23

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Dotyk, rytm i współświadczenie. O afektywnym potencjale materialności i taktylności w twórczości Brachy Ettinger
autorka:
Anna Chromik
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 23
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/dotyk-rytm-i-wspolswiadczenie
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2019.23.1850
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Bracha L. Ettinger; pamięć; trauma; macierz; gest; materialność

streszczenie:

W twórczości artystycznej i teorii Brachy L. Ettinger możliwość spotkania z traumą i pamięcią Innego jest immanentnie wpisana w podmiotowość przez wzgląd na macierzowe źródła naszego jestestwa. To spotkanie-wydarzenie, w którym łączy się artystka, dzieło, upostaciowienie i widz – który ze świadka (witness) zamienia się we współświadka (with-ness) ma wymiar proto-etyczny, humanistyczny i głęboko uczłowieczający. Tu właśnie, według Ettinger, tkwi polityczny potencjał sztuki – w ciągłym otwieraniu się, wystawianiu się na ranę Innego, przerabianie tej rany poprzez dzieło sztuki, a tym samym stawianie oporu wobec dominującego paradygmatu cięcia i oddzielenia. Ettinger wywodzi swą koncepcję granicznej przestrzeń spotkania w i poprzez dzieło sztuki z teorii macierzy. Według niej podmiot i Inny współtworzą się relacyjnie, na wzór relacji matka-płód, a nie tylko poprzez radykalną separację. Niniejszy tekst przybliża związki między techniką gestu malarskiego Ettinger i tworzoną przez nią teorią stawiając jednocześnie pytanie, w jaki sposób materialność fizycznego gestu artystki może uruchamiać afektywny potencjał współodczuwania czy współswiadczeniea – [wit(h)nessing)] w odbiorcy sztuki zanurzonym w wzrokowo-symbolicznym imaginarium kształtującym narrację o traumie i utracie.

Anna Chromik - Dr Anna Chromik pracuje jako adiuntka w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, gdzie prowadzi kursy z zakresu teorii literatury oraz studiów kulturowych. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień ucieleśnionej podmiotowości, związków pomiędzy traumą, oporem i wulnerabilnością w sztuce eksplorującej cielesność oraz w teorii, a także wokół feministycznych dyskursów macierzyństwa w teorii i sztuce. Najważniejsze publikacje to monografia Disruptive Fluidity: The Poetics Of The Pop Cogito (Peter Lang 2012) oraz wydany pod jej redakcją katalog-reader poświęcony sztuce i teorii

Brachy L. Ettinger (Bracha L. Ettinger: Eurydyka-Pieta / Eurydice-Pieta, Muzeum Śląskie 2018). Występuje czasem również w roli kuratorki wystaw i organizatorki wydarzeń promujących feministyczną sztukę współczesną – była m.in. kuratorką pierwszej przekrojowej wystawy prac Brachy L. Ettinger w Polsce (Muzeum Śląskie, 2017).

Dotyk, rytm i współświadczenie. O afektywnym potencjale materialności i taktylności w twórczości Brachy Ettinger

W lipcu 2017 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach można było zobaczyć przekrojową wystawę prac Brachy Lichtenberg Ettinger, której byłam kuratorką. Ettinger to nie tylko postać rozpoznawalna ze względu na wkład w rozwój Nowego Malarstwa Europejskiego, lecz również jedna z kluczowych teoretyczek współczesnej psychoanalizy Lacanowskiej i feminizmu różnicy. Wystawa, niewątpliwie ważna dla polskiej publiczności zainteresowanej twórczością i teorią Ettinger, była niezwykle istotna również dla samej artystki, która pokazała w Katowicach najważniejsze obrazy olejne, rysunki i grafiki, filmy oraz fragmenty swoich słynnych notesów. Ten szczodry gest oferujący wgląd w najintymniejszą część jej procesu twórczego i analitycznego na pierwszej przekrojowej wystawie prac artystki w Polsce[1] nie był przypadkowy.

Ettinger działa w obszarze sztuk wizualnych: od malarstwa i rysunku, poprzez fotografię, aż po instalacje wideo; w twórczości pisarskiej zajmuje się zagadnieniami podmiotowości oraz powiązaniami estetyki i etyki. Artystka jest przedstawicielką tak zwanego drugiego pokolenia, córką ocalałych z Zagłady polskich Żydów. Urodzona w 1948 roku, już w Izraelu, dorastała zanurzona w dźwiękach języka polskiego, którego nie rozumiała. Ów *mamalangue* – język odbierany nie jako nośnik znaczenia, lecz sprowadzony do warstwy zmysłowej, cielesnej i materialnej – był dla niej niezwykle istotny, co często podkreślała podczas pobytu w Polsce. To skupienie na materialności, w tym materialności pozasemantycznego doświadczenia języka, stanowi metaforyczną oś niniejszego tekstu, jednocześnie przybliżając nas do proponowanego przez Ettinger rozumienia zarówno podmiotowości i pamięci, jak i traumy. Język polski zredukowany

do warstwy dźwiękowej i ograniczony do prozodii nie jest dla artystki tylko pustym znaczącym ukazującym rozpad porządku znaku, lecz jawi się jako część procesu tworzenia znaczenia, jestestwa i pamięci – to część równie konstytutywna dla podmiotu jak symbolizacja. Ten kontekst jest istotny dla zrozumienia, w jaki sposób prace Ettinger i obiekty pokazane na katowickiej wystawie, z których znaczna część eksponowana była już wielokrotnie w muzeach i galeriach na całym świecie, tworzą nowe połączenia graniczne, odsłaniając kolejne pokłady pamięci i traumy oraz różne ścieżki przepracowywania ich poprzez sztukę.

Podkreślenie fizycznego i cielesnego wymiaru znaku i tekstu (nie tylko językowego) zwraca uwagę na rolę materialności doświadczenia w twórczości artystycznej oraz formułowanej przez Ettinger teorii. Aspekt ten pojawia się w wielu omówieniach jej dorobku[2], chociażby dlatego, że nie sposób oddzielić jej filozofii od działalności artystycznej – stosowane przez nią techniki malarskie znajdują odzwierciedlenie i analogie w jej koncepcjach teoretycznych. W niniejszym tekście przyjmuję takie właśnie materialistyczne podejście, stawiając sobie za cel przede wszystkim przybliżenie twórczości Ettinger polskiemu odbiorcy, zwłaszcza w kontekście związków jej pracy artystycznej ze stworzonym przez nią spójnym systemem teoretycznym. To ważne, ponieważ dorobek Ettinger – głęboko związanej z Polską – wciąż nie doczekał się zbyt wielu kompleksowych omówień w języku polskim[3]. Jednocześnie niniejsze rozważania są próbą zbadania, w jaki sposób materialność fizycznego gestu artystki może uruchamiać afektywny potencjał współodczuwania (czy tego, co ona sama nazywa współświadczeniem – *wit(h)nessing*) w odbiorcy zanurzonym w odmiennym wzrokowo-symbolicznym paradygmacie, który wciąż kształtuje odbiór narracji o pamięci, utracie i Zagładzie w Polsce.

Chyba najbardziej znanym polskojęzycznym tekstem

przybliżającym postać Brachy Ettinger jest artykuł Doroty Głowackiej *Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holokaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia"*[4]. Autorka skupia się na *modus operandi* prac Ettinger w kontekście jej prób konfrontacji z pamięcią wcześniejszego pokolenia, które sytuują artystkę w pozycji „świadka pozbawionego wydarzeń"[5]. W tym kontekście wprowadza czytelnika w przestrzeń wewnętrznych przeżyć artystki, które, przetworzone przez określone techniczne gesty oraz wprzęgnięte w strukturę teoretyczną, stają się metodycznymi strategiami przepracowywania traumy przez podmiot dający świadectwo świadkom. Niejako kontynuując naznaczoną przez Głowacką trajektorię metodologiczną, pragnę wprowadzić kolejne pojęcia wywodzące się z myśli Ettinger i ukazać ich powiązania z konkretnymi strategiami technicznymi w malarstwie artystki. O ile osią rozważań Głowackiej jest kolor (a konkretnie zastosowanie fioletu jako nośnika pamięci w żałobie), niniejszy tekst oscyluje wokół taktylnego wymiaru obrazu, gdzie nawet kolor może stać się domeną sensorium pozawzrokowego i gdzie uruchomiona zostaje przestrzeń styczna[6] między obrazem, artystką i widzem. Uważam, że właśnie ten najbardziej namacalny, fizyczny i materialny aspekt dzieła ma potencjał afektywnego oddziaływania na odbiorcę, który w tym procesie przestaje być widzem, a staje się otwartym na współczucie i troskę współświadkiem zainicjowanego przez artystkę procesu przepracowywania traumy własnej i traumy Innego.

Styki, spotkania, ślady

Sama wystawa w rozumieniu zaproponowanym przez Ettinger to coś więcej niż ekspozycja. Można ją postrzegać jako Spotkanie-Wydarzenie[7] między wrażliwością i pamięcią artystki a wrażliwością i pamięcią odbiorców, rezonujące z konkretną lokalizacją, a także z punktami przecięcia, w których

niespodziewanie spotykają się przepracowywane traumy różnych podmiotów. W tej przestrzeni struny pamięci zaczynają wibrować, niespodziewanie ze sobą zestrojone i poruszone subtelnymi drganiami, wydobywając w ten sposób określone znaczenia i afekty.

Począwszy od lat 80., Ettinger przechodzi różne fazy łączenia tradycyjnej artystycznej (czy rzemieślniczej) pracy unikalnego indywidualnego gestu i odręczności z mechanicznymi, bezosobowymi technikami reprodukcji. Większość jej prac przyjmuje jakąś formę graficznej lub malarskiej ingerencji w skopiowane uprzednio fotografie. Część z nich to zdjęcia rodzinne z czasów przed- i powojennych, inne to nieustannie powracające historyczne materiały archiwalne – litografie z podręcznika psychiatrii, zdjęcia lotnicze czy wreszcie najczęściej nawiedzające jej prace swą widmową obecnością fragmenty fotografii nagich kobiet i dzieci tuż przed egzekucją w getcie w Mizoczu na Ukrainie. Artystka często korzysta z fotokopiarki, zatrzymując ją w trakcie pracy w taki sposób, że pył z tonera tworzy widmowe ślady powielanego obrazu – materialne powidoki przywodzące na myśl osiadające cząstki popiołu, które następnie mieszają się z pigmentem, gdy artystka pokrywa je kolejnymi warstwami farby, tworząc efekt hologramu. Efemeryczny obraz formowany przez wibrujące drobiny pyłu sugeruje zarys postaci, który jednocześnie wyłania się z niebytu i niknie. To pozbawione autora i tworzącej dłoni widmo-ślad wyłania się, jak pisze Griselda Pollock, niczym duch z maszyny[8]. Maszyna jest tu ważnym elementem: w procesie ślepego, choć wypełnionego światłem skanowania przekłada to, czego owo światło dotknie, na naładowane cząstki elektromagnetyczne przyjmowane przez papier, którym nigdy niedane jest się zestalić. W swoich notatkach Ettinger pisze:

> Zacząć od fotokopii jako pierwszego etapu dzieła wskazującego, że istnieje jeszcze inny czas, poza tym dziełem,

> nad którym się pracuje. Rezonowanie jakiejś rzeczywistości, echo jakiegoś życia [...]. Przerabianie, które jest także zamazywaniem. Tworzenie śladu to także zamazywanie go; zamazywanie śladu to także wydobywanie go[9].

To tworzenie śladu jest momentem, który łączy plastyczność obrazu z psychoanalitycznym przepracowywaniem traumy własnej i Innego.

Ślad-linia stworzony przez artystkę czasem imituje linię istniejącą na dokumentalnej fotografii, a czasem, jak pisze sama Ettinger, „rysunek ingeruje w nią jak rana. Linia-trauma"[10]. Proces ten przypomina praktykowane w psychoanalizie zawieszenie świadomej uwagi, która ustępuje miejsca innej formie uważności, nastawionej na spotkanie poprzez dostrojenie się i rezonowanie z elementami nieświadomymi wyrażanymi przez rytm, ciało, tonalność, przepływy, głos i ciszę, zawahania i blokady. W powstałej w ten sposób wspólnej przestrzeni spotkania tworzą się połączenia, które nie mogłyby powstać w żaden inny sposób – pewne wątki z nieświadomości interpretowanego obiektu (tekstu, pacjenta czy dzieła artystycznego) łączą się z wątkami nieświadomości analityka (artysty, widza). Wątki te sięgają również do znanych i nieznanych Innych – Innych zarówno „pacjenta", jak i analityka. Przetworzenie dokonuje się w tej wspólnej przestrzeni pełnej niespodziewanych punktów przecięcia. Sztuka według Ettinger działa w podobny sposób. Otwierając granice własnego ja w geście „samorozkruszenia" (*self-fragilization*), artystka staje się współświadkinią (*wit(h)ness*) wobec afektów pochodzących od znanych i nieznanych Innych, a uczestnikami tego procesu są nie tylko artystka i widz, ale także samo dzieło i postacie w nim



Bracha L. Ettinger, *Eurydice nu descendrait N° 2* (2006-2013)

występujące. W tym polu, zwanym przez artystkę „przestrzenią graniczną", odbiorca może zostać dotknięty i poruszony traumą Innego – znanego i nieznanego, współczesnego lub pochodzącego z przeszłości. W ten sposób otwiera się graniczna przestrzeń współpowstawania: „To ciało decyduje: zatrzymania, progi – to, co nieznane i to, co zapomniane, Nie-ja, niezasymilowane i odrzucone"[11].

„Praca sztuki" (*artworking*[12]) według Ettinger jest procesem zorientowanym na otwarcie połączenia z nieświadomością, działając podobnie jak Freudowska praca snu (*Traumarbeit*[13]). W gościnnym geście otwierania się na puls ruchu i czasu, a także w dopuszczaniu nieprzewidywalności takiego spotkania różnych podmiotów na płaszczyźnie nieświadomości, artystka w pewnym sensie dąży do „nawiązania kontaktu" czy połączenia ze „zjawami" uruchomionymi przez fragmenty materiałów archiwalnych, z którymi pracuje. Czasem zarysy tych upostaciowień można odnaleźć w warstwie wizualnej obrazu, jak choćby we fragmencie portretu matki z przedwojennej fotografii czy figurach trzech nagich „Eurydyk"[14] na chwilę przed zamordowaniem w getcie w Mizoczu. Ettinger szuka tego połączenia nie jako ezoteryczne medium, lecz poprzez afekt – uruchomienie własnych psychicznych strun[15], traum i zasobów nieświadomości. Wykraczają one poza możliwości jej kognitywnego poznania, aby, jak sama twierdzi, „rozpoznać to, co niedostrzeżone, obrzeża nieświadomości i zawieszoną pamięć Macierzy"[16]. Jednocześnie widz stający się współświadkiem będzie rezonował z dziełem poprzez dostrojenie innych psychicznych strun, otwierając nowe możliwości dzieła, również te nieuwzględnione przez artystkę. Ten proces przepracowywania zawsze zorientowany jest na przyszłość i przepojony nadzieją na transformację traumy[17]. Aby zrobić miejsce na delikatne drganie strun rozciągniętych pomiędzy różnymi podmiotami, konieczny jest gest czasowego wycofania

świadomej i racjonalnej uwagi po stronie zarówno artystki, jak i widza. Dzięki temu dotykanie śladów i rezonowanie z tym, co jawi się nam jako drżące, efemeryczne poświaty i echa, nie prowadzi do natychmiastowego wtłoczenia ich w formy i konkretne reprezentacje. Ettinger pisze: „Tylko ślady dają świadectwo. Lepiej zapomnieć to, co wiemy, a zostanie to zapisane wraz ze wszystkim, czego nigdy nie wiedzieliśmy"[18].

Macierz a transkrypcja traumy

Aby zrozumieć opisywaną przez Ettinger rolę pracy sztuki w procesie ukazywania i przepracowywania traumy, trzeba odwołać się do jej teorii Macierzy, która w oparciu o morfologię kobiecej różnicy płciowej proponuje figurę macierzystości czy macicy jako konstytutywną dla podmiotowości w równym stopniu co fallus. Jako prenatalna przestrzeń spotkania między częściowymi podmiotami i współstawania się z nieznanym Innym, macierzystość oznacza relacyjność, transpodmiotowość, przestrzeń styczną charakteryzującą się gościnnością i wymianą, lecz bez stapiania się w jedno. Macierz złożona jest z różnych „ja" i nieznanych „nie-ja", które nie są ani odrzucone, ani przyswojone[19]. Macierz to przestrzeń „*metra*morfozy" (z późnołacińskiego *metrium* – „łono", „macica", czy greckiego *metrion* – „macierzowy", „macierzysty"), pole ciągłej twórczej przemiany i transformacji poprzez styczność i współdzielenie. To tutaj następuje wymiana / transmisja śladów pamięci, traum, pragnień i zdarzeń. Macierzowe współpowstawanie jest według Ettinger równie konstytutywne dla upodmiotowienia, co radykalna seria separacji, cięć i – w końcu – kastracji, izolująca podmiot w porządku symbolicznym oraz sytuująca macierzystość po stronie nieodwracalnej utraty i abiekcji, a jednocześnie naznaczająca ją niemożliwym do zaspokojenia pożądaniem i jego zakazem. Macierzysta interwencja w model Lacanowski odbywa się zatem poprzez niewielkie, acz istotne przesunięcia. Artystka

wprowadza „Macierz jak konia trojańskiego pomiędzy Fallusa i Symbol", zarazem „mapując *metra*morfozę"[20]. Chodzi o dopuszczenie możliwości, w której prenatalne intymne spotkanie z Innym / Inną (spotkanie dwóch obcych sobie bytów) lokuje w każdym indywidualnym podmiocie potencjał transsubiektywności i współstawania się. O ile cięcia pełnią fundamentalną funkcję w kształtowaniu się pewnych aspektów podmiotu, o tyle nie wyczerpują podmiotowości we wszystkich jej wymiarach i przejawach. To właśnie ta część, która wynika ze specyfiki nieedypalnej różnicy płciowej (niezależnie od późniejszej edypalizacji), pozwala nam na współdzielenie afektów, współczucie-pasję (*com-passion*), na komunikację poprzez troskę (*communi-caring*) i na współświadczenie[21].

Z tego właśnie miejsca Ettinger wywodzi swoją ideę Transkryptum, która jest modyfikacją klasycznej już w teorii traumy koncepcji wewnętrznej krypty i widma autorstwa Nicolasa Abrahama i Marii Torok[22]. Uwzględnienie macierzystej relacyjności (w macierzystej przestrzeni granicznej) zwraca uwagę na transmisję niepamiętanych przez podmiot wydarzeń, które nie popadają w zapomnienie, lecz zostają przeniesione na poziom transpodmiotowy. Według Ettinger u Torok i Abrahama niepamiętana przez podmiot utrata – trauma Matki / Innego wryta w jego pamięć – pozostaje dla niego niedostępna i zamknięta w krypcie nieświadomości, staje się domeną „traumatycznej utraty bez pamięci"[23]. Kryptę zamieszkuje widmo, do którego podmiot nie ma dostępu, choć obecność widma rzutuje na relacje tegoż podmiotu. Zatem, choć pojawia się tu sugestia transpodmiotowej transmisji traumy, pozostaje ona wpisana wyłącznie w ramy autoreferencyjnego, osobnego podmiotu. Interwencja Ettinger, polegająca na dokonaniu przesunięcia w obrębie samej koncepcji podmiotowości, dopuszcza zatem możliwość pamiętania śladów traumy Innego, uzyskania dostępu do tej pamięci, a nawet przepracowania bolesnej straty poprzez działanie sztuki[24]. Autorka twierdzi,

że nieuniknione i konieczne staje się niesienie śladów nieswojej traumy, a przetwarzanie jej w akcie estetycznym zyskuje wymiar etyczny. Transkryptum jest więc funkcją pamięci w procesie tworzenia dzieła sztuki, która, ucieleśniając transkrypcję traumy (należącej do znanego i nieznanego Innego), dokonuje wzajemnej inskrypcji jej śladów[25].

Dopuszczając możliwość oddziaływania przy pomocy sztuki na „pamięć zapomnienia"[26], myśl Ettinger wpisuje się w badania nad międzypokoleniowym przekazem traumy[27]. Zainteresowanie tym tematem, obecnym w refleksji teoretycznej od lat 70. XX wieku, jest skutkiem pochylenia się psychoanalizy nad doświadczeniem przedstawicieli drugiego pokolenia po Holocauście. Dzieci ocalałych często manifestowały w swych relacjach rodzinnych i relacjach ze światem określony zespół syndromów będący skutkiem wychowania przez rodziców dotkniętych zespołem stresu pourazowego, a także utraty zwykłego kontekstu rodzinnego, społecznego i materialnego. Ettinger pisze:



Bracha L. Ettinger, *Eurydice No. 35* (1994–2001)

> Moi rodzice byli dumni ze swego milczenia. To był ich sposób na oszczędzenie cierpienia innym osobom i własnym dzieciom. Ale w ciszy przekazuje się wszystko – oprócz narracji. W ciszy nie można nic zmienić w narracji, która się ukrywa[28].

Griselda Pollock zauważa, że w obliczu braku wcześniejszych pokoleń dla dzieci drugiej generacji podstawowym pytaniem o tajemnicę życia było nie tyle Freudowskie „skąd się biorą dzieci", ile „skąd się biorą rodzice"[29]. Christine Buci-Glucksmann z kolei

nazywa prace Ettinger „obrazami nieobecności”[30]. To właśnie w tę nieobecność wkracza Transkryptum. Współczujące spojrzenie artystki możliwe dzięki pracy sztuki z czułością i delikatnością odsłania tę zakrytą milczeniem i zaplombowaną w krypcie traumy ciszę, utratę i nieobecność. Artyst(k)a, a przez nią i praca sztuki, głaszczącymi pociągnięciami pędzla dotyka traumy rodziców, dziadków, znanych i nieznanych Innych, nigdy niedokonanych przyszłości przerażonych kobiet i dzieci uwiecznionych tuż przed egzekucją – i w ten sposób spotyka ich spojrzenie. Nie patrzy na nich jednak z dystansu, nie estetyzuje ich cierpienia, lecz „współzamieszkuje” przestrzeń obrazu, by wciąż na nowo uczłowieczać podmioty w niej obecne.

Znaczenie poza porządkiem znaku: dotyk, dźwięk, afekt

„Konie trojańskie z obrzeży świadomości” nieustannie naruszają granice porządku symbolicznego przez działania artystyczne[31]. Dzieje się to za sprawą wspomnianego wcześniej świadomego zawieszenia uwagi, które w przypadku pracy sztuki dokonuje się poprzez interweniującą dłoń artystki. Ta interwencja – czasem za pomocą gestu, czasem hieroglificzna, innym razem abstrakcyjna i zredukowana do koloru – nazwana została przez nią kiedyś „myślą dłoni”[32]. W obrazach z wczesnych lat 90. malowanie pełni funkcję nawarstwiania dotyku. Rytmicznie pulsujące ruchy dłoni systematycznie i ślepo skanują naznaczone śladami powierzchnie materiału fotograficznego: „Dotknąć inaczej” – pisze Ettinger – to uruchomić „mądrość umysłu dłoni żyjącego w przestrzeni obrazu”[33]. Malarski gest polegający na rytmicznym i metodycznym nakładaniu kolejnych warstw półprzezroczystej farby to proces bardziej zmysłowy niż wzrokowy oraz, jak pisze Brian Massumi, przekazujący „rytm czucia”. Połączenia tworzą się pomiędzy tymi elementami dzieła, które dają podobne odczucia albo są „podobne w dotyku”,

a niekoniecznie tymi, które łączą się wizualnie[34]. Ettinger tworzy zatem w swych pracach przestrzeń spotkania pomiędzy przeszłością zakodowaną w fotografii powstałej w wyniku mechanicznego procesu analogowego a teraźniejszością śladu fizycznie urealnionego przez kontakt z materiałami malarskimi i ciałem artystki. Wyłaniające się z palimpsestów lub niknące w nich upostaciowienia zostają zmaterializowane tylko w takim stopniu, na jaki pozwala neutralny mechanizm działania optycznych procesów elektryzowania, naświetlania i magnetycznego przyciągania węglowych cząsteczek tonera. Fragment archiwalnej fotografii urealnia się zatem w fizycznej materialności, a następnie zostaje zdefamiliaryzowany poprzez wielokrotne powtórzenie powracających fragmentów, takich jak na przykład twarz matki artystki z jednego ze zdjęć albo trzy postacie kobiece z fotografii dokumentującej morderstwo w getcie w Mizoczu. W ten sposób następuje przeniesienie do wymiaru estetycznego / formalnego poza reprezentacyjnym porządkiem znaku w procesie przypominającym formalistyczny język poetycki[35].

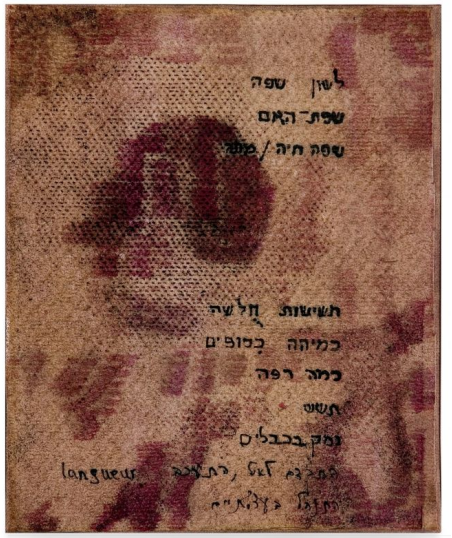
W jednej z sal katowickiej wystawy wyeksponowano serię fotografii z rodzinnych archiwów artystki oraz reprodukcje jej notesów; kilka z nich po raz pierwszy pokazano w całości (oryginalne notesy można było obejrzeć w kolejnej sali, tym razem jednak otwarte już na wybranych stronach i unieruchomione w szklanej gablocie uniemożliwiającej wgląd w ciągłość zapisków). Pośród zdjęć archiwaliów i obiektów, które na pierwszy rzut oka jawią się jako materiał autobiograficzny, uwagę widzów przykuwa zdjęcie kartki z odręcznie napisanym tekstem polskiej kołysanki *Aa, kotki dwa* wraz z prostym tonalnym zapisem melodii. Jako dorosła już osoba Bracha Ettinger poprosiła swoją matkę o zapisanie zapamiętanej w dzieciństwie piosenki. Co ciekawe, tutaj muzyką istniejącą w innym niż symboliczny porządku znaku (z podziałem na znaczące i rzecz oznaczaną) jest nie tylko melodia, ale i tekst

piosenki, co powoduje rozpad znanej nam wewnętrznej logiki znaku. Wskazuje na to fakt, że mimo potrzeby odcięcia dzieci od komunikacji w języku polskim matka wciąż w nim śpiewa albo czyta na głos poezję. Ta destabilizacja kodu nie jest tu jednak przywołana po to, by odsłonić ziejącą otchłań popędowej i ciemnej podszewki realności, operując pustymi znaczącymi ukazującymi tylko niemożność powrotu do na zawsze już zamkniętej przededypalnej fuzji z matką. Rodzice Brachy rozmawiali między sobą po polsku, lecz nie chcieli tego języka – przesiąkniętego traumą i bolesną pamięcią straty – przekazywać swoim dzieciom. Jednocześnie matka artystki – polski był dla niej utraconym językiem literatury i poezji, z której wyrastała – przez wiele lat nie nauczyła się płynnie mówić po hebrajsku, więc jej komunikacja z córką opierała się na najbardziej podstawowych zwrotach. Bracha czerpała słowa z książek – „słowa nomadyczne”[36]. We wspomnieniach odnotowuje przyjemność, jaką sprawiało jej wypowiadanie słów, które nic dla niej nie znaczyły[37]. Dla córki dorastającej w akustycznym kokonie niezrozumiałego języka matki prozodyczna i materialna sfera języka, jego żywy, fizyczny wymiar manifestujący się poprzez rytm, tonalność, pulsacje i cielesność artykulacji, nigdy nie zostaje sprowadzona do roli wypartego Innego czy zewnętrza znaczenia będącego ciemną sferą niewyrażalnego Realnego i mrocznym rewersem podmiotowości. Wprost przeciwnie: jest ona nośnikiem znaczenia, ale znaczenia innego typu, pochodzącego z innej przestrzeni i innego rodzaju upodmiotowienia, które nie przyjmuje binarnej logiki fallicznego znaku.

Tak jak język może stać się rzeczą, fizycznym bytem oddziałującym na podmiot poprzez swą materialną i cielesną konstytucję, która odgrywa wówczas rolę prymarną wobec niesionego znaczenia, podobnie fragmenty fotografii wyizolowane z czasu i przestrzeni dokumentu przestają pełnić funkcję indeksalną: „Części zdjęć dokumentalnych stają się abstrakcyjnymi strefami światła, cienia, nieprzezroczystości,

przejrzystości"[38]. Proces zatrzymanego kopiowania zwraca uwagę na fizyczny i dotykalny aspekt powstawania obrazu, przez co paradoksalnie sprawia, że „upostaciowienia" stają się widmami mocniej osadzonymi w materialności niż oryginalne fotografie. Działanie światła-koloru poprzez gest artystki wprowadza inną formę czasowości: opartą na powtórzeniu, ruchu oraz rytmie samego procesu nakładania farby tworzącej membrany i ślady. Nie jest to jednak proces estetyzacji czy fetyszyzacji bolesnych obrazów, który izoluje widza od faktycznego przeżycia. Wprost przeciwnie – przez estetyczną i etyczną pracę sztuki Ettinger dotykamy najbardziej żywej, pulsującej, materialnej fizyczności pamięci, która, choć niemożliwa do uchwycenia w narracji i porządku językowym, komunikuje się z nami najbardziej dojmująco, poprzez afekt.

To zawieszenie wizualizacji przedstawienia postaci poprzez użycie różnych mediów nie odbywa się kosztem zatracenia tego, co Jean-François Lyotard nazywa, za Marcelem Duchampem, „zjawą" lub „widmem", wydarzaniem się „czegoś Innego"[39]. Griselda Pollock pisze:



Bracha L. Ettinger, *Mamalangue No. 4* (2001). Courtesy of Bracha L. Ettinger

> Istnieje głęboka różnica pomiędzy wizualizacją a dopuszczeniem odmienności wnikającej w widzialność, gdzie możemy ją napotkać, a nie uchwycić za pomocą wzroku i zamienić w obraz oparty na rozpoznaniu, czyli na tym, co już uprzednio znane[40].

Gdy artystka po pewnym czasie wraca do poszczególnych prac, za każdym razem dotykając pędzlem kolejnych śladów i nawiązując z nimi kontakt poprzez odkrywanie kolejnych połączeń granicznych w geście malowania, działa w ekonomii

psychoanalitycznego przepracowywania. Wymaga ono czasu i tworzenia możliwości regularnych i otwartych przestrzeni spotkania opartych na nieprzewidywalności, choć, co podkreśla Pollock, zawsze wyczekiwanych z nadzieją i gościnną otwartością wynikającą z postawy etycznej[41].

Artystka poniekąd towarzyszy obrazom, współzamieszkuje ich przestrzeń. Dotykanie śladów, rezonowanie z tym, co drga i jest ulotne, lecz bez wtłaczania tych ledwo wyczuwalnych poświat i pobrzmień w ramy figuratywności – proces ten jest „przetwarzaniem przez materialność, zarówno we własnym ciele i poprzez nie, jak i w materii użytych materiałów oraz poprzez nią"[42]. Jej powrót do tradycyjnej techniki malarstwa w latach 90. jest więc wykroczeniem poza wizualność i przeniesieniem obrazu również do sfery innych zmysłów i doznań – rytmu, dotyku, gestu, pulsacji, ruchu. Nawet kolor nie jest tu domeną tylko wzroku i spojrzenia. Zamiast tego staje się nośnikiem światła jako ruchu, nośnikiem głębi, przy czym jest to nie tyle głębia perspektywiczna, która wymaga dystansu i symbolicznego przyjęcia wyizolowanej perspektywy patrzącego ja/oka (*I/eye*), ile raczej ruch w głąb, nieustannie przypominający o powiązaniach obrazu z malującym go ciałem i o fizycznych właściwościach użytych materiałów. Taki rodzaj spojrzenia uniemożliwia falliczne zawłaszczenie obrazu. Prace Ettinger generują inny rodzaj patrzenia – nieopierający się na uprzedmiatawiającym spojrzeniu, niezmierzający do odkrywania zagadek i obnażania tajemnic, lecz uruchamiający pewien rodzaj zadumy i afektu wynikającego z współodczuwania:

> Ślady z wnętrza i ślady pochodzące z widzenia zamieniają się miejscami i zostają odmienione. Nawet gdyby nic się nie łączyło, to i tak byłyby te pozostałości: wizualne ślady po śladach uprzedniej wizualności, wpływ uprzednich śladów na widzenie, które nadejdzie; powidok inny od tego, co na początku. – Odkrywać, tworzyć połączenia, struny, tunele[43]

.

Spojrzenie edypalne, często utożsamiane ze spojrzeniem męskim, uprzedmiotawia i unieruchamia. Ettinger wraz z figurą Eurydyki wprowadza inny porządek spojrzenia, które nigdy nie pozwala nam zobaczyć tej postaci wyraźnie, w całości, z dystansu – zawsze będzie to tylko efemeryczny zarys, sugestia konturu. Zyskujemy zatem dostęp do Eurydyki jedynie jako migotliwego powidoku, z którego wyłania się obraz fragmentaryczny, a zarazem przybliżony i intymny, pozbawiony semantycznego kontekstu i głębi perspektywy, a jednak sugerujący inny rodzaj głębi. Patrząc współczującym i uczłowieczającym spojrzeniem, niejako zachowujemy Eurydykę przy życiu, jakby zawieszoną między jedną śmiercią – zejściem w podziemia – i drugą, wywołaną zawłaszczającym spojrzeniem. Jednocześnie ten macierzysty czy niefalliczny rodzaj patrzenia wykracza poza porządek wizualny i obejmuje dotyk, taktylność, a także rezonuje z traumą Innego poprzez materialny ślad – czy to przez archiwalne *ready made*, czy przez materialną ingerencję fizycznego gestu artystki.

Macierzyste spojrzenie

Podczas oprowadzań kuratorskich odwiedzający katowicką wystawę zwracali uwagę na fizyczną strukturę obrazów Ettinger, często przypominającą fakturę materiału. Niektóre prace sprawiają wrażenie, jakby przeplatały się w nich wątki, nici rozciągające się niespodziewanie między poszczególnymi elementami na wskroś ram i przestrzeni dzielących obrazy. Na wystawie tkanina pojawia się również fizycznie: reprodukcja notatnika (pokazanego w całości, a nie tylko, jak dotąd, poprzez wybrane strony) została wydrukowana na płachtach płótna przytwierdzonych do ściany tylko wzdłuż górnych krawędzi poszczególnych „stron". Choć nawiązanie to jest wyłącznie symboliczne (reprodukcja notesu jest tylko nadrukowana

na powierzchni płótna), sama obecność tego materiału, nieustannie wprawianego w ruch przez cyrkulację powietrza i reagującego na poruszenia znajdujących się w pomieszczeniu ciał, może uruchamiać skojarzenia z poetyką traktującą tkaninę jako metaforę kobiecego ucieleśnionego procesu tworzenia[44]. Podobnie jak splot tkaniny, notesy podważają dychotomię między wnętrzem i zewnętrzem procesu twórczego. Zacierają granicę między tym, co prywatne, i tym, co publiczne, teorią i sztuką, pismem i obrazem, znaczącym i znaczonym, formą i materią, świadomym i nieświadomym, śladami Innego i własnej codzienności. Analogii jest więcej: praktyka tkania angażuje ciało tworzącego w działanie oparte na ciągłości, powtarzalności i kumulacji gestów. O tym procesie pisze też Griselda Pollock, kontemplując symbolikę krosna należącego niegdyś do Anny Freud, które oglądać można jako eksponat w Muzeum Zygmunta Freuda w Londynie, gdzie w 2009 roku odbyła się ważna wystawa-instalacja Ettinger kuratorowana właśnie przez Pollock. Według krytyczki tkanie jest procesem transowym[45], a jednocześnie wymagającym specyficznego rodzaju uwagi lub jej zawieszenia[46]. To także „abstrakcyjna praca z kolorem, który jednocześnie materializuje się poprzez włókna i zostaje wydobyty do widzialności poprzez wspólne wibrowanie licznych linii, z których [tkanina] jest utkana"[47]. Tkaniny, zauważa dalej Pollock, wymykają się tradycyjnej dychotomii figura–tło i logice powierzchni jako tego, co podtrzymuje plamy koloru. Tkanie nie transmituje całości obrazu jako takiego[48]; efekt wytworzony przez jednostajną, transową i zawieszoną jakby we śnie fizyczną pracę rąk tkaczki wyłania się dopiero w oku patrzącego, jako migotanie. Podobnie obrazy Ettinger mają wewnętrzną przestrzeń, wibrującą nagromadzeniem drobnych śladów farby przypominających przeplatające się i niemożliwe do rozróżnienia wątki w strukturze tkaniny. To efekt wieloletniego procesu nakładania kolejnych warstw farby i wielokrotnych powrotów do tych samych dzieł. Powierzchnia obrazów zdaje się przypominać

hologram: kolor odgrywa rolę światła wprawiającego cały obraz w ruch, nadając mu tym samym wewnętrzną głębię. Przeplatają się tu wątki pamięci wojennych i historycznych strat i traum, własnych, rodzinnych i zupełnie obcych, tworząc w ten sposób przestrzeń macierzystego współstawania się, opartą na morfologicznym modelu współstawania się podmiotu w relacji z kobiecą różnicą.

Co istotne, współstawanie się uwarunkowane jest kategorią kilkorości (*severality*). Jakaś część współformowania się podmiotu w łączności z Innymi znajdującymi się obok, w ciągłym procesie różnicowania się w bliskości, urzeczywistnia się na obrzeżach Symbolicznego poprzez ukryte w dziele sztuki związki, które mogą być dostępne poprzez nią. Macierzystość jako suplement dla fallicznej logiki Jednego opiera się na kilkorości współstających się podmiotów – musi być ich co najmniej dwoje – i właśnie w tę psychiczną przestrzeń kilkorości wdziera się sztuka[49]. Nie jest jednak po prostu zwielokrotnieniem czy multiplikacją podmiotów – w takiej niekończącej się ryzomatycznej replikacji nie ma miejsca na rozciągnięcie transpodmiotowych strun pomiędzy konkretnymi podmiotami częściowymi. Jak pisze Anna Kisiel, w przestrzeni macierzy „spotykają się zawsze co najmniej dwa podmioty; nie jest to jednak połączenie przypadkowe czy między wieloma niezwiązanymi w żaden sposób podmiotami; stąd wyrażenia takie jak mnogość czy kłącze nie oddają sensu owego pojęcia"[50]. Fotograficzne i filmowe obrazy wojny, które powojenne pokolenia w Europie mają głęboko zakodowane od najmłodszych lat, budzą grozę właśnie przez proces zwielokrotnienia, czasem przytłaczający w swej wzniosłości, a czasem prowadzący do odrealnienia: masowe groby, maszerujący żołnierze, sterty butów, okularów i włosów. Z tej potwornej mnogości Ettinger wyłuskuje pojedyncze upostaciowienia, „nawiązując kontakt" z „kilkoma"[51]. Często będą to postacie zatrzymane w geście troski, niejednokrotnie skierowanym wobec innych, równie bezbronnych i narażonych

na zranienie[52]. Sama artystka pisze o tym procesie: „To, co masowe, jest niebezpieczne. Wielkie liczby są niebezpieczne. Rozpoznać jednostkę w masie, nie poprzez oko obserwatora, lecz jako podmiot w tej masie"[53]. Do kategorii odczłowieczającego wojennego patosu należą zdjęcia lotnicze, które artystka również wykorzystuje w swej pracy. Nie sposób nie zauważyć, jak silny kontrast tworzą one z intymnymi, osobistymi i tak bardzo upodmiotawiającymi spotkaniami z indywidualnymi fotografiami postaci. Niemieckie zdjęcia lotnicze opowiadają historie wizualne technologii namierzania celu i niszczenia – to ten rodzaj uprzedmiotawiającego spojrzenia, który można osiągnąć tylko poprzez dystans. To wizualność uniemożliwiająca udział innych zmysłów, sprowadzająca materię do płaskiego i możliwego do ogarnięcia obrazu, który jednocześnie staje się niedotykalny, niesłyszalny i odarty ze swej zmysłowej materialności. Można go tylko posiąść (fizycznie lub symbolicznie) albo zniszczyć – w ten sposób staje się on przedmiotem władzy. Przeciwieństwem zawłaszczającego spojrzenia jest spojrzenie macierzyste[54], wymykające się, jak wspomniałam, fallicznym strukturom władzy, a także wykraczające poza paradygmat wizualności. O ile, jak pisze Ettinger, „myśl wzrokowa / wizualna" (*visual thought*) pozostawia „zrozumiałe ślady", to odsyłają nas one z kolei do śladów tego, co nie poddaje się spojrzeniu – „myśli obrazu" nie są „myślami spojrzenia"[55].

Należy pamiętać, że fotografie z prywatnego archiwum oraz te dokumentujące wydarzenia historyczne traktowane są przez artystkę jako historyczne *ready mades*. Kopiowanie ich jest zarówno aktem dystansującym od przytłaczającego ciężaru traumy, którą niosą, jak i gestem przybliżającym ten ciężar. Ettinger nie wyszukuje dokumentów –



Bracha L. Ettinger, *Fliegerbild* (1990). Courtesy of Bracha L. Ettinger

stąd ich status *ready mades*, materiałów znalezionych, napotkanych, które istnieją już w świecie i dlatego trzeba „coś" z nimi zrobić. Ponieważ często są to świadectwa utraty, traumy, bestialstwa, morderstwa czy upokorzenia, powielanie i eksplorowanie ich może budzić obawę przed reprodukowaniem okrucieństwa fallicznego spojrzenia, które je stworzyło, a także przed fetyszyzacją czy estetyzacją cierpienia. Jednocześnie istnieją one w obiegu historycznym i ich istnienia nie można zignorować, zwłaszcza że obecne na nich postacie zostały niejako na zawsze zamrożone czy zawłaszczone przez oko obiektywu. Jedynym etycznie słusznym gestem wydaje się sięgnięcie ku nim i próba nawiązania kontaktu: dotknięcie, przykrycie, które jest jednocześnie pełnym współczucia odsłonięciem, współświadczeniem dla bólu, który niosą, ale poza zawłaszczającym spojrzeniem i fetyszyzacją cierpienia. Artystka twierdzi, że stają się one „realnymi ciałami", penetrują jej prywatność, jakby zawsze tam były: „Dokumenty-ślady, nieruchome, odzwierciedlenie efemerycznej realności"[56]. Ettinger nie pracuje na materiałach archiwalnych, jak to ma miejsce wśród innych przedstawicieli tak zwanego zwrotu archiwalnego, lecz raczej z nimi. Element abstrakcyjny spotyka się w przestrzeni dzieła z elementem historycznym, przy czym abstrakcja nie jest traktowana jako kolejny etap spłaszczenia powierzchni. Wprost przeciwnie, kolor działający jak światło wprowadza do obrazu ruch i głębię. Zdaniem Griseldy Pollock praca artystki polega na dearchiwizacji, dedokumentacji i defotografizacji[57]. W moim rozumieniu procesy te zostają zainicjowane, gdy niejako wytwarzając materialność wewnętrznej przestrzeni obrazu, artystka tworzy przestrzeń graniczną, w której ślad Innego (ślad przeszłości / *ready made*) wchodzi w relację z gestem malarskim osadzonym w afekcie, ale znajdującym się poza reprezentacją symboliczną. Fragmenty fotografii są zatem w twórczości Ettinger nie tyle przerabiane na abstrakcję, ile raczej aspekt abstrakcyjny w postaci koloru, światła, gestu, ruchu i rytmu

spotyka element biograficzny czy archiwalny. Malowanie jest dla artystki gestem otwierania się na własną kruchość, podatność na zranienie i bezbronność w procesie sięgania ku Innemu i współświadczenia traumie Innego[58]. Zasadniczą kwestią jest dla niej ciągłe uczłowieczanie podmiotowości jako tego elementu, który niesie ból i traumę świata, współświadczy jej i ma potencjał, by stać się przestrzenią uzdrawiającą.

Tam, gdzie rządzi ekonomia nieświadomości podważająca martwą symbolizację języka, chronologiczny porządek pamięci i prymat uprzedmiotawiającego spojrzenia, niespodziewanie wyłaniają się z półmroku innego rodzaju połączenia, zaczynają drgać inne struny rozpięte między współstającymi się podmiotami. Podobnie działają fotograficzne *ready mades*, z których czerpie autorka. Gdy przestają być referencyjnymi materiałami źródłowymi czy archiwaliami, stają się źródłem skojarzeń, pytań, potencjalnych połączeń i powiązań. Fotografie rodzinne przestają być autobiograficzną dokumentacją, a zaczynają pracować w innym porządku, stając się funkcjami pamięci, zapominania, bolesnego przypominania, przemieszczeń, ucieczek, rezonujących z oddali ech i pogłosów. Innymi słowy, te fotografie działają, jak pisze Pollock, „na przecięciu pojedynczych historii rodzinnych i [...] dramatycznych historii ludobójstwa i przetrwania w połowie XX wieku. Podobnie jak sama [psycho]analiza, otwierają się one na historię i pamięć każdego z widzów"[59].

Meduza, motyl, lamella

Nie sposób uniknąć pytań o to, jakie struny zarezonowały w tak szczególnym kontekście, jakim była polska wystawa. Biorąc pod uwagę specyfikę tego rezonowania, zamiast zakończenia przywołam tylko kilka wątków i skojarzeń, które w retrospektywie zdają się nakreślać ramy znaczeniowe tej ekspozycji. Wideoinstalacja *MaMemento Fluidus – Mamedusa* przykuwa

uwagę podwodną estetyką. Film pełen jest pogłosów, odbić, zapętlonych zbliżeń ciała i rozmytych plam koloru z notesów artystki. Pojawiają się w nim rozchodzące się kręgi na wodzie, ultrasonograficzne obrazy wnętrza ciała i fotografie matek z dziećmi. Wielokrotnie powracające przybliżenia i zatrzymania twarzy matki artystki przywołują Lacanowską figurę Meduzy, co nie umknęło uwadze widzów polskiej wystawy, którzy zwracali uwagę na tę analogię podczas oprowadzań kuratorskich. W przeciwieństwie do mizoginistycznej reprezentacji śmiercionośnej Gorgony, przywołującej na myśl otchłań kobiecego „ciemnego kontynentu", w filmie pojawia się kobieta-matka-Meduza, na którą, na przekór mrocznemu fantazmatowi, można patrzeć, do której można wracać, i nie popaść w obłęd ani nie zamienić się w kamień. Warunkiem jest inny rodzaj spojrzenia niż falliczne, inny rodzaj „dotknięcia" wzrokiem, zasadzony na poddaniu się własnej i cudzej bezbronności i narażenia na zranienie. W filmie wnikliwe studiowanie twarzy matki i konfrontacja z tytułowym *MaMemento* – utratą pamięci – przenika się z obrazami migotania zmąconej powierzchni wody, która niczym u Claude'a Moneta ukazuje działania koloru jako światła[60]. Morfing, czyli przenikanie się kolorów, wywołuje specyficzne wrażenie ruchu. Zdaniem Griseldy Pollock Ettingerowska Meduza jest zatem nie tyle figurą unieruchomienia, skamienienia, cięcia i śmierci[61] – innymi słowy tego, co zamraża nas w przerażeniu i szoku – ile raczej pulsującą rytmicznością, wprawiającą ponownie w nieustanny ruch to, co zastygłe, i przywodzącą nas z powrotem ku życiu. Z pomocą przychodzi tu istniejące w języku polskim i francuskim (ale w angielskim i hebrajskim już nie) połączenie mitycznej figury Meduzy z meduzą jako nazwą zwierzęcia: przenikającego odmęty morskiego stworzenia, bez przerwy „dotykającego" ruchomymi czułkami świata wokół siebie. Ten rodzaj bierno-aktywnej ruchliwości / bycia poruszanym nie jest chronologicznym, wektorowym ruchem świadomości w porządku symbolicznym,

a przywodzi raczej na myśl semiotyczne poruszenie wprawiające w drżący ruch przededypalne ciało, bierno-czynną mobilność meduzy, trzepotanie motylich skrzydeł. Ta efemeryczna migotliwość podwodnych poświat uruchamia cały zestaw intuicyjnych i intensywnie sensualnych, kinetycznych skojarzeń: pojawia się tu drżący, nieskoordynowany i trzepotliwy ruch rodzącego się życia, Lacanowska lamella, która tuż po tym, jak się wykluje, jest „czymś bardzo płaskim poruszającym się trochę jak ameba [...], może przetrwać każdy podział i każdą nożycową interwencję. I jest ciągle w ruchu"[62]. Na myśl przychodzi też intensywnie cielesna nomenklatura matczynej chory i przededypalnego matczynego języka u Julii Kristevej: „Ciało wstrząsane semiotyczną motoryką" (fr. *motilité sémiotique*[63]) równoznaczne z „artykulacją poprzedzającą świadectwa, prawdopodobieństwa, przestrzenność i czasowość"[64], analogiczną do „rytmu wokalnego i kinetycznego oraz transferów energii"[65]. Co jeszcze? Bezwarunkowe odruchy ciała, niekontrolowane szarpnięcia, rytm falowania i rytm skurczów macicy, nagłe poszerzanie się źrenic.

Ettinger pisze: „W ostatniej dekadzie moja technika abstrakcji wykorzystuje trzepoczące ruchy motyla i meduzy, unoszone przez wodę pasma: ocean, źródło, łono"[66]. We wspomnianym filmie *MaMemento Fluidus – Mamedusa* obraz twarzy matki przybliża się i rozmywa, przechodząc w zdjęcia śladów pisma i plam koloru na papierze notatnika, a jedna z rozmytych plam zamienia się w motyla, wplatając tym samym w istniejące wątki warstwę znaczeniową być może niedostępną nawet dla samej artystki. Pobrzmiewa ona w echu polskiego „motyla" w angielskim słowie *motility*. W sukurs znów przychodzi nam Griselda Pollock, która łączy figurę motyla z wątkiem Ettingerowskiej *metra*morfozy[67]. Przemiana poczwarki w motyla odczytywana jest często jako uniwersalny model metamorfozy, a rdzeń *morfo-* łączy się także ze zjawiskiem przechodzenia kolorów jeden w drugi[68]. Warto wspomnieć, że morfing kolorów jest ważnym konceptem

estetycznym, którego Ettinger używa do opisu swoich prac. Co ciekawe, od słowa *morphe* z kolei nazwę bierze opalizujący motyl

Morpho Menelaus. Powierzchnia jego skrzydeł pokryta jest płytkową strukturą zwaną też strukturą lamellarną (z łac. *lamella* – płytka). A lamella to sformułowanie, którego Lacan używa do opisu Nie-Podmiotu, czy raczej tego, co musi zostać odrzucone, by podmiot mógł zaistnieć. Część z tych tropów wyłania się na styku obrazu, materii i języka, również polskiego, tworząc unikalne i być może niedostępne wcześniej połączenia graniczne.

Katowicka wystawa wydobywa na światło dzienne również inny aspekt m/Meduzy jako lunarnej istoty zamieszkującej głębinę, utożsamianej ze śmiertelnym aspektem kobiecości – nie jest to jednak Kristeviańskie „bezpowrotne zatopienie się w matce"[69], na zawsze naznaczone beznadziejnym dylematem pomiędzy matkobójstwem i obłędem. Nawet ten mroczny i oceaniczny aspekt macierzyńskości ma u Ettinger wymiar protoetyczny. W serii obrazów *Medusa*, *Chrysalis* i *Pieta* ślad wodny spotyka się z tropem Eurydyki we wcześniej nieopisywanym i niepoddanym analizie motywie misji ratunkowej i ewakuacji z głębin, śmierci w morzu, a jednocześnie w płomieniach. Zetknięcie tych wątków znów uruchamia u widzów rezonowanie na bardzo podstawowym i intuicyjnym poziomie pamięci ciała: meduza przywołuje doznanie poparzenia skóry zanurzonej w słonej wodzie. W pamięci artystki wspomnienia traumy wojennej, która dotknęła ją osobiście w 1967 roku, przeplata się z wydobywanym tutaj na powierzchnię świadomości wątkiem kobiet zamordowanych u wybrzeży Bałtyku w 1945 po ewakuacji obozu koncentracyjnego Stutthof. Wspólny jest obraz utonięcia, ale także śmierci w płomieniach, która dokonuje się w wodzie. Ettinger wydobywa te wątki biograficzne (przy czym pamiętamy, że w jej przypadku nie ma wątków czysto biograficznych) po raz



Bracha L. Ettinger, *Medusa* (2013). Courtesy of Bracha L. Ettinger

pierwszy właśnie przy okazji wystawy w Polsce, włączając tym samym ślady osobistej pamięci w tkankę transgeneracyjnej, przekazanej traumy przepracowywanej następnie przez sztukę. Uruchomienie śladu kobiet z rodziny artystki tonących na ostrzelanych przez hitlerowców płonących łodziach rezonuje z jej własną traumą spowodowaną koniecznością udziału w akcji ratunkowej po ostrzelaniu niszczyciela „Ejlat" w 1967 roku w czasie kryzysu sueskiego. Ettinger, która jako młoda dziewczyna odbywała wówczas obowiązkową służbę wojskową w Izraelu, została podczas tej akcji ranna i przeżyła szok spowodowany wybuchem. Dopiero 40 lat później pamięć tych wydarzeń zaczęła się wynurzać, jednocześnie nadając znaczenie motywom pojawiającym się w przebłyskach pamięci i koszmarach sennych, a także nadając nowe znaczenia powracającym w jej pracach motywom zastygłych w przerażeniu, otwartych ust lub ust łapiących w panice powietrze. Pamięć i rozpoznanie sensu tego wydarzenia ma swój początek w sztuce, a nie odwrotnie – upływ czasu wprawia te pogłosy w drżenia, uruchamiając w ten sposób nowe połączenia graniczne.

1 Wcześniej pojedyncze prace Brachy Ettinger można było zobaczyć na wystawie zbiorowej *W sercu kraju* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2013) oraz przy okazji jej wykładów gościnnych w Poznaniu (Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2011).

2 Największą znawczynią twórczości Ettinger jest dziś niewątpliwie Griselda Pollock, autorka i redaktorka kilkudziesięciu publikacji poświęconych artystce, współpracująca z nią od wczesnych lat 90., zarówno jako teoretyczka oraz krytyczka sztuki, jak i kuratorka i przyjaciółka. Ważne komentarze i odczytania dorobku Ettinger wyszły także spod pióra Christine Buci-Glucksmann, Judith Butler, Rosi Huhn, Erin Manning, Catherine de Zegher, Patricka Le Nouëne, Briana Massumiego, Jean-François Lyotarda, Nicolasa Bourriauda, Marienne Hirsch czy Doroty Głowackiej (testy w języku angielskim). W ostatnich latach ciekawe interpretacje myśli teoretycznej i malarstwa Ettinger w kontekście współczesnej sztuki kobiet i nurtu nowego feminizmu materialistycznego oferuje irlandzka teoretyczka Tina Kinsella.

3 Należy tu podkreślić, że publikowane w języku angielskim dogłębne i oryginalne analizy

twórczości i myśli Ettinger autorstwa Doroty Głowackiej wpisują się w kanon międzynarodowych „studiów Ettingeriańskich". Nie sposób pominąć tekstu Katarzyny Bojarskiej *Sztuka niemożliwej możliwości* („Teksty Drugie" 2010, t. 125, nr 5, s. 156–166). W ostatnich latach ukazały się dwa ważne teksty poświęcone Ettinger autorstwa Anny Kisiel: *Nie do powiedzenia. O głosie u Lacana, Ettinger i Woodman*, „Er(r)go" 2016, t. 33, nr 2, s. 81–91 oraz *Uraz – bliskość – niepamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger*, „Narracje o Zagładzie" 2016, nr 2, s. 115–132. Warto również wspomnieć działalność kuratorską i krytyczną Agaty Araszkiewicz, która odnosi się do pojęcia *metra*morfozy i macierzystej przestrzeni granicznej (zob. np. tekst kuratorski do wystawy *Matryca* Tatiany Wolskiej w poznańskiej Galerii Arsenał w 2018 roku: www.arsenal.art.pl/wystawy/matryca/, dostęp 20 maja 2019). Ciekawym przedsięwzięciem odwołującym się do Ettingeriańskiej teorii macierzystego spojrzenia była efemeryczna akcja Kolektywu Kuratorskiego Matrix / Macierz, która odbyła się w przestrzeni Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Collegium Maius w maju 2018 roku; zob. http://projektmatrix.pl, dostęp 20 maja 2019.

4 Dorota Głowacka, Świadkowie wbrew sobie: *strategie pamięci Holokaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia"*, „Artmix", https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392, dostęp 6 września 2019.

5 Zob. Ibidem. Ten termin Ettinger wprowadza jako modyfikację tezy Dori Laub, według której Holocaust jest „wydarzeniem bez świadków" (zob. Dori Laub, *An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival*, w: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, red. S. Felman, D. Laub, Routledge, New York–London 1992). Cały wywód Ettinger można przeczytać w jej tekście *Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze*, w: Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, red. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2006, s. 123–156.

6 Ettinger używa określenia *borderlinking*, zwracając uwagę na macierzysty wzorzec spotkania poprzez sztukę, w którym granice podmiotów stają się powierzchniami stycznymi umożliwiającymi komunikację i jednocześnie chroniącymi przed ich stapianiem się.

7 Bracha L. Ettinger, *Fragilization and Resistance*, „Studies in the Maternal" 2009, t. 2, nr 1, s. 8.

8 Griselda Pollock, *A Matrixial Installation: Artworking in the Freudian Space of Memory and Migration*, w: *Art as Compassion. Bracha L. Ettinger*, red. C. de Zegher i G. Pollock, ASA Publishers, Brussels 2011, s. 210.

9 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus: Notes on Painting 1985–1992, Fragments*,

w: *Bracha Lichtenberg Ettinger: Artworking 1985–1999*, Palais des Beaux-Arts, Brussels–Ludion–Ghent–Amsterdam 2000, s. 34. Wszystkie cytaty w przekładzie autorki artykułu.

10 Ibidem, s. 32.

11 Ibidem, s. 36.

12 Trudno w języku polskim oddać w pełni sens tego terminu: *artwork* to „dzieło sztuki" albo praca rozumiana jako dzieło, co nie odzwierciedla jednak wszelkich psychoanalitycznych konotacji, które to pojęcie ma uruchamiać, takich jak przepracowywanie (*durcharbeiten*, *working through*) czy praca snu (*Traumarbeit*, *dreamwork*).

13 Zob. Griselda Pollock, *Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma*, „EurAmerica. A Journal of European and American Studies" 2010, t. 40, nr 4, s. 865.

14 Eurydyka jest jedną z kluczowych figur Ettingeriańskiego imaginarium: pragnienie Orfeusza, by zobaczyć ją wyraźnie, sprowadza na nią ponowną śmierć. Ettinger szuka sposobu, by zatrzymać Eurydykę jako zarys, podtrzymywane przez afekt przeczucie obecności, które nie przywróci jej do obnażającej przestrzeni wizualności, ale utrzyma ją przy życiu. Figura Eurydyki pojawia się wielokrotnie w pracach artystki, m.in. pod postacią trzech zamordowanych kobiet z fotografii masakry w getcie w Mizoczu. Zob. np. Judith Butler, *Foreword: Bracha's Eurydice*, w: *The Matrixial Borderspace...* lub Griselda Pollock, *Between Painting and the Digital: Matrixial Aesthetics Creates Matrixial Thought-Forms*, w: *Bracha L. Ettinger: And My Heart Wound-Space*, The White Pansy Press, Leeds 2015.

15 Metaforę psychicznych strun / nici (*psychic strings*) Ettinger rozwija w tekście *Weaving the Woman Artist With-in the Matrixial Encounter Event*, „Theory, Culture and Society" 2004, t. 21, nr 1, s. 69–94.

16 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus...*, s. 36.

17 Griselda Pollock, *Aesthetic Wit(h)nessing...*, s. 864.

18 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus...*, s. 50.

19 Ibidem, s. 10.

20 Ibidem, s. 65.

21 Bracha L. Ettinger, *Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze...*, s. 150.

22 Nicolas Abraham, Maria Torok, *Cryptonimie. Le verbier de l'homme aux loups*, Aubier-Flammarion, Paris 1976.

23 Bracha L. Ettinger, *Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym*, przeł. A. Chromik i A. Kisiel, „Narracje o Zagładzie" 2016, nr 2, s. 104.

24 Ibidem, s. 107.

25 Ibidem.

26 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus...*, s. 12.

27 Zob. Helene Epstein, *Children of the Holocaust*, Penguin Books, New York–London 1979; Dina Wardi, *Memorial Candles: Children of the Holocaust*, Routledge, London 1992; Maren Ulriksen de Viñar, *Political Violence: Transgenerational Inscription and Trauma*, „International Journal of Applied Psychoanalytic Studies" 2012, t. 9, nr 2, s. 95–108; Pierre Fossion, Mari-Carmen Rejas, Laurent Servais, Isy Pelc, Siegi Hirsch, *Family Approach with Grandchildren of Holocaust Survivor*, „American Journal of Psychotherapy" 2003, t. 57, nr 4, s. 519–527. W polskim kontekście poruszającym świadectwem symptomów dziedziczonej traumy jest cykl rozmów, które Mikołaj Grynberg przeprowadził z przedstawicielami drugiego pokolenia: zob. Mikołaj Grynberg, *Oskarżam Auschwitz*, Czarne, Wołowiec 2014.

28 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus...*, s. 85.

29 Griselda Pollock, *A Matrixial Installation...*, s. 199.

30 Christine Buci-Glucksmann, *The Inner Space of Painting*, w: *Bracha Lichtenberg Ettinger: Halala-Autistwork*, Israel Museum, Jerusalem 1995, s. 59.

31 Bracha L. Ettinger, *Matrix and Metramorphosis*, „Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies" 1992, nr 4, s. 195.

32 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus...*, s. 48.

33 Ibidem, s. 32.

34 Brian Massumi, *Painting: The Voice of the Grain*, w: *Bracha Lichtenberg Ettinger Artworking...*, s. 14.

35 O związkach między defamiliaryzacją w poezji rosyjskich formalistów a dyskursem psychoanalizy, głównie w ujęciu Julii Kristevej, z odniesieniami do modelu Brachy Ettinger, zob. Anna Chromik, *Cielesna przyjemność formy: o rewolucyjnym języku poetyckim awangardy*, w: *Anarchia i Nowa Sztuka: 100-lecie Dadaizmu*,

red. M. Kaźmierczak, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku – Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Orońsko–Szczecin 2016.

36 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus...*, s. 12.

37 Ibidem.

38 Ibidem, s. 31.

39 Jean-François Lyotard, *Newman: The Instant. The Lyotard Reader*, red. A. Benjamin, Blackwell, Oxford 1989, s. 241. Zob. Griselda Pollock, *A Matrixial Installation...*, s. 195.

40 Griselda Pollock, *A Matrixial Installation...*, s. 195.

41 Ibidem.

42 Źródło: korespondencja własna z artystką, 17 lipca 2017.

43 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus...*, s. 10.

44 Zob. np. Nancy Miller, *Arachnologie: Kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska i K. Kłosiński. *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Znak, Kraków 2007, s. 487–513.

45 Griselda Pollock, *A Matrixial Installation...*, s. 214.

46 Por. ibidem.

47 Ibidem.

48 Ibidem.

49 Bracha L. Ettinger, *Wit(h)nessing Trauma...*, s. 152.

50 Anna Kisiel, *Uraz – bliskość – niepamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger*, „Narracje o Zagładzie" 2016, nr 2, s. 125.

51 Zob. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Gaze* w cytowanym tomie *Matrixial Borderspace...*

52 Zob. Griselda Pollock, *Between Painting...*, s. 263.

53 Bracha Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus...*, s. 34. Również Griselda Pollock zwraca uwagę na masowość jako podstawę „formuły patosu" stanowiącej powszechny obraz wojny: obrazy krzyczących tłumów, niekończących się szeregów maszerujących żołnierzy reprezentujących zmilitaryzowaną męskość. Zob. Griselda Pollock, *Between Painting...*, s. 263.

54 O koncepcji macierzystego spojrzenia (*Matrixial gaze*) w całej jego złożoności traktuje tekst Ettinger *The Matrixial Gaze* w cytowanym tu tomie *Matrixial Borderspace...*

55 Bracha L. Ettinger, *Matrix. Halal(a)-Lapsus...*, s. 27.

56 Ibidem, s. 32.

57 Griselda Pollock, *A Matrixial Installation...*, s. 230.

58 Bracha L. Ettinger, *Fragilization and Resistance...* Kwestie relacyjności podmiotowości i odpowiedzialności w oczywisty sposób przywodzą na myśl koncepcje etyczne Emmanuela Levinasa, z którym Ettinger prowadzi ciągły dialog – zarówno dosłownie, przeprowadzając z filozofem serię rozmów, jak i tworząc swój własny system etyczny niejako w odniesieniu do systemu Levinasowskiego. Zob. Emmanuel Levinas, Bracha L. Ettinger, *„Que dirait Eurydice?" What would Eurydice say? Emmanuel Levinas en/in conversation avec/with Bracha Lichtenberg-Ettinger*, w: *Eurydice 1992–1996. Oeuvres de Bracha Lichtenberg-Ettinger*, BLE Atelier, Paris 1997. O ile Ettinger w dużej mierze przejmuje od Levinasa koncepcję odpowiedzialności wobec Innego, podkreślając rolę ucieleśnienia w tej etycznej relacji, to dość stanowczo odcina się od Levinasowskiej tendencji do utożsamiania kobiecości z radykalnym Innym, proponując w zamian własne rozumienie macierzystości jako granicy-styku i „kilkorości" wykraczającej poza indywidualną podmiotowość, ale niezatracającej się w nieskończonej wielości. Zob. Bracha L. Ettinger, *Weaving a Woman Artist with-in the Matrixial Encounter-Event*. „Theory, Culture and Society" 2004, t. 21, nr 1, s. 69–94.

59 Griselda Pollock, *A Matrixial Installation...*, s. 210.

60 Wspomnianą analogię do technik stosowanych przez impresjonistów w kontekście opisywanej instalacji wideo oraz innych prac Ettinger rozwija Griselda Pollock w tekście *Aesthetic Wit(h)nessing...*, s. 870. Zob. też Anna Chromik, *Eurydyka i Pieta, ogień i woda, ratunek i ewakuacja: ślady traumy w twórczości Brachy Lichtenberg Ettinger*, w: *Bracha L. Ettinger: Eurydyka-Pieta / Eurydice-Pieta*, red. A. Chromik, Muzeum Śląskie, Katowice 2018.

61 Griselda Pollock, *Between Painting...*, s. 256–257.

62 Jacques Lacan, *Le seminaire. Livre XI: Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, s. 221.

63 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris 1974, s. 32.

64 Ibidem, s. 33.

65 Ibidem, s. 59.

66 *Bracha L. Ettinger discusses her life and work*, wywiad z Annie Godfried Larmon, „Artforum" z 7 lipca 2018, www.artforum.com/interviews/bracha-l-ettinger-discusses-her-life-and-work-75919, dostęp 11 grudnia 2018.

67 Zob. Griselda Pollock, *Between Painting...*, s. 267.

68 Ibidem.

69 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris 1980, s. 128. W oryginale: „Ces rites religieux ont pour fonction de conjurer la peur chez le sujet d'engouffrer sans retour dans la mère son identité propre". Polski przekład autorstwa Macieja Falskiego nie oddaje tej gry słów: „bezpowrotne zaprzepaszczenie własnej tożsamości w matce" (zob. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 64) i nie przywodzi na myśl tak chętnie eksplorowanej w *écriture feminine* gry słów pomiędzy matką (*mère*) i morzem (*mer*).

Bibliografia

Abraham, Nicolas i Maria Torok. Cryptonimie. Le verbier de l'homme aux loups . Paris: Aubier–Flammarion, 1976.

Araszkiewicz, Agata. Tekst kuratorski do wystawy „Matryca" Tatiany Wolskiej http://www.arsenal.art.pl/wystawy/matryca/.

Bojarska, Katarzyna. „Sztuka niemożliwej możliwości".Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja, nr 5 (2010): 156–166.

„Bracha L. Ettinger discusses her life and work". Wywiad Annie Godfried Larmon, Artforum, July 2, 2018, https://www.artforum.com/interviews/bracha-l-ettinger-discusses-her-life-and-work-75919.

Buci-Glucksmann, Christine. „The Inner Space of Painting". WBracha Lichtenberg Ettinger: Halala-Autistwork. Jerusaem: Israel Museum, 1995.

Buci-Glucksmann, Christine. „Inner Space of Painting". WBracha Lichtenberg Ettinger: Halala– Autistwork, 57–68. Aix-en-Provence: Arfiac, 1995.

Butler, Judith. „Foreword: Bracha's Eurydice". WThe Matrixial Borderspace, red. Brian Massumi, vii-xii. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006.

Chromik, Anna „Cielesna przyjemność formy: o rewolucyjnym języku poetyckim awangardy". Anarchia i Nowa Sztuka: 100-lecie Dadaizmu, red. Małgorzata Kaźmierczak, 95–115. Orońsko, Szczecin: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, 2016.

Chromik, Anna. „Eurydyka i Pieta, ogień i woda, ratunek i ewakuacja: ślady traumy w twórczości Brachy Lichtenberg Ettinger". WBracha L. Ettinger: Eurydyka-Pieta / Eurydice-Pieta, red. Anna Chromik, 25–33. red. Katowice: Muzeum Śląskie, 2018.

de Vinar,Maren Ulriksen. „Political Violence: Transgenerational Inscription and

Trauma". International Journal of Applied Psychoanalytic Studies, nr 9 (2012): 95-108.

Epstein, Helene. Children of the Holocaust. New York–London: Penguin Books, 1979.

Ettinger, Bracha L, Emmanuel Levinas. „'Que dirait Eurydice? What would Eurydice say?' Emmanuel Levinas en/in conversation avec/with Bracha Lichtenberg-Ettinger". W: Eurydice 1992-1996. Oeuvres de Bracha Lichtenberg-Ettinger, red. Emmanuel Levinas,?Bracha Lichtenberg-Ettinger,?Joseph Simas,?Carolyn Ducker. Paris: BLE Atelier, 1997.

Ettinger, Bracha L. „Fragilization and Resistance". Studies in the Maternal, nr 1 (2009): 1–31.

Ettinger, Bracha L. „Matrix. Halal(a)-Lapsus: Notes on Painting 1985–1992, Fragments". W?racha Lichtenberg Ettinger: Artworking 1985–1999. Brussels–Ludion–Ghent-Amsterdam: Palais des Beaux-Arts, 2000.

Ettinger, Bracha L. „Transkryptum: tropienie śladów pamięci z/w/z myślą o Innym", przeł. Anna Chromik i Anna Kisiel. Narracje o Zagładzie, nr 2 (2016): 103–114.

Ettinger, Bracha L. „Weaving a Woman Artist with-in the Matrixial Encounter-Event. Theory". Culture and Society, nr 1(2004): 69–94.

Ettinger, Bracha L. „Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze". W Bracha L. Ettinger, The Matrixial Borderspace, red. Brian Massumi. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006.

Fossion, Pierre, Mari-Carmen Rejas, Laurent Servais, Isy Pelc i Siegi Hirsch.?„Family Approach with Grandchildren of Holocaust Survivor". American Journal of Psychotherapy, nr 57 (2003): 519–527.

Głowacka, Dorota. „Świadkowie wbrew sobie: strategie pamięci Holokaustu w twórczości plastycznej kobiet 'drugiego pokolenia'". Artmix: sztuka feminizm kultura wizualna, nr 22 (2009), http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392.

Grynberg, Mikolaj.?skarżam Auschwitz. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne,

2014.

Kisiel, Anna. „Nie do powiedzenia. O głosie u Lacana, Ettinger i Woodman". Er(r)go, nr 2 (2016): 81–91.

Kisiel, Anna. „Uraz – bliskość – nie□pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy od Freuda do Ettinger". Narracje o Zagładzie, nr 2 (2016): 115–132.

Kowalska-Leder, Justyna, Paweł Dobrosielski, Iwona Kurz, Małgorzata Szpakowska, red. Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2017.

Kristeva, Julia.□otęga obrzydzenia: esej o wstręcie, przeł. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Kristeva, Julia.□a révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du xixe siècle, lautreamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

Kristeva, Julia.□ouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

Lacan, Jacques. Le seminaire. Livre XI: Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Laub, Dori. „An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival". W□ Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History, red. Shoshana Felman, Dori Laub, 75–92. New York–London Routledge, 1992.

Lyotard, Jean François. „Newman: The Instant". The Lyotard Reader, red. Andrew Benjamin, 240–249. Oxford: Blackwell, 1989.

Massumi, Brian. „Afterword. Painting: The Voice of the Grain". W□he Matrixial Borderspace, red. Brian Massumi. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2006.

Miller, Nancy. „Arachnologie: Kobieta, tekst i krytyka", przeł. Krystyna Kłosin□ska, Krzysztof Kłosin□ski. W□eorie literatury XX wieku. Antologia, red. Anna Burzyn□ska, Michał Paweł Markowski, 487–513. Krako□w: Znak 2007.

Pollock, Griselda. „A Matrixial Installation: Artworking in the Freudian Space of Memory and Migration". W□rt as Compassion. Bracha L. Ettinger, red.

Catherine de Zegher i Griselda Pollock, 190–241. Brussels: ASA Publishers, 2011.

Pollock, Griselda. „Aesthetic Wit(h)nessing in the Era of Trauma". EurAmerica. A Journal of European and American Studies, nr 40 (2010): 829–886.

Pollock, Griselda. „Between Painting and the Digital: Matrixial Aesthetics Creates Matrixial Thought-Forms". W Bracha L. Ettinger: And My Heart Wound-Space. Leeds: The White Pansy Press, University of Leeds, 2015.

Wardi, Dina. Memorial Candles: Children of the Holocaust. London: Routledge, 1992.

Ettinger Bracha L., „Matrix and Metamorphosis". Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, nr 4 (1992): 176–208.