

ANKA LEŚNIAK

**LOST ELEMENT / RE-CONSTRUCTION OF THE WITCH
PROJEKT HABILITACYJNY**

dokumentacja projektu

Projekt *Lost Element. Re-construction of the Witch* nawiązuje do historii austriackiej rzeźbiarki rosyjsko-żydowskiego-węgierskiego pochodzenia Teresy Feodorownej Ries (1866-1956), która przed 1938 rokiem żyła i pracowała w Wiedniu. Jest rodzajem artystycznego śledztwa. Impulsem do powstania prac zrealizowanych w ramach projektu była jej rzeźba zatytułowana *Wiedźma* (niem. *Die Hexe*, ang. *The Witch*) podczas toalety przed Nocą Walpurgi (Sabatem Czarownic) z 1895 roku. Rzeźba wiedźmy będąca moją inspiracją do projektu, uchwycona w swojej oryginalnej formie na archiwalnej fotografii, przedstawia młodą kobietę, która patrzy śmiało w oczy widza, uśmiechając się przy tym złośliwie i obcina sobie wielkimi nożycami paznokcie u stóp. Rzeźba ta została kilkakrotnie uszkodzona w nie do końca wyjaśnionych okolicznościach, w tym co najmniej raz umyślnie i pozbawiona dłoni z nożycami.

Ta „amputacja” ważnego elementu dzieła sztuki o rebelianckim i jak interpretuje Per Faxneld emancypacyjnym wydzwiewku, stała się dla mnie punktem wyjścia do serii prac i eksplorowania pytania o znaczenie braku. Jak fizyczny brak, utracony element rzeźby może zostać zrekonstruowany za przy użyciu sztuki transmedialnej. Jakie interpretacje nasuwa ten brak w kontekście współczesnych dyskursów, takich jak prawa mniejszości, feminizm, przywracanie pamięci o kobietach, artystkach – szczególnie rzeźbiarkach, które znacznie później uzyskały akceptację jako profesjonalne artystki niż malarki czy graficzki.

Projekt odnosi się również do rozumienia archetypu wiedźmy w kulturze. Wiedźma, w sposób w jaki to słowo jest zazwyczaj używane, oznacza kogoś, zwykle kobietę, która wykorzystuje swoją magiczną moc do szkodenia innym. Ten negatywny stosunek został ukształtowany przez popularyzację dzieła *Malleus Maleficarum* Heinricha Kramera i Jakoba Sprengera i w będących jego konsekwencją procesach tzw. czarownic. Jednak w ciągu ostatnich dziesięcioleci słowo wiedźma odzyskuje pozytywne znaczenie i zgodnie z jego prastłowiańską etymologią oznacza kobietę, która wie. Figura wiedźmy w takim znaczeniu reprezentuje upodmiotowienie kobiet i wszystkich mniejszości rzucających wyzwanie społeczeństwu opartemu na opresji, wyzyskowi i nietolerancji.

**SERIA PRAC INTERMEDIALNYCH
LOST ELEMENT. RE-CONSTRUCTION OF THE WITCH
INSPIROWANYCH ARTYSTYCZNYM ŚLEDZTWE
NT. RZEŹBY TERESY FEODOROWNEJ RIES
DIE HEXE (1895).
PROJEKT ARTYSTYCZNO-BADAWCZY**

Lost Element

video, instalacja, 2022

March for the Witch

video, 2021

Spell with scissors

obiekt interaktywny, instalacja 2021

Sculpture Rituals,

video-performance, 2021

Toilette of the Witch

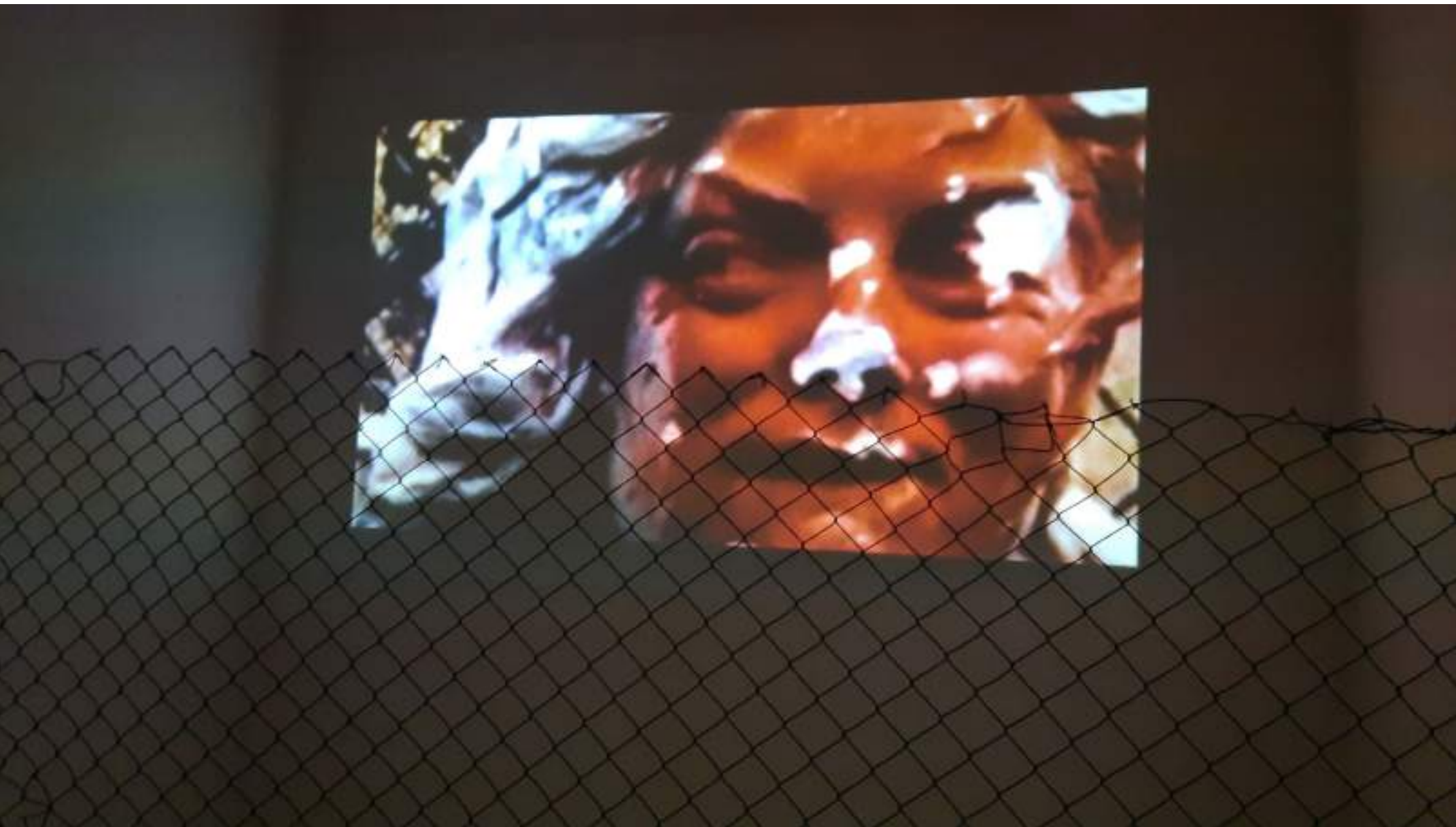
obiekty, 2023

Restoration of the Witch I i II

video 2019/2020

The Witch

video, instalacja, 2016



Lost Element, video, instalacja 2022,
na wystawie *Lost Element. Re-construction of the Witch*,
Galeria Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs
(VBKÖ), Wiedeń 2022

Video i instalacja *Lost Element* jest podsumowaniem, ale może też stanowić wstęp do całego projektu *Lost Element. Re-construction of the Witch*. Video zmontowane jest na zasadzie patchworku, którym używam krótkich fragmentów wcześniej zrealizowanych prac z omawianego cyklu oraz materiału nagranych w Oberlaa, na Lido w Wenecji oraz w Lugano. Wszystkie te miejsca związane były z życiem Teresy Ries. W Oberlaa, wien Museum pozostawiło bez należytej opieki rzeźby Ries, gdzie po ok. dwóch dekadach odnalazła je Sabine Plakolm-Forsthuber. W Hotelu des Bains na Lido Ries spędzała wolny czas u szczytu swojej kariery. A przy ulicy Pocobelli w Lugano, stała Villa Emilia, w której artystka mieszkała w ostatnich latach życia.

Przeglądając nagrany materiał video, moją uwagę zwróciły płoty, ogrodzenia, które otaczały te miejsca. W Oberlaa, rzeźby Ries stały za ogrodowym płotem z siatki. Hotel na Lido, nieczynny w czasie, gdy odwiedziłam to miejsce, został otoczony blaszanym płotem i dodatkowo ogrodzeniem z siatki. Ulica Pocobelli to willowa okolica, a prywatność właścicieli posesji, oprócz ozdobnie wykonanych metalowych ogrodzeń, chroni gęsta roślinność, np. żywopłoty. Motyw płotu pojawia się więc jak swoisty refren w kilkuminutowym video. Zdecydowałam się podkreślić ten efekt prezentując video w przestrzeni galeryjnej za ogrodzeniem z siatki, przez którą można było oglądać pracę.

Płot w kontekście realizowanego projektu, zainteresował mnie ze względu na jego ambiwalentną funkcję. Może stanowić ochronę np. mienia, prywatności, bezpieczeństwa, ale może też być narzędziem opresji, tworzyć bariery, blokować dostęp. Ten aspekt wydaje się szczególnie ważny w kontekście życia Ries, najpierw imigrantki, a później uchodźczynie, ale również we współczesnych kontekstach – kryzysu migracyjnego. Dziś społeczeństwa próbują się odgrodzić od napływu migrantów, w tym uchodźców. Ale płoty stają też coraz bardziej wrośniętym elementem w nasz krajobraz, jako grodzienie zamkniętych osiedli, w których mieszkańcy o wyższym statusie

społecznym odgradzają się od potencjalnych niebezpieczeństw. Jest jeszcze inna forma grodzienia – więzienia, zamykane obozy dla uchodźców czy mniejszości etnicznych, gdzie wewnątrz ogrodzenia zamyka się tych, którzy stanowią/mogą stanowić potencjalne zagrożenie dla danego społeczeństwa. Przy czym zagrożenia, przedstawiane jako obiektywne, są w większości przypadków produktem politycznych ideologii - półprawd formułowanych z pominięciem dogłębnej analizy problemu.

Płot, za którym wyświetlane jest video, nawiązuje do ogrodzenia, za którym znaleziono rzeźby Teresy Ries. Używałam ogrodzenia również ze względu na jego ambiwalentną funkcję - może chronić, ale jednocześnie może być narzędziem opresji.

Lost Element bazuje również na treści archiwalnych dokumentów dotyczących poszukiwań rzeźb Teresy Ries, które na usilne listowne prośby artystki przeprowadził krótko po wojnie Urząd Miasta Wiednia.

LOST ELEMENT

video, instalacja, 2022

Jak już wspomniałam, Sabine Plakolm-Forsthuber, pracując nad książką o austriackich artystkach przełomu XIX i XX wieku, znalazła kilka rzeźb Teresy Ries w otwartej przestrzeni, w Oberlaa, na przedmieściach Wiednia. Rzeźby te zostały zdewastowane, brakowało niektórych fragmentów, a inne zostały wysprejowane i ochlapanie czerwoną farbą. Wśród nich były marmurowe figury pt. *Ewa* oraz *Wiedźma*.

Ta ostatnia została znaleziona z twarzą ochlapaną czerwoną farbą. Brakowało również dłoni z nożycami, której w przeciwieństwie do innych utraconych fragmentów, nie znaleziono w pobliżu rzeźby. Próbując odtworzyć bieg wydarzeń, odwiedziłam kilka archiwów wiedeńskich instytucji.

Teksty pojawiające się w video to przetłumaczone cytaty z archiwalnych dokumentów dotyczących prac artystki, na podstawie których, przynajmniej częściowo można odtworzyć ich losy.



kadry z video *Lost Element*, 2022

My atelier at Liechtensteinstraße 48
was plundered by the SS barbarians,
and my works were sold.



widok instalacji z projekcją

I would be very much obliged to you,
if you could, in the best interest
of the Austrian State,
organize a search for my works,



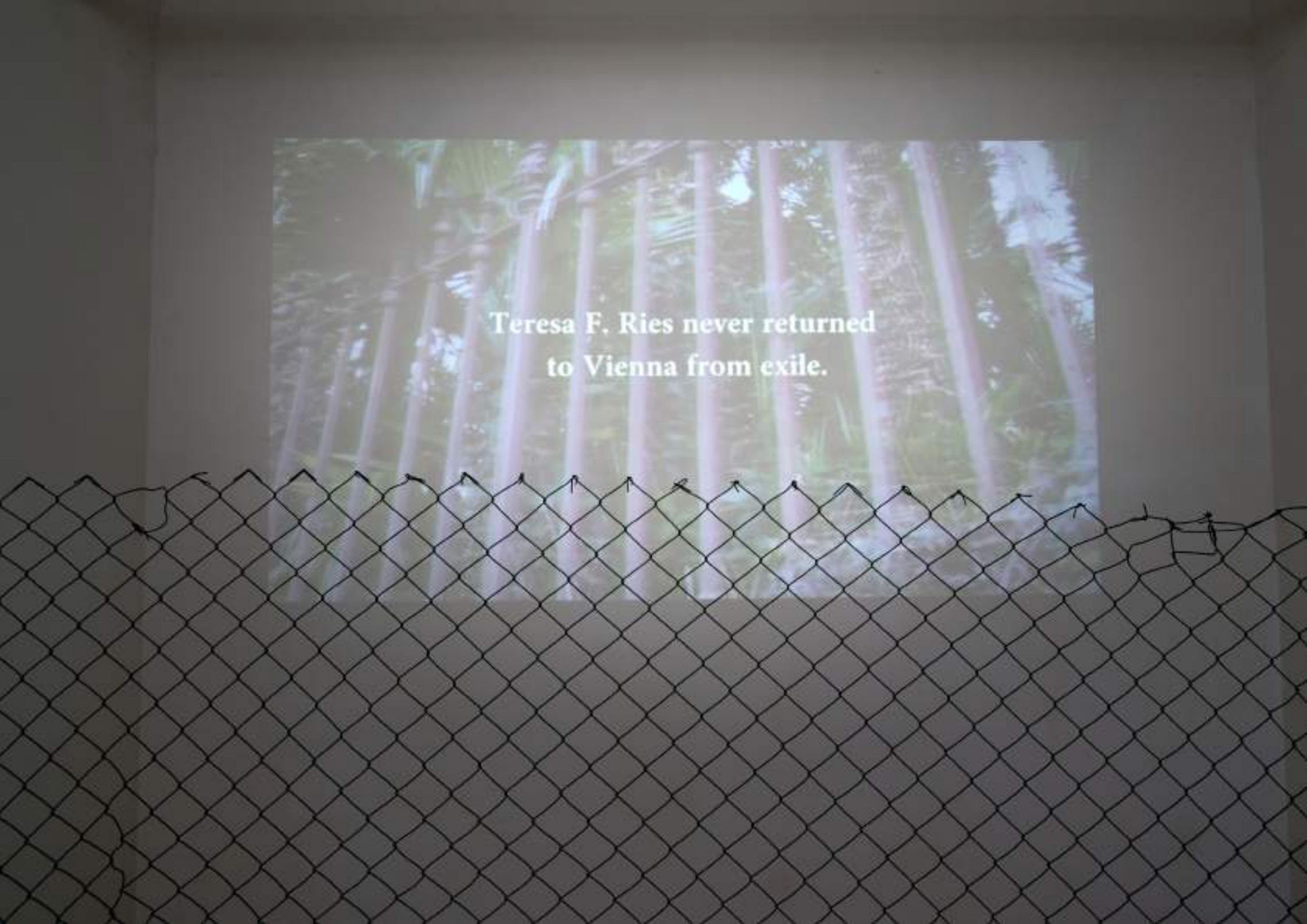
and order for them to be placed
where they belong, therefore saving them
from further attacks of vandalism.



Byłabym bardzo zobowiązana, jeśli mógłby Pan, w najlepszym interesie państwa austriackiego, spowodować poszukiwanie moich dzieł i nakazać umieszczenie ich we właściwym dla nich miejscu, a tym samym ocalić je od kolejnych aktów wandalizmu.

kadry z video *Lost Element*, 2022

Teresa Feodorowna Ries, list do eks-kanclerza Austrii, 1946, fragmenty zamieszczone w video (tłum. autorskie).



Teresa F. Ries never returned
to Vienna from exile.



kadry z video *Lost Element*, 2022



widok instalacji

MARCH FOR THE WITCH

video, 2019/20

Rzeźba Teresy Ries została pozbawiona dłoni z narzędziem, którą można interpretować jako symbol sprawczości. Video przedstawiające ręce młodych rzeźbiarek podczas pracy, jest symboliczną rekonstrukcją „zagubionego elementu” w kontekście praw kobiet, w tym prawa do edukacji, kształtowania rzeczywistości i buntu.

Video przedstawia współczesne studentki rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, podczas warsztatów z obróbki kamienia. Jeszcze do lat 20. XX. kobiety nie miały wstępu na tę uczelnię, w tym również Teresa Ries, która aby studiować rzeźbę, musiała pobierać prywatne płatne lekcje u prof. Edmunda Hellmera.

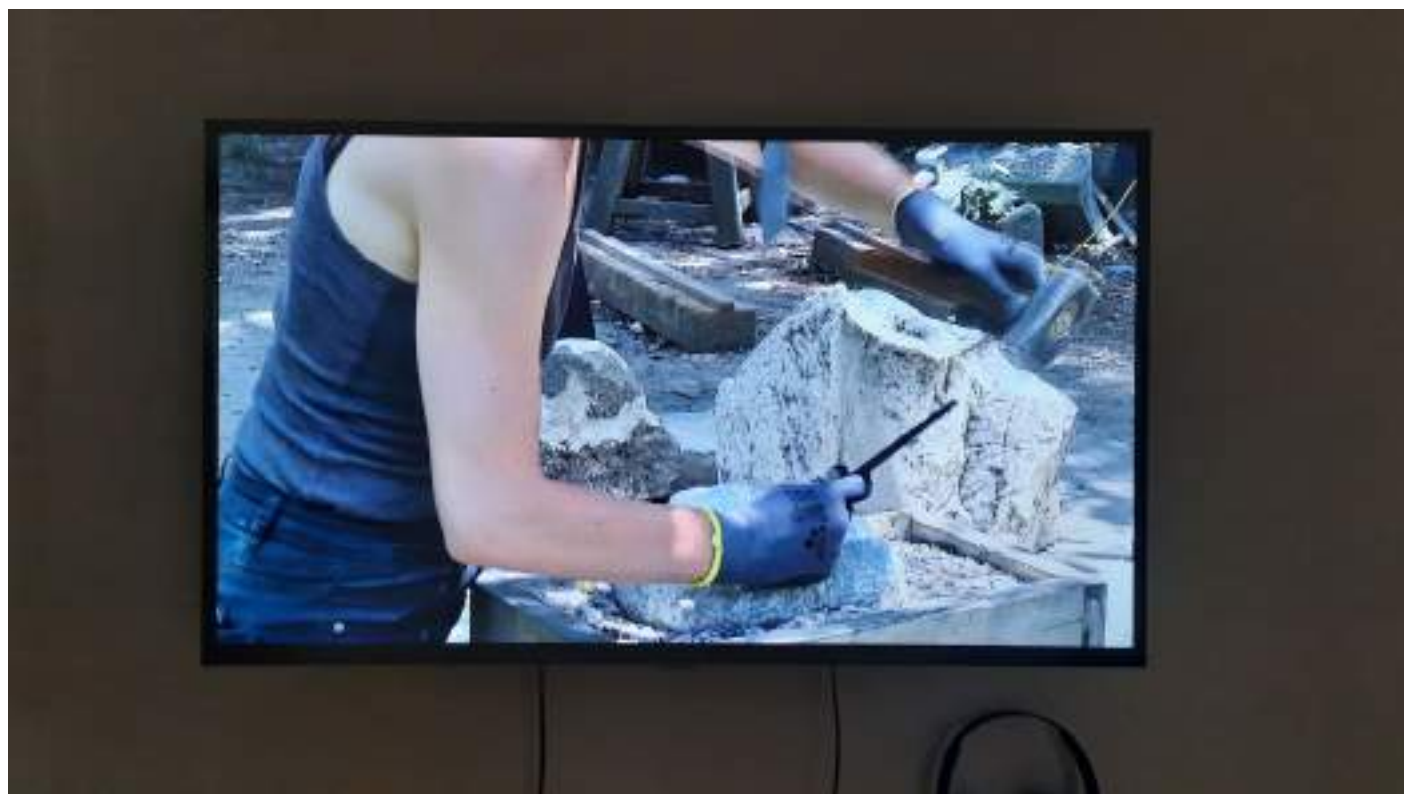
Nierówności w dostępie do edukacji, z jakimi borykały się kobiety sto lat temu, wydają się być dzisiaj w cywilizowanych krajach rozwiązane. Nadal jednak istnieją nierówności społeczne, które wpływają na dostęp do edukacji, zwłaszcza artystycznej, która nie należy do najtańszych. A w czasach Ries mogli sobie na nią pozwolić ludzie zamożni lub wspierani przez zamożnych dobroczyńców.

Ścieżka dźwiękowa w video skomponowana została przez Justynę Stopnicką June. Kompozycja perkusyjna oparta na dźwiękach dłut podczas obróbki kamienia zintegrowana jest z dynamicznym montażem obrazu video. Uporczywe kucie w kamieniu odnosi się również do walki kobiet o swoje prawa, która jest żmudna i długotrwała, zanim przyniesie efekt.



kadry z video *March for the Witch*, 2019/20





video *March for the Witch* na wystawie
Lost Element. Re-construction of the Witch, VBKOE, Wiedeń 2022



SPELL WITH SCISSORS

obiekt interaktywny / instalacja, 2021

Instalacja składa się z wiszących nożyc zebranych od znajomych, zakupionych w sklepach ze starociami lub też „odziedziczonych” po rodzinie i znalezionych w domowych szpargałach. Nożyce nawiązują do „zagubionego” elementu rzeźby *Wiedźma* — utraconej bądź odrąbanej od marmurowej figury dłoni z nożycami, którymi tytułowa *Wiedźma* obcinała sobie pazury u stóp. Obiekt ready-made przywołuje zarówno brakujący element rzeźby multiplikując go, jak i nawiązuje do przedmiotów używanych niegdyś w czarach.

Jego forma odwołuje się do metody wrózenia z użyciem sita i nożyc, używanej w starożytnej Grecji, średniowiecznej oraz nowożytnej Europie, w celu znalezienia odpowiedzi na pytania. Nożyce reagują na zbliżającą się do nich osobę. Wbudowany w obiekt czujnik ruchu wprawia nożyce w ruch, gdy zbliża się do nich widz.



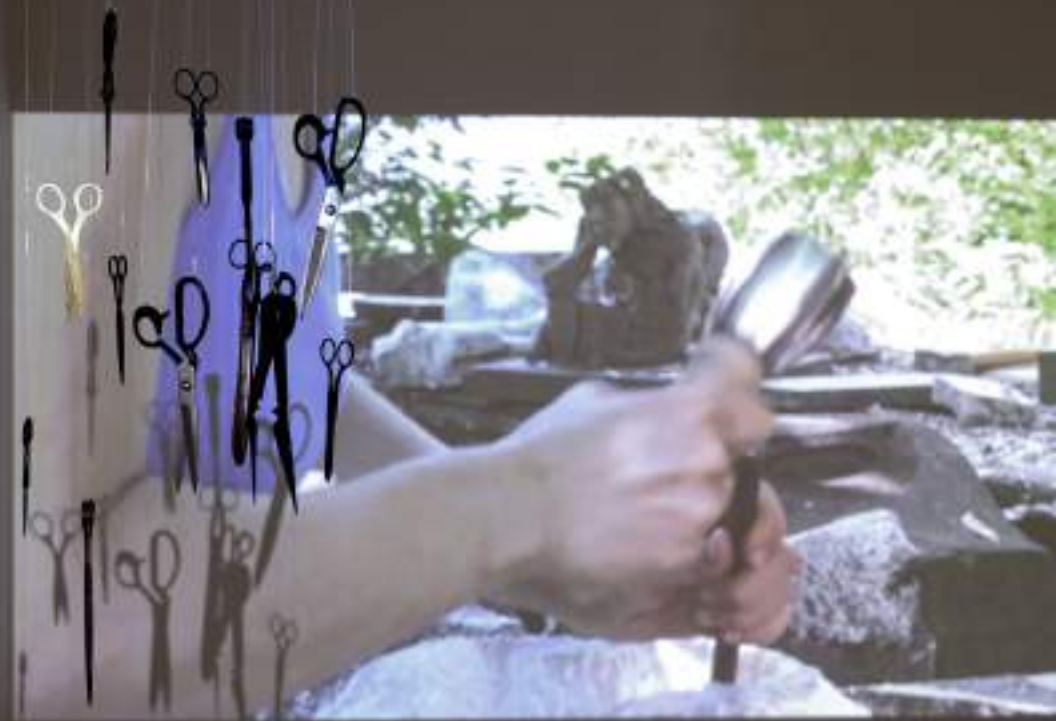
widok instalacji, *Witches, Orientalism and
unconsciousness as Protagonists of Viennese Modernity*,
Austriackie Forum Kultury, Warszawa, 2021

instalacja - obiekt interaktywny *Spell with scissors*,
nożyce, czujnik ruchu, 2021



Obiekt *Spell with scissors* na tle video *March for the Witch*.
Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise, Exhibit Studio,
Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu, 2021, widok wystawy.





Obiekt *Spell with scissors* na tle video *March for the Witch*.
Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise, Exhibit Studio, Akademia
Sztuk Pięknych w Wiedniu, 2021, widok wystawy.

SCULPTURE RITUALS

video-performance, 2020

W video-performance naśladowuję gesty rzeźbiarza/rzeźbiarki podczas pracy. „Rzeźbię” niewidzialną rzeźbę, za pomocą dłut, młotków itp. Rzeźbię w powietrzu, jakbym wykonywała coś w rodzaju tajemniczego rytuału wokół/wobec kawaletu. Jednak dźwięki wydawane przez uderzanie młotkiem i dłutem odnoszą się do liter alfabetu Morse’a i zawierają zaszyfowaną wiadomość.

Dłoń *Wiedźmy* Ries zaopatrzona w narzędzie symbolizuje dla mnie sprawczość. Dlatego też dłonie i narzędzia rzeźbiarskie są znaczącymi elementami w moim performance. Jednak ich funkcja została zmieniona – stają się rodzajem dźwiękowego komunikatora.

Praca odnosi się również do przesuwania się współczesnych działań artystycznych z produkcji obiektu – artefaktu w stronę performatywności, gestu i procesu. Zadaje także pytanie o relacje między tym co widzialne i tym co zakodowane w dziele sztuki.



Kadr z video-performance *Sculpture Rituals*, 2020



Kadry z video-performance *Sculpture Rituals*, 2020



Kadr z video-performance *Sculpture Rituals*, 2020



Kadry z video-performance *Sculpture Rituals*, 2020

TOILETTE OF THE WITCH

seria obiektów, haftowana tkanina, 2023
wystawa Viaggio a Roma, Austriackie Forum Kultury w Rzymie



Oryginalne wyposażenie walizki stanowi również kryształowe lustro, w które wkomponowałam fotograficzne zbliżenie twarzy Wiedźmy, wykonane tuż po odkryciu dewastacji. Na rzeźbie widać szereg ubytków, między innymi w partii włosów.

Walizka będąca symbolem podróżującego człowieka, kobiety i artystki, zawiera obiekty – elementy z moich wcześniejszych prac z cyklu *Lost Element. Re-construction of the Witch*. Są to nożyce nawiązujące do utraconej dłoni Wiedźmy trzymającej to narzędzie, zestaw do farbowania włosów, użyty w performance *Vacuum Chamber* (2019) oraz „mydła podróżne”. Jest to zestaw trzech odlewów wykonanych w mydle, na których w języku niemieckim, włoskim i angielskim umieściłam napis „Wiedźma. Mydło podróżne”. Istotnym elementem są też używane dłuta do obróbki kamienia, przypominające o profesji rzeźbiarki.

Praca jest także refleksją nad charakterem podróży i podróżowania. Niektórzy podróżują w celach turystycznych lub zawodowych. Inni zmuszeni zostali do opuszczenia swoich domów i krajów. Wielu zostało uprowadzonych i zabranych w niechcianą podróż przez swoich prześladowców. Teresa Ries podróżowała jako artystka, turystka, a pod koniec życia jako uchodźczyni. Uciekła przed zagładą w ostatniej chwili, zmuszona porzucić cały swój artystyczny dorobek.

Rzeźbę Teresy Feodorownej Ries *Wiedźma podczas Toalety przez Sabatem Czarownic* można interpretować jako przewrotną grę z popularnym motywem w sztuce dawnych mistrzów, ukazującą Wenus, boginię piękna podczas toalety. Ten wizerunek pasywnej kobiecości i piękna, odpowiadający patriarchalnym oczekiwaniom, został ukazany w rzeźbie Ries jakby w krzywym zwierciadle.

Seria prac *Toilette of the Witch* powstała na wystawę w Rzymie, która stanowi kolejną z cyklu wystaw wokół dorobku Teresy Ries. Prezentacja w Rzymie jest nawiązaniem do faktu, że Teresa Ries jako jedna z nielicznych artystek wśród szerokiego grona artystów brała udział w Wystawie Światowej w tym mieście w 1911 roku. Wystawa odbywała się w tej samej okolicy, w której dziś jest usytuowany budynek Austriackiego Forum Kultury.

Przygotowując koncepcję pracy natknąłem się na walizkę fryzjerską wykonaną w Wiedniu, prawdopodobnie jeszcze przed II wojną światową. Walizka wyściełana od wewnątrz czerwoną skórą nasunęła mi skojarzenia z czerwoną farbą, którą została oblana rzeźba Ries przez wandali.

Pracą komplementarną jest biała tkanina - „ręcznik” z haftem typu richelieu, w którym wycięte w płótnie motywy obrabia się specjalnym ścięciem. W płótnie wycięłam „litery-dziury”, które mają nawiązywać do braku. Ten brak staje się tu jednak znaczący, a prześwity w płótnie układają się w tekst, którego tłumaczenie brzmi „Marmurowa figura Wiedźmy, częściowo zniszczona, brakuje palców u stóp i kilku pukli włosów”. Jest to fragment z notatki sporządzonej w 1946 roku przez pracownika Urzędu Miasta Wiednia, po odnalezieniu rzeźb Ries, najprawdopodobniej zrabowanych przez nazistów. Co ciekawe, detalicznie raportuje on drobne ubytki i ani słowem nie wspomina o braku dłoni... Obszycie wokół liter-dziur ma nawiązywać do próby ocalenia obiektu przed dalszą destrukcją, ale też do jej śladu – blizny, szramy.





*Wiedźma. Mydło podróżne
odlew w mydle, 2023*



Tkanina-ręcznik z serii *Toilette of the Witch (2023)* z fragmentem notatki wykonanej w 1946 roku przez pracownika Urzędu Miasta Wiednia, po odnalezieniu rzeźb Ries. Notatka została przetłumaczona z j. niemieckiego na angielski, w celu większej dostępności treści. Tłumaczenie na polski: „Marmurowa figura Wiedźmy, częściowo zniszczona, brakuje palców u stóp i kilku pukli włosów”.



RESTORATION OF THE WITCH I / II

wywiady video, 2019/2020

Obie realizacje video oparte są na wywiadach z osobami zajmującymi się konserwacją dzieł sztuki, w których proszę ich o opinię dotyczącą zniszczeń marmurowych rzeźb Teresy Ries w tym Wiedźmy. Na rozmowę zgodziło się dwoje konserwatorów: Marija Milchin z Angewandte (Uniwersytetu Sztuk Stosowanych) oraz Johann Nimmrichter z Federalnego Urzędu Konserwacji Zabytków.

Zadaję moim rozmówcom serię pytań, m.in. o to jak długo ich zdaniem rzeźby pozostawały na zewnątrz, czy są w stanie stwierdzić, czy ubytki w rzeźbie powstały wskutek wandalizmu, jakie czynniki je spowodowały. Pytam też charakterystyczne zielonkawe plamy w miejscach większości ubytków. Zadaję również pytanie czy według nich powinno się zrekonstruować utraconą dłoń z nożycami. Rozmowy z konserwatorami były mi potrzebne w kontekście terminu, który stosuję – symbolicznej rekonstrukcji, gdyż konserwacja zabytków w sposób dosłowny zajmuje się rekonstrukcją, uzupełnianiem brakujących partii dzieł sztuki. Na tym polu też toczy się dyskusja: czy i jak rekonstruować. Moje prace uświadamiają więc różnicę między rekonstrukcją w konserwacji zabytków, gdzie decyzja może brzmieć tylko „tak” lub „nie”, a trzecią drogą, która możliwa jest w sztuce.

Plansze z pytaniami oraz warstwa dźwiękowa, która kojarzy się z uderzeniem ostrego narzędzia o kamień, oddzielają poszczególne sekcje rozmowy. Dźwięki słyszalne tutaj bez kontekstu towarzyszącego mu obrazu, mogą kojarzyć się zarówno z tworzeniem – wykuwaniem nowego bytu, jak również z aktem niszczenia, destrukcji. Uporczywe stukanie odnosi się również do determinacji, konsekwentnego dążenia do celu.

RESTORATION OF THE WITCH I



Kadr z video, *Restoration of the Witch I* (2019/20), wywiad z Mariją Milchin, z Wydziału Konserwacji Zabytków Uniwersytetu Sztuk Stosowanych w Wiedniu (Angewandte) stop-klatka ukazująca ubytki na twarzy *Wiedźmy*, powstałe prawdopodobnie d odprysków pocisku/szrapnela



Kadr z video, *Restoration of the Witch I*, wywiad z Mariją Milchin z Wydziału Konserwacji Zabytków Uniwersytetu Sztuk Stosowanych w Wiedniu (Angewandte)



Kadr z video, *Restoration of the Witch I*





Kadry z video *Restoration of the Witch II* – rozmowy z Jonannem Nimmrichterem, konserwatorem, kierownikiem Państwowego Departamentu Renowacji Zabytków w Austrii/ Bundesdenkmalamt. Abteilung für Konservierung und Restaurierung



Kadry z video z rozmowy z Jonannem Nimmrichterem, konserwatorem z Państwowego Departamentu Konserwacji Zabytków w Austrii

Restoration of the Witch. Part II, 2019/20
video prezentowane na wystawie
Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise,
Exhibit Studio,
Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu, 2021



THE WITCH

video, 2016

Wystawa stypendystów KulturKontakt, Ausstellungsraum des BKA, Wiedeń, 2016

Gniazdo, wystawa zbiorowa, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2017

INNE, wystawa indywidualna, Galeria sztuki Wozownia, Toruń, 2017

Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise, wystawa kolektywu TFR Archive, Exhibit Studio, Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu, 2021

Praca składa się z video oraz obiektów ready made i jest pierwszą z serii prac, do których punktem wyjścia była *Wiedźma* autorstwa Teresy Feodorownej Ries. Praca powstała w ramach trzymiesięcznej rezydencji KulturKontakt, którą odbyłam w Wiedniu pod koniec 2016 roku.

Praca została oparta na dostępnych wówczas w języku angielskim materiałach nt. artystki – wspomnianej książki Julie M. Johnson *Memory Factory* (2012) oraz tekstu Sabine Fellner – kuratorki wystawy *The better half: Jewish Women Artists before 1938* w Muzeum Żydowskim w Wiedniu, opublikowanego w katalogu towarzyszącym wystawie. Nawiązałam również kontakt z Wien Museum, jednak nie otrzymałam od tej instytucji konkretnej odpowiedzi dotyczącej dewastacji rzeźb Ries. Kiedy odbyłam spotkanie z prof. Sabine Plakolm-Forsthuber z Uniwersytetu Technicznego w Wiedniu – autorką książki *Künstlerinnen in Österreich 1897 - 1938. Malerei, Plastik, Architektur*, zrozumiałam, że moje „artystyczne śledztwo” jest dla Wien Museum problematyczne. To dzięki Plakolm-Forsthuber kilka rzeźb Ries, w tym również *Wiedźma*, pozostawione od dłuższego czasu na zewnątrz bez nadzoru, zostały zabrane przez Wien Museum i poddane renowacji. Z rekonstrukcji wydarzeń wynika więc że instytucja, która wzięła pod opiekę dorobek Ries, nienależycie się nim zajmowała i dopuściła do dewastacji rzeźb.

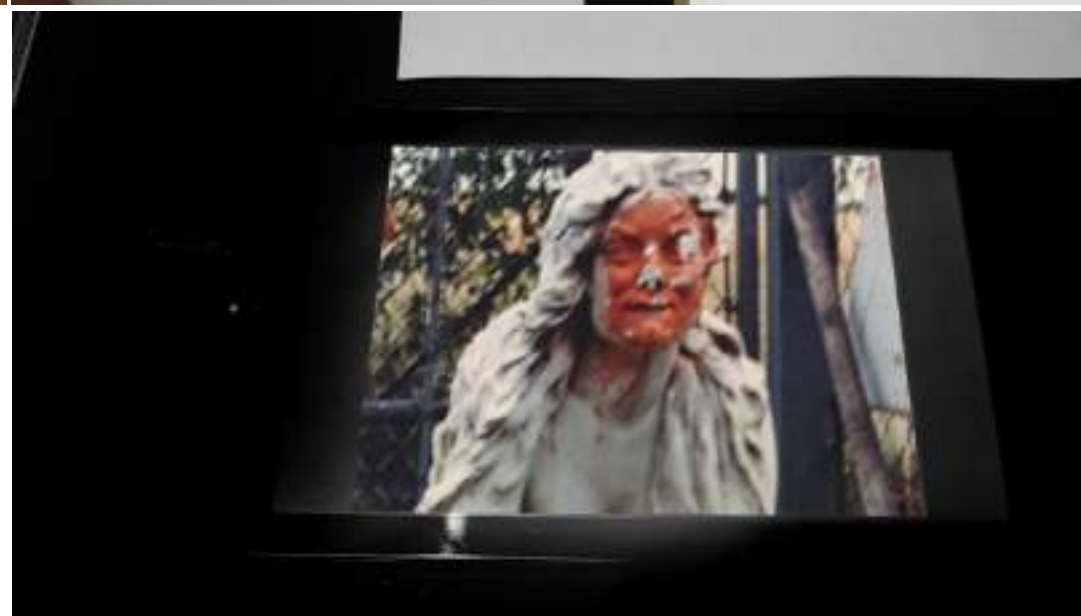
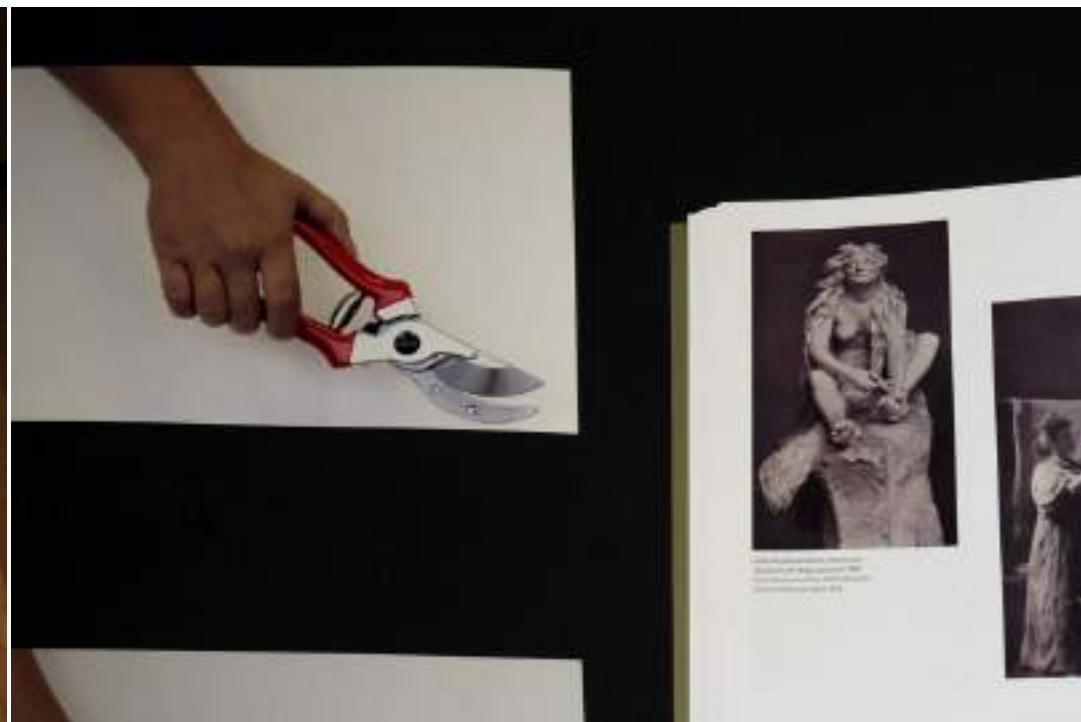
Powstała praca była więc szkicem, pokazaniem w artystycznej formie stanu badań. Bardzo trudno było uzyskać od Wien Museum pozwolenie za sfotografowanie/ sfilmowanie Rzeźby na ekspozycji w Muzeum Żydowskim. Muzeum odmówiło również przesłania skanów zdjęć zniszczonych rzeźb, mogłam je tylko sfilmować podczas rozmowy z kuratorem. Szczęśliwie własne zdjęcia wykonała też Sabine Plakolm-Forsthuber.



The Witch, kadry z video, 10 min., 2016



The Witch, kadry z video, 10 min., 2016



Instalacja *The Witch*, 2016,
Wystawa stypendystów KulturKontakt, Ausstellungsraum des
BKA, Wiedeń, 2016

Anka Leśniak

**LOST ELEMENT
RE-CONSTRUCTION OF THE WITCH**

Autoreferat

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Wydział Rzeźby i Intermediów. Kierunek Intermedia

Anna Leśniak
(Anka Leśniak)

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

Stopień doktora sztuki na podstawie rozprawy doktorskiej:

Invisible inVisible w dziedzinie sztuki plastyczne, w dyscyplinie sztuki piękne,
nadany uchwałą Rady Wydziału Rzeźby i Intermediów
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku,
z dnia 3 listopada 2016.

Promotor:

prof. dr hab. Janina Rudnicka

Recenzenci:

dr hab. Anna Tyczyńska, prof. UAP

dr hab. Iwona Demko

Tytuł zawodowy magistra sztuki. Dyplom z wyróżnieniem obroniony w roku 2004,
kierunek: Edukacja Artystyczna, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi.

Promotor pracy artystycznej: prof. dr hab. Wiesław Karolak

Promotor pracy teoretycznej: prof. dr hab. Ryszard Kluszczyński

Tytuł zawodowy magistra. Dyplom obroniony w roku 2003

kierunek: Historia Sztuki, Uniwersytet Łódzki.

Promotor: prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński

Zatrudnienie:

od 01.10.2017 Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

od 01.10.2017 do 30.11.2019 na stanowisku asystenta

od 01.12.2019 a stanowisku adiunkta

Pełnione funkcje:

od 01.10.2020

Prodziekan ds. kierunku Intermedia

Przewodnicząca Rady Programowej kierunku Intermedia

Członkini zespołu ds. Jakości Kształcenia dla kierunku Intermedia

od 01.04.2022 do 28.02.2023 p.o. kierownika Katedry Intermediów

od 01.09.2019

Prowadzenie II Pracowni Intermediów

- pracownia dyplomująca dla studiów I stopnia na kierunku Intermedia

Spis treści

Wprowadzenie	2
Część I	
Kobiety nieumiejscowione w historii	
Realizacje, których konsekwencją jest cykl prac przedstawionych do habilitacji	4
Część II	
<i>Lost Element. Re-construction of the Witch.</i>	
Cykl prac przedstawionych do habilitacji	15
<i>Wiedźma</i> w kontekście losów Teresy Feodorownej Ries	19
TFR Archive	25
Realizacje artystyczne w ramach projektu <i>Lost Element / Re-construction of the Witch</i>	
<i>The Witch</i>	27
<i>Restoration of the Witch I i II</i>	29
<i>March for the Witch</i>	33
<i>Sculpture Rituals</i>	35
<i>Spell with scissors</i>	36
<i>Toilette of the Witch</i>	37
<i>Lost Element</i>	38
Podsumowanie	40
Wystawy prezentujące prace z projektu <i>Lost Element / Re-construction of the Witch</i>	41
Appendix – projekt <i>patRIOTki</i>	48

Wprowadzenie

W przedstawionym autoreferacie skupiam się głównie na cyklu prac z własnego dorobku artystycznego, jaki powstał po obronie pracy doktorskiej. Cykl ten nosi tytuł *Lost Element / Re-construction of the Witch* (Zagubiony Element / Re-konstrukcja Wiedźmy) i jest intermedialnym projektem – śledztwem artystycznym poświęconym rzeźbie *Wiedźma (1895)* autorstwa Teresy Feodorownej Ries (1866–1956) oraz wybranym aspektom biografii tej artystki. Na projekt składa się seria prac video, obiekt, instalacja, teksty oraz wystawy, których byłam pomysłodawczynią i kuratorką, w tym działalność w ramach kolektywu TFR Archive. Jest to projekt artystyczno-badawczy realizowany na pograniczu różnych dyscyplin. Jednak wpisuje się w nurt działalności, prowadzonej z perspektywy sztuki, która określana jest jako badania artystyczne.

Tekst autoreferatu podzielony został na dwie części, składające się z krótkich rozdziałów. W pierwszej przybliżam charakter moich wcześniejszych działań, z których wyewoluował projekt *Lost Element / Re-construction of the Witch*. W części drugiej opisuję realizacje, które składają się na ten projekt wraz z kontekstem, metodologią i procesem ich powstawania. Załączam również komentarz na temat projektu *patRIOTki*, który realizowałam równolegle z projektem *Lost Element / Re-construction of the Witch*. Oba projekty zostały oparte na figurze rebeliantki, buntowniczkii wobec systemu, dlatego uznaję je za komplementarne. *Lost Element / Re-construction of the Witch* został zrealizowany w Austrii i prezentuje spojrzenie na przedmiotowe zagadnienie „z zewnątrz” – od strony mnie jako artystki pochodzącej z innego kraju. Natomiast w *patRIOTkach* przyglądam się „od wewnątrz” zapomnianym w historii Polski kobietom. Jednak *Lost Element / Re-construction of the Witch* traktuję jako najistotniejszy cykl prac zrealizowanych przeze mnie w ostatnich latach. Ze względu na kompleksowy i wieloaspektowy charakter, przyczynił się on nie tylko do rozwoju moich własnych koncepcji artystycznych. Dzięki zastosowaniu przeze mnie metod artystycznego śledztwa, miał też swój wkład w odkrycie nieznanych dotąd faktów dotyczących rzeźby *Wiedźma* oraz związanych z życiem i twórczością jej autorki Teresy Feodorownej Ries, a także w reinterpretację informacji wcześniej już opisanych. Teresa Feodorowna Ries była uznaną artystką, imigrantką, ekscentryczką, kobietą sukcesu, uchodźczynią (ofiara nazistowskiej ideologii), postacią zapomnianą na kilka dekad i dziś na nowo odkrywaną. Według mojej wiedzy, jestem pierwszą artystką, która sięgnęła po jej twórczość jako inspirację do swoich badań artystycznych.

Moje indywidualne badania i działania artystyczne od 2019 roku prowadzone są w ramach działalności kolektywu TFR Archive, skupiającego artystki różnych narodowości, zajmujące się różnymi aspektami życia i twórczości Teresy Feodorownej Ries, ważnymi dla współczesnych kontekstów i dyskursów kultury.

CZĘŚĆ I

Kobiety nieumiejscowione w historii.

Realizacje, których konsekwencją jest cykl prac przedstawionych do habilitacji

Od początku samodzielnej praktyki artystycznej w kręgu mojego zainteresowania leżały historie kobiet ukazywane w kontekście ich ról społecznych, pamięci o nich, historii (herstorii) oraz najbliższej mi dziedziny – sztuki i historii sztuki. Z racji swojego podwójnego wykształcenia – ukończyłam również historię sztuki – interesowała mnie obecność kobiet i problematyka kobiecości w dyskursie – zarówno jako twórczyń, jak i modelek. Jako osób tworzących język wizualny i tych, które poprzez ten język, poprzez wzorce wizualne, są prezentowane. Pierwsze moje prace – performance, video-performance i instalacje, były dialogiem z historią sztuki prowadzonym z perspektywy kobiety artystki.

Zajmowałam się eksploracją relacji artyst(k)a – model(ka), osoby tworzącej i osoby będącej „tworzywem” sztuki. Przedmiotem tych eksperymentów była praca z własnym ciałem jako ciałem artystki, performerki, ale też jako „materiałem”, z którego powstają prace. Do tego cyklu zaliczają się akcje *Body Printing* (realizowane od 2007 roku) z udziałem publiczności, podczas których widzowie wchodzili pojedynczo za zasłonę i wykonywali na miękkim papierze pergaminowym odcisk mojego ciała pomalowanego kolorami, które uprzednio wybierali. Wizualny i kontemplacyjny odbiór prac został poszerzony o sferę haptyczną (dotyk) oraz doświadczenie poprzez aktywne uczestnictwo odbiorcy.

Z kolei w video *Top Models* (z lat 2008/2009) „re-konstruję” historie modelek z obrazów dawnych mistrzów: *Wenus Tycjana*, *Wenus z lustrem Velázquez*, *Fornarinę Rafaela*, *Źródło Ingres*, *Maję Nagą Goyi*, *Manao Tupapau Gauguina*. Tu po raz pierwszy używam pojęcia „re-konstrukcji” (pisanej z łącznikiem), jako „ponownej konstrukcji”, złożenia czegoś na nowo z dostępnych i/lub zachowanych fragmentów (do tego pojęcia powrócę w innym kontekście w pracach prezentowanych jako cykl habilitacyjny).

BODY PRINTING



Wiosna w Domku Ogrodnika, z cyklu Body Printing, akcja, instalacja, video, Domek Ogrodnika, Patio Centrum Sztuki, Łódź 2007

TOP MODELS

7 fotografii 180 x 120 cm.
video, 17 min., 2008/2009



And it is then that the artist changes the face of his late wife
in the painting.

Top Models, kadr z video



Maja Naga, fotografia



Wenus z lustrem, fotografia



Top Models, widok wystawy, Galeria Blok, ASP w Łodzi, 2009



MUZY ŁODZI KALISKIEJ

video, instalacja,
performance



Muzy Łodzi Kaliskiej, video, performance, instalacja, Atlas Sztuki, Łódź, 2010

Podstawą narracji w *Top Models*, którą prowadzę w pierwszej osobie wcielając się w poszczególne kobiety / muzy, były informacje dostępne na ich temat w źródłach historycznych. W przeciwieństwie do dużej liczby źródeł, z których można czerpać wiedzę na temat autorów tych dzieł, niewiele wiadomo o ich głównych bohaterkach – modelkach. „Złożyłam” im więc ich nową tożsamość, posługując się zarówno artykułami naukowymi, jak i przypuszczeniami, domniemaniami, czy wręcz plotkami o nich zawartymi w publikacjach popularnonaukowych czy literackich.

Wątek modelek i artystek kontynuowałam w kolejnych pracach opartych na wywiadach z kobietami uczestniczącymi we współczesnym życiu artystycznym. Na pytanie, kim jest współczesna muza artysty, odpowiadają uczestniczki akcji grupy Łódź Kaliska w filmie *Historia grupy Łódź Kaliska opowiedziana przez Muzy* (2010). Film oparty jest na wywiadach z kobietami, które brały udział w działaniach grupy od lat 80. do czasu powstania filmu. Z różnych narracji „muz” wyłania się obraz wspólnych działań artystów i ich modelek. Obraz ten zdecydowanie przeczy binarnemu, jednoznaczному podziałowi na „aktywnych” twórców i „bierne” modelki, a więc stereotypowi pokutującemu w powszechnym wyobrażeniu o procesie twórczym i jego uczestni(cz)kach, którego podłożem są role kulturowo przypisane kobietom i mężczyznom.

Dwa kolejne projekty – video-instalacje: *Fading Traces* (2010) oraz *Zarejestrowane* (2011) są oparte na wywiadach z artystkami. *Fading Traces* to siedmiokanałowa video-instalacja, w której artystki – prekursorki kobiecej perspektywy w sztuce polskiej – opowiadają o początkach swoich karier w latach 70. Snują także wspomnienia o innych artystkach, zapamiętanych z tamtego czasu, które zniknęły już ze sceny artystycznej. Wypowiadają się również na temat obecnej sytuacji kobiet w sztuce. To opowieści siedmiu kobiet, które przecierały szlaki kolejnym pokoleniom artystek. W projekcie udział wzięły: Natalia LL, Ewa Partum, Anna Kutera, Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska, Teresa Murak i Teresa Tyszkiewicz.

W prezentacji w formie instalacji, przestrzeń między projekcjami video była podzielona „kotarami” z papieru, na których widniały wybrane cytaty z wypowiedzi artystek. Kolejny element aranżacji stanowiła ściana z nazwiskami artystek przypominanych w wypowiedziach młodszych koleżanek. Co ciekawe, główny sens mojej pracy ujawnił się w jej innym aspekcie, niż pierwotnie zakładałam. Bardziej niż nazwiska kobiet, które przejawiały potencjał twórczy i z różnych powodów zniknęły ze świata sztuki, wybrzmiały nazwiska tych, które artystki biorące udział w projekcie uznawały za swoje

FADING TRACES

7 kanałowa instalacja video, oparta na rozmowach z Natalią LL, Ewą Partum, Anną Kuterą, Izabellą Gustowską, Krystyną Piotrowską, Teresą Murak, Teresą Tyszkiewicz.



Fading Traces. Polskie artystki w sztuce lat 70., widok wystawy, Fokus Łódź Biennale, Galeria Manhattan, Łódź, 2010

ZAREJESTROWANE

dwukanałowa instalacja video, rysunek, collage

Obrazy-statystyki wystaw indywidualnych kobiet i mężczyzn z galerii aktywnych w od lat 70. do roku realizacji projektu:

Galeria Studio w Warszawie,
Galeria Foksal,
BWA Zielona Góra,
video-rysunek Akademii 2011



mistrzynie: Magdaleny Abakanowicz, Zofii Rydet, Aliny Szapocznikow. Ujawniła się więc tutaj kobieca linia prowadząca niejako przez całą historię sztuki współczesnej – „wynikania” sztuki ze sztuki, czerpania inspiracji od starszego pokolenia artystek. Takiego sposobu prezentowania historii sztuki bardzo brakowało mi osobiście w mojej własnej edukacji artystycznej, uczyłam się głównie o twórcach – mężczyznach. Stąd też narodził się pomysł wywiadów, jako okazja do poznania tych kobiet, które sama uważam za moje mistrzynie.

Projekt *Zarejestrowane* (2011) był rodzajem kontynuacji i pokazania swoistej pętli czasu. Tym razem nagrałam rozmowy z artystkami z mojego pokolenia – urodzonymi w latach 70. i początku lat 80. Czyli wtedy, kiedy moje poprzednie rozmówczynie z projektu *Trading Faces* zaczynały swoje kariery artystyczne. W projekcie wzięło udział dziewięć kobiet łącznie ze mną. Tu opowieść o sztuce przeplata się z życiem codziennym, problemami finansowymi, macierzyństwem i oczekiwaniami społecznymi wobec młodych kobiet. Projektowi towarzyszyły prace-kolaże oparte na cytatach z wypowiedzi artystek. Projekt obejmował również szerszy kontekst świata sztuki. Pokazałam też obrazy-wydruki ze statystyk liczby wystaw indywidualnych kobiet i wystaw indywidualnych mężczyzn w wybranych galeriach, które prowadziły ciągłość wystawienniczą od lat 70. do czasu realizacji projektu (Galeria Studio w Warszawie, Galeria Foksal, BWA Zielona Góra).

Następnym etapem w moich poszukiwaniach artystycznych była praca dotycząca wyobrażeń na temat kobiecości w kulturze, szczególnie z tymi aspektami kobiecości, które w patriarchalnej kulturze były definiowane jako „mroczne”. Rezultaty stanowiły realizacje *site-specific* na opuszczonych budynkach lub/i realizacje performatywne w odniesieniu do konkretnej architektury oraz historii danego miejsca. Jedną z serii tych prac to instalacja na fasadzie XIX-wiecznego budynku w Pszczynie, położonego w dawnej dzielnicy żydowskiej. Charakterystycznym elementem formalnym, podobnie jak w kolejnych realizacjach, był tekst umieszczony na fasadzie, który brzmiał: „W opuszczonych domach można często spotkać Lilit”. Chodziło o obecnego w tradycji żydowskiej demona-kusicielkę, pierwszą żonę biblijnego Adama. Sentencja umieszczona na budynku w języku polskim oraz w jidysz została „odczyszczona” w brudnym tynku. Czyszczenie starego tynku z zabrudzeń to metoda konserwatorska. Zależało mi jednak na zastosowaniu tu techniki możliwie najmniej inwazyjnej, a jednocześnie dosłownie i symbolicznie sięgającej do starszych warstw elewacji. Tę technikę, jeżeli tylko pozwalała na to struktura tynku, stosowałam także podczas kolejnych instalacji na fasadach opuszczonych budowli. Użycie dwóch języków, obecnych w dawnej Polsce, pozwoliło również

DOM LILIT

instalacja na opuszczonym budynku,
XI Spotkania Artystyczne, Pszczyna 2011



widok instalacji nocą



stworzyć kompozycję tekstową obrazującą styk kultury polskiej i żydowskiej. W języku polskim piszemy od lewej strony do prawej, w jidysz (używającym znaków hebrajskich) – odwrotnie. Napisy odczyszczane w tynku w obu użytych językach „spotykały się” pośrodku środka.

W instalacjach realizowanych w następnych latach na fasadach opuszczonych budynków zaczęłam zastanawiać się nad biografiami konkretnych postaci, m.in. Hanny Reitsch, Michaliny Tatarkówny, Fifi Zastrow, Stanisławy Przybyszewskiej, Eugenii Steinbart. Biografie wszystkich tych kobiet łączą kontrowersje wokół ich życiowych postaw. Kontrowersje, które powodują zapomnienie o bohaterkach, wymazywanie ich z publicznego dyskursu.

Impulsem do realizacji pracy odnoszącej się do Hanny Reitsch (1912-1979) był fakt odrzucenia przez władze Jeleniej Góry wniosku niemieckiego związku lotnictwa o umieszczenie upamiętniającej ją tablicy na dawnym domu tej słynnej pilotki. Miasto przed II wojną światową nosiło nazwę Hirschberg. Znaczenie miał dla mnie również fakt, że postać Hanny Reitsch do tej pory wywołuje negatywne emocje wśród części mieszkańców. Reitsch od dziecka interesowała się lotnictwem, chciała latać i osiągnęła swój cel. Mimo dużo silniejszych niż dziś uprzedzeń wobec kobiet posiadających ambicje spełniać się w dziedzinach uważanych wtedy za męską domenę. Cieniem na jej karierze kładzie się epizod z czasów II wojny światowej, kiedy była pilotem testowym Luftwaffe, również odznaczanym przez nazistowskie władze za swoje osiągnięcia. Nie była jednak nigdy w wojsku, nie należała też do NSDAP. Karierę lotniczą kontynuowała również po wojnie jako instruktorka lotnictwa, m.in. w Ghanie.

Założeniem instalacji, których przykładem jest opisywana powyżej realizacja nosząca tytuł *Chciałam tylko latać* było poszukiwanie innego sposobu zaznaczenia obecności wymienionych wcześniej kobiet w przestrzeni publicznej i tym samym w publicznym dyskursie. Bardziej, niż stawianie pomnika czy umieszczenie tablicy pamiątkowej, co, przynajmniej z założenia, przeznaczone jest dla upamiętnienia osób niewątpliwie zasłużonych. W szczególności dotyczy to kobiet które, żeby doczekać się jakiegokolwiek uznania, muszą mieć nieskazitelną biografię i wręcz wykazać się heroizmem. Ze względu na patriarchalny paradygmat w interpretacji historii, a w więc decydowaniu, jakie fakty i mechanizmy są istotne, kobiety są częściej zapomniane. W takim ujęciu ważne pozostaje to, że trwała wojna i pamiętanie tego, kto w niej walczył. Nieważne zaś, kto po tej wojnie posprzątał i zreprodukował społeczeństwo. HISTORIA łatwiej więc zapomina o kobietach, a te bohaterki, które

posiadają „rysę w życiorysie”, których biografie są kontrowersyjne, zostają wykluczone podwójnie – po co w ogóle je przypominać? Jednak wymazywanie ze zbiorowej pamięci takich postaci, jak Reitsch, czy też powierzchowne ich osądzanie ze współczesnej perspektywy, pozbawia nas wiedzy i możliwości refleksji nad przyczynami ich postępowania.

Podczas pracy w przestrzeni sztuk wizualnych, chciałam „przełożyć” ten problem na język i środki sztuki współczesnej. W tym przypadku wykonałam instalację w przestrzeni publicznej, pracę *site-specific* na fasadzie opuszczonego budynku. Był on położony przy drodze, którą Reitsch jeździła na rowerze na lotnisko w Jeżycach, gdzie uczyła się latać. Opuszczony dom był dla mnie wizualnym odniesieniem do „niechcianej” biografii. Taki dom, podobnie jak biografie kobiet, którymi się zajmowałam, z jednej strony odpycha, wywołuje niechęć, z drugiej zaś swoiście fascynuje, budzi ciekawość, powoduje dreszcz emocji związany z dotknięciem tego, co zakazane i tajemnicze.

Taki budynek staje się również poniekąd niewidzialny, ponieważ razi potoczne rozumienie estetyki. Przechodnie instynktownie odwracają od niego głowę. Pozwolenie, aby budynek popadł w ruinę ma nieraz charakter celowy. Inwestorzy chcą w ten sposób pozbawić daną społeczność związku emocjonalnego z miejscem, w którym kiedyś była szkoła, dom kultury, czyjeś mieszkanie... Wtedy łatwiej zburzyć budynek i „efektywniej” wykorzystać miejsce. Moje działania są więc **symboliczną rewitalizacją** takiego miejsca. Poprzez monumentalną skalę – instalację wpisującą się w całą fasadę, nie można nie zauważyć zmiany. Przemiana ruiny w dzieło sztuki, choćby chwilowa, ponownie przywołuje wspomnienia i prowokuje komentarze. Również proces przygotowania instalacji, „ruch” przy budynku wzbudzał zainteresowanie i pytania przechodniów. W przypadku moich realizacji budynek wcale nie musi mieć ścisłego związku z postacią, do której się odwołuję. Wystarczy, że znajduje się w dzielnicy, w której ta postać mieszkała. Istotna jest też architektura samego budynku i atmosfera otoczenia.

W przypadku Reitsch zdecydowałam się na ulicę Jasną w Jeleniej Górze, ponieważ po jednej jej stronie przetrwały jeszcze przedwojenne budynki, natomiast po drugiej stoją zabudowania późniejsze, w sporej części nowoczesne, nawiązujące jednak w swoich ogólnych bryłach do charakteru przedwojennych kamienic. Naprzeciwko tej, na której fasadzie zrealizowałam instalację, stoi budynek ze szklaną elewacją. Zdecydowałam się więc zamieścić w oknach kamienicy lustrzane powierzchnie, które odbijały budynek z naprzeciwka i *vice versa*, a lustra na wyższych poziomach

odbijały niebo. Pomiedzy piętami, które wyznaczały kondygnacje okien, umieściłam napis: „Chciałam tylko latać”. Jest to cytat z autobiografii Hanny Reitsch zatytułowanej „*Latanie – moje życie*”. Zdanie to wydało mi się odpowiednie do zobrazowania jej postawy, którą kierowała przede wszystkim chęć realizowania swojej pasji. Z drugiej jednak strony słowo „tylko” może tu wyrażać swoiste usprawiedliwienie, rozmycie intencji. W ten sposób tłumaczymy się wtedy, kiedy nasze zachowanie prowadzi do negatywnych konsekwencji, co nie było przecież na naszą intencję. Celem moich prac nie jest moralne rozstrzygnięcie o postawach bohaterek, z których biografiami pracuję. Istotne jest stawianie pytań także o nasze życie i własne postawy. Choćby dotyczące pytań jak daleko możemy posunąć się w realizacji naszych celów, do jakiego stopnia możemy czy też powinniśmy, a do jakiego mamy prawo dostosowywać otaczającą rzeczywistość do realizacji naszych dążeń.

Dwa napisy o treści „Chciałam tylko latać” zostały wykonane Szwabachą – uproszczoną formą gotyckiego kroju pisma, stosowaną w gazetach z czasów III Rzeszy. Jeden z nich wykonałam pismem lustrzanym, czyli w ten sposób, że jego treść odbijała się w lustrzanej fasadzie budynku naprzeciwko. Sam krój pisma oraz jego nieczytelność przy odwróceniu liter, dawały wrażenie, że napis wykonano w języku niemieckim.

Instalacja ta przez swoją efemeryczność (zarówno wynikającą z tymczasowości jej egzystencji, jak i zastosowania lustrzanych powierzchni, zmieniających jej wygląd, a tym samym odbiór o różnych porach dnia i nocy) odnosiła się do trudnej do uchwycenia i zdefiniowania przestrzeni „pomiedzy”. Pomiedzy niemiecką i polską historią miasta, pomiedzy entuzjastycznym postrzeganiem Hanny Reitsch jako osoby zasłużonej dla lotnictwa, a łatwym zaliczeniem jej do grona nazistów, opartym na uproszczonej wizji historii.

Biografia Reitsch, podobnie jak losy kolejnych kobiet, którymi się zajmowałam, interesowała mnie ze względu na dążenie moich bohaterek do przełamywania stereotypów i oczekiwań społecznych związanych z rolą kobiety w społeczeństwie. Wszystkie one dążyły do samorealizacji i udziału w życiu publicznym, w którym generalnie kobiety były niechętnie widziane. Hanna Reitsch, Fifi Zastrow i Michalina Tatarkówna-Majkowska żyły w czasach totalitarnych reżimów, terroru i indoktrynacji, gdzie współpraca z władzą była często jedyną możliwością, a gest niezgody i oporu – gestem heroizmu. Jednak to nie z heroicznych biografii (czy raczej z ich świadomej heroizacji, która potem

CHCIAŁAM TYLKO LATAĆ

instalacja na opuszczonym budynku inspirowana biografią Hanny Reitsch,
Silesia Art Biennale, Jelenia Góra, 2012



Widok ul. Jasnej z instalacją nocą.

okazuje się mitem) uczymy się najwięcej, lecz z tych, które wywołują spory, dyskusje, prowokują do refleksji.

Instalację dotyczącą Hanny Reitsch opisałam tak szczegółowo, żeby zaprezentować metody pracy nad tego typu realizacjami, które w dużej mierze stosuję we wszystkich swoich projektach. Pierwszym etapem jest zbieranie informacji o konkretnej postaci, m.in. w materiałach dostępnych w Internecie, archiwach, a także poprzez wywiady z ekspert(k)ami, rozmowy z mieszkańcami i korzystanie ze wspomnień samej bohaterki, jeśli są dostępne w literaturze biograficznej. Następnym etapem jest poszukiwanie miejsca, tj. budynku o ciekawej architekturze i cechach wizualnych, w które mogę „wpisać” instalację. Staram się używać metod możliwie najmniej inwazyjnych i takich znaków wizualnych, które wchodzą w dialog z tym, co już zastałam na elewacji budynku. Następną fazą jest wstępne projektowanie kształtu instalacji, który zazwyczaj bywa jeszcze modyfikowany podczas samego procesu pracy, już na konkretnej fasadzie. Elementem każdej pracy jest krótki tekst – hasło, które nawiązuje do postaci, jej zachowania lub charakteru. Pozwala także identyfikować się przechodniom z jego treścią lub wyzwolić w nich inne, bardziej osobiste skojarzenia. Tu okazuje się stanowić kontekst, w którym powstała realizacja artystyczna, wpływa na jej interpretację bardziej niż same treści i intencje, które towarzyszyły mnie jako autorce pracy.

Instalacja *Michalina zuch dziewczyna* odnosiła się do Michaliny Tatarkówny-Majkowskiej (1908-1986) – przedwojennej komunistki (walczyła o prawa robotników, a w szczególności robotnic), zaś po wojnie I sekretarza KW województwa łódzkiego – jedynej kobiety, która zaszła wtedy tak wysoko w strukturach władzy komunistycznej. Biografia Tatarkówny-Majkowskiej zapętała się w sposób ironiczno-tragiczny w momencie, gdy ta uczestniczka strajków przeciwko wyzyskowi robotników przez właścicieli fabryk i inicjatorka walki o prawa klasy robotniczej w dwudziestolecie międzywojennym, już w powojennym komunistycznym państwie wydaje polecenie siłowego rozgromienia robotniczych protestów. W przypadku narracji o Tatarkównie-Majkowskiej, podobnie jak w przypadku Hanny Reitsch, możemy odnieść wrażenie, że przedstawiciele różnych środowisk wypowiadając się na temat jej postępowania, mówią dwóch zupełnie innych osobach.

Po mojej instalacji zostały już tylko reminiscencje, swoiste resztki. Takie „znikanie” jest wliczone w charakter pracy w przestrzeniach opuszczonych budynków. Są to bowiem obiekty w stanie przejściowym – za chwilę same się zawalą lub zostaną zburzone, albo nastąpi ich remont, który zetrze

MICHALINA ZUCH DZIEWCZYNA

instalacja na opuszczonym budynku inspirowana postacią Michaliny Tatarakówny-Majkowskiej, Łódź 2015

Praca zrealizowana w ramach projektu *Invisible inVisible* dzięki stypendium Prezydent Miasta Łodzi dla twórców i animatorów kultury



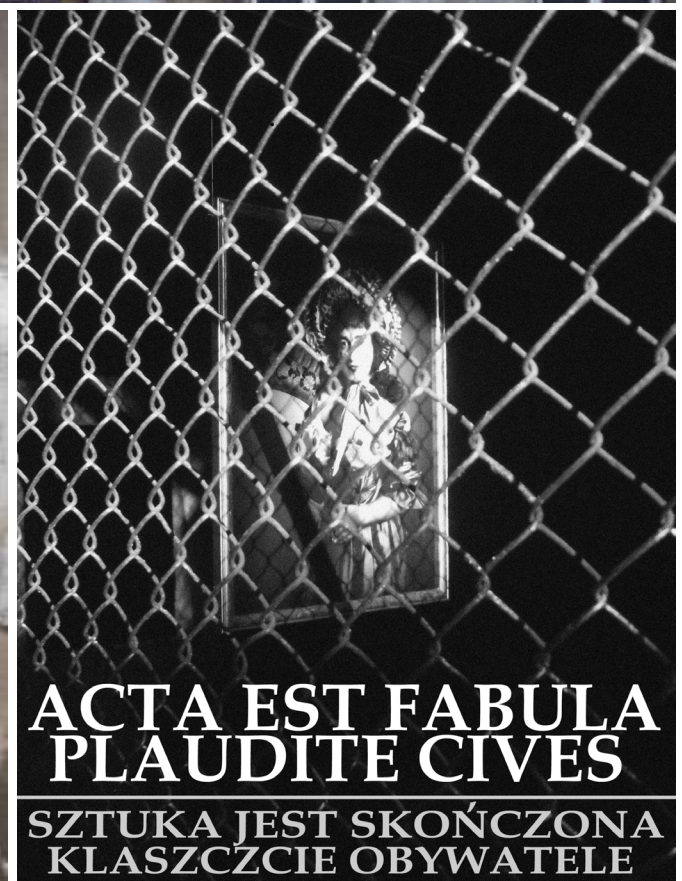
palimpsest powstały przez dekady na ich fasadach i nada im nową funkcję i charakter.

Instalacja o Tatarkównie-Majkowskiej składała się z trzech elementów: pajęczyn uplecionych na szydełku i zawieszonych w oknach, kompozycji tekstowej z hasłem: „Michalina – zuch dziewczyna” oraz koronkowych czerwonych flag. Użycie tkaniny wiązało się tu z zawodem mojej bohaterki – jak wiele łódzkich kobiet była prządką, pracowała w przemyśle tekstylnym. Co znamienne, w Łodzi istnieje Aleja Włóknarzy (!), choć w tym przemyśle (zarówno przed wojną, jak i po niej w upaństwowionych fabrykach), zatrudniano głównie kobiety. One też zostały najbardziej poszkodowane w procesie transformacji ustrojowej – wyrzucone na bruk, bez godnej rekompensaty. Jednak kariera sterowana odgórnie, może też zostać odgórnie zakończona z dnia na dzień, jak to się dzieje w reżimowych państwach. Podobnie jak w przypadku Reitsch, biografia Tatarkówny-Majkowskiej wyzwała pytanie, na ile uwarunkowania, w których funkcjonuje jednostka, pozwalają jej samodzielnie decydować o sobie, a na ile jej potencjał bywa wykorzystywany do umacniania pozycji grup uprzywilejowanych. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że obie opisane postaci były kobietami, które przekraczały granice sfery zarezerwowanej dla ich płci. Nasuwa się więc kolejne pytanie, na ile ich determinacja została (paradoksalnie) wykorzystana do umocnienia władzy opartej na przemocowych strukturach, w tym ugruntowania fasadowego równouprawnienia.

W latach 2015/2016, serii instalacji na fasadach opuszczonych budynków towarzyszyły również performance – zazwyczaj proste gesty, wykonywane podczas odsłonięcia instalacji. Wybór postaci, których biografie stanowiły inspiracje moich prac, powodowany był istotnym ich znaczeniem dla współczesnych kontekstów społeczno-kulturowych. Obecnie na świecie obserwujemy odradzanie się postaw populistycznych. Skomplikowane kwestie, takie jak choćby migracje czy problemy ekonomiczne są tłumaczone w uproszczony sposób. Najczęściej poprzez wskazanie określonej grupy społecznej jako „winnych” i przez promowanie radykalnych postaw opartych na ksenofobii i uprzedzeniach. Takie poglądy prowadzą do stopniowego umacniania się totalitaryzmów, w których chcąc przetrwać jednostka, często dokonuje co najmniej ambiwalentnych wyborów. Tak to wygląda z perspektywy następnych pokoleń, funkcjonujących w zgoła innej rzeczywistości. Stąd też moje zainteresowanie kobietami, które funkcjonowały w reżimie (nazistowskim czy komunistycznym), i niewątpliwie miały w nim swój udział, mimo iż nic nie wskazuje na to, aby miały jakiegokolwiek zbrodnicze intencje.

FIFI ZASTROW. ACTA EST FABULA

instalacja na opuszczonym budynku oraz performance
inspirowana postacią Fifi Zastrow, Łódź 2015
projekt *Invisible inVisible*



Innym przypadkiem jest Fifi Zastrow, której losy zainspirowały mnie do zostawienia po niej znaku – śladu w przestrzeni miasta. Postać Fifi Zastrow symbolizuje to, co wyparte, czego ślady chcemy zatrzeć. Mogą to być ślady dawnego reżimu lub obecności najeźdźcy, choć one też tworzą historię miejsca. Zastrow była aktorką, która przyjechała do Łodzi (przemianowanej na Litzmannstadt) wraz z teatrem propagandowym III Rzeszy. Theater zu Litzmannstadt mieścił się przy ul. Jaracza, skąd uprzednio wyrzucono polską placówkę teatralną. Przy tej ulicy zrealizowałam też instalację przypominającą Zastrow. Losy aktorki, przez kilka sezonów grającej główne żeńskie role, nasuwają skojarzenia z opartym na faktach filmem Agnieszki Holland: *Europa, Europa*. Jego bohater, żydowski chłopak, aby przeżyć ukrywa się w nazistowskich strukturach wojskowych. Zanim „wytropiono” pochodzenie Zastrow – żydowskie korzenie ze strony matki – grała dla Niemców, trzy przecznice od łódzkiego getta...

Instalację tworzyły dwa główne elementy: czerwona kotara rozciągnięta w górnej części fasady na całą jej szerokość oraz teksty: „Fifi Zastrow” – napisany niemieckim gotykiem i „Acta est fabula” – antykwą. Rzymska sentencja, ponoć też ostatnie słowa Oktawiana Augusta na łożu śmierci, wypowiedana była również na końcu przedstawienia teatralnego. Może być przetłumaczona jako: „Sztuka jest skończona”, „Gra dobiegła końca”. Wybrałam to pierwsze tłumaczenie, ponieważ słowo „sztuka” w języku polskim głównie odnosi się do muzyki, teatru i sztuk wizualnych. Istotne było dla mnie nawiązanie do sztuki teatralnej ze względu na profesję Zastrow, a także nawiązanie do cesarstwa rzymskiego, będącego wzorem dla Hitlera, który stworzył jego przerażającą karykaturę. W performance towarzyszącym otwarciu instalacji, ubrana w elegancki strój i szpilki weszłam na drabinę, żeby zawiesić plakat. Obok warstwy wizualnej – portretu Zastrow w złotej ramie za złotymi drutami – znajdował się na nim napis: „Acta est fabula. Plaudite cives” (Sztuka jest skończona. Klaszczcie obywatele). „Sztuka jest skończona”, gdy następują autorytarne rządy, które niezależnie od politycznej frakcji rządzących, oznaczają koniec twórczej wolności. I wtedy słowo „Plaudite!” – „Klaszczcie!”, wypowiedane w trybie rozkazującym, staje się rzeczywiście rozkazem – wyznacza granice twórczości, miarę jej użyteczności dla politycznej propagandy.

„Zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia!” – to hasło kolejnej instalacji, zrealizowanej przy Placu Wałowym w Gdańsku. Odniosłam się tu do życia i twórczości Stanisławy Przybyszewskiej (1901–1935), córki Stanisława Przybyszewskiego i malarski Anieli Pająkówny. Przybyszewska, jeżeli w ogóle jest znana szerszemu gronu odbiorców, to za sprawą sztuki *Sprawa Dantona*, którą co jakiś

ZASTRZEGAM SOBIE WYŁĄCZNE POSIADANIE SWEGO ŻYCIA

instalacja na opuszczonym budynku
inspirowana postacią
Stanisławy Przybyszewskiej, Gdańsk 2016.

Praca zrealizowana w ramach projektu *Invisible inVisible*
dzięki Stypendium Kulturalnemu Miasta Gdańska



czas odgrywa się na deskach polskich teatrów. Przedwcześnie zmarła pisarka wykazywała się radykalną postawą, nieugiętym dążeniem do niezależności i życia, którego ramy wyznaczała jej największa pasja – pisanie. Jest ona również postacią nieumiejscowioną w historii. Wybrała życie w Wolnym Mieście Gdańsk, mimo sugestii rodziny i znajomych, by przeprowadziła się do kraju. Nie była jednak apologetką Gdańska. Krytykowała kupiecki charakter miasta i ciasnotę umysłów, również polskiej mniejszości, przez co jej twórczość nie cieszyła się popularnością w czasach powojennych. Nie poddała się też społecznym oczekiwaniom wobec kobiet, a w liście do ciotki (siostry matki, którą utraciła w wieku 12 lat), napisała to znaczące zdanie: „Zastrzegam sobie wyłączne posiadanie swego życia”!

Postanowiłam użyć tej sentencji i wypełnić literami okna budynku zabite drewnianymi płytami. Czas, kiedy realizowałam instalację akurat zbiegł się z masowymi protestami przeciw próbom zaostżenia ustawy antyaborcyjnej. Część przechodniów pytała, czy to odniesienie do tych protestów. Nie było to moim zamierzeniem, jednak praca wybrzmiała w tym kontekście – dążeń kobiet do respektowania naszych ich praw i ochrony ich życia.

Instalacje opisane powyżej dotyczą osób, które dążyły do samorealizacji w sferze zawodowej i przekroczenia społecznych ograniczeń i uprzedzeń wobec obecności kobiet w sferze publicznej. Natomiast instalacja *Eugenia żeni się*, oparta była na historii dziewczyny z Bałut – Eugenii Steinbart, o której rozpisywały się gazety sprzed II wojny światowej w artykułach relacjonujących jej proces sądowy, utrzymanych w atmosferze skandalu i sensacji. Eugenia przez dłuższy czas funkcjonowała jako Eugeniusz Steinbart, i w swoim męskim wcieleniu udało jej się nawet wziąć ślub kościelny z inną kobietą.

Nie są jasne przesłanki, które skłoniły ją do przybrania męskiej tożsamości. Wpływ na tę decyzję mogły mieć po części czynniki ekonomiczne – różnica w płacach mężczyzn i kobiet była znaczna. Trudno jednak wytłumaczyć w ten sposób decyzję o ślubie. Z analizy dostępnych źródeł można też wysunąć hipotezę, że Eugenia mogła paść ofiarą manipulacji innych kobiet, z którymi bywała jako mężczyzna w klubach, gdzie kobiety nie mogły pokazywać się bez męskiego towarzystwa. Historia jest wielowątkowa i bardzo zagmatwana, jednak może być punktem wyjścia do refleksji na temat współczesnego postrzegania osób nienormatywnych oraz narracji politycznych na ich temat. Przykład Eugenii pokazuje, że gender nie jest ideologią, lecz dyskursem naukowym podejmującym

rozważania nad zjawiskiem, zdefiniowaniem problemu, które zawsze istniało.

Nawiązując do tej instalacji, chciałabym zwrócić uwagę na dialog z lokalną społecznością i jej partycypację, o której do tej pory nie wspomniałam. Ten aspekt wybrzmiewa w przypadku różnych prac w różnorodnym stopniu, w zależności od czasu, kiedy realizuję pracę, miejsca i możliwości rozmów z przechodniami lub mieszkańcami. W przypadku pracy dotyczącej Eugenii tak się złożyło, że realizowałam ją latem, a mając dwóch pomocników, mogłam wdawać się w dłuższe rozmowy z mieszkańcami. Na miejsce instalacji wybrałam opuszczony dom przy małej uliczce, gdzie rzadko przejeżdżały samochody, za to często ktoś przechodził. Były to różne osoby, np.: szef lokalnej społeczności młodych mężczyzn, pani Marysia, mieszkająca tam od 50 lat, czy starszy jegomość, który częstował mnie chlebem z pobliskiej piekarni. Mieszkańcy przyszedli też na otwarcie instalacji i wzięli udział w performance. Odbył się on na tle rozpadającej się kamienicy udekorowanej białymi kwiatami, hasłem: „Eugenia żeni się” wypisanym złotą barwą na fasadzie oraz białym welonem powiewającym z okna. Częścią performance było czytanie „Ballady o Eugenii”, tekstu napisanego przeze mnie na wzór ballad łotrzykowskich Brechta. Mieszkańcy dzielnicy, którzy raczej nie przysliby do galerii sztuki, wzięli udział w działaniu wraz z przedstawiciel(k)ami środowiska kultury w Łodzi. Zapewne nigdy by się nie spotkali, gdyby nie historia Eugenii i praca *site-specific* oraz towarzysząca jej sytuacja. Jak pisał o takich działaniach Nicolas Bourriaud, sztuka stworzyła szczelinę w systemie, gdzie na chwilę zaistniał świat oparty na innych relacjach niż te bazujące na ekonomii i codziennej rutynie.

Instalacjom na opuszczonych budynkach towarzyszyły działania, które oprócz wydźwięku artystycznego miały również wymiar społeczno-edukacyjny. Powstała strona internetowa i książka pt. *Invisible inVisible / Niewidzialne Widzialnego*. Otwarcu każdej z opisanych realizacji towarzyszyła dyskusja o charakterze interdyscyplinarnym z udziałem przedstawioelek i przedstawioelii danej społeczności oraz osób zajmujących się historią, historią sztuki, literaturą czy dziennikarstwem. Spotkania te miały dla mnie również wymiar kreatywny i performatywny – tworzyły ramę do toczącej się dyskusji badaczek i badaczy, którzy zapewne nigdy by się w takim gronie nie spotkali. Były więc częścią moich badań artystycznych – a więc działalności na pograniczu dyscyplin.

EUGENIA ŻENI SIĘ

instalacja na opuszczonym budynku inspirowana postacią
Eugeniei Steinbart, Łódź 2015

Praca zrealizowana w ramach projektu *Invisible inVisible*
dzięki stypendium Prezydent Miasta Łodzi dla twórców
i animatorów kultury



CZĘŚĆ 2

Lost Element / Re-construction of the Witch

Cykl prac przedstawionych do habilitacji

W poprzedniej części odniosłam się do prac, w których rozwijałam idee, stanowiące punkt wyjścia dla cyklu prac przedstawionych jako główne osiągnięcie w procesie habilitacyjnym. Moja twórczość nie rozwija się w sposób liniowy, raczej mogłabym porównać jej przebieg do spirali, gdzie niektóre zagadnienia powracają, jednak w innym kontekście i w innej formie artystycznej.

W cyklu, na który składają się filmy video, video-performance, instalacje oraz obiekty powracam do pojęcia re-konstrukcji, pisanej z łącznikiem i rozumianej tu jako ponowna konstrukcja. Jest to metoda, która w odróżnieniu od rekonstrukcji konserwatorskich czy historycznych, nie ma na celu odtworzenia możliwie prawdopodobnego wyglądu rzeczy. To, co pozostało, staje się punktem wyjścia do tworzenia nowych prac i narracji, ukazania innych perspektyw i interpretacji podejmowanego zagadnienia. Powstałe prace są też wynikiem moich wcześniejszych doświadczeń związanych z symboliczną rewitalizacją, a więc przywracaniem „widzialności” zaniedbanym, opuszczonym budynkom zlokalizowanym w tkance urbanistycznej miasta i swoistej ich transformacji, nadaniem im nowego sensu i daniem nowego życia.

W cyklu prezentowanych poniżej realizacji, pracuję również w kontekstach pojęć braku i straty, (nie)możliwości odzyskania i uzupełnienia pustki oraz kwestii symbolicznej re-konstrukcji utraconego elementu poprzez sztukę transmedialną.

Punktem wyjścia jest tu dla mnie konkretne dzieło sztuki – rzeźba *Wiedźma* (niem. *Die Hexe*, ang. *The Witch*) z 1895 roku autorstwa Teresy Feodorownej Ries (1866 –1956), a także losy samej artystki. Na tę rzeźbę natknęłam się kilka lat temu przy okazji poszukiwań zapomnianych kobiet w historii sztuki i na skutek lektury książki Julie M. Johnson: *Memory Factory. Forgotten Women Artists in Vienna before 1938*. Opracowanie dotyczyło żydowskich artystek, które tworzyły w austriackiej stolicy przed przejściem władzy przez nazistów. W tym gronie, skazanym na wygnanie bądź Zagładę, znalazła się też Teresa Feodorowna Ries, artystka żydowskiego pochodzenia, która przybyła do Wiednia z Rosji. Zainteresowałam się bliżej biografią tej artystki, ponieważ *Wiedźma* przykuła moją uwagę niezwyklej jak na tamte czasy sposobem przedstawienia tematu, a tym samym kobiety jako

takiej. Omawiana tu rzeźba to naturalnej wielkości marmurowa figura, przedstawiająca pełną wigoru nagą kobietę, patrzącą z ukosa na widza, jednocześnie przygryzającą wargi w kusicielskim i zarazem złośliwym uśmiechu. Przy tym, siedząc w rozkroku, kobieta obcina sobie wielkimi nożycami paznokcie - szpony u stóp. Pełny tytuł pracy brzmi: *Wiedźma podczas toalety przed nocą Walpurgi*. Chodzi tu o wyjątkową toaletę, bo wykonywaną przed Sabatem Czarownic. Walpurga to legendarna starogermańska święta, dla której w noc z 30 kwietnia na 1 maja palono ogniska, aby odegnać złe moce. Tej nocy, jak wierzono, czarownice zbierają się na Sabat. Mimo, iż tytułowa wiedźma siedzi na skale, całość kompozycji sprawia dynamiczne wrażenie, szczególnie dzięki długim kręconym włosom kobiety, które wyglądają tak, jakby rozwiewał je wiatr. Postać jest wyrzeźbiona realistycznie.

Wiedźmy pojawiają się w twórczości artystów przełomu XIX i XX wieku. Jednak albo są to postacie odrażające swą brzydotą, albo piękne kusicielki, które nie przełamują ówczesnej konwencji przedstawiania kobiecości (kobiecego aktu w stylu neoklasycznym). *Wiedźma* Teresy Feodorownej Ries zafascynowała mnie ze względu na jej subwersywny charakter. Stanowi bowiem odbicie w krzywym zwierciadle motywu toalety Wenus, a w tych przedstawieniach kobiety ukazywano dość instrumentalnie – jako piękne, ale pasywne ciała, stworzone do tego, aby je oglądać. Same jednak nie patrzą odbiorcy w oczy. *Wiedźma* Ries konfrontuje nas z jej spojrzeniem wprost na widza.

Zdjęcie *Wiedźmy* zamieszczone w książce Julie M. Johnson to archiwalna fotografia sprzed II wojny światowej. Pochodzi z autobiografii Teresy Feodorownej: Ries *Die Sprache des Steines (Mowa kamienia)*, wydanej w 1928 roku. Poszukując więcej informacji o rzeźbie, natknęłam się na współczesne fotografie, na których można dostrzec, że rzeźba jest poważnie uszkodzona. Brakuje dłoni z nożycami, a więc istotnego elementu, budującego jej znaczenie. Kiedy myślimy o uszkodzonych, niekompletnych rzeźbach, na myśl przychodzą nam oczywiście starożytnie posągi, które mimo ubytków, nadal silnie oddziałują na nas estetycznie. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że brak, a więc swoiste niedopowiedzenie formy, działa w naszej współczesnej optyce na ich korzyść. Warto przyjrzeć się jednak przyczynom braku, zawsze jakieś istniały. Nie wiemy najczęściej, czy była to intencjonalna dewastacja, czy też zwykłe niedbalstwo w obchodzeniu się z artefaktem. A zwykłe niedbalstwo, jak pokażę na przykładzie rzeźby Ries, często ma przyczyny systemowe.

**WIEDŹMA
AUTORSTWA
TERESY
FEODOROWNEJ
RIES**

Marmurowa figura przedstawiająca *Wiedźmę przygotowującą się do Nocy Walpurgi*. Zdjęcie archiwalne z autobiografii artystki *Die Sprache des Steines* (Mowa Kamienia), Krystal Verlag, Wiedeń, 1928.





Współczesna fotografia *Wiedźmy*,
dzięki uprzejmości Wien Museum

Utracona, a może utracona dłoń *Wiedźmy* wzbudziła u mnie szereg pytań, zarówno związanych z materiałową specyfiką tej rzeźby, jak i z historią jej autorki. A także z postrzeganiem figury wiedźmy jako postaci, archetypu, obecnego zarówno w historii kultury, jak i we współczesności. Rozpoczęłam więc artystyczne śledztwo, w którym punktem wyjścia było dzieło sztuki, wokół i wobec którego toczyły się procesy historyczno-polityczne i były realizowane rozmaite polityki kulturalne. Dzieło, które jest świadkiem historii i nosi jej ślady (blizny). Używam tu słowa śledztwo, lecz oczywiście celem nie było znalezienie zaginionej dłoni z nożycami, ale wskazanie możliwych przyczyn, które mogły doprowadzić do dewastacji rzeźby. Moja metoda artystycznego śledztwa polegała tu na przeszukiwaniu archiwów, wywiadach z kurator(k)ami, history(cz)kami sztuki, konserwator(k)ami, jak również na poznawaniu kontekstów społeczno-artystyczno-politycznych, w których funkcjonowała Teresa Feodorowna Ries i jej twórczość. Rzeźbę i losy jej autorki traktuję tu jak synekdochę – sytuację, w której część reprezentuje całość. Teresa Feodorowna Ries, jak poniżej wykażę, była ważną przedstawicielką kultury i sztuki austriackiej. Podobnie, jak wiele innych osób pochodzenia żydowskiego, musiała wyemigrować, aby uniknąć Zagłady.

Wyrugowanie postaci istotnych dla rozwoju wielu dziedzin, w tym szczególnie ważnych w kontekście tej pracy kultury i sztuki, spowodowało wyrwę, stratę, której nie da się odtworzyć. Ale też trudno ją zignorować i budować „nowe” bez refleksji nad mechanizmami, które do takiego stanu rzeczy doprowadziły. Mnóstwo znakomitych artystek i artystów było zmuszonych opuścić Europę, wielu zginęło w obozach śmierci. Zdecydowałam się poświęcić swoją pracę dziedzictwu Teresy Feodorownej Ries, ponieważ jej historia mnie poruszyła. Wpisuje się też ona w moją metodę mikronarracji, analizowania mechanizmów władzy i kontekstów społeczno-politycznych, poprzez pryzmat losów jednostek. W cyklu prac, przedstawionych jako dorobek habilitacyjny, zadaję sobie pytanie o potencjał twórczy i interpretacyjny „braku” oraz odpowiedzi na pytanie, jakie znaczenia (patrzac ze współczesnej perspektywy) generują się podczas pracy na temat tego, co zostało utracone.

Prace artystyczne, wystawy i towarzyszące im artykuły naukowe mogły zostać zrealizowane dzięki stypendiom rządu austriackiego. Pozwoliły mi na nawiązanie kontaktów potrzebnych do realizacji tego projektu. Był to trzymiesięczny pobyt w Wiedniu w ramach rezydencji artystycznej organizowanej przez KulturKontakt i rząd Republiki Austrii w 2016 roku oraz semestralne stypendium OeAD (Austriacka Agencja do spraw Edukacji i Umieędzynarodowiania), podczas którego prowadziłam

badania pod opieką prof. Mariny Grzinic z Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Dzięki kontaktom nawiązanym podczas obu pobytów, powstał też kolektyw artystyczny TFR Archive (Archiwum Teresy Feodorownej Ries), który zajmuje się popularyzowaniem jej dziedzictwa poprzez ustalanie faktów z jej życia, poszukiwaniem zagubionych dzieł, organizowaniem wystaw sztuki współczesnej inspirowanych życiem i twórczością Ries, wydawaniem publikacji naukowych. W wyniku prowadzonego przeze mnie (najpierw samodzielnie, a potem wspólnie z TFR Archive) artystycznego śledztwa udało się ustalić szereg faktów dotyczących *Wiedźmy* i biografii jej autorki. I to takich, które wcześniej były uznawane za niepotwierdzone. Poniżej przedstawiam w skrócie stan wiedzy na temat Teresy Feodorownej Ries, jej sylwetkę i biografię, ponieważ ta wiedza jest istotna dla projektu, który tu prezentuję.

Teresa Feodorowna Ries uciekła w 1941 z rządzonej przez nazistów Austrii. Informacje o artystce pojawiły się w niemieckojęzycznym dyskursie historii sztuki w latach 90. XX wieku w publikacji Sabine Plakolm-Forsthuber, zatytułowanej *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei, Plastik, Architektur*. Młoda historyczka sztuki napisała wtedy książkę o wiedeńskich artystkach z przełomu XIX i XX wieku. To ona, chcąc zobaczyć ocalałe rzeźby Ries, udała się do Oberlaa na obrzeżach Wiednia, gdzie – ku jej zaskoczeniu – odnalazła marmurowe figury stanie dewastacji. Obtłuczone i pomalowane czerwoną farbą. Jednak w międzynarodowych badaniach nad sztuką na twórczość Ries zwraca uwagę blisko dwie dekady później amerykańska badaczka Julie M. Johnson, we wspomnianej wcześniej książce *Memory Factory*. Kilka ocalałych rzeźb Ries, w tym *Wiedźma*, znajduje się w kolekcji Wien Museum (Muzeum Wiednia). Nie są one jednak prezentowane na stałej ekspozycji. Czasami wypożyczane były na wystawy, które jednak nie przyczyniły się do włączenia Ries w dyskurs historii sztuki. Dopiero w 2016 roku, szczęśliwym zbiegiem okoliczności, podczas mojego pobytu na rezydencji artystycznej w Wiedniu, pojawiła się w Jüdisches Museum Wien (Muzeum Żydowskie) na wystawie *The Better Half. Jewish Women Artists in Vienna before 1938* (Lepsza połowa. Żydowskie artystki w Wiedniu przed 1938 rokiem). Była to pierwsza i znacząca ekspozycja zbierająca rozproszoną twórczość kobiet, które – żeby w ogóle tworzyć – musiały przeciwstawić się ograniczeniom własnej epoki. A kiedy już zyskały rozpoznawalność jako artystki, ich kariery zostały brutalnie przerwane, a ich nazwiska zmiecione przez politykę nazistowską. Trzeba też pamiętać, że Austria bardzo długo uważała się za ofiarę nazizmu i prowadziła politykę zapomnienia, wypierając niewygodne fakty. Dlatego istniała swoista kurtyna milczenia na temat prześladowań Żydów, w tym artystów. Artystki uległy tu podwójnemu „wykluczeniu z pamięci”, gdyż historia sztuki pisana według

męskiego paradygmatu pomijała twórczość kobiet, uważaną za mniej ważną i wtórną. W ostatnich latach obserwujemy jednak instytucjonalny zwrot w kierunku rewaloryzacji dorobku artystek. W 2019 roku, podczas kolejnego mojego pobytu w Austrii, *Wiedźma* i kilka innych rzeźb Teresy Feodorownej Ries zostało zaprezentowanych na wystawie *Stadt der Frauen* w Belvedere Museum w Wiedniu. Ries została więc przypomniana w kontekście swojej epoki. Głównym źródłem wiedzy na temat życiorysu artystki była jej autobiografia *Die Sprache des Steines*, wydana w 1928 roku. Ponieważ jej twórczość nie stanowiła odrębnego tematu badawczego, nie weryfikowano faktów podanych przez samą artystkę. Było w nich, jak się okazało z czasem, wiele nieścisłości. Z dostępnych informacji wyłaniał się więc sugestywny obraz żydowskiej emigrantki z Rosji, która przybyła do Wiednia w poszukiwaniu szansy na karierę artystyczną. W kwestii jej losów po ucieczce w Wiednia, wiadomo było jedynie, że zmarła w Szwajcarii, najprawdopodobniej w 1956 roku i że powierzyła swój dorobek, pozostawiony w Austrii, Muzeum Wiednia.

***Wiedźma* w kontekście losów Teresy Feodorownej Ries**

Według rozpowszechnionych informacji, Teresa Feodorowna Ries urodziła się w 31 stycznia 1874 roku w Moskwie. Nie jest jednak jasne, dlaczego akurat ta data zyskała wiarygodność, gdyż w archiwalnych gazetach podawana jest też rok 1878. Natomiast według odnalezionego przeze mnie dokumentu, przechowywanego w Wiener Stadt- und Landesarchiv (Archiwum Miejskim i Regionalnym) w Wiedniu, Ries urodziła się w 1866 roku w Budapeszcie. Dowiadujemy się z niego, że „Theresia Ries” zameldowała się w Wiedniu w roku 1894 roku, jest stanu wolnego i wyznania mojżeszowego. Dzięki pomocy Anity Stelzl-Gallian z Biura komisji ds. restytucji zagrabionego mienia Żydów, udało się odnaleźć dokumenty, które potwierdzały, że Ries była córką Bertę z domu Stern oraz Gutmanna Ries – żydowskiego kupca i chemika. Pochodziła więc z zamożnej rodziny i jak pisze w autobiografii, miała trzech braci. Ries zaczyna swoją historię od życia w Moskwie, w domu położonym w sąsiedztwie moskiewskiej akademii sztuki. Opisuje też nieszczęśliwe lata małżeństwa, zawartego we wczesnej młodości, kiedy starała się sprostać oczekiwaniom rodziny wobec osoby jej płci. Następnie wspomina o utraconym dziecku i rozstaniu z małżonkiem. Po tych doświadczeniach rodzice pozwalają córce zająć się twórczością i studiować sztukę. Jej talent jest doceniany przez profesorów, a prace są wyróżniane na wystawach studenckich. Ries jednak zdecydowanie nie jest posłuszną studentką. Zostaje relegowana z uczelni za podważenie autorytetu profesora przed grupą studentów.

Nie widząc dla siebie możliwości rozwoju artystycznego w Moskwie, Ries przybywa do Wiednia z zamiarem studiowania na tamtejszej akademii. Jednak pod koniec XIX wieku drzwi tej instytucji pozostają wciąż zamknięte dla kobiet. Teresa Feodorowna Ries może więc liczyć jedynie na prywatne lekcje u profesorów z akademii. Udaje jej się przekonać do tego Edmunda Hellmera. Jednakże ten godzi się na współpracę i pomoc dopiero po obejrzeniu dokumentacji prac rzeźbiarskich młodej artystki. Zrobiły na nim ogromne wrażenie, gdyż z zasady uważał, że nie ma sensu marnować energii na edukację kobiet, i tak ich talent rozstanie zaprzepaszczone przez życie rodzinne. W późniejszych latach Hellmer nie tylko uczył Ries, ale również powierzał jej zamówienia na rzeźby, które wystawiał następnie pod swoim nazwiskiem, otrzymując za nie nagrody.

Teresa Feodorowna Ries szybko zyskała uznanie w wiedeńskich kręgach artystycznych. W kolejnych latach reprezentowała państwo austriackie na wystawach, które dały początek Biennale w Wenecji. Prawdopodobnie jako pierwsza kobieta otrzymała zamówienie państwowe na realizację rzeźby św. Barbary na fasadzie kościoła w Puli (dzisiejsza Chorwacja).

Teresa Feodorowna Ries była nie tylko prominentną artystką w czasach monarchii i pierwszej republiki. O jej popularności świadczą artykuły w austriackich, słoweńskich, a nawet rosyjskich gazetach. Kiedy dotarłam do bogatej bibliografii na jej temat, trudno mi było uwierzyć, że tak szybko została zapomniana. Ries była równie barwną postacią w środowisku wiedeńskich arystokratów. Lubiła obracać się w ich kręgach, a już kilka lat po wejściu w wiedeński świat sztuki, otrzymała pracownię w oficynie Pałacu Lichtenstein. Ponieważ do tej pory nie udało się natrafić na dowody jej rosyjskiego pochodzenia, możemy domniemywać, że „Feodorowna” to pseudonim artystyczny, który też miał sugerować jej powiązania z wyższymi sferami tamtejszej arystokracji. Być może też konfabulacja związana z datą urodzenia, nie miała na celu po prostu odmłodzenia się, lecz dopasowania metrykalnie do okresu, kiedy jej rodzina mieszkała w Moskwie. Możemy też przypuszczać, że artystka miała świadomość, że nigdy nie będzie przyjęta w kręgi wiedeńskie na równych prawach. Dokonała więc swoistej „samoegzotyzacji”, podejmując grę z wiedeńską społecznością. Jej całe *entourage*, stroje, sposób bycia, łamanie mieszczańskich konwenansów, huczne przyjęcia i koncerty znanych muzyków w ekskluzywnej pracowni, przebojowość, były nieodłącznymi częściami jej wizerunku.

Trzeba też zaznaczyć, że Ries nie porzuciła ambicji akademickich. W 1931 roku, dziesięć lat po przyjęciu pierwszych studentek na Akademię Sztuk Pięknych w Wiedniu, napisała list do rektora, w którym przedstawiła swoje osiągnięcia i wysunęła propozycję zatrudnienia jej jako profesorki na wiedeńskiej uczelni. W treści listu sugerowała, że mogłaby prowadzić zajęcia z rysunku aktu dla studentek, gdyż jak argumentowała – czułyby się one mniej skrępowane, gdyby kurs prowadziła kobieta. Z dzisiejszej perspektywy taka propozycja może budzić ambiwalentne odczucia, jednak trzeba pamiętać o realiach tamtejszej epoki. List pozostał bez odpowiedzi, ale został zachowany w archiwach akademii. I na długo zapomniany, bo zamiast do kategorii podań o pracę, odłożono go do innej teczki jako „wniosek o rozdzielenie kobiet i mężczyzn podczas zajęć ze studium aktu”. Profesorom, którzy dopiero co i jedynie pod naciskiem ministerstwa przyjęli kobiety na studia, nadal nie mieściło się w głowie, że mają je również przyjąć do swojego uprzywilejowanego grona. Pierwsza profesorka Gerda Matejka-Felden została zatrudniona na wiedeńskiej akademii dopiero po II wojnie światowej.

W tym miejscu, chciałabym wrócić do figury *Wiedźmy*. Jak opisuje sama artystka, rzeźba ta w spektakularny sposób przyczyniła się do właściwego rozpoczęcia jej kariery, co nastąpiło podczas wystawy w Künstlerhaus w 1896 roku. Kiedy Ries przyszła zobaczyć montaż swojej pracy, na schodach powitał ją gromki głos jednego z krytyków sztuki: „Czy to Ries? Powinno się jej zabronić wstępu tutaj! Jak można było wyrzezać taki okropny grymas ze szlachetnego marmuru?” W pierwszym odruchu artystka, oszołomiona i zrozpaczona, chciała wycofać swoją rzeźbę z wystawy, jednak nie zrobiła tego. W dniu wernisażu, kiedy weszła do sali wystawowej, doznała wrażenia, jakby wszyscy na nią czekali. Okazało się, że cesarz Franciszek Józef, żywo zainteresował się *Wiedźmą* i poświęcił jej autorce pół godziny rozmowy. Następnego dnia gazety rozpisywały się o młodej rzeźbiarce i jej dziele.

Ries, kiedy jeszcze była uczennicą Hellmera, dość szybko znudziła się typowymi dla tego czasu metodami edukacji, a więc kopiowaniem antycznych posągów i rzeźbieniem popiersi. Wyznała profesorowi, że chciałaby zrealizować „własny temat w sztuce”, na co ten się zgodził. Ten temat, to właśnie *Wiedźma*. Teresa Feodorowna Ries opisuje w autobiografii, co zainspirowało ją do zrealizowania omawianej rzeźby. Po zakończeniu kontemplacji posągów w gliptotece akademii, zastanawiała się, co powoduje, że dłonie i stopy antycznych figur emanują niezwykłym, swoistym pięknem. Doszła do wniosku, że wyrażają one wzniosły nastrój artysty. Wychodząc z akademii, na

ciemnych schodach prowadzących do piwnicy potknęła się o starą miotłę, co miało też swoje znaczenie. Sama artystka w swojej autobiografii *Die Sprache des Steines* tak opisuje tę sytuację:

„Piękne dłonie i stopy, toaleta [przygotowanie przed wielkim wyjściem], miotła, Sabat Czarownic, czarująca Wiedźma, która oczarowuje, która ma władzę nad ludźmi. Władzę i moc – moja fantazja poszybowała i moje myśli się urzeczywistniły. Do stworzonej przeze mnie *Wiedźmy*, pozowała modelka z Akademii, Anna Faust. Faust, Wiedźmy, Sabat Czarownic”. [Tłum. własne].

Powyższy cytat daje nam kilka wskazówek i parę możliwości interpretacyjnych co do klimatu epoki, wydźwięku dzieła, a także (nie)obecności kobiet na wiedeńskiej akademii. *Wiedźma* powstała pod koniec XIX wieku i jej tematyka wpisuje się w nastrój *fin de siècle*, fascynację demonicznością, przedstawienia kobiet w stylu *femme fatale* w literaturze i sztuce, znanych również z obrazów Klimta, z którym Ries wystawiała w wiedeńskiej Secesji.

Odnosnie nastroju epoki, trzeba wspomnieć, że kilka lat później Ries stworzyła również rzeźbę *Lucyfera*. Posąg ten niestety został zniszczony w czasie II wojny światowej. Na pierwszy rzut oka, tę rzeźbę cechuje duże podobieństwo do *Myśliciela* Rodina. Nie wchodząc głębiej w historię obu rzeźb i podążając tradycyjnymi schematami historii sztuki – mistrza, geniusza i naśladowujących jego(!) styl rzesz artystów, można wysunąć błędny wniosek, że Ries widziała *Myśliciela* i zainspirowała się jego formą. Obie rzeźby powstawały jednak niemal równocześnie. Artyści znali się osobiście, ale trudno określić, w jakim zakresie twórczość jednego miała wpływ na drugie. A co ciekawe, rzeźba *Lucyfer* Ries została odlana i upubliczniona nawet wcześniej niż *Myśliciel* Rodina. Nawiasem mówiąc, inną historię związaną z Rodinem, stanowią jego relacje artystyczne z Camille Claudel, z której twórczości także czerpał inspiracje, nie przyznając tego wprost.

Wracając do *Wiedźmy*, moje intuicje, że rzeźba ta posiada specyficzne cechy, które odróżniają ją od dzieł o podobnej tematyce na tle epoki, potwierdził Per Faxneld w obszernej publikacji naukowej *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. W ślad za Ulrike Stelzl wysuwa on wniosek, że jest to rzeźba protofeministyczna. Faktycznie, rzeźba Ries nie wpisuje się ani w estetyzowane wizerunki kobietek kusicielek, ani w przedstawienia szpetnych wiedźm mających budzić odrazę, i oczywiście nie ma nic wspólnego z wyrafinowanymi obrazami antycznych bogiń. Ries doskonale odrobiła lekcję rzeźby opartej na klasycznych wzorcach, co możemy zobaczyć

w jej wcześniejszym dziele, również z marmuru – *Lunaticzka*. Przedstawia ono młodą kobietę z zamkniętymi oczyma i dłońmi wysuniętymi przed siebie, która próbuje się poruszać. Jej ciało zakrywa jedynie zwiewna koszula, nasuwająca skojarzenie z greckim stylem rzeźbiarskim – typem mokrych szat. Jeżeli porównamy te dwie figury, zobaczymy zasadnicze zmiany w ujęciu postaci. *Lunaticzka* świadczy o wysokim kunszcie rzeźbiarskim jej autorki, jednak sposób przedstawienia kobiecości nie łamie przyjętych konwencji. Dziewczyna, mniej więcej w wieku samej artystki, jest piękna i bezbronna. Jest ukazana w ruchu, choć jeszcze nieświadoma, nieznająca kierunku, w którym podąża. Jeżeli przyjęlibyśmy psychoanalityczną perspektywę w interpretacji obu rzeźb, moglibyśmy zobaczyć w nich autoportrety emocjonalne samej artystki. W pierwszej – młodej, utalentowanej osoby, która ma potencjał, twórczy zew, lecz nie wie, dokąd go skierować. Drugi „autoportret” to manifest artystki świadomej, gotowej podążać własną drogą.

Per Faxneld, nie mogąc znaleźć analogii do *Wiedźmy* Ries w obszarze sztuk wizualnych, zestawia jej pracę z realizacją Mary Wigman w obszarze tańca. Wigman jest prekursorką tańca nowoczesnego i autorką *Hexentanz* (Taniec Wiedźmy), którego pierwszą wersję wykonała w 1914 roku. To dzieło z pogranicza tańca, teatru i z dzisiejszej perspektywy również sztuki performance, oparte jest na ekspresyjnym ruchu. To rodzaj choreografii, którą można przyrównać do swoistego rytuału, transu, a maska i kostium tytułowej wiedźmy, nasuwają skojarzenia z szamanką, kobietą mocy. „Wiedźma” Mary Wigman, podobnie jak *Wiedźma* Ries, ma w sobie rebeliancki, przelamujący konwencje charakter, który proponuje alternatywne modele kobiecości. Do relacji sztuk wizualnych i performatywnych, wróć jeszcze przy omawianiu moich realizacji artystycznych z cyklu *Lost Element. Re-construction of the Witch*.

Analizując znaczenie formy *Wiedźmy* Teresy Feodorownej Ries, należy zwrócić uwagę na przewrotność tego przedstawienia w relacji do popularnego w historii sztuki tematu „toalety Wenus”. Pod pretekstem przedstawienia scen mitologicznych, ukazywano wzór kobiecego piękna, obowiązujący w danej epoce. Postaci kobiece przyjmują wdzięczne, aczkolwiek pasywne pozy, a nasz wzrok przyjemnie ślizga się po powierzchni ich gładkich ciał. W przypadku *Wiedźmy* autorstwa Ries nasze spojrzenie natrafia na jej spojrzenie, co już wytrąca widza z komfortowej anonimowej pozycji voyera (podglądacza). Ciało zostało wyrzeźbione realistycznie, bez śladów stylizacji. Postać jest szczupła, witalna, energiczna, lecz pozbawiona tzw. kobiecego wdzięku. Przyjmuje naturalną pozę, siedzi na kamieniu w lekkim rozkroku, a jej miejsca intymne zakrywa jedynie pukiel włosów, który

„przypadkiem” tam się zaplątała. „Toaleta Wiedźmy” przedstawia więc w krzywym zwierciadle „Toaletę Wenus”. Nie wiemy, na ile artystką kierowała intuicja, na ile zaś to jej świadome działanie. Jednak z dzisiejszej perspektywy możemy stwierdzić, że długo przed sformułowaniem feministycznych postulatów w sztuce, Ries zaproponowała inny wizerunek kobiecości, niż kanony estetyczne oparte na patriarchalnych wzorcach. Z racji na żydowskie, a właściwie wieloetniczne pochodzenie Ries, możemy domniemywać, że *Wiedźma* to też przedstawienie Lilit. W tradycji hebrajskiej – demona kusicielki, pierwszej żony Adama, buntowniczką, która nie zgodziła się na podrzędną wobec pozycję. Lilit występuje również w *Fauście*, na którego powołuje się Ries.

Wspomnienie autorki dzieła, dające nam wgląd w kontekst powstania *Wiedźmy*, rzuca też światło na problem obecności kobiet na akademii w tamtych czasach. Jak już wspomniałam, kobiety nie mogły oficjalnie studiować. Pobierały więc płatne lekcje u profesorów, którzy czerpali z tych zajęć dodatkowy dochód. Profesorowie wiedeńskiej akademii dysponowali też przestrzenią służbową do pracy własnej. Hellmer udostępnił więc Teresie Feodorownej Ries swoje uczelniane atelier. Jak pisała, korzystała też z dostępu do modeli z akademii. Miała więc dostęp do infrastruktury uczelni, jednak nie figuruje w jej rejestrach jako studentka. Możemy więc wysunąć hipotezę, że kobiety owszem studiowały, jednak prestiż i profity związane z ukończeniem swojej Alma Mater były zarezerwowane dla mężczyzn, postrzeganych jako profesjonalistów. Zaś kobiety były uważane za dyletantki. W tym czasie istniały w Wiedniu, jak i w całej Europie szkoły sztuk pięknych dla kobiet, jednak Ries nie była nimi zainteresowana. Przypuszczenie o nieudokumentowanej, ale faktycznej obecności kobiet na akademiach może potwierdzać fakt, że np. Olga von Holzhausen, z domu Metzger (1871-1944), podaje w swojej nocy biograficznej, że studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Jana Matejki. Oficjalnie nie było to możliwe, bo pierwsze studentki przyjęto tam dopiero w 1918 roku. Zachowała się również fotografia ukazująca Teresę Feodorowną Ries wraz ze studentami mężczyznami, podczas wykonywania odlewu.

Mimo iż niewiele zachowało się z dorobku artystki, na jej realizacje możemy natrafić w przestrzeni miejskiej Wiednia. Jedną z bardziej spektakularnych jest grupa rzeźbiarska *Niezwyciężeni (Die Unbesiegbaren)*, odlana z brązu i ustawiona w Kongresspark. Rzeźbę tę usunięto w okresie dyktatury Dollfusa, uznając ją za „socjalistyczną w wyrazie”. W czasie wojny zaś groziło przetopienie jej na materiały zbrojeniowe. Szczęśliwie po II wojnie światowej trafiła z powrotem na swoje miejsce. Niezwykłą ekspresją i wyrafinowaniem formy odznacza się *Dusza powracająca do Boga (Die Seele*

kehrt heim zu Gott), rzeźba z piaskowca, którą można zobaczyć na głównym cmentarzu w Wiedniu (Wiener Zentralfriedhof). Niestety, dzieło to jest już w złym stanie i wymaga pilnej renowacji.

Po przejęciu władzy przez nazistów w 1938 roku, Teresa Feodorowna Ries musiała opuścić swoją pracownię, którą przejmie rzeźbiarz blisko współpracujący z Albertem Speerem – Gustinus Ambrosi. Co ciekawe, muzeum poświęcone temu artyście funkcjonowało w Wiedniu aż do 2017 roku.

Artystce pod koniec 1941 roku, więc w ostatniej chwili, udaje się uciec do Szwajcarii. Możemy przypuszczać, że nie chciała opuścić Wiednia ze względu na swój dorobek artystyczny, szczególnie rzeźby, które musiała pozostawić w dawnej pracowni. Teresa Feodorowna Ries znajduje schronienie w Casa Santa Birgitta, domu pielgrzyma prowadzonym w Lugano przez zakonnice ze zgromadzenia św. Brygidy. Po kilku latach przenosi się do, dziś powiedzielibyśmy, domu dla seniorów – Villi Emilia, co mogło być związane z pogorszeniem stanu zdrowia.

Twórczyni musiała uciekać z Wiednia mając ponad siedemdziesiąt lat. Utrata dorobku artystycznego całego życia musiała więc być dla niej szczególnie bolesna. Nigdy już nie powróciła. Jednak intensywnie korespondowała z konsulem austriackim w Bernie oraz z przedstawicielami władzy, usilnie ponawiając prośby o odnalezienie i ochronę jej prac. Korespondencja urwała się w roku 1956, więc tę datę uznano za datę śmierci artystki. Kilka rzeźb, które przetrwały wojnę zostało odnalezionych przez urzędników miejskich w 1946 roku i umieszczonych w kolekcji, którą przekształcono w Muzeum Miasta Wiednia. Do losów rzeźb Teresy Ries od II wojny do czasów współczesnych będę jeszcze wracać w kontekście moich prac, które podejmują tę tematykę. Zanim jednak przejdę do ich omówienia, przybliżę działalność artystycznego kolektywu TRF Archive, który przyczynił się do odkrycia nieznanych dotąd faktów związanych z życiem Teresy Feodorownej Ries i jej twórczością.

TFR Archive

Kolektyw TFR Archive (Teresa Feodorowna Ries Archive – Archiwum Teresy Feodorownej Ries) miał swój początek w 2019 roku. Podczas pobytu na stypendium artystyczno-badawczym na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, dzięki tamtejszym wykładowczyniom poznałam Valerie Habsburg. Była wówczas studentką studiów magisterskich, pracującą również od kilkunastu lat w zawodzie

fotograficzki. Valerie również interesowała się losami Teresy Feodorownej Ries. Obie pracowałyśmy w obszarze sztuki, lecz z innymi kompetencjami i innym spojrzeniem na przypadek Teresy Feodorownej Ries. Zdecydowałyśmy połączyć siły.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności kilka miesięcy wcześniej, Valerie Habsburg natrafiła w ofercie domu aukcyjnego w Monako na prywatne archiwum Teresy Feodorownej Ries, wystawione przez osobę, która chciała zachować anonimowość. W archiwum znajdują się nieznane dotąd fotografie artystki, jej dzieła, także listy, zaproszenia na wystawy, paszporty i inne dokumenty, które dają nam dokładniejsze wyobrażenie o jej życiu. Wśród archiwaliów z tego zbioru znajduje się spisana przez artystkę odręcznie lista zrealizowanych przez nią prac – głównie rzeźb, choć tworzyła też rysunki i obrazy. Ale przede wszystkim jest tam testament Ries. Jego treść podaje w wątpliwość prawa Wien Museum do dysponowania dorobkiem artystycznym twórczyni. Do tej pory muzeum to uznawało się za właściciela jej rzeźb. W testamencie spisanym w latach 20. XX w. roku artystka ofiarowuje jednak swoje prace „Muzeum Żydowskiemu w Palestynie”. Zapewne czyni tak pod wpływem idei syjonistycznych, których zwolennicy dążyli do stworzenia państwa na terenach starożytnego Izraela. Sprawa jest więc skomplikowana, ponieważ muzeum, które miałoby przyjąć prace było w sferze planów. Jednak w związku z faktem, że odnalazła się ostatnia wola Ries, a artystka była ofiarą prześladowania przez nazistów, jej prace są obecnie w trakcie procesu restytucji. Dokument ten też potwierdza, że chciała, aby jej prace weszły w skład żydowskiego dziedzictwa.

Powstała również strona TFR Archive: www.teresafeodorownaries, na której zostały zamieszczone podstawowe informacje na temat artystki oraz dokumentacja z działań kolektywu. TFR ma charakter nieformalny, w ramach poszczególnych wydarzeń do grupy mogą dołączać nowe osoby. Każda z tych osób, bazując na swoich kontaktach, pozyskanych grantach czy możliwościach wystawienniczych, może zorganizować wydarzenia w ramach TFR Archive. Do tej pory zostały zorganizowane trzy wystawy, kilkanaście prelekcji, wykładów, paneli dyskusyjnych. Naszą działalność możemy też rozwijać dzięki zaangażowaniu w projekt osób pracujących w różnych instytucjach. Na początku 2020 roku odbyłyśmy z Valerie Habsburg wizytę studyjną w Lugano. W Casa Santa Birgitta, gdzie mieszkała Teresa Feodorowna Ries, nakręciłam materiał video. Villa Emilia, w której spędziła ostatnie lata życia już nie istnieje, na tym miejscu powstał nowoczesny budynek. Udało się również odwiedzić cmentarz żydowski, a z pomocą miejscowego rabina odnaleźć kwaterę i potwierdzić, iż jest to miejsce pochówku artystki. To smutne, ale jednocześnie paradoksalne, że artystka, która tworzyła wybitne

dzieła rzeźbiarskie w kamieniu, nie ma na swojej mogile kamienia nagrobnego.

Do najważniejszych inicjatyw TFR należą dwie wystawy zrealizowane w Wiedniu. *Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise* (Gorzki Raj) zrealizowano w Exhibit Studio Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, kuratorką była Valerie Habsburg oraz *Lost Element / Re-construction of the Witch*, która miała miejsce w galerii VBKOE (Stowarzyszenia Artystek Austriackich). Był to mój projekt kuratorski.

Realizacje artystyczne w ramach projektu *Lost Element / Re-construction of the Witch*

The Witch

video, 8'45'', 2016/17

<https://vimeo.com/559893062/3674aa6fd2>

Praca składa się z video oraz obiektów ready made i jest pierwszą z serii prac, do których punktem wyjścia była *Wiedźma* autorstwa Teresy Feodorownej Ries. Praca powstała w ramach trzymiesięcznej rezydencji KulturKontakt, którą odbyłam w Wiedniu pod koniec 2016 roku. Została upubliczniona podczas wystawy stypendystów KulturKontakt w przestrzeni wystawienniczej Ausstellung Raum Bundeskanzleramt Österreich.

Moja realizacja artystyczna została oparta na dostępnych wówczas w języku angielskim materiałach na temat artystki. Wspomnianej książki Julie M. Johnson *Memory Factory...* oraz tekstu kuratorki wystawy *The Better Half...* w Muzeum Żydowskim w Wiedniu. Tekst ten towarzyszył ekspozycji. Nawiązałam również kontakt z Wien Museum, jednak nie otrzymałam od instytucji konkretnej odpowiedzi dotyczącej dewastacji rzeźb Ries. Kiedy odbyłam spotkanie z prof. Sabine Plakolm-Forsthuber z Uniwersytetu Technicznego w Wiedniu, zrozumiałam, że moje „artystyczne śledztwo” jest dla Wien Museum poniekąd problematyczne. To dzięki Plakolm-Forsthuber, kilka rzeźb Ries, w tym również *Wiedźma* (pozostawionych od dłuższego czasu na zewnątrz i bez jakiegokolwiek dozoru), zostało zabranych przez Wien Museum i poddane renowacji. Z rekonstrukcji wydarzeń wynika więc, że instytucja, która wzięła pod opiekę dorobek Ries, nienależycie się nim wcześniej zajmowała, w wyniku czego rzeźby zostały poważnie uszkodzone.

Powstała praca była szkicem, pokazaniem w artystycznej formie stanu badań. Bardzo trudno było

THE WITCH

Kadry z video *The Witch*, 2016 oraz widok instalacji: fotografie, katalog z wystawy *The Better Half...* jako ready-made, video ze zdjęciami dokumentującymi zniszczenia rzeźb Teresy Ries. wystawa artystów z rezydencji KulturKontakt, BKA, Wiedeń, 2016.





Kadry z video opartego na zdjęciach dokumentujących zniszczenia rzeźb Teresy F. Ries odkryte przez Sabine Plakolm Forsthuber w latach 90. podczas zbierania materiałów do książki o artystkach austriackich z przełomu XIX i XX wieku.



Rzeźby Ries pozostawione w Oberlaa przez Wien Museum.

uzyskać od Wien Museum pozwolenie za sfotografowanie i sfilmowanie rzeźby na znajdującej wtedy się na wystawie *The Better Half...* w wiedeńskim Muzeum Żydowskim. Muzeum odmówiło również dostępu do skanów zdjęć zniszczonych rzeźb, mogłam je tylko sfilmować podczas rozmowy z kuratorem. Szczęśliwie własne zdjęcia wykonała Sabine Plakolm-Forsthuber i je udostępniła.

Praca video oparta jest na dokumentacji rzeźby oraz sposobu, w jaki została wystawiona w Muzeum Żydowskim. *Wiedźmę* zaprezentowano w niewielkim pomieszczeniu, w prostokątnej niszy, wyłożonej lustrami. Dzięki odbiciom, można było zobaczyć ją ze wszystkich stron, co jednocześnie dawało interesujący efekt multiplikacji. Lustra odbijały również postaci widzów oraz fragment ekspozycji ze zdjęciami portretowymi prezentowanych na wystawie artystek. Rzeźba odślaniała się więc w różnych perspektywach. W odbiciach pojawia się również zarys mojej sylwetki, współczesnej artystki, a jednocześnie motywu/postaci, który komponuje się, interferuje z odbiciem/wizerunkiem *Wiedźmy*. Połączenia luster udokumentowane w zapisie video, powodują zakłócenie, zniekształcenie w odbiciu wizerunku, swoistą „hybrydyczność”. Dekonstruują spójność obrazu, a w rozumieniu metaforycznym – spójność narracji.

Moja kamera ślizga się po rzeźbie, pokazując z bliska jej fragmenty. Widać również ubytki, wspomniany wcześniej brak dłoni z nożycami, zniszczenia i odpryski na twarzy i stopach oraz brakujące partie włosów. Dokumentacja video została tu zestawiona z fragmentami tekstów Julie M. Johnson oraz Sabine Fellner, które przybliżają sylwetkę artystki oraz jej twórczość. Zmieniając zaimk „She” – ona na „I” – ja, czytam te teksty na głos w pierwszej, a nie trzeciej, osobie. Stanowią one ścieżkę dźwiękową materiału video.

Obok pracy video, zaprezentowałam katalog z wystawy *The Better half...* z archiwalną fotografią *Wiedźmy*, video z Wien Museum, gdzie tak jak po rzeźbie, kamera ślizga się po fotografiach dokumentujących jej stan po dewastacji, oraz dwie fotografie dłoni ze współczesnymi nożycami ogrodowymi. Fotografie nawiązują do brakującej dłoni oraz typu nożyc, które trzymała *Wiedźma*. Swym kształtem przypominały stare sekatory ogrodowe. Ten zestaw stanowił też „mood board”, wskazywał na kierunki ewentualnych przyszłych badań.

Praca została zestawiona z czterokanałową instalacją video opartą na wywiadach ze współczesnymi artystkami i artystami – imigrantami mieszkającymi obecnie w Wiedniu.

Restoration of the Witch I i II

Do pracy nad śledztwem artystycznym powróciłam w 2019 roku podczas stypendium OeAD na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Zebrałam wtedy kolejne materiały, również te związane z kontekstem społeczno-politycznym Austrii przed i po II wojnie światowej. Poszukiwałam również kontaktów z konserwator(k)ami dzieł sztuki, w szczególności rzeźby w kamieniu, które/którzy na podstawie swojej wiedzy, mogliby wypowiedzieć się na temat ubytków w rzeźbie (np. jakie narzędzie potencjalnie mogło je spowodować, kiedy nastąpiło uszkodzenie itp.). Na rozmowę zgodziło się dwoje konserwatorów: Marija Milchin z Universität für Angewandte Kunst Wien (Uniwersytetu Sztuk Stosowanych) oraz Johann Nimmrichter z Federalnego Urzędu Konserwacji Zabytków w Austrii. Rozmowy z konserwatorami były mi potrzebne w kontekście pojęcia, które stosuję – „symbolicznej rekonstrukcji”. Jak wiadomo, konserwacja zabytków w sposób dosłowny zajmuje się rekonstrukcją, uzupełnianiem brakujących fragmentów dzieł sztuki. Na tym polu też zresztą toczy się dyskusja: czy i jak rekonstruować.

W obu rozmowach zadałam konserwatorom serię pytań, m.in. o to, jak długo ich zdaniem rzeźby pozostawały na zewnątrz. Czy są również w stanie stwierdzić, czy ubytki w rzeźbie powstały wskutek wandalizmu lub jakie inne czynniki je spowodowały. Pytałam też o charakterystyczne, zielonkawe plamy w miejscach większości ubytków. Zadałam też najistotniejsze pytanie: czy według nich powinno się zrekonstruować utraconą przez *Wiedźmę* dłoń z nożycami.

Obie prace video są oparte na wywiadach zrealizowanych w miejscach pracy obojga konserwatorów. W końcowej wersji materiału, pytania, które zadawałam, zamieszczam w wersji tekstowej – na czarnym tle. Po nich następują wypowiedzi moich rozmówców. Planszy z pytaniem, która pojawia się na ekranie, towarzyszy dźwięk uderzeń dłuta o kamień. Te plansze oraz warstwa dźwiękowa oddzielają poszczególne sekcje rozmowy. Jednocześnie odwołuję się do uderzenia ostrego narzędzia o kamień, które – ukazane tutaj bez kontekstu w postaci obrazu – może kojarzyć się zarówno z tworzeniem, wykuwaniem nowego kształtu, jak również z aktem niszczenia, destrukcji. Uporczywe stukanie odnosi się również do determinacji, konsekwentnego dążenia do celu, wykuwania go.

Restoration of the Witch I

Video, 9'29'', 2019/20

<https://vimeo.com/566301051/e90288d242>

Na video, oprócz kadrów ukazujących moją rozmówczynię, pojawia się ekran komputera, na którym w zbliżeniach możemy obejrzeć te fragmenty rzeźby, do których odnosi się Milchin. Jednak działa to tylko do momentu, kiedy przy powiększeniu zaczynają być widoczne piksele i obraz rozmywa się, traci swoje właściwości informacyjne, przestaje być iluzją, medium przestaje być przezroczyste. Dokumentacja foto/video zależy od wielu czynników, m.in. dostępnych w danym czasie, danej technologii i naszej do niej dostępności.

Marija Milchin odnosi się do charakterystycznych uszkodzeń – odprysków na twarzy *Wiedźmy*. Ten rodzaj ubytków według niej pochodzi z czasów II wojny światowej i mógł być uszkodzeniem wywołanym przez szrapnel, który wybuchł nieopodal, a odłamki wybuchu uderzyły w rzeźbę. Mogłoby to się zgadzać z udokumentowanym faktem, że rzeźby Ries w czasie wojny były trzymane na podwórzu firmy architektonicznej Rudolfa F. Potza. Odpowiadając na zapytanie pracowników Urzędu Miasta Wiednia poszukujących rzeźb Ries, architekt oświadczył, że rzeźby zostały uszkodzone podczas nalotów radzieckich.

Moja rozmówczyni zwraca również uwagę na charakterystyczne otwory w brakującej partii włosów figury oraz na palcach jej stóp. Te fragmenty mogły odpaść same, gdyż występowały na nich łączenia za pomocą metalowego (miedzianego?) pręta, który mógł też spowodować zielonkawą zabarwienie na marmurze. Łączenia te mogły być wykonane przez samą artystkę w delikatnych miejscach, gdzie marmur mógł pęknąć w czasie obróbki. Mogła to być też bardzo wczesna renowacja, nieudokumentowana w aktach rzeźby. W kwestii rekonstrukcji rzeźby, Milchin mówi o toczącej się w tym względzie dyskusji. Zachowały się archiwalne fotografie rzeźby, na których widać brakujący element, więc potencjalnie można dokonać rekonstrukcji. Konserwatorka jest jednak przeciwko takiemu rozwiązaniu, ponieważ rekonstrukcja oznacza ingerencję w oryginał rzeźby – należy ją nawiercić, aby wykonać łączenie. Skłoniłaby się ku takiej ingerencji, gdyby oryginalna dłoń została odnaleziona, ale nie w przypadku, kiedy ma to być współczesne uzupełnienie.

RESTORATION OF THE WITCH I

Kadry z video *Restoration of The Witch I*,
wywiad z konserwatorką zabytków
Mariją Milchin, 2019/2020.



Uszkodzenia powstałe prawdopodobnie od odłamków szrapnela.



Restoration of the Witch II

Video, 6'26'', 2019/20

<https://vimeo.com/377517426/a57837aa56>

W rozmowie z Johannem Nimmrichterem na pierwszy plan wysuwa się aspekt wandalizmu dokonany po II wojnie światowej oraz skala zniszczeń. Rzeźby Ries zostały oblane czerwoną farbą, widać też ślady użycia sprayu. Należy zwrócić uwagę na fakt, że pomalowane zostały partie wyobrażające intymne części ciała. W przypadku *Ewy*, pomalowano sprayem pośladki, w przypadku *Wiedźmy* – łono, a twarz oblano czerwoną farbą. Nimmrichter zwraca uwagę, iż twarz *Wiedźmy* już po oblaniu farbą została uszkodzona po raz kolejny. Świadczy o tym uszkodzenie nosa, do którego użyto ostrego narzędzia. Na tej części twarzy w momencie wykonania zdjęć uszkodzonej rzeźby nie ma farby, co oznacza, że ten akt wandalizmu nastąpił później.

Nie udało mi się dotrzeć do informacji, dlaczego rzeźby Ries pozostawiono w Oberlaa. Krótka notka, jaką uzyskałam z Wien Museum informuje, że rzeźby trafiły do Oberlaa na światową wystawę sztuki ogrodowej –WIG 1974. Nie udało mi się też ustalić, dlaczego nie zabrano ich stamtąd po zakończeniu wystawy ani gdzie przetrzymywano je przed tym wydarzeniem, kiedy już znalazły się w miejskiej kolekcji. W notce znajduje się jedynie zdawkowa informacja, że na rzeźbach dokonano dwóch aktów wandalizmu. Najpierw w otwartej przestrzeni, a potem w „szopie”, do której je przeniesiono.

Nimmrichter utrzymuje, że większość zniszczeń miała miejsce po II wojnie światowej i że były to akty zwykłego wandalizmu. Podobnie mogło być z utraconą ręką, jednak tego nie można stwierdzić na pewno. Jak zauważa konserwator, wiedźmy są częścią germańskiej mitologii, a realistyczna rzeźba Ries nie wchodziła w konflikt z nazistowskimi wyobrażeniami w kwestii estetyki i nie zaliczała się do tzw. sztuki zdegenerowanej. Ponadto w nazistowskiej Austrii dochodziło raczej do szabrowania kolekcji i dzieł artystów, niż do ich niszczenia.

Kilka brakujących elementów *Wiedźmy*, które (jak widać na fotografiach wykonanych po odkryciu zniszczeń przez Wien Museum) leżą obok, zostało połączonych. Nie było wśród nich dłoni z nożycami, więc trudniej stwierdzić kiedy i w jakich okolicznościach zniknęła. Można jedynie przypuszczać, że skoro wizerunki aktów kobiet, a w szczególności *Wiedźmy* sprowokowały do dewastacji rzeźb jej sprawców, to kobieca dłoń z nożycami, mogła również zostać celowo odrąbana i ukradziona bądź roztrzaskana. Nimmrichter zauważa również, że niektórym rzeźbom brakuje głów i że jego zdaniem

RESTORATION OF THE WITCH II

Kadry z video *Restoration of The Witch II*,
wywiad z konserwatorem zabytków
Johannem Nimmrichterem, 2019/2020.



zostały one ukradzione.

Na pytanie o dewastację rzeźb: czy mogli to zrobić jeśli nie naziści, to może Rosjanie, którzy wkroczyli do Wiednia, stwierdził, że przyjęło się tak twierdzić, jednak w rzeczywistości najczęściej sprawcami byli sami Austriacy. Jak możemy się domyślać, obywatele korzystali z chaosu wojennego oraz wczesnych lat powojennych, a wtedy, pamiętajmy, w Austrii panowała bieda. Wydawało się wówczas prawdopodobne, że terytorium kraju zostanie podzielone na teren kontrolowany przez ZSRR i strefę wpływów Zachodu.

W kwestii rekonstrukcji dłoni z nożycami, Nimmrichter stwierdził, że z racji iż dewastacja rzeźby była aktem zwykłego wandalizmu, można by pomyśleć o rekonstrukcji tego elementu. Uszkodzenia nie są więc śladami związanymi w ważnymi wydarzeniami historycznymi. Gdyby były, należałoby odstąpić od rekonstrukcji, ponieważ rzeźba pełni tu rolę świadka historii i nosi jej ślady. Należałoby jeszcze dodać, że rzeźba nosi ślady przemocy, a z analizy dokumentów historycznych i typu ubytków w samej rzeźbie, możemy wnioskować, że została uszkodzona na przestrzeni dekad kilkukrotnie i z różnych powodów.

Rozmowy z konserwatorami były potrzebne, aby pokazać punkty zbieżne, ale także różnice między moimi metodami pracy z dziełem sztuki jako dokumentem epoki i pracą konserwatorów zabytków. W przypadku tej ostatniej dziedziny, odpowiedź o rekonstrukcję brzmi „tak” lub „nie”, co znakomicie ilustrują wypowiedzi Milchin i Nimmrichtera. **Symboliczna re-konstrukcja jest trzecią drogą, która jest możliwa tylko w sztuce.** Wykracza poza standardy prezentacji uszkodzonych dzieł sztuki w galeriach i muzeach, gdzie obok dzieła w obecnym stanie pokazuje się również archiwalne zdjęcia (jeśli się zachowały) ukazujące jego stan pierwotny. Realizacja współczesnych prac artystycznych, odwołujących się do dawnych dzieł, uaktualnia ich znaczenia, rozwija wątki, plasuje każde z nich we współczesnym kontekście, umieszcza w bieżących dyskursach. Jest to więc metoda odwrotna do stosowanej w historii sztuki kategoryzacji na dzieła z danej epoki. Takie, które możemy współcześnie kontemplować, lecz bez odniesień do współczesności. *Wiedźmę* Ries interpretuję więc za pomocą sztuki video, performance, instalacji, obiektów ready-made, a więc tzw. nowych mediów. Używam tu środków artystycznych, którymi nie posługiwali się jeszcze artyści w czasach, gdy opisywana tu rzeźbiarka była najbardziej aktywna.

W symbolicznej re-konstrukcji rzeźby Ries ważną rolę odgrywa fotografia. To dzięki niej wiemy, jak wyglądała *Wiedźma*, poznajemy inne prace tej artystki oraz dowiadujemy się ile ich powstało. Przynajmniej do 1928 roku, kiedy została wydana autobiografia Ries wraz z dokumentacją jej prac rzeźbiarskich. W ubiegłym roku w archiwum ASP w Wiedniu odnaleziono ok. 40 fotografii rzeźb Ries, przesłanych przez samą artystkę, która prawdopodobnie chciała wówczas zostać przyjęta do grona członków akademii. W jej prywatnym archiwum odnajdujemy też zdjęcia, które dziś moglibyśmy zaliczyć do performance dla fotografii lub popularnej niegdyś zabawy salonowej *tableau vivant*. Artystka przybiera na nich sceniczne pozy, zwraca uwagę również jej egzaltowany strój i otoczenie, np. rodzaj krzesła, jakby tronu, na którym zasiada. Fotografie te świadczą, że Ries świadomie kształtowała swój *image*, obecnie powiedzielibyśmy „medialny wizerunek”, który w połączeniu z jej twórczością pracował na jej popularność.

March for the Witch

Video, 8'7", 2019/20

<https://vimeo.com/425794041/179c01538a>

Materiał do tego video został nakręcony na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu w dzielnicy Prater, na podwórzu budynku mieszczącego pracownię rzeźby, zaprojektowanego na potrzeby nauki tej dziedziny sztuki w 1913 roku. Do dziś na fasadzie zachował się napis „Meisterschule für Bildhauer” (Szkoła mistrzowska dla rzeźbiarzy).

Podczas pracy nad projektem *Lost Element. Re-construction of the Witch* zastanawiałam się, w jaki sposób mogę nawiązać w swoich pracach do utraconej dłoni *Wiedźmy*. Pomysł na video *March for the Witch* (Marsz dla Wiedźmy) przyszedł mi do głowy, kiedy na podwórzu budynku zobaczyłam studentki podczas zajęć z rzeźby w kamieniu. Byli też studenci, ale w mniejszości. Przewaga studentek na uczelniach artystycznych jest teraz powszechnym zjawiskiem. Jednak znaczenie tego faktu szczególnie uwidacznia się w kontekście instytucji edukacyjnych o kilkusetletniej tradycji. Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu niedawno obchodziła trzecie stulecie swojego istnienia. Pierwsze studentki natomiast zostały oficjalnie przyjęte w roku akademickim 1921/22. Mój pobyt stypendialny miał więc miejsce rok przez setną rocznicą ich obecności w murach wiedeńskiej akademii.

Kiedy obserwowałam pracę studentek i towarzyszący jej charakterystyczny, rytmiczny dźwięk uderzenia dłuta o kamień, który dodatkowo multiplikował się podczas pracy w grupie, pomyślałam o zarejestrowaniu tego procesu i pracy z użyciem dźwięku. Dotarło też wtedy do mnie, że utracona dłoń *Wiedźmy* Teresy Ries re-konstruuje się i multiplikuje w dziesiątkach dłoni młodych rzeźbiarek. Dłoń *Wiedźmy* trzymała nożyce – narzędzie, a przez to symbolizowała sprawczą dłoń, wykonującą określoną czynność. *Wiedźmę* wykuły z kamienia dłonie artystki, która posługiwała się tradycyjnymi narzędziami, nadal w dużej mierze używanymi przy artystycznej obróbce kamienia. Dłonie współczesnych studentek również są dłońmi sprawczymi – zmieniają kształt tworzywa, wykuwają z niego formę za pomocą narzędzi. Istotny jest nie tylko fakt, że Teresa Ries nie mogła studiować na wiedeńskiej akademii, ponieważ była kobietą, ale również to, że rzeźba była dziedziną sztuki uważaną za męską domenę. Rzeźbiarki traktowano więc z większą niechęcią niż twórczynie zajmujące się np. malarstwem czy grafiką. Dziś natomiast na dziedzińcu instytucji, gdzie Ries odmówiono najpierw możliwości studiowania, a potem wykładania głównie kobiecie uczą się rzeźby.

Struktura video *March for the Witch* dzieli się na trzy części. W pierwszej, kadry z pracowni kamienia i metalu ASP w Wiedniu, jakby w wyblakłej kolorystyce, przeplatane są planszami z krótkimi napisami – sentencjami wprowadzającymi w historię Teresy Ries i jej *Wiedźmy*. Tę część kończą słowa manifestu: „Let's re-construct the Witch”, a obraz nabiera koloru. Druga część to kompozycja muzyczna – kolaż perkusyjny, stworzony na podstawie dźwięków pracy w kamieniu przez kompozytorkę Justynę Stopnicką June. Do tego utworu zmontowałam przeplatające się dynamicznie obrazy dłoni studentek podczas pracy, korespondujące z warstwą dźwiękową. Ta część video może wprowadzać w rodzaj transu przez swoją przez rytmiczność. Odnosi się też do nieustannego dążenia kobiet do równouprawnienia i niezależności. Ten proces nie przebiega gładko, ale w dłuższej perspektywie przynosi efekty. Podobnie jak rzeźbienie w kamieniu, jest to żmudna praca, obarczona ryzykiem błędu i koniecznością nieustannego zaczynania od nowa.

W ostatniej części video znów pojawiają się kadry z szerszego ujęcia, przeplecione z tekstami o nadchodzącej setnej rocznicy przyjęcia pierwszych studentek. Tu również pojawia się uwaga o dostępności edukacji, do której kobiety uzyskały równy z mężczyznami dostęp, ale na ograniczenia napotykają wciąż inne grupy, np. imigranci, którzy chcieliby studiować w Europie.

MARCH FOR THE WITCH

kadry z video,
2019/2020



Kadry z video ukazujące dłonie studentek rzeźby podczas pracy w kamieniu, kolarz perkusyjny: Justyna Stopnicka June.



Zdecydowałam się również sfilmować proces rzeźbienia w kamieniu ze względu na już wspomnianą dwuznaczność gestu uderzenia dłutem. Z jednej strony, uderzenie o kamień ma charakter „konstruktywny”, wykuwa się forma rzeźbiarska, z drugiej może być aktem destrukcji, niszczenia. Marmurowa *Wiedźma* Ries została uszkodzona również wskutek uderzenia ostrym narzędziem, prawdopodobnie metalowym.

W kontekście *March for the Witch* dłuta stają się też instrumentami muzycznymi, wybijającymi marsz bojowy, manifestując protest osób dyskryminowanych w społeczeństwie z różnych powodów, takich, które wpisują się w kulturowe znaczenia figury „wiedźmy”. Postać tę cechuje ambiwalencja interpretacyjna. W ujęciu negatywnym, ugruntowanym na początku nowożytności (z apogeum w okresie palenia tzw. czarownic, a w rzeczywistości systemowego kobietobójstwa) wiedźma to postać, która posiada moc szkodzenia ludziom. W polowaniach na czarownice w pierwszej kolejności ginęły znachorki, zielarki, położne – jednym słowem kobiety, które posiadały wiedzę i umiejętności pomagania ludziom. Ponieważ, jak wnioskowano, skoro potrafiły pomóc, potrafiły też zaszkodzić. Podejrzane były również wszelkie ówczesne outsiderki, czyli kobiety mieszkające samotnie, wdowy, staruszki. Ginęły oczywiście nie tylko kobiety, ale również inne osoby niewpisujące się w ramy patriarchalnych ról społecznych. Współcześnie, szczególnie w ruchach feministycznych, sięga się do pozytywnego znaczenia wiedźmy, jako „tej, która wie”. W takim ujęciu wiedźma jest reprezentacją kobiecej mądrości oraz mocy i przeciwstawia się ograniczającym hierarchiom społecznym, mającym w pogardzie tzw. kobiece wartości oraz kategoryzującym świat (w tym ludzi, zwierzęta i środowisko naturalne) według pozbawionego empatii utilitaryzmu, prowadzącego do eksploatacji i przemocy.

Sculpture Rituals

Video-performance, 7'58", 2020

<https://vimeo.com/513772606/934dd6e7ae>

W video-performance *Sculpture Rituals* (Rytuły rzeźbiarskie) również odnoszę się do gestów wykonywanych podczas pracy nad rzeźbą i narzędzi wykorzystywanych podczas jej realizacji. Tu jednak gesty pełnią rolę choreografii, a narzędzia – rekwizytów. „Rzeźbię” niewidzialną rzeźbę za pomocą dłut, młotków itp. Rzeźbię w powietrzu, jakbym wykonywała coś w rodzaju tajemniczego rytuału wokół/wobec kawaletu. Dźwięki uderzeń młotkiem i dłutem odnoszą się do zakodowanych liter w alfabecie Morse'a i zawierają zaszyfrowaną wiadomość.

SCULPTURE RITUALS

video-performance,
kadry z video, 2020



Tu również punktem wyjścia był brak dłoni *Wiedźmy* trzymającej nożyce. Dłoni być może utłuczonej w trakcie kilku przenosin rzeźby, a może celowo odrąbanej.

Ta „amputacja” dzieła sztuki o rebelianckim i, jak interpretuje Per Faxneld emancypacyjnym wydzwięku, stała się dla mnie punktem wyjścia do serii prac i eksplorowania pytania o znaczenie „braku”. W jaki sposób fizyczny brak, utracony element rzeźby, może zostać zrekonstruowany za przy użyciu sztuki transmedialnej? Jakie interpretacje nasuwają się w kontekście współczesnych problemów? Takich jak prawa mniejszości, feminizm, przywracanie pamięci o zapomnianych postaciach i wydarzeniach.

Dłoń *Wiedźmy* z pracy Ries, zaopatrzona w narzędzie, symbolizowała sprawczość. Dlatego też dłonie i narzędzia rzeźbiarskie są znaczącymi elementami w moim performance. Jednak ich funkcja została zmieniona – stają się rodzajem dźwiękowego komunikatora. Praca odnosi się również do coraz bardziej zauważalnego zjawiska przesuwania się działań artystycznych z tworzenia obiektu – artefaktu, gdzie liczy się efekt końcowy, w stronę performatywności, gestu i procesu. A także zadaje pytanie o relacje między tym, co widzialne, i tym, co zakodowane w dziele sztuki.

Spell with scissors

Interaktywny obiekt / instalacja, 2021

Obiekt, który wraz z pracami video może tworzyć instalację, składa się z wiszących w przestrzeni nożyc, zebranych przeze mnie od znajomych, zakupionych w sklepach ze starociami lub też „odziedziczonych” po rodzinie i odnalezionych w domowych szpargałach. Nożyce nawiązują do „zagubionego” elementu rzeźby pt. *Wiedźma*. Ten obiekt typu *assisted ready-made* zarówno przywołuje brakujący element rzeźby, multiplikując go, jak i nawiązuje do przedmiotów używanych w uprawianiu praktyk magicznych. Jego forma odwołuje się do metody wróżenia z użyciem sita i nożyc, stosowanej w starożytnej Grecji oraz średniowiecznej i nowożytnej Europie. Nożyce „reagowały” na zbliżającą się do nich osobę. Efekt ten w mojej pracy został uzyskany poprzez zamontowanie czujnika ruchu. Gdy widz zbliża się do obiektu, nożyce zaczynają się poruszać.

SPELL WITH SCISSORS



Interaktywny obiekt ready made:
nożyce, czujnik ruchu, silnik, 2021

Toilette of the Witch

Obiekty, tkanina, 2023

Praca składa się dwóch elementów – walizki wypełnionej obiektami oraz tkaniny. Tytuł nawiązuje do tytułu rzeźby Ries. Praca została zrealizowana na wystawę *Un Paradiso Amaro. Viaggio a Roma*. Wystawa ta nawiązywała do międzynarodowej ekspozycji sztuk pięknych w Rzymie w roku 1911, w której Teresa Ries reprezentowała Cesarstwo Austro-Węgier. Walizka i większość znajdujących się w niej obiektów to prace ready-made. Podręczna walizka fryzjerska, której użyłam, została wyprodukowana prawdopodobnie na początku ubiegłego wieku w Wiedniu. Obita w środku czerwonym materiałem, koresponduje w umieszczonym w niej (nałożonym na lustro) półprzezroczystym zdjęciem zbliżenia twarzy *Wiedźmy* oblanej czerwoną farbą. W środku znajdują się przybory do farbowania włosów (pędzle, grzebienie), których używałam w swoich performance. Istotny jest też komplet dłut do pracy w kamieniu. Takie dłuta, jak możemy przypuszczać, rzeźbiarka wozila ze sobą, kiedy podróżowała w celach artystycznych, zawodowych. Dłuta w walizce również mają swoją historię, należały do gdańskiego rzeźbiarza Janusza Tkaczuka (1958-2020), który zrezygnował z planowanego wyjazdu do Włoch, żeby dokończyć rozpoczętą rzeźbę w kamieniu. Później już nigdy do Włoch nie pojechał. Praca spleta więc ze sobą wątki z życia różnych artystów/artystek, co generuje jej kolejne znaczenia i interpretacje. Wydzwięk symboliczny mają również bryłki kamieni – minerałów o domniemanych właściwościach ochronnych lub terapeutycznych. W walizce znajdują się też trzy wykonane przeze mnie techniką odlewu kostki mydła z napisem „Wiedźma. Mydło podróżne” w językach niemieckich, włoskim i angielskim.

W kawałku białej tkaniny formatu ręcznika kąpielowego (też ręczników rytualnych), wycięłam treść zdania z urzędowej notatki sporządzonej przez wiedeńskiego urzędnika miejskiego w 1946 roku po oględzinach rzeźb Ries na podwórzu zakładu Rudofla Potza, u którego odnaleziono je po wojnie. Tłumaczenie zdania na język polski brzmi: „Marmurowa figura *Wiedźmy*, częściowo zniszczona, brak niektórych pukli włosów i palców u stóp”. To istotny dokument, ponieważ ewokuje on pytanie o to, czy skrupulatny urzędnik, który zauważył brak drobnych detali rzeźby, zapomniałby wspomnieć o tym, że brakuje dłoni z nożycami? Litera wycięta w płótnie, a następnie obszyta nicią, mają wywoływać skojarzenie z dziurami, widocznym brakiem. Jednocześnie jednak sugerują, że brak też jest znaczący, też jest informacją. Obszycie dziur ma tu sugerować ochronę przed dalszą destrukcją, jak szew chirurga, który udzielając pomocy, sam zostawia na ciele pacjenta trwałe ślady.

TOILETTE OF THE WITCH

Odlew w mydle z napisem
„Wiedźma. Mydło podróżne”
w języku niemieckim,
angielskim oraz włoskim.



Seria obiektów, 2023: stara
walizka fryzjerska, przybory
do włosów, odlewy mydeł,
kamienie — minerały, dłuta
rzeźbiarskie

Tkanina z haftem richelieu
z cytatem z notatki urzędnika
sporządzonej po odnalezieniu
Wiedźmy
w 1946 roku.

Treść cytatu w języku polskim:
„Rzeźba *Wiedźmy*, częściowo
zniszczona, brak paznokci u
stóp i kilku loków w partii
włosów.”



Toilette of the Witch, a zwłaszcza walizka ma wywoływać uczucie pewnej dziwności, kojarzyć się z obiektem magicznym, alchemicznym. Może się też wydawać żartem. Jednak jest to żart w duchu dadaizmu, który jak wiemy, w rzeczywistości stanowił głęboką krytykę wojny, choć pod pozorem zabawy, dowcipu, absurdu. W kontekście żydowskiego pochodzenia Teresy Ries, która aby ratować życie musiała uciekać z nazistowskiej Austrii, opisywana walizka, umieszczone w niej przedmioty, kontekst włosów, płótno, mydło, nadają tej pracy inny wymiar.

Lost Element

Video, 11', 2022

<https://vimeo.com/666365928/917083e29a>

Video i instalacja *Lost Element* stanowią podsumowanie projektu. Video zmontowane jest na zasadzie patchworku, w którego konstrukcji używam krótkich fragmentów wcześniej zrealizowanych prac z omawianego cyklu oraz materiału nagranych w Oberlaa, na Lido w Wenecji oraz w Lugano. Wszystkie te miejsca były związane z życiem Teresy Ries. Oberlaa, w którym Wien Museum pozostawiło jej rzeźby bez opieki, Grand Hotel des Bains na Lido w Wenecji, w którym spędzała wolny czas u szczytu swojej kariery oraz ulica Pocobelli w Lugano w Szwajcarii. Tam stała niegdyś Villa Emilia, w której artystka mieszkała w ostatnich latach życia. Przeglądając nagrany materiał video, moją uwagę zwróciły płoty i ogrodzenia, które otaczały wymienione miejsca. W Oberlaa rzeźby Ries stały za ogrodowym płotem z siatki. Hotel na Lido, gdy odwiedziłam to miejsce w 2019 roku, był nieczynny i został otoczony blaszanym płotem, a dodatkowo ogrodzeniem z siatki. Ulica Pocobelli to willowa okolica, a prywatności właścicieli posesji chronią nie tylko ozdobnie wykonane metalowe ogrodzenia, ale też gęsta roślinność, np. żywopłoty. Motyw płotu pojawia się więc jak swoisty refren w kilkuminutowym video. Zdecydowałam się podkreślić ten efekt, prezentując video w przestrzeni galeryjnej za ogrodzeniem z siatki, przez którą można było je oglądać. Płot zainteresował mnie też ze względu na jego ambiwalentną funkcję. Może przecież stanowić ochronę, np. mienia, prywatności, bezpieczeństwa, ale może też być narzędziem opresji, tworzyć bariery, blokować dostęp. Ten aspekt wydaje się szczególnie ważny w kontekście życia Ries, najpierw imigrantki, a później uchodźczyni, ale również we współczesnych odniesieniach – do kryzysu migracyjnego. Niektóre państwa próbują się w ten sposób odgradzić od napływu migrantów, w tym uchodźców. Ale tworzenie barier widać też w

LOST ELEMENT

kadry z video, 2022.



zjawisku grodzenia, zamykania osiedli, których mieszkańcy (zwykle o wysokim statusie społecznym) odgradzają się od potencjalnych niebezpieczeństw, w domyśle od tych, którzy posiadają mniej. Jest jeszcze inna forma grodzenia – więzienia, getta – zamykane obozy dla uchodźców czy mniejszości etnicznych, gdzie **wewnątrz** ogrodzenia zamyka się tych, którzy stanowią lub mogą stanowić potencjalne zagrożenie dla danego społeczeństwa. Przy czym zagrożenia, przedstawiane jako obiektywne, są w większości przypadków produktem politycznych ideologii – półprawd formułowanych z pominięciem dogłębnej analizy problemu.

Video *Lost Element* bazuje również na treści archiwalnych dokumentów dotyczących poszukiwań rzeźb Teresy Ries, które na usilne listowne prośby artystki przeprowadził krótko po wojnie Urząd Miasta Wiednia.

Podsumowanie:

Projekt *Lost Element / Re-construction of the Witch* jest konsekwencją moich wcześniejszych prac związanych z poszukiwaniem niestereotypowych wzorców kobiecości. Zarówno poprzez biografie kobiet nieumiejscowionych w historii, jak i poprzez postaci kobiece pojawiające się w baśniach, legendach czy wierzeniach. Podobnie jak w poprzednich projektach, bazuję na swoistych *objet trouvés*. W moim przypadku są to miejsca, znalezione przeze mnie w przestrzeni – prace site-specific, na fasadach czy w opuszczonych budynkach, historie/herstorie odszukane w archiwach czy wywiady z konkretnymi osobami, przedstawicielkami danej grupy. Po symbolicznej rewitalizacji z projektu *Invisible inVisible* (wspomniane w pierwszym rozdziale instalacje na opuszczonych budynkach), sięgam po symboliczną re-konstrukcję w projekcie *Lost Element / Re-construction of the Witch*. Zarówno prace przed uzyskaniem doktoratu, jak i te zrealizowane później, są rozbudowanymi projektami. Obejmują prace artystyczne, strony internetowe, wystawy, panele dyskusyjne, które na różny sposób badają rolę kobiet i kobiecości w historii, sztuce i kulturze.

Nową jakością jest tu kreacja oparta na relacjach zapośredniczonych przez „medium”, jakim jest dzieło sztuki, w tym przypadku rzeźba Teresy Feodorownej Ries *Wiedźma*. Dzieło to stanowiło powód nawiązania kontaktu ze specjalistkami i specjalistami z różnych dziedzin, którzy mogą je analizować w różnych kontekstach. Ponadnarodowe korzenie Ries oraz życie w różnych krajach – kręgach kulturowych, skupiają wokół jej postaci artystki i artystów z różnych krajów. Różne aspekty jej życia, twórczości i losów dziedzictwa twórczego dają wspólną płaszczyznę do różnorodnych działań artystycznych. Ten rodzaj działania nazwałabym „kolektywem indywidualności”, ponieważ każda osoba zaangażowana w TFR Archive tworzy własne prace i podąża własnymi tropami, które na wspólnych wystawach budują nowe znaczenia. Współczesne reinterpretacje artystyczne życia i twórczości Ries budują także pomost między tzw. sztuką dawną i współczesną, kwestionując „historyczno-sztuczne” podziały. Jest to budowanie relacji i poszukiwanie więzi nie tylko między artystkami współczesnymi, ale również tymi z przeszłości. *Wiedźma* – dzieło rzeźbiarskie i jego znaczenia zostały zinterpretowane i przetransponowane na medium performance, video-art i instalacji, co pokazuje, że podział na techniki tradycyjne i nowe media przestaje być zasadny w opisywaniu sztuki. Również teksty i zorganizowane przeze mnie wystawy, które powstały w ramach projektu, traktuję jako jego elementy i zaliczam je do kategorii sztuki. Jako artystka pochylam się nad biografią Teresy Ries nie dlatego, że jest ona ważna dla

przeszłości, ale dlatego, że ma znaczenie dla terażniejszości i przyszłości.

Z powodu różnych kryzysów ustalony porządek sił politycznych wydaje się chwiejny, a w obliczu niepewności ludzie zwracają się ku populistom, proponującym uproszczone, radykalne rozwiązania złożonych problemów, bazując na eskalacji strachu i antagonizmów. Oferują też pozornie spójny system wartości. Taka wizja świata, w którym nie ma miejsca na wątpliwości, pokojowo prowadzone dysputy czy różnorodność, i która zniszczyła życie Teresy Ries i wielu innych, znów wydaje się atrakcyjna.

Wiedźma Teresy Ries to zaprzeczenie spójnego obrazu na wskroś. Po pierwsze dlatego, że w formie tej rzeźby dostrzegamy wpływ różnych stylów artystycznych, a w jej symbolicznej warstwie ślady różnorodnych tradycji kulturowych. Po drugie dlatego, że od razu widać, iż jest w kilku miejscach uszkodzona, najbardziej widoczny zaś jest brak jednej dłoni. Tym samym *Wiedźma* symbolicznie staje się świadkiem czasów, przemian politycznych i społecznych. Jest oskarżeniem wobec historii, instytucji, polityki wobec kobiet i innych mniejszości oraz antysemityzmu, wspierających patriarchalny porządek. *Wiedźma*, jako postać funkcjonująca w kulturze, ma potencjał inspirujący do zmian w polityce i w społeczeństwach oraz wyzwalających emancypację mniejszości. Moja metoda artystyczno-badawcza pokazuje też, jak wiele zagadnień do przemyślenia i przepracowania w różnych dziedzinach wiedzy, można wyprowadzić z jednego dzieła sztuki.

Wystawy prezentujące prace z projektu *Lost Element / Re-construction of the Witch*

Prace zrealizowane w ramach projektu były prezentowane na kilku wystawach, przy czym tematyka i kontekst dzieł innych artystek lub artystów wydobywał różne ich aspekty. Praca *The Witch* (video i obiekty – preludium do projektu) została pokazana na wystawie podsumowującej moją rezydencję artystyczną w ramach programu KulturKontakt w Wiedniu. Pokazałam tam również drugą pracę pt. *Viennese Art Scene*. Wychodząc od biografii Teresy Feodorownej Ries – artystki imigrantki, a później uchodźczyni z państwa, które ją przyjęło, nagrałam rozmowy ze współczesnymi artyst(k)ami. Oni także z różnych powodów wyemigrowali ze swoich krajów do Wiednia. W czterokanałowej instalacji video, do odsłuchania na słuchawkach i obejrzenia na małych monitorach, można poznać indywidualne historie. Rytm nadają im pytania imigrantów o powód wyjazdu, życie w Wiedniu, wiedeńską scenę artystyczną oraz o to, za czym tęsknią oni w tym „świecie większych możliwości”.

Prowadząc grę z celem programu rezydencyjnego KulturKontakt, a więc „zaznajomieniem artystów z zagranicznych z wiedeńską sceną artystyczną”, skoncentrowałam się na aspekcie, który w znaczący sposób przyczynia się do faktu, że niektóre miasta stanowią centra życia kulturalnego, a inne pozostają na jego marginesie, a więc na sprawie migracji i kulturowej wymiany. Te dwie prace zostały zaprezentowane również na wystawie *Gniazdo* w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2017 roku, kuratorowanej przez Katarzynę Lewandowską i Dorotę Chilińską.

Anna Hoffner and Anka Leśniak, *Witches, Orientalism and Unconsciousness as Protagonists of Viennese Modernity*, Austriackie Forum Kultury, Warszawa, kuratorka: Ana Marija Batista, 2021

Punktem wyjścia do wystawy była artystyczno-intelektualna atmosfera Wiednia przełomu XIX i XX wieku. Ana Hoffner zaprezentowała m.in. video, w którym opowiada o postrzeganiu w tym czasie mniejszości bałkańskiej w stolicy Austro-Węgier. A także poglądów Zygmunta Freuda, który uważał tę mniejszość za dość prymitywną, hołdującą instynktom. Paradoksalnie, sam będąc Żydem – przedstawicielem mniejszości etnicznej, wypowiadał dyskryminujące uwagi o innych mniejszościach. Identyfikował się zapewne z wiedeńską elitą intelektualną, a nie z niewykształconą ludnością bałkańską. Hoffner w swoim video użyła kadrów z Muzeum Freuda w Wiedniu. Sama pojawia się w nich jako współczesna reprezentantka bałkańskiej mniejszości, ale też obywatelka Austrii i artystka mieszkająca w Wiedniu.

Ja zaprezentowałam na tej wystawie pięć opisanych wcześniej prac video nawiązujących do *Wiedźmy Ries* (oprócz *Lost Element*) oraz obiekt *Spell with scissors*. *Wiedźma* stała się tutaj swoistym archetypem Teresy Ries – artystki, imigrantki, buntowniczk. Jednym słowem – „innej”. Jej postać nawiązuje też do zainteresowania artystów z przełomu wieków postaciami mitologicznymi/biblijnymi, cechującymi się zwodniczą naturą. *Femme fatale*, Medea, Chimera, Salome, spotykamy je m.in. na obrazach Klimta. Na jego zaproszenie Ries brała udział w wystawach organizowanych w wiedeńskiej Secesji.

Zaginiona dłoń *Wiedźmy* z nożycami, nabiera w kontekście psychoanalizy nowych znaczeń. Być może została skradziona jako fetysz? Ale może też wywoływać freudowski lęk przed kastracją, co mogło być powodem jej zniszczenia przez pozbawienie rzeźby tego elementu. Agresja wobec rzeźby mogła więc być powodowana podświadomymi lękami osoby lub osób, które tego dokonały.



Prace
z serii *Lost Element*.
*Re-construction of the
Witch*

prezentowane na
wystawie *Witches,
Orientalism &
Unconsciousness
as Protagonists of
Viennese Modernity*,

Austriackie Forum
Kultury w Warszawie,
2021.



***Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise*, Exhibit Studio, Akademie der bildenden Künste Wien /
Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu, kuratorka: Valerie Habsburg, 2021**

Wystawa *Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise*, do której punkt wyjścia stanowiły losy Teresy Ries, była pierwszym z bardziej spektakularnych wydarzeń TFR Archive (Archiwum Teresy Feodorownej Ries). Wystawa została wybrana do prezentacji w galeryjnych przestrzeniach Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, w ramach międzynarodowego konkursu otwartego. Była jedną z czterech wystaw, które przygotowano na otwarcie historycznego budynku i gmachu głównego akademii po kilkuletniej renowacji. Podczas przygotowań zaszła ciekawa koincydencja. Okazało się, że Media Raqs Collective, który przygotowywał wystawę *Hungry of Time* i miał dostęp do archiwum akademii, włączył do ekspozycji nieznaną dotąd archiwalną fotografię *Wiedźmy* – rzeźby prezentowanej w tym samym czasie na naszej wystawie. Była to jedna ze wspomnianych już kilkadziesiąt archiwalnych odbitek wysłanych do akademii przez samą artystkę. Wystawa w murach uczelni, poświęcona wybitnej artystce, której jednak odmówiono przyjęcia, najpierw do grona studentów, a potem profesorów, miała wymiar symboliczny. Fakt, że o jej twórczość upomniały się współczesne artystki i artyści różnych narodowości, których drogi przecięły się właśnie w wiedeńskiej akademii, również był znaczący.

Na opisywanej wystawie pokazałam *March for the Witch* oraz *Spell with Scissors* w bliskiej relacji. Na błyszczących powierzchniach nożyc, będących częścią pracy *Spell with Scissors*, odbijała się projekcja video *March for the Witch*, nożyce z kolei rzucały cień na projekcję. Na monitorach kineskopowych typu Hantarex, które same w sobie stanowiły obiekty w przestrzeni wystawy, można było obejrzeć wywiady z konserwatorami dzieł sztuki oraz pierwszą pracę video ukazującą *Wiedźmę*, nagrałą na wspomnianej już wystawie *The Better Half* w Muzeum Żydowskim w Wiedniu. Jak wspomniałam, na wystawę *Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise* udało się wypożyczyć oryginalną rzeźbę Teresy Ries, którą ustawiono przy wejściu na ekspozycję. Moje realizacje w sposób bezpośredni nawiązywały do historii *Wiedźmy*, natomiast sama wystawa dzieł artystek i artystów związanych z TFR Archive była oparta w dużej mierze na pracy z biografią, dokumentacją i archiwum prac artystki. Tu po raz pierwszy (w szklanej gablocie, od środka wyściełanej tkaniną z motywem kwiatów) został zaprezentowany przez Valerie Habsburg testament artystki. Wzór kwiatowy nawiązywał do słów Ries o tym, że chciałaby „umrzeć uduszona zapachem kwiatów”. Cytat ten widniał przy wejściu na



Prace
z serii *Lost Element*.
Re-construction of the Witch

prezentowane na wystawie *Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise*,
Exhibit Studio, Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu, 2021

wystawę i nawiązywał też do Lugano, pięknej i luksusowej szwajcarskiej miejscowości, w której Ries spędziła swoje ostatnie lata. Udało jej się ocalić życie przed Zagładą, lecz została pozbawiona swojego dorobku i artystycznej tożsamości. Zmarła jako anonimowa osoba pod nazwiskiem swojego byłego męża. O swoim losie w obliczu Holokaustu napisała wymownie:

„I tak miałam szczęście w porównaniu do pięciu milionów ludzi”.

Ries przeżyła, ale umarła zapomniana, a na jej grobie nie ma nawet tablicy z jej nazwiskiem. Wystawa stanowiła swoisty *hommage à Teresa Ries*, ale jednocześnie była krytyką wobec instytucji państwowych i instytucji sztuki, które zaniedbały dziedzictwo artystki.

Wystawie towarzyszyła projekcja filmu, którego byłam współautorką. Krótkometrażowy film, również zatytułowany *Un Paradiso Amaro* i zaprezentowany w Burg Kino w Wiedniu, został zrealizowany w konwencji obrazu dokumentalnego i miał na celu przybliżyć postać artystki szerszej publiczności. Film ten z założenia ma pełnić rolę edukacyjną i promocyjną. Wpisuje się tym samym w założenia TFR Archive, którego rolą jest również zachowanie i upowszechnianie dziedzictwa artystki.

Un Paradiso Amaro. Viaggio a Roma, Forum Austriaco di Cultura Roma,
kuratorki: Valerie Habsburg i Judith Augustinovic, 2023

Wystawa pokazana w Austriackim Forum Kultury w Rzymie była podróżą współczesnych artystek śladami Teresy Feodorownej Ries, która wystawiała tam swoje prace na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w roku 1911. Podróż była zresztą wpisana w koncepcję wydarzenia. Artystki wykonały prace specjalnie na tę wystawę i przywiozły je w walizkach. Już na etapie projektowania brały pod uwagę to, jakim środkiem lokomocji będą podróżować: samochodem, pociągiem czy samolotem. Przestrzeń wystawy stanowiła sala zaprojektowana w latach 30. XX wieku (wiele lat wcześniej właśnie w tym miejscu wystawiała Teresa Feodorowna Ries, jako jedna z nielicznych wśród artystów kobiet). To na tę wystawę wykonałam walizkę ready-made i tkaninę *Toilette of the Witch*.



Prace z serii *Toilette of the Witch* na wystawie *Un Paradiso Amaro. Viaggio a Roma*,
Forum Austriaco di Cultura Roma, Rzym 2023
fot. Valerie Habsburg

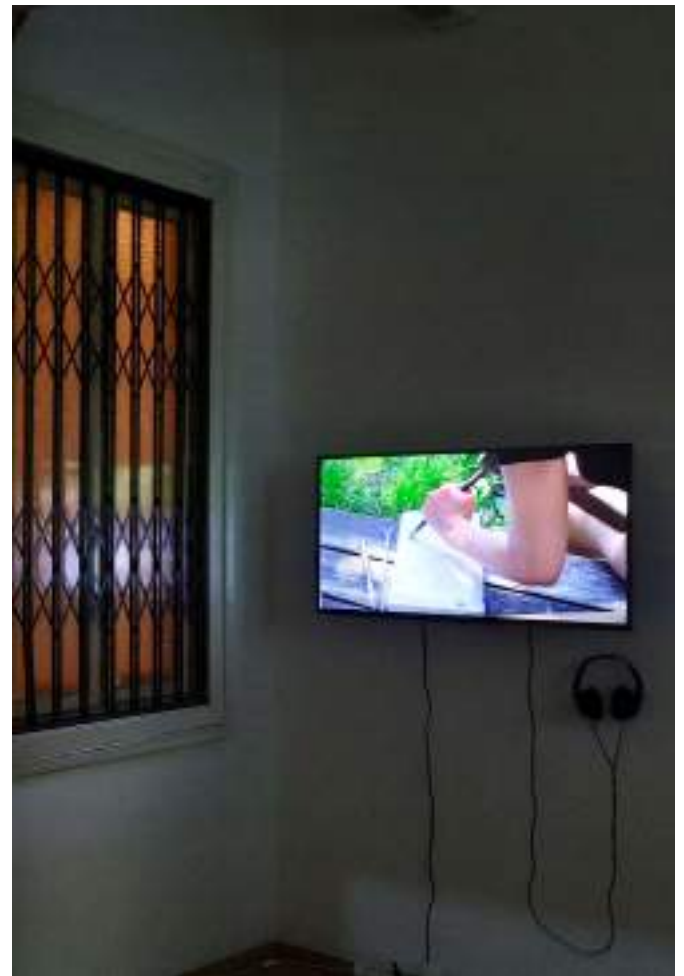
***Lost Element / Re-construction of the Witch*, kuratorka: Anka Leśniak, VBKÖ / Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (Stowarzyszenie Artystek Austriackich), Wiedeń, 2022**

Wystawa pt. *Lost Element / Re-construction of the Witch* została zrealizowana według koncepcji kuratorskiej mojego autorstwa. Została wybrana do prezentacji w galerii VBKÖ (Stowarzyszenia Artystek Austriackich w Wiedniu) w ramach otwartego konkursu koncepcji wystaw odpowiadających na hasło „The Portal”. Punktem odniesienia były tu historyczne drzwi do galerii, otwartej dla artystek od 1913 roku, od kiedy stowarzyszenie rozpoczęło swoją działalność w samym centrum Wiednia przy Maysedergasse. Mieści się w tych samych wnętrzach do dziś. Stowarzyszenie posiada również archiwum, z którym pracują na różne sposoby artyści i artystki. Na wystawach VBKÖ pokazywała kilkakrotnie swoje prace również Teresa F. Ries. Ta instytucja ma też niestety ciemną kartę w swojej historii, kiedy po przejęciu rządów przez nazistów zamknięto drzwi galerii przez artystkami pochodzenia żydowskiego.

Punktem wyjścia do wystawy była historia *Wiedźmy*, a szczególnie losy tej rzeźby i innych prac artystki, które musiała porzucić uciekając z Austrii. Pojęcie „wiedźma” w ramach tej ekspozycji i całego projektu (przedstawionego jako moja praca habilitacyjna) ma szerszy kontekst. Na przykładzie Teresy F. Ries i losów jej dorobku ukazany jest destrukcyjny wpływ populistycznych koncepcji politycznych, bazujących na frustracjach społeczeństw i wzniecaniu wrogości wobec określonych grup obywateli, prowokującej współczesne „polowania na czarownice”.

W wystawie wzięły udział cztery artystki. Elementami, które pojawiały się w różnorodny sposób w przestrzeni wystawy była ziemia (gleba, kompost) oraz płoty, kraty nawiązujące do odgradzania, grodzienia. Wystawę otwierała praca *Lost Element* – wspomniana projekcja video pokazana za płotem z siatki ogrodowej. Płot pojawia się również jako motyw w video – jako jeden z kilku płotów, ogrodzeń sfilmowanych w miejscach związanych z Teresą Ries. Video to stanowiło wprowadzenie w tematykę wystawy i przedstawiało kolejne etapy śledztwa artystycznego, dotyczącego możliwych przyczyn zniszczeń, jakie dotknęły rzeźbę, i starań artystki o objęcie jej prac ochroną przez państwo austriackie.

Dzięki reakcji czytelnika na artykuł w gazecie, poświęcony poprzedniej wystawie *Un Paradiso Amaro / Bitter Paradise*, udało się ustalić bardziej dokładnie miejsce, gdzie pozostawiono rzeźby.



Prace z w.w. serii prezentowane na wystawie *Lost Element. Re-construction of the Witch*, galeria VBKÖ – Stowarzyszenia Artystek Austriackich, Wiedeń, 2022.



Najprawdopodobniej nastąpiło to tuż po zakończeniu światowej wystawy sztuki ogrodowej WIG w 1974 roku. Okazało się, że dzieła leżały dłuższy czas obok miejsca, gdzie składowano kompost. Można więc powiedzieć, że marmurowe rzeźby potraktowano na równi z odpadem, z resztkami, a więc z czymś, co nie przedstawia już żadnej wartości. Zaczęły być też zawłaszczane przez naturę – pokryły się czarnym organicznym nalotem, charakterystycznym dla marmuru narażonego przez co najmniej kilkanaście lat na działanie warunków atmosferycznych. Z perspektywy kulturowej, muzealniczej, było to oczywiste zaniedbanie ze strony instytucji, która zobowiązała się chronić prace artystki. Fakt, że do niego doszło, spowodowany był określonym podejściem do dziedzictwa artystycznego kobiet, z powodu genderowych uprzedzeń uważanego za mniej ważne dla rozwoju sztuki i kultury. Oczywiście miało tu też znaczenie pochodzenie Ries – Żydówki i imigrantki. Austria długo jeszcze po II wojnie światowej uważała się za ofiarę nazizmu, nasza bohaterka należała więc do wypartego przez społeczeństwo okresu historii. Jednak po upływie kilku dekad możemy na przykładzie jej dorobku obserwować, jak wraz ze zmianami społeczno-kulturalnymi zmienia się wartość dzieł tej artystki. W roku 2015 jeszcze schowane w magazynie Wien Museum i wyciągane z niego okazjonalnie, w 2016 i w 2019 roku prace te zostały pokazane na ważnych wystawach zbierających i ponownie ewaluujących dziedzictwo sztuki kobiet sprzed 1938 roku. W tej perspektywie nabrały wartości muzealnej jako prace istotne dla określonej epoki i kręgu kulturowego.

Jednak moja perspektywa jako artystki, skupia się na „braku”, nieobecności. Również w kwestiach, które pomija perspektywa instytucjonalna. Muzeum jako instytucja, wraz z zatrudnionymi tam kurator(k)ami, badacz(k)ami, a więc ekspert(k)ami, poprzez ich obecność konstytuuje się jako autorytet, a tym samym działa z pozycji władzy. Twórczość Ries, ukazana jako przykład sztuki z epoki, pomija jej istotne znaczenie dla współczesności. W perspektywie kuratorek muzealnych i historyczek sztuki, przez które Ries pokazywana jest w szeregu współczesnych jej artystek, nie ma miejsca na zajmowanie się w sposób szczegółowy historią jednej rzeźby. Ponadto w moim ujęciu – artystki-badaczki, praca wykracza poza ramy jednej dyscypliny. Plasuje się na przecięciu kompetencji artystycznych, badawczych, kuratorskich, na kojarzeniu faktów i wypełnianiu luk faktograficznych. Jednak artystyczny charakter pracy polega na stawianiu kolejnych pytań, tworzeniu wieloznacznych interpretacji, zamiast udzielania konkretnych odpowiedzi.

Wracając więc do marmurowych rzeźb leżących koło kompostu i ujmując tę kwestię z perspektywy

posthumanistycznej, można zadać inne pytania. Dlaczego kompost miałby być mniej wartościowy od marmurowych rzeźb? Natura stale podlega cyklom – umiera i odradza się, a jak pisze Donna Haraway w tekście *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthluluocene: Making Kin* „wszyscy jesteśmy kompostem”, który przekształca się nieustannie w nowe formy życia. Kamień, marmur, również jest częścią natury. Z dzisiejszej perspektywy można więc zadać też pytanie o metody wydobycia marmuru i ich ingerencje w środowisko naturalne.

Klamrą spinającą wystawę mojego autorstwa było video *March for the Witch*, pokazywane na ścianie prostopadłej do instalacji *Lost Element*, tuż obok okratowanego okna galerii wychodzącego na klatkę schodową. Video *Lost Element* eksplorujące temat utraconej dłoni rzeźby *Wiedźma* i *March for the Witch* ukazujące dłonie współczesnych rzeźbiarek podczas pracy, nabierają poprzez fakt ich zestawienia nowych znaczeń. Energiczne, ale też precyzyjne uderzanie dłutem o kamień symbolizuje odzyskiwanie sprawczości przez kobiety – dekonstruowanie starych zasad i wykuwanie nowych wartości.

W zamyśle wystawy przewija się więc motyw dłoni, czy też rękawiczki jako jej okrycia, od którego można wyprowadzić kilka tropów. Nawiązuje on oczywiście do utraconej/zaginionej dłoni *Wiedźmy*. Dłoni z narzędziem jako siły sprawczej, kreującej. W czasach Teresy F. Ries rękawiczka okrywająca dłoń była wyznacznikiem statusu społecznego. Ale rękawice były wówczas i są dzisiaj zakładane też do pracy fizycznej i czynności medycznych. Zakłada się je także, aby chronić przed śladami palców fotografie, drogocenne przedmioty, w tym dzieła sztuki.

Sensem opisywanej wystawy było zwrócenie uwagi na konkretny aspekt biografii Teresy Feodorownej Ries, związany ze znaczeniem jej rzeźby *Wiedźma* w kontekstach artystycznych i polityczno-społecznych, aktami wandalizmu jakich na niej dokonano oraz ich przyczynami. A także zwrócenie uwagi na związek aktów wandalizmu z tematem i formą rzeźby oraz biografią autorki.

Appendix – projekt *patRIOTki*

W latach 2016 –2022 równoległe realizowałam projekt *patRIOTki* oparty na historiach Polek w czasach zaborów. Punktem wyjścia była dla mnie książka Wojciecha Lada pt. *Polscy terroryści*. Autor opisuje w niej zamachy dokonywane na carskich urzędników na ziemiach dawnego zaboru rosyjskiego. Były one czasami skuteczne, lecz równie często nieudolne i w efekcie pociągające za sobą przypadkowe ofiary. Kobiety brały w aktywności zamachowców czynny udział, nie tylko kolportując zakazane druki (tzw. bibułę) czy transportując broń i amunicję. Aktywnie uczestniczyły także bezpośrednio w zamachach na carskich urzędników, np. rzucając z balkonów bomby. Wymienia się tu takie postaci, jak Wanda Kraheńska, Albertyna Helbertówna czy Faustyna Morzycka.

Jak pisze Wojciech Lada: „był to szereg niemal anonimowych dziś kobiet, które zwykle wpadały po roku lub dwóch działalności. Po zesłaniu i katordze wracały, prowadząc potem skromne życie robotnic”.

Cykl *patRIOTki* składa się z trzech obiektów: sukien, fotografii portretowych oraz video. Forma sukien jest artystyczną interpretacją opisów dotyczących sposobów ukrywania oraz przenoszenia broni w specjalnie w tym celu uszytych lub przerobionych sukniach. Kolory sukien – biały, czerwony i czarny odnoszą się do trzech symbolicznych etapów życia kobiety podkreślając fakt, że w walkę włączały się bojowniczkami z różnych pokoleń i różnych klas społecznych.

Zawarte w tytule wystawy słowo RIOT (celowo napisane dużymi literami), pochodzi z języka angielskiego i oznacza zamieszki. Nasuwa się pytanie czy polskie *riot girls* dawały wyraz emancypacji kobiet, czy też ich zaangażowanie i predyspozycje zostały wykorzystane do budowania patriotycznej narracji umacniającej patriariat? Projekt wpisuje się więc we współczesną żywą debatę o pojęciu patriotyzmu i łączonych z nim pojęć, takich jak suwerenność, naród, walka. Zadaje też pytanie, czym jest polski patriotyzm na tle niepokojów i zmian we współczesnej Europie. I jak w tej narracji postrzegają siebie kobiety.

Mimo, że proces „odzyskiwania” dokonań kobiet trwa, wiedza o ogromnym wkładzie przedstawicielek różnych klas społecznych w walkę o niepodległość Polski nie jest szczególnie znana. Natomiast podobne dokonania mężczyzn są wręcz gloryfikowane, żeby wspomnieć np. Witosa,



patRiotki, widok wystaw:
Ostrale Biennale, Drezno 2017
Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom 2018

Piłsudskiego czy Paderewskiego. Mało kto wie, że zamachy organizowali ramię w ramię ze swoimi partnerkami życiowymi, a Piłsudskiego do aktywnej działalności przeciwko caratowi wciągnęła jego pierwsza żona Maria Juszkiewicz zwana piękną panią. Drugą żonę – Aleksandrę Szczerbińską, marszałek poznał już jako aktywną działaczkę odpowiedzialną za organizację magazynów broni.

Dlaczego więc kobiety walczące o niepodległość, których dokonania wydają się bezdyskusyjne, nie są stawiane za wzór w polskiej narracji narodowej, gloryfikującej militarny patriotyzm? Odpowiedzi wydaje się udzielać Beata Łazarz w książce *Płeć przerażającego*, w której wskazuje, iż kobiety zaangażowane w działania zbrojne (w tym akty terroryzmu, które były odpowiedzią na terror władzy), zaprzeczały kulturowemu konstruktowi kobiety jako osoby pasywnej, słabej i łagodnej. Ich aktywność, chętnie wykorzystywana wtedy, gdy były potrzebne, szybko była wymazywana z pamięci zbiorowej, a zasługi przypisywano głównie mężczyznom.

Być może także z wymienionych wyżej powodów i dzięki sugestywnemu wizualnemu połączeniu sukni jako symbolu kobiecości, skrywającemu w swoim wnętrzu broń, projekt, który stworzyłam w relacji do historii Polski, zafunkcjonował na międzynarodowych wystawach. Historie odważnych i wojowniczych Polek stały się punktem wyjścia do rozważań na temat wyzwań, z jakimi zmagają się kobiety w różnych częściach świata.

Wspominam o projekcie *patRIOTki* w kontekście projektu *Lost Element / Re-construction of the Witch* ze względu na kobiecy gniew, złość, agresję, tłumione w procesie socjalizacji dziewczynek i rozumiane jako cechy negatywne. W baśniach takie zachowania przypisywane są wiedźmom, przedstawianym jako postaci jednoznacznie negatywne i szkodliwe. Jednakże wartościowanie emocji i zachowań jest uwarunkowane genderowo. Kobieta manifestująca gniew będzie uznana za agresywną, zaś mężczyzna za bohaterskiego/stanowczego. Polowania na czarownice w rzeczywistości prowadziły do eksterminacji kobiet i unicestwienia w „naturze kobiety” pragnienia niezależności i buntu, zagrażających systemowi opartemu na hierarchii, posłuszeństwie i przemocy. Podporządkowanie kobiet, było gwarantem jego trwałości. Pisząc o deprecjonowanych wartościach kobiecych w naszej historii i kulturze, odnoszę się tego, jakie cechy i zachowania są kulturowo uznawane za kobiece i za męskie, co niekoniecznie odnosi się do cech konkretnych osób identyfikujących się z daną płcią. Niemniej jednak ten binarny podział i stawiane każdej płci określonych, a więc ograniczających oczekiwań, kształtuje życie społeczeństw i prowadzi do aktów

dyskryminacji i przemocy. Moje realizacje przede wszystkim mają na celu tworzenie więzi społecznych poprzez sztukę, poszerzania pola sztuki, jak również dialogu i reinterpretacji dzieł tzw. sztuki dawnej poprzez współczesne środki artystyczne i wobec współczesnych kontekstów społeczno-kulturowych.