrzeby fotografii. Wynika to z permanentnego uczucia zagubienia, które wymusza nieustanne potwierdzanie własnej obecności, własnego „ja” za pomocą migawki. Ta niewinna z pozoru zabawa staje się pewnego rodzaju wizualną pornografią, albo, by nie pójść dalej, egopornografią, w której somatyczność zostaje wyparta przez cyfrowość, a prawdziwa tożsamość zanika, zastąpiona przez fikcyjną, stworzoną na potrzeby Internetu. To nie są na pewno maski zaproponowane przez Lynn Hershman, tylko zwykła mistyfikacja.

Coraz częściej powstają wystawy poświęcone „selfie”, między innymi dlatego, że jak zauważa Nicholas Mirzoeff, ten rodzaj fotografii mieści w sobie i rozwija długą tradycję autoportretu<sup>19</sup>. Jednym z takich wydarzeń była na przykład ekspozycja „Ego Update. The Future of Digital Identity”, pokazywana w NRW Forum w Düsseldorfie, w całości poświęcona właśnie „selfie”. Zaproszeni artyści zastanawiali się, jakie miejsce w sztuce współczesnej może zająć ten rodzaj fotografii. Sama ekspozycja nie udzieliła jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, starając się przede wszystkim zdefiniować społeczny wpływ, jaki wywarł ten sposób fotografowania. A o tym, że jest on duży, nie trzeba specjalnie nikogo przekonywać. Wystarczy zalogować się do Facebooka, z którego codziennie wysypują się miliony wizerunków z charakterystycznym „dzióbkiem”. „Selfie” można zatem traktować jako kolejną formę uzależnienia, historycznego wręcz dążenia

---

<sup>19</sup> N. Mirzoeff: *Jak zobaczyć świat...*, s. 44.



do akceptacji, nerwowego oczekiwania kolejnego „lajka” czy miłego komentarza pod swoim zdjęciem.

Sztuka współczesna konsekwentnie dąży do rejestrowania procesów, jakie zachodzą w społeczeństwie, starając się je uchwycić w wizualną całość. Staje się ona sugestywnym przewodnikiem po definicjach tożsamości, które nie są stabilne, jednorodne. Jest to bez wątpienia jedna z dróg, która pomaga zakorzenić się w niespójnej rzeczywistości, pozbawiającej jednostkę indywidualizmu. Każdy chce być kimś, zapominając o tym, aby przede wszystkim być sobą. A ta trudna sztuka udaje się w dużej mierze artystom, którzy idąc własnymi drogami, szukają własnych sposobów wyrazu, a tym samym swojego „ja”. Przy okazji trafnie zauważają, że współcześnie pytanie „kim jestem” jest tak naprawdę pytaniem otwartym, w którym pomieścić można wiele odpowiedzi. Ale czy któraś z nich będzie kiedykolwiek tą ostateczną?

#### **BIBLIOGRAFIA**

1. Bauman Z.: *Tożsamość – wtedy, teraz, po co?* (maszynopis). [w:] *Culture as Praxis*, Sage 1999.
2. Bauman Z.: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994.
3. Burszta W. J., Kuligowski W.: *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*. Warszawa 1999.
4. Fast O., D. Jałowik: *Szukam kłamców i oszustów*. [w:] *Nowe wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie*, 9 lutego 2015.
5. Kluszczyński R. W.: *Paranoidalne zwierciadła. Refleksja o tożsamości we współczesnych (multi)medialnych praktykach artystycznych*. [w:] *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*. Red. A. Gwóźdź, A. Nieracka-Ćwikiel. Warszawa 2006.
6. Mamzer H.: *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*. Poznań 2002.

7. Mirzoeff N.: *Jak zobaczyć świat*. Kraków-Warszawa 2016.
8. Poprzęcka M.: *Ciało między prosektorium a warsztatem artysty*. [w:] *Somatotes. Cieleśność w ujęciu historycznym*. Warszawa 2012.

**Keywords:** identity, contemporary art, personality.

**Summary:** There are so many definitions of identity. It's very difficult to find an all-embracing (or universal) definition of identity in psychology, philosophy or even sociology. The author tries to recognize the reasons of this situation, especially using contemporary art. Contemporary artists try to answer the question: who are we now? How can we find ourselves in reality, in society or in culture? The author examines Polish and international artists - their visual works which explain how we can understand identity and personality. What is most important is this article are performances and artistic experiences.

**Zuzanna Sokołowska** – urodzona w 1982 r., historyczka i filozofka. Współpracuje z Polskim Portalem Kultury O.pl i dwutygodnikiem „artPapier”. Publikowała także na łamach „Arteonu”, „Rity Baum” oraz czasopisma kulturalnego „Fragile”.

