35

# Widok. Theories and Practices of Visual Culture

**tytuł:**
Spojrzenie, poprzez które jestem foto-grafowana. O pisaniu światłem w fotografiach Agnieszki Brzeżańskiej
**autorka:**
Katarzyna Oczkowska
**źródło:**
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 35
**odsyłacz:**
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/35-wizualizowanie-psychoanalizy/spojrzenie-poprzez-ktore-jestem-foto-grafowana
**doi:**
https://doi.org/10.36854/widok/2023.35.2682
**wydawca:**
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
**afiliacja:**
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

psychoanaliza; feminizm; objet petit a; fotografia; Agnieszka Brzeżańska; Luce Irigaray; Hélène Cixous; écriture féminine; parler femme

**streszczenie:**

Tekst jest analizą fotografii Agnieszki Brzeżańskiej z serii How To Shine In Public, które powstały w Tokio w latach 1997-2001 w kontekście teorii spojrzenia jako objet petit a wyłożonej przez Jacquesa Lacana w Seminarium XI z 1964 roku oraz feministycznej dekonstrukcji psychoanalizy. Sięgając do tej ostatniej odwołuję się do praktyki écriture féminine w ujęciu Hélène Cixous oraz jej przeformułowanie w ramach koncepcji parler femme autorstwa Luce Irigaray. Zarówno teoria Lacana, jak i jej feministyczne przeformułowanie służą przepisaniu w odniesieniu do pola wizualnego foto-grafii i fotograficznej serii Brzeżańskiej. Upatruję w niej potencjału do manifestowania się spojrzenia jako objet petit a, przechwyconego jednak przez kobiecy podmiot, będący zarówno nadawczynią jak i adresatką wizualnej wypowiedzi.

**Katarzyna Oczkowska** - Krytyczka, kuratorka, doktora nauk humanistycznych i adiunktka w Instytucie Sztuki i Designu na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Jej rozprawa doktorska poświęcona jest współczesnej polskiej fotografii w kontekście Lacanowskiej teorii spojrzenia oraz jej feministycznej i schizoanalitycznej dekonstrukcji. Autorka podcastu „Wygląda na niezłą sztukę".

# Spojrzenie, poprzez które jestem foto-grafowana. O pisaniu światłem w fotografiach Agnieszki Brzeżańskiej

W *The End of the Theory of the Gaze* James Elkins określił Lacanowską teorię spojrzenia jako jedną z najbardziej wpływowych i sugestywnych w polu studiów nad kulturą wizualną, ale niemal niemożliwą do czytania[1]. Ową teorię Jacques Lacan nazwał spojrzeniem jako *objet petit a* i przedstawił w serii wykładów, które następnie opublikowano w *Le Séminaire: Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse z* 1964 roku. W słynnym *Seminarium XI* możemy przeczytać o odwróceniu powszechnie przyjętej podmiotowo-przedmiotowej relacji patrzenia. W uproszczeniu chodzi o to, że spojrzenie kierowane jest już nie tyle przez podmiot, który tym samym traci status władcy spojrzenia, ile przez przedmiot oglądu, przechwytujący w tej relacji panowanie nad podmiotem. Na pewno w jednym Elkins ma rację: teoria spojrzenia jako *objet petit a* jest niezwykle sugestywna i niezmiennie fascynuje od prawie sześćdziesięciu lat. Czy jednak rzeczywiście jest niemożliwa do czytania? I czy miałoby to znaczyć, że nie sposób ją interpretować albo wykorzystywać do analizy zjawisk z obszaru wizualności czy sztuki? Być może chodzi o umiejętność nie tyle jej czytania, ile raczej doświadczania i przepisywania na nowo w formie interpretacyjnego performansu czy analitycznych eksperymentów. Za jedno z takich przepisań należy uznać rozwijającą się w latach 70. XX wieku feministyczną dekonstrukcję psychoanalizy i praktykę *écriture féminine* oraz jej przeformułowanie w ramach koncepcji *parler femme*, co wprowadzało do psychoanalitycznego dyskursu kategorię różnicy płciowej. Obie te praktyki stosowano kolejno w procesie pisania z perspektywy kobiety oraz w akcie wypowiedzenia przez kobietę, a więc przez podmiot, który w tradycyjnej, fallocentrycznej

psychoanalizie naznaczony był podwójnym brakiem. Owa podwójność wynikała z konstytutywnego i nieredukowalnego wybrakowania podmiotu wobec Wielkiego Innego z jednej strony, z drugiej zaś wewnątrz tego systemu kobieta funkcjonowała jako podmiot wykastrowany[2].

Niezniechęcona ogłoszoną przez Elkinsa niemożliwością czytania teorii spojrzenia jako *objet petit a*, podejmę próbę przepisania jej w kontekście fotografii Agnieszki Brzeżańskiej z serii *How To Shine In Public* (1997–1998). Dostrzegam w nich bowiem potencjał do manifestowania się anamorficznego spojrzenia opisanego przez Lacana w *Seminarium XI*.
W odniesieniu do fotograficznej serii przepisywanie koncepcji spojrzenia jako *objet petit a* będzie tym bardziej sugestywne, że chodzi przecież o *foto-grafię* – pisanie światłem. Po drugie feministyczną dekonstrukcję psychoanalizy i jej wciąż awangardowy oraz wywrotowy potencjał przechwycę – idąc tropem interpretacyjnych strategii Slavoja Žižka – z obszaru praktyki pisania czy wypowiadania do obszaru wizualnego. Wreszcie po trzecie postaram się dowieść, że przyjęcie perspektywy spojrzenia jako *objet petit a* czy – jak chce Žižek – spoglądania z ukosa, wraz z nałożoną na to wszystko feministyczną soczewką, umożliwia przejście podmiotu ideologicznego w podmiot polityczny (o czym dalej).

## Luka w przestrzeni widzialnego

Terminu *objet petit a* nie należy tłumaczyć, gdyż posiada on status znaku psychoanalitycznej algebry, co uważa się za najbardziej znaczący wkład Lacana w teorię psychoanalizy[3]. Koncepcja *objet petit a* przeszła w teorii francuskiego psychoanalityka wyraźną ewolucję, ale najistotniejsze w kontekście niniejszego tekstu jest to, że oznacza ona pragnienie wywołane przez nieobecność obiektu. Należy z całą mocą podkreślić, że *objet petit a* sam staje się przyczyną pragnienia.





Agnieszka Brzeżańska, *How To Shine In Public*, 1997–1998, dzięki uprzejmości artystki.

W ten sposób dochodzi do specyficznego ścierania się dwóch porządków – obecności związanej z nadmiarową fantazją oraz nieobecności powodowanej brakiem obiektu pragnienia. Jeśli obiekt-przyczyna pragnienia odmawia nam do siebie dostępu, oznacza to, że spojrzenie w formie nieobecności kształtuje nasze struktury fantazji.

Żeby specyfika spojrzenia nabrała bardziej klarownego charakteru, należy jednak najpierw prześledzić, co Lacan miał na myśli, gdy posługiwał się kategoriami fantazji oraz pragnienia. Otóż w codziennym doświadczeniu rzeczywistości społecznej doświadczamy określonych, z pozoru sensownych i poukładanych struktur mieszczących się w porządku, który Lacan nazywa Symbolicznym. Pomimo wrażenia harmonii między znaczącymi a znaczonymi w strukturze rzeczywistości pojawiają się luki, niepasujące obiekty, których nie sposób sprowadzić do poziomu

zwykłych elementów. Wystają one – pisze Todd McGowan

w *Realnym spojrzeniu* – jako nadmierne z obszaru codziennego doświadczenia, wyznaczonego poprzez określone ramy Symbolicznego[4]. Tego, co stanowi ów nadmiar, nie jesteśmy jednak w stanie zobaczyć, ponieważ wykracza ono poza struktury obiektywnego widzenia. Czy też patrzenia na wprost, jak określa to Žižek. Spojrzenie jako *objet petit a* cechuje zatem niemożliwość bezpośredniego dostrzeżenia, a tym bardziej posiadania – wzięcia w posiadanie poprzez kontrolujące spojrzenie, panowania nad polem widzenia. I właśnie w tym miejscu kształtuje się pragnienie oraz sposób jego działania: pragniemy tego, co odmawia nam do siebie dostępu. Pragnienie wiąże się z tym, że porządek społeczny nie potrafi zaoferować podmiotowi spełnienia, a ono samo wyłania się w momencie kształtowania podmiotowości w relacji wobec społecznych wymogów. Żeby móc wypełnić tego rodzaju pęknięcie, powodowane przez strukturę pragnienia, potrzebne jest działanie fantazji. Pełni ona w tym wypadku funkcję szwów. Logika fantazji, według Lacana, pozwala podmiotowi na pozorne wyjście z impasu niespełnienia, związanego z nieredukowalnym brakiem obiektu pragnienia. Fantazja, zarówno ta prywatna, jak i publiczna, jest formą scenariusza, spektaklu często odgrywanego nieświadomie, by wytworzyć wrażenie kompletności[5].

Warto zauważyć, że niespełnienie w ramach Symbolicznego wynika nie tylko z norm narzucanych przez ten porządek, do których podmiot musi się dostosować, lecz także ze struktury języka będącego podstawą komunikacji społecznej. Znaczy to, że w czasie nauki języka w dzieciństwie podmiot konfrontowany jest z żądaniem lub prawem, którym odtąd będzie podlegać. Owo żądanie lub prawo zostaje wyrażone za pośrednictwem języka, który z kolei podlega interpretacji. I tu pojawia się problem ukrytego znaczenia tkwiącego w języku kierowanym ku podmiotowi przez Innego. Z samej struktury języka wyłania się pragnienie odkrycia jego znaczenia. Gdyby jednak rzeczywiście

można było je odkryć, natychmiast pojawiałoby się kolejne pragnienie. W ten sposób Inny wytwarza nieustannie pragnący podmiot, podmiot niezaspokojony, który chce odnaleźć w nim coś więcej niż wyłącznie inność. Pragnienie, mimo że generowane przez Innego, reprezentującego porządek społeczny, jest równocześnie zagrożeniem dla funkcjonowania tego porządku. Dzieje się tak dlatego, że jeśli pragnienie wynika z żądania wyrażonego przez język, a samo jest za pomocą tego języka niewyrażalne, to zaświadcza o błędzie wynikającym z konstrukcji systemu. W ten sposób ideologia Symbolicznego nie jest w stanie wypełnić konstytutywnego braku w pragnącym podmiocie. Przeznaczeniem pragnienia byłoby więc krążenie wokół tej istotowej niemożliwości. W takim ujęciu pragnienie i pragnący podmiot mają wymiar polityczny. Owa polityczność wynika z poddania się pragnieniu, by przekroczyć lub przynajmniej dostrzec możliwość przekroczenia porządku Symbolicznego. Oczywiście radykalizowany przez politykę pragnienia podmiot jest równocześnie pacyfikowany ideologią porządku społecznego, wykorzystującą fantazję do unieszkodliwienia pragnienia. Fantazja ma bowiem za zadanie zaoferować wrażenie spełnienia, bez poczucia dyskomfortu zasadniczej niemożliwości realizacji pragnienia[6].

Wobec tak ujętego ścierania się polityczności oraz ideologiczności Lacan już w *Seminarium VII*, poświęconym etyce psychoanalizy, sformułował jedną ze swoich podstawowych tez, która traktuje o konieczności nieustępowania w pragnieniu[7]. Oznacza to zaakceptowanie niemożliwości realizacji pragnienia, co w ujęciu psychoanalitycznym wiąże się ze świadomością konstytutywnego braku oraz odmową zaangażowania w fantazję oferującą symulację spełnienia. Podmiot przystający na strukturę pragnienia zauważa, że wybrakowany jest nie tylko on sam, lecz także Inny, który nie dysponuje tym, co pozwoliłoby pragnienie

zaspokoić.

Zatem spojrzenie jako *objet petit a* jest ukierunkowane na pragnienie. Oznacza to, że obiekt-przyczyna pragnienia wyłania się z sytuacji, która obiektywnie w porządku Symbolicznym nie istnieje, a mimo to powoduje zniekształcenie percepcji. Spojrzenie to przywodzi na myśl optykę anamorfozy, która jawi się jako element nieczytelny, jeśli patrzy się na niego wprost. Przybiera natomiast konkretny kształt, kiedy zaczniemy mu się przyglądać pod kątem, a więc z ukosa. Dochodzi tu więc do odwrócenia porządku widzenia, bo zazwyczaj patrzenie na wprost jest synonimem obiektywnego oglądu, zaś patrzenie z ukosa wiąże się z zakłóceniem będącym efektem lęków czy pragnień. Natomiast spojrzenie anamorficzne pozwala, paradoksalnie, dostrzec wyraźną, niezniekształconą formę rzeczy. Tylko spojrzenie kierowane pod kątem, uwarunkowane i zniekształcone pragnieniem, pozwala zobaczyć to, co Lacan nazywa *objet petit a*[8]. Autor *Seminarium XI* jako przykład mechanizmu tego rodzaju spojrzenia podaje obraz Hansa Holbeina *Ambasadorowie* z 1533 roku. W dziele tym u stóp tytułowych postaci artysta umieścił obiekt niemożliwy do zidentyfikowania na pierwszy rzut oka. W tym miejscu odwołam się do swoistej porady, której udziela czytelniczce *Seminarium XI* Lacan. Pisze on bowiem, żeby zacząć oglądanie dzieła od wyjścia z przestrzeni, w której się znajdujemy. To właśnie wtedy obraz albo to coś na obrazie odwraca się w naszym kierunku, a my zaczynamy widzieć i rozumieć ukazującą się formę. Obiekt ten jest czystą anamorfozą – patrząc nań frontalnie, widzimy jedynie abstrakcyjną plamę, ale spoglądając z ukosa, zaczynamy dostrzegać ludzką czaszkę[9]. W ujęciu Holbeina wskazuje ona na kryjącą się pod doświadczeniem doczesności nieuchronną śmierć. Natomiast dla Lacana anamorficzna czaszka jest przede

wszystkim miejscem, w którym spojrzenie ujawnia się jako *objet petit a*[10].

## Światło z innego brzegu

Badaczem, który doskonale interpretował Lacanowską teorię spojrzenia w odniesieniu do medium fotografii, był Jean Baudrillard. W tekście *Photography, or the Writing of Light* pisał: „W fotografii widzimy nicość. Tylko obiektyw «widzi» rzeczy"[11]. Fotografia jest dla Baudrillarda miejscem nieobecności, ale i miejscem pisania światłem. Istotna jest w tym kontekście praca samego aparatu, który *foto-grafuje* – dokonuje świetlnego zapisu tego, co pojawia się i znika przed jego obiektywem[12]. Aparat staje się w ten sposób Lacanowskim spojrzeniem-instrumentem, który pozwala na wyobrażeniową identyfikację ego i konstrukcję tożsamości opartej na spojrzeniu skierowanym z zewnątrz: „Spojrzenie staje się ucieleśniającym światło instrumentem, poprzez który jestem *foto-grafowany*"[13].



Agnieszka Brzeżańska, *How To Shine In Public*, 1997-1998, dzięki uprzejmości artystki.

Kontynuując wątek fotograficznego światła, Baudrillard porównuje jego specyfikę z obrazami Edwarda Hoppera, u którego znajdujemy charakterystyczne surowe białe światło przypominające to na brzegu oceanu. W ujęciu francuskiego filozofa jest ono nierealistyczne, w jakiś sposób opróżnione i pozbawione atmosfery, tak jakby pochodziło z „innego brzegu". Ten rodzaj świetlnej intuicji u Hoppera jest zbliżony do tej, która

pojawia się na płótnach Vermeera. Z tą różnicą, że u holenderskiego artysty światło eksponuje intymność, natomiast u amerykańskiego ujawnia bezwzględną zewnętrzność, materialność przedmiotów, ich natychmiastowe spełnienie oraz objawienie poprzez pustkę. Owo objawienie, które można odnaleźć również w fotografii, Baudrillard nazywa fenomenologią nieobecności rzeczywistości, związaną z pewnego rodzaju wywrotowością obrazu. Polega ona z jednej strony na tym, że fotografia jest wyrazem dosłowności fotografowanego obiektu, z drugiej zaś staje się operatorem zniknięcia rzeczywistości, a więc obrazową symulacją związaną z – jak nazywa to Paul Virilio – estetyką zaniku[14].

Baudrillardowskie światło i Lacanowskie spojrzenie związane z nieobecnością i odwróceniem relacji podmiotowo-przedmiotowej stały się dla mnie punktem wyjścia do analizy fotografii Agnieszki Brzeżańskiej z wczesnej, bo powstałej w latach 1997–1998 serii *How To Shine In Public*. Składa się ona z 25 kolorowych zdjęć o wymiarach 10×15 cm, które wykonano aparatem kompaktowym. Docelowo znajdują się one w nieco większym od ich formatu fotograficznym albumie w miękkiej oprawie. Serię można podzielić na dwa zespoły wykonane z wykorzystaniem estetyki fotografii wernakularnej, domowej, a więc związanej z amatorską aktywnością fotograficzną. Pierwszy to fotografie upamiętniające różne okoliczności, widnieje na nich wizerunek artystki występującej w sytuacjach grupowych lub indywidualnie. Co istotne, w przypadku tych zdjęć to nie Brzeżańska naciskała spust migawki i to właśnie one będą przedmiotem mojej analizy. Natomiast drugi zespół został wykonany przez samą artystkę i stanowi głównie rejestrację doświadczanej rzeczywistości, jak chociażby przedstawienia pejzażowe.

W *How To Shine In Public* ukazane zostały codzienne sytuacje z okresu pobytu artystki w Tokio, gdzie studiowała na National

University of Fine Arts and Music w latach 1997–2001. Tym, co jednak wyprowadza tę serię poza konwencję fotografii domowej, jest gest wydrapywania nieregularnych kształtów za pomocą ostrego narzędzia bezpośrednio na powierzchni zdjęć z obu zbiorów. Wydrapania różnią się intensywnością, rozmiarem oraz kształtem, jaki przybierają na kolejnych fotografiach.
Na zdjęciach z pierwszego zespołu Brzeżańska zdrapała emulsję fotograficzną w miejscu swojej twarzy, głowy lub całej postaci. W ten sposób powstały rozchodzące się promieniście formy przywodzące na myśl emanujące z różną mocą źródło światła. Jedno ze zdjęć ukazuje grupę kilkunastu stojących oraz kucających osób ustawionych frontalnie w dwóch rzędach w otoczeniu budynków i drzew. W drugim rzędzie stoi Brzeżańska ze świetlistą plamą w miejscu głowy oraz rozchodzącymi się na boki promieniami. Nachodzą one delikatnie na głowy znajdujących się tuż obok postaci. Na innej fotografii widzimy wizerunki młodych kobiet siedzących w ogrodowej altanie i patrzących w kierunku obiektywu. Wśród nich widoczna jest artystka, znów z emanującą plamą w miejscu głowy, tym razem nieco bardziej przysłaniającą twarze sąsiednich postaci. Natomiast na fotografii zrobionej w trakcie parzenia herbaty we wnętrzu domu następuje prawie całkowite zasłonięcie twarzy towarzyszącej artystce kobiety. Światło emanuje już nie tylko z głowy Brzeżańskiej, lecz z niemal całej jej postaci. Widać jedynie fragment nóg oraz rąk sięgających po naczynia. Fotografie, na których Brzeżańska pozuje indywidualnie, są dwie – z Zatoką Tokijską w tle oraz pomiędzy dwoma kamiennymi budynkami.

## Od *bokashi* do iconoclashu

W *How to Shine in Public* istotną kwestią jest potraktowanie fotografii nie tylko jako obrazów, lecz także jako obiektów materialnych poddawanych fizycznym interwencjom. Tego

rodzaju ujęcie można byłoby połączyć z postulatem François Soulages'a, aby przeformułować humanistyczną postawę wobec fotografii na postawę materialistyczną[15]. Ujęcie materialistyczne – jak twierdzą autorzy radykalnego programu socjologii wizualnej – wiąże się również z praktyką społeczną pozwalającą wytworzyć fizyczną relację z medium[16]. W tym przypadku owa relacja, polegająca na wydrapywaniu powierzchni obrazu, w powszechnej praktyce społecznej kojarzyłaby się z niszczeniem zdjęć, agresywnym usuwaniem wizerunku albo chęcią zasłonięcia tego, co niepożądane. To ostatnie najbliższe jest praktyce Agnieszki Brzeżańskiej. Poprzez świetliste wydrapania artystka nawiązała do japońskiego prawa wymierzonego przeciwko obsceniczności, a konkretnie do artykułu 175 japońskiego kodeksu karnego dotyczącego spraw higieny publicznej (*Kōshū eisei-ho*). Przebywając w Tokio, Brzeżańska zetknęła się z bardzo konserwatywnym podejściem do wizerunków ciała i nagości – zwłaszcza kobiecej. Zgodnie z restrykcyjnym artykułem 175 włosy łonowe traktowane są jako wyraz obsceniczności (*waisetsu*). W efekcie, jeśli w dostępnych na japońskim rynku publikacjach albo czasopismach, głównie zachodnich, pojawiały się takie niepożądane elementy, to natychmiast podlegały cenzurze poprzez ich wydrapywanie lub zasłanianie.

> Cenzura działała i eksterminowała wszystko, co potencjalnie nieprzyzwoite. Znane są historie babć wydrapujących w Japonii drażliwe miejsca na rozkładówkach erotycznych pism przywożonych z Zachodu. *Waisetsu* (czyli „nieprzyzwoitość") musiało zostać przykryte *bokashi* (czyli „zamazywaniem")[17].

Podobne obostrzenia przez wiele dekad dotyczyły także japońskich produkcji filmowych, które poddawano dość surowym wymaganiom cenzury Komisji Zarządzania Filmowym Kodeksem Etycznym, nazywanym Eirin. Przez długi czas niedopuszczalne było pokazywanie japońskiej publiczności choćby kosmyka

włosów łonowych – zakrywano je ograniczającą pole widzenia mgiełką, czyli wspomnianym wyżej *bokashi*. Podczas produkowania filmów pornograficznych wykorzystywano do tego trójkątną konstrukcję z taśmy samoprzylepnej w kolorze ciała, nazywaną *maebari*, co w dosłownym tłumaczeniu znaczy „wisząca z przodu". Obostrzenia kodeksu Eirin, które dotyczyły również scen pokazujących przemoc, narkotyki czy elementy obraźliwe dla narodu, złagodzono w połowie lat 90. XX wieku, świat produkcji filmów pornograficznych musiał jednak radzić sobie z tym problemem już od lat 60. To właśnie w tym czasie zaczęła się rozwijać kultura *pinku eiga*, czyli tak zwanych różowych filmów, będących gatunkiem niskobudżetowego *soft porno*, w którym nie pokazywano genitaliów ani aktu seksualnego w sposób bezpośredni[18].

Ikonoklastyczne podejście japońskiej cenzury do erotyzmu i pornografii, które stało się punktem wyjścia dla gestu wydrapywania w *How To Shine In Public*, u Brzeżańskiej przybiera postać bliską kategorii analizowanej przez Bruno Latoura, a więc *iconoclash*. Według francuskiego filozofa *ikon oclash* różni się od ikonoklazmu, polegającego na działaniu w akcie jawnej destrukcji, tym, że nie jest postawą tak jednoznaczną. Plasuje się bowiem na przecięciu tego, co destruktywne i twórcze, a często nie sposób określić jego charakteru bez głębszej analizy[19]. Natomiast ikonoklazm jest zawsze jednowymiarowym rodzajem zniekształcenia, opierającym się na sile zarówno samego gestu, jak i oddziaływania tego, co jest niszczone. Podczas gdy *iconoclash* cechuje wizualna oraz znaczeniowa płodność, a także „produktywna kaskada powtórnej re-prezentacji"[20], w przypadku gestu Brzeżańskiej rozpad dotychczasowego porządku reprezentacji jest czymś pożądanym, co wyzwala nowe możliwości zarówno obrazowania, jak i odczytywania tych fotografii, a także konstrukcji podmiotowości, do czego wrócę

za moment[21]. Abstrakcyjna wydrapana forma narusza porządek reprezentacji oraz stanowi agresywny gest zniszczenia[22], a jednocześnie jest elementem manifestującym w obrazie fotograficznym niewidzialność, która wymyka się mimetyzmowi, a więc światło – czynnik konstytutywny dla powstawania fotografii. W ten sposób Brzeżańska ukazuje mechanizm wytwarzania obrazu, co jest możliwe

> [d]zięki medium fotografii, które, jeszcze żywe, mieni się przed naszym spojrzeniem coraz bardziej ukrywając to, co stanowi jego przedmiot przedstawienia. […] Jest też samym ruchem stawania się widocznym czy to widzialnego porządku reprezentacji, czy niewidzialnego porządku zjawiskowości. Przez postępujący rozpad, widz może przyjrzeć się grze, toczącej się między tymi dwoma aspektami dzieła[23].

Światło staje się więc w *How to Shine in Public* elementem związanym z rozpadem, zanikiem, wymazaniem, ale również objawieniem, wskazaniem, manifestacją. Brzeżańska sytuuje więc swoje fotografie na przecięciu materialnego obiektu oraz obrazu jako nośnika treści. Z jednej strony poprzez mechaniczne usuwanie artystka doprowadza do zaniku swojej postaci, która jednak nigdy do końca nie może zniknąć; z drugiej, rozświetlenie samej siebie staje się paradoksalnym uobecnieniem za pomocą światła tego, co wymazane. Tajemnica obrazu – powiada Hans Belting – polega na tym, że nierozerwalnie splatają się w nim obecność i nieobecność. Paradoksalnie obraz obecny jest poprzez swoje medium, ale odnosi się też do nieobecności, której jest wizerunkiem. Doświadczamy obecności obrazu w medium, ale kryje to w sobie pewnego rodzaju złudzenie, obraz bowiem obecny jest w inny sposób niż jego medium[24]. Na zdjęciach Brzeżańskiej owo pozorne rozdzielenie zdaje się jednak uzyskiwać pewną płynność, gdyż gest manifestujący materialność fotografii staje się jednocześnie częścią pola obrazowego. Przywodzi to

na myśl refleksję Baudrillarda dotyczącą zdjęć polaroidowych, które pozwalają na prawie jednoczesne doświadczenie zarówno obiektu, jak i obrazu[25].

## Naświetlić nadmiar, czyli fantazmatyczny wymiar spojrzenia

Powrócę do *foto-grafującego* Lacanowskiego spojrzenia-instrumentu kierowanego z zewnątrz – staje się nim aparat fotograficzny pozwalający na wyobrażeniową identyfikację ego i konstrukcję tożsamości. W powstałym w Japonii *How to Shine in Public* spojrzenie kierowane z zewnątrz identyfikuje artystkę w kilku różnych rejestrach. Jak pisze Ewa Toniak, Brzeżańska jest podwójnym obiektem oglądu – jako kobieta i jako cudzoziemka[26]. W tym miejscu określiłabym ją jako nie tylko inną, pochodzącą z innego kraju, lecz także osobę wywodzącą się z odmiennego kręgu kulturowego i mającą określony status ekonomiczny. Brzeżańska *foto-grafowana* jest jako uprzywilejowana biała kobieta z Europy Środkowo-Wschodniej, która ma możliwość podjęcia studiów za granicą. Należy również dodać, że wizerunek kobiety w Japonii naznaczony jest w dużej mierze dwoistą ultrapatriarchalną stereotypizacją. Z jednej strony kobiecość łączona jest z figurą wiecznej lolity, utożsamianą z kulturą *kawaii*, z drugiej ze wzorcem *ryosaikenbo*, czyli wizerunkiem „dobrej żony i mądrej matki". Tego rodzaju wzorzec, w ramach którego kobieta poświęca się sprawom domu oraz rodziny, wynika z tradycji






Agnieszka Brzeżańska, *How To Shine In Public*, 1997-1998, dzięki uprzejmości artystki.

konfucjańskiej, a odstępstwa od tego modelu traktowane są jako podważenie norm społecznych. Ponadto Japonki, będące paradoksalnie jednymi z najlepiej wyedukowanych kobiet na świecie, są jawnie dyskryminowane na rynku pracy. Podobnie zresztą dzieje się w wielu innych dziedzinach życia społecznego, w których japońskie kobiety spotyka skrajny seksizm, co jest sytuacją niespotykaną w innych państwach wysoko rozwiniętych[27].

W *How to Shine in Public* artystka wskazuje na obecność *foto-grafującego* spojrzenia z zewnątrz, poprzez które konstruowana jest tożsamość. Świetliste elementy stają się wizualizacją przytoczonego wcześniej stwierdzenia Lacana, że spojrzenie jest ucieleśniającym światło instrumentem. Nawiązując poprzez ten gest do japońskich zabiegów cenzorskich, artystka eksponuje pewnego rodzaju nadmiar, jednak ma on zupełnie inny charakter niż ten, który dyktował zasłanianie wizerunków genitaliów. Bowiem pornografia, ukazując eksces w stosunku do codziennego doświadczenia rzeczywistości społecznej (a jednocześnie z tej rzeczywistości wynikając), ostatecznie okazuje się niewystarczająco nadmiarowa. Oznacza to, że pornografia zakłada możliwość pokazania wszystkiego, łącznie ze spojrzeniem jako *objet petit a*. Owa bezpośredniość pornografii zaprzepaszcza jednak ujawnienie się spojrzenia, które jest niemożliwe do uchwycenia. Nie jest ono przecież faktycznym obiektem, a jedynie formą zniekształcenia rzeczywistości społecznej, możliwą do ukazania tylko poprzez zniekształcenie. Według McGowana pornografia „nigdy nie pokazuje wystarczająco wiele, gdyż próbuje pokazać wszystko”[28]. Natomiast Žižek, żeby wyjaśnić mechanikę Lacanowskiego spojrzenia w stosunku do pornografii, ale jednocześnie odnieść to

do funkcjonowania *objet petit a* jako takiego, przytacza ustęp z *Seminarium XI*:

> W przestrzeni widzenia wszystko zawiera się między dwoma członami usytuowanymi antynomicznie – po stronie rzeczy jest spojrzenie, to znaczy rzeczy patrzą na mnie, a jednak ja je widzę. Oto jak należy rozumieć tak silnie zaakcentowane słowa *Ewangelii*: „Mieli oczy, a nie widzieli". Nie widzieli czego? Otóż rzeczy, które na nich patrzą[29].

Według słoweńskiego filozofa pornografia jest z natury perwersyjna, ale nie w znaczeniu pokazywania detali aktu seksualnego, tylko w aspekcie czysto formalnym, bo osoby oglądające z założenia przyjmują pozycję biernego podmiotu czy raczej pozycję uprzedmiotowienia. Spojrzenie w pornografii pozostaje po stronie nie tyle obiektu, jak chce Lacan, ile widzów. Jest więc nieobecne na ekranie, a pornograficzny obraz staje się „płaski", bo nie jest w stanie oddać spojrzenia, nie występują tutaj „plamy" czy zakłócenia, które wymagałyby spoglądania z ukosa. W związku z tym pornografia nie dysponuje patrzącymi przedmiotami, bo narzuca spojrzenie jednokierunkowe – osoba odbiorcza wpatruje się w obraz. Wbrew powszechnej opinii głoszącej, że aktorzy oraz aktorki są sprowadzone do roli obiektów rozkoszy, to właśnie osoby oglądające zostają uprzedmiotowione. Jak podkreśla Žižek, widzowie zajmują miejsce przedmiotu, a podmiotami stają się osoby na ekranie, które doprowadzają do seksualnego pobudzenia, podczas gdy podmiot oglądający staje się sparaliżowanym obiektem-spojrzeniem[30].

W takiej perspektywie gest cenzurujący pornograficzne fotografie dałby paradoksalnie możliwość nasycenia tych obrazów nieobecnym spojrzeniem. Uniknięcie pornograficznego nadmiaru powoduje powstanie zupełnie innego rodzaju naddatku, związanego z produkcją fantazji. I to właśnie w tym rejestrze porusza się Brzeżańska, która wizualizuje ów nadmiar

jako zniekształcenie w polu widzenia. Jeśli pójdziemy tropem metafory anamorficznego spojrzenia, świetliste wydrapania obecne na powierzchni fotografii moglibyśmy zinterpretować jako miejsce, które wymaga od nas spoglądania z ukosa. Powtarzając raz jeszcze za Žižkiem: tylko spojrzenie skierowane pod kątem, uwarunkowane i zniekształcone pragnieniem, pozwala dostrzec *objet petit a.*

W psychoanalitycznej teorii filmu Todda McGowana jedną z analizowanych kategorii jest kino fantazji, pozwalające, poprzez wyeksponowanie pewnego rodzaju nadmiaru, zainscenizować spojrzenie jako *objet petit a*. Ukazane jest ono w formie obiektu, który nie pasuje do codziennego obszaru rzeczywistości społecznej, wystaje jako nadmiarowy, realny element rozrywający strukturę panującego porządku. *Objet petit a* wskazuje na to, że ów porządek nie jest neutralną przestrzenią, lecz społecznym, politycznym i kulturowym konstruktem utkanym z gęstego splotu fantazji. Natomiast działanie w tej strukturze *objet petit a* jest jak pojawienie się ślepej plamki – zakłócenia podobnego do tego na przywołanym wcześniej obrazie Holbeina. Stanowi ona punkt, w którym osoby oglądające tracą dystans i angażują się w to, co widzą, ponieważ forma przedstawionego obiektu zmienia się wraz z ich pozycją. Nie sposób od razu dostrzec, czym jest ukazany kształt – najpierw należy zmienić położenie względem obrazu, wprawić ciało w ruch, zaangażować się w działanie. Aktywność podmiotu generuje to, co będzie on w stanie zobaczyć, a sama czynność patrzenia nie jest neutralna[31].

Jak zostało powiedziane, Brzeżańska podczas swojego pobytu w Japonii była postrzegana jako inna i jako taka manifestuje siebie na fotografiach z serii *How to Shine in Public*. Inność widziana jest tu poprzez powierzchowne oznaki bycia białą kobietą, ale wynika przede wszystkim z pozycji zajmowanej w porządku Symbolicznym. I to właśnie ta niedostrzegalna

w codziennym doświadczeniu rzeczywistości plama staje się widzialna poprzez zniekształcenie w formie wydrapania/rozświetlenia w polu widzenia. Angażując się w fizyczne działanie na powierzchni obrazu i wprawiając własne ciało w ruch, artystka doprowadziła do wizualizacji nadmiaru jako zakłócenia w polu widzenia. W ujęciu McGowana film inscenizuje fantazję i uwidacznia ową plamę umykającą w codziennym funkcjonowaniu. Podobnie działają fotografie Brzeżańskiej: eksponując nadmierny obraz, który zbyt silnie oddziałuje, pokazują samo widzenie. Uszkodzenia powstałe w miejscu wizerunku artystki stają się swoistą wizualizacją obiektu-spojrzenia, które nadmiernie wystaje z ukazanej rzeczywistości. Artystka, odmawiając w ten sposób zaangażowania w fantazję, wskazuje na brak neutralności ukazywanych sytuacji, a tym samym na ich polityczny wymiar.

W *How to Shine in Public* nadmiar spojrzenia widzialny jest dzięki fantazji, która nie może być bezpośrednio dostrzegalna w codziennym doświadczeniu rzeczywistości, ale jest obecna w ramach każdej relacji oraz interakcji społecznej. Fantazje, takie jak fantazje władzy, seksizmu, rasizmu, nacjonalizmu czy spiskowe, przenikają strukturę społeczną i wpływają na to, w jaki sposób podmioty funkcjonują względem siebie – choć zwykle owe wyobrażenia nie są bezpośrednio eksponowane. Poprzez ów brak bezpośredniości, z wyłączeniem przypadków fantazmatycznych wybuchów, takich jak zamieszki, różnego rodzaju ataki albo przestępstwa, nie zawsze jesteśmy świadome obecności fantazji. I to właśnie pewna społeczna nieświadomość pozwala na symulację uporządkowania oraz neutralności porządku Symbolicznego[32]. Oczywiście neutralność to fikcja, a nadmiar spojrzenia jest stale obecny pod pozornie poukładaną strukturą. W serii Brzeżańskiej nadmiarowa wobec rzeczywistości społecznej jest ona sama – jako inna, jako uprzywilejowana osoba z innej części świata, ale przede wszystkim jako kobieta. Artystka

dosłownie „naświetla" nadmiar związany z fantazją dotyczącą swojej pozycji w skrajnie fallocentrycznej i seksistowskiej Japonii. Użycie w tym celu tak zwanej fotografii domowej, powszechnej i łatwo dostępnej, ale zakłóconej przez świetlne plamy, można byłoby odczytać w taki sposób, że uwidoczniony nadmiar nie jest sytuacją wyjątkową. Stanowi raczej zjawisko tak wszechobecne, jak wszechobecna jest wykorzystana w tym celu fotograficzna estetyka.

## Gotowa wybuchnąć świetlistym strumieniem

„Naświetlenie" czy też wyświecenie siebie jako kobiety – innej i nadmiarowej w stosunku do porządku Symbolicznego – można potraktować również w kategoriach możliwości wyjścia poza logikę psychoanalitycznego dyskursu. To znaczy, że inna nie jest inną tego samego – co postuluje Luce Irigaray – ale zupełnie odrębnym podmiotem, zrywającym z reżimem „tosamości", jak określa to badaczka, systemu fallocentrycznego[33]. W takim ujęciu świetliste plamy w *How to Shine in Public* byłyby nie tylko miejscem pęknięcia, z którego wyłania się spojrzenie. Stałyby się również miejscem zaistnienia na innych zasadach wykastrowanego, a więc reprezentowanego w porządku Symbolicznym poprzez brak podmiotu kobiecego.



Agnieszka Brzeżańska, *How To Shine In Public*, 1997–1998, dzięki uprzejmości artystki.

W tym kontekście symptomatyczne wydają się słowa postulującej praktykę *écriture féminine* Hélène Cixous, która w ikonicznym *Śmiechu Meduzy* kładzie nacisk na doświadczenie

ciała i cielesności w pisarstwie kobiet:

> Chcę więc, by ona zaczęła pisać i ustanowiła to jedyne królestwo: po to, by inne kobiety pisały, by inne nieujawnione władczynie mogły wykrzyknąć: ja też wylewam się, moje pragnienia powołały do życia nowe pragnienia, moje ciało zna te niesłychane pieśni, tak wiele razy czułam się już gotowa wybuchnąć świetlistym strumieniem o formach dużo piękniejszych niż te zastygłe w gotowych schematach[34].

W tym fragmencie odnaleźć można uwolnienie kobiecego pragnienia, które ma charakter rewolucyjny, co pozwalałoby wymknąć się z normatywizujących ram porządku fallocentrycznego[35]. Cixous pisze o gotowości do wybuchu świetlistym strumieniem, który zyskuje inne formy niż te znane z dotychczasowych schematów. Fotografie Brzeżańskiej i jej *iconoclashowy* gest, powodujący rozpad porządku reprezentacji, można potraktować jako wizualną realizację opisywanego przez autorkę *Śmiechu Meduzy* wybuchu. *How to Shine in Public* staje się bowiem wizualnym odpowiednikiem, obrazowym zapisem postulatów *écriture féminine*, a jednocześnie wyjściem poza nie. Przełożeniem tekstualno-dyskursywnej figury podmiotu kobiecego, co wiązało się też z krytyką *écriture féminine*, na język ciała i empiryczne doświadczenie kobiety. W tym przypadku doświadczenie artystki wraz z jej uwikłaniem w kategorie czasu oraz miejsca, jak i płci, wieku, pochodzenia czy uprzywilejowania, byłoby tym, co łączę z kategorią wiedzy usytuowanej Donny Haraway[36]. Natomiast praktyka wiedzy usytuowanej wiąże się z koncepcją *parler femme* Luce Irigaray. „Mówienie-jako-kobieta" zakłada odmienny rodzaj powiązania pomiędzy kobiecym oraz męskim pragnieniem a językiem, a przy tym zasypuje przepaść powstającą między cielesnym doświadczeniem kobiecego podmiotu oraz jego artykulacją. Innymi słowy, chodziłoby o możliwość zaistnienia kobiety jako podmiotu politycznego,

zdolnej do artykulacji podyktowanej specyfiką upłciowionego doświadczenia[37].

W tym celu Irigaray zrezygnowała z *écriture féminine*, kierując uwagę ku aktowi wypowiadania (*langage*), nie zaś strukturze języka (*langue*) i wykorzystując w swojej refleksji figurę „dwóch warg". Odnosi się ona nie do anatomii, lecz do morfologii ciała, rozumianej w kategoriach zarówno fizycznych, jak i dyskursywnych oraz performatywnych. Morfologia ciała w tym ujęciu cechuje się podwójnością. Po pierwsze, wiąże się z materialnym aspektem cielesności, czyli fizycznymi wargami; po drugie ma charakter dyskursywny, a więc dotyczy sposobów artykulacji w języku. Figura „dwóch warg" podważa logikę jednego, w domyśle neutralnego męskiego podmiotu. Staje się natomiast synekdochą *parler femme*, czyli artykulacji związanej z różnicowaniem oraz jej materialno-semiotycznym wymiarem. Akt wypowiedzi nie stanowi już abstrakcyjnej figury wyłączonej z obszaru relacji społecznych, odpolitycznionego porządku dyskursywnego, ale wiąże się z cielesnością oraz upłciowieniem[38]. Tego rodzaju ujęcie byłoby wyjściem poza tekstualne uwarunkowania *écriture féminine*, poszerzeniem postulatów, o których Cixous pisała w latach 70.: „Twoje ciało musi być słyszalne"[39] czy: „Cenzurując ciało, cenzuruje się też oddech i mowę"[40]. Tym wyjściem byłoby *parler femme*, a następnie kolejne przeformułowania takie jak zwrot afektywny, aż do feminizmu korporalnego i teorii queer.

Zatem ucieleśnione światło, które objawia się w *How to Shine in Public*, światło będące przecież jedną z podstawowych kategorii metafizyki ulokowanej w samym sercu zachodniego fallocentryzmu, staje się tutaj źródłem innego światła z „innego brzegu". Tym innym brzegiem byłby wszak brzeg „dwóch warg", a więc możliwość artykulacji, niekoniecznie przecież językowej, bo w tym przypadku wizualnej, a tym samym wytworzenie miejsca, z którego w porządku Symbolicznym mówi kobiecy podmiot. *Foto-grafowanie* – pisanie światłem – ma tu wymiar

czysto materialny, gdyż ciało artystki staje się miejscem tegoż pisania, czyli rozświetlenia, wybuchu świetlistego strumienia, a jednocześnie miejscem fizycznej interwencji, mechanicznego wydrapywania własnego wizerunku. Poprzez ten gest artystka doprowadza do zakłócenia w porządku Symbolicznym i umożliwia wyłonienie się spojrzenia z owej świetlistej plamy. W związku z tym umożliwia też podmiotowe uobecnienie poprzez faktyczną cielesną aktywność zdrapywania emulsji fotograficznej. W tym kontekście istotne stają się jej słowa:

> Chciałabym doznać przemienienia w czystą energię, w światło. Od lat gromadzę książki, informacje i doświadczenia na ten temat, właściwie głównie tym się zajmuję [...]. Jednak samo przepuszczanie [informacji] do niczego nie prowadzi. Trzeba coś z tym zrobić. Gdybym nie próbowała doprowadzić do zamknięcia tego w mojej pracy, byłoby to bez sensu[41].

Tytuł serii *How to Shine in Public* nie jest pytaniem o to, „Jak świecić w przestrzeni publicznej" czy też „Jak świecić w towarzystwie", ale odpowiedzią, jak podmiot kobiecy poprzez nadmiarowy wymiar spojrzenia jako *objet petit a* wkracza w strukturę Symbolicznego jako podmiot polityczny. I to wkracza, wykorzystując narzędzia fallocentrycznego dyskursu do przekroczenia, a nawet zniesienia jego samego. Światło traci tutaj bowiem metafizyczny wymiar na rzecz czystej fizyczności i w następstwie tego na rzecz cielesności – zarówno postaci, jak fotografii. Wreszcie: *foto-grafowanie* w znaczeniu Lacanowskiego spojrzenia-instrumentu, utożsamianego – jak cała tradycyjna Freudowska psychoanaliza w ujęciu Cixous, Irigaray oraz kolejnych reprezentantek feministycznej dekonstrukcji psychoanalizy – z męskim spojrzeniem i męską

konstrukcją podmiotu, może zostać zniesione na rzecz nowego konstruktu podmiotowości. Zmienia się tutaj bowiem nie tylko pozycja i status kobiety jako mówiącej swoim językiem, lecz także adresatka jej wypowiedzi.

1 James Elkins, *The End of the Theory of the Gaze*, s. 24; unpublished, available at https://www.researchgate.net/publication/236313800_The_End_of_the_ Theory of_the_Gaze, dostęp 13 listopada 2018.

2 Należy podkreślić, jak robi to Paweł Dybel za Lacanem, że „wyobrażenie kastracji nie powinno być rozumiane ontycznie: jako jakiś akt, który faktycznie miał lub może mieć miejsce, ale ontologicznie: jako brak wpisany w samą strukturę egzystencji, który ma korzenie w dysharmonijnej postaci porządku Symbolicznego jako takiego". Zob. Paweł Dybel, *Zagadka „drugiej płci". Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*, Universitas, Kraków 2006, s. 224.

3 Sięgnięcie do algebry jako dziedziny matematycznej miało na celu strukturyzację i formalizację pojęć oraz zjawisk z obszaru psychoanalizy. Wykorzystanie struktury oraz działania równań algebraicznych, ich układów czy reguł manipulowania symbolami zmiennych skutkuje ujęciem abstrakcyjnych pojęć w matematyczne znaki. Jednym z pierwszych znaków psychoanalitycznej algebry, który pojawia się w teorii Lacana w 1955 roku, jest *a*, czyli pierwsza litera słowa *autre* – inny. Autor *Seminariów* wprowadził *a* w związku ze *schéma L*, będącym rodzajem formalizacji teoretycznych aspektów psychoanalizy za pomocą diagramów składających się z punktów połączonych szeregiem wektorów. Każdy z punktów schematu jest oznaczony przez konkretny symbol Lacanowskiej algebry, zaś wektory odnoszą się do strukturalnych relacji pomiędzy tymi symbolami. Oznaczenie *a* odnosi się do małego innego, w przeciwieństwie do Wielkiego Innego, oznaczonego jako *A*. Mały inny jest tutaj tym, co sprzężone z ego w relacji, która jest zwrotna i wymienna. Zob. *Objet (petit) a* w: *No Subject. An Encyclopedia of Lacanian Psychoanalysis*; http://nosubject.com/Objet_(petit)_a, dostęp 15 maja 2018.

4 Todd McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 46–48.

5 Ibidem.

6 Ibidem, s. 110–111.

7 Jacques Lacan, *The Seminar Book VII. The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, red. J.-A. Miller, przeł. D. Porter, W.W. Norton & Company, New York-London 1997 s. 321.

8 Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, KR, Warszawa 2003, s. 23-27.

9 Przykładem wykorzystania obrazu Holbeina w kontekście Lacanowskiej teorii spojrzenia jest motyw z filmu *La vanité* (*Próżność*) Lionela Baiera z 2015 roku.

10 Jacques Lacan, *The Seminar Book XI. The Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*, red. J-A. Miller, przeł. A. Sheridan, W.W. Norton & Company, New York-London 1981, s. 88.

11 Jean Baudrillard, *Photography, Or The Writing of Light*, przeł. F. Debrix, University of Victoria Theory Archive; https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14605/5462, dostęp 22 stycznia 2019.

12 Ibidem.

13 Jacques Lacan, *The Seminar Book XI...*, s. 106.

14 Jean Baudrillard, *Photography...*

15 François Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, s. 147.

16 Rafał Drozdowski, Marek Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2010, s. 158.

17 Rafał Tomański, *Różowe kino*, „Dwutygodnik" 2012, nr 73; www.dwutygodnik.com/artykul/3029-rozowe-kino.html, dostęp 30 kwietnia 2019.

18 Jasper Sharp, *Za różową kurtyną. Historia japońskiego kina erotycznego*, przeł. J. Murczyńska, K. Klimek, G. Żuchowska, Korporacja Ha!art - Era Nowe Horyzonty, Kraków-Warszawa 2011, s. 13-21.

19 Bruno Latour, *What Is Iconoclash? Or Is The World Beyond The Image Wars?*, w: *Iconoclash, Beyond The Image-Wars in Science, Religion and Art*, red. P. Weibel, B. Latour, ZKM – MIT Press, Karlsruhe 2002, s. 16.

20 Ibidem, s. 36.

21 Gest wydrapywania powraca w innych pracach Brzeżańskiej, między innymi w serii *I ty możesz zostać świętą* z 1999 roku, czyli fotografiach reklamowych i modowych pochodzących z różnych czasopism, które ukazują wizerunki kobiet, na przykład modelkę w kampanii perfum *Eternity* Calvina Kleina. Wydrapania przyjmują tutaj często formy aureoli lub świetlistego trzeciego oka wyłaniającego się z miejsca pomiędzy brwiami, co stanowi swoisty mariaż estetyki kapitalizmu i duchowości. Sukcesywnie rozwijany motyw światła pojawia się również w projekcie *Free Doom* z 2005 roku, dotyczącym antycypowania apokalipsy. Natomiast w aktywności na przecięciu twórczości i codzienności artystka wykorzystuje język światła (*light language*), który jest formą nielinearnej komunikacji związanej z dźwiękowymi wibracjami oraz systemem symboli.

22 W odniesieniu do medium fotografii strategia Brzeżańskiej nie jest oczywiście zjawiskiem nowym. Źródło gestu wydrapywania można umiejscowić w afektywnym podejściu do obrazu, tak jak zrobił to chociażby Robert Frank ze swoim słynnym fotoesejem *The Americans* z 1958 roku. Kilkanaście lat później, w 1974 roku, Frank przebił gwoździem plik cennych odbitek *The Americans* i napisał na nich: „Koniec fotografii". Jak dowodzi W.J.T. Mitchell: „Jeśli *The Americans* to wielki tragiczny poemat o amerykańskiej fotografii, to Frank odgrywa w nim rolę bohatera tragicznego, Edypa, który «miał oczy», lecz ujrzały one coś tak strasznego i wstrząsającego, że poczuł konieczność ich wyłupienia, odłożenia aparatu do szuflady". W tym miejscu Mitchell nawiązuje do kończących wprowadzenie do wydania *The Americans* słów Jacka Kerouaca: „Kieruję oto te słowa do Roberta Franka: Masz oczy". Zob. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 315.

23 Martyna Mieszkowska, *Deformacja obrazu artystycznego jako próba przekroczenia granic obrazowania. Na przykładzie książek fotograficznych Kostasa Kiritsisa*, w: *Zakłócone spojrzenie. Fotografia i strategie widzenia*, red. Ł. Białkowski, K. Oczkowska, Muzeum Fotografii w Krakowie, Kraków 2017, s. 32.

24 Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2012, s. 39.

25 Jean Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Sic!, Warszawa 1998, s. 51.

26 Ewa Toniak, *Ja, które jest Innym*, „Galeriaart.pl"; http://galeriaart.pl/pl/brzezanska/essays/2/ja-ktore-jest-innym, dostęp 30 kwietnia 2019.

27 Zob. *The Global Gender Gap Report 2018*, World Economic Forum, 17 grudnia 2018; www.weforum.org/reports/the-global-gender-gap-report-2018, dostęp 26 maja 2019; O. Barbasiewicz, *Modernizacja tradycyjnych ról społecznych kobiet w Japonii*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne" 2015, t. 11, nr 2; http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-5f47929e-85aa-4cf0-89ce-6f2a5f864845/c/UCS_2015_nr_11_art._2.pdf, dostęp 26 maja 2019.

28 Todd McGowan, *Realne spojrzenie...*, s. 53.

29 Jacques Lacan, *Seminar XI...*, s. 109. Cyt. za: Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa...*, s. 165.

30 Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa...*, s. 166.

31 Todd McGowan, *Realne spojrzenie...*, s. 26.

32 Ibidem, s. 77–78.

33 Luce Irigaray, *Why Cultivate Difference? Toward a Culture of Two Subject*, „Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory" 2002, t. XV, nr 3, s. 79; www.jstor.org/stable/43263698?seq=1#page_scan_tab_contents, dostęp 29 maja 2019.

34 Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie" 1993, nr 4–5–6, s. 148.

35 Katarzyna Szopa, *Awangardowe wyzwania teorii feministycznych*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" LXI, z. 2, s. 31.

36 Zob. Donna Haraway, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A Czarnecka; www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf, dostęp 1 lipca 2019.

37 Katarzyna Szopa, *Awangardowe wyzwania...*, s. 32–33.

38 Katarzyna Szopa, *„Nieziszczone narodziny". Cixous i Irigaray, czyli kobiety z Czarnego Kontynentu*, „Postscriptum Polonistyczne" 2017, t. 20, nr 2, s. 18.

39 Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy...*, s. 152.

40 Ibidem.

41 *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007, s. 164.

## Bibliografia

Baudrillard, Jean, Ameryka, tłum. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1998

Baudrillard, Jean, Photography, Or The Writing of Light, tłum. F. Debrix, University of Victoria Theory Archive, https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14605/5462

Belting, Hans, Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie, tłum. M. Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012

Cixous, Hélène, Śmiech Meduzy, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja", nr 4/5/6 (22/23/24)/1993

Drozdowski, Rafał, Krajewski, Marek, Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2010

Elkins, James, The End of the Theory of Gaze, unpublished; available https://www.researchgate.net/publication/236313800_The_End_of_the_Theory_of_the_

Haraway, Donna, Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy, tłum. A Czarnecka, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf

Irigaray, Luce, Why Cultivate Difference? Toward a Culture of Two Subject, „Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory", t. XV, nr 3/2002, s. 79, https://www.jstor.org/stable/43263698?seq=1#page_scan_tab_contents

Lacan, Jacques, The Seminar Book XI. The Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis, red. J-A. Miller, tłum. A. Sheridan, W. W. Norton & Company, New York - London 1981

Latour, Bruno, What Is Iconoclash? Or Is The World Beyond The Image Wars? [w:] Iconoclash, Beyond The Image-Wars in Science, Religion and Art, red. P.

Weibel, B. Latour, ZKM and MIT Press, Karlsruhe 2002

McGowan, Todd, Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie, tłum. K. Mikurda. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008

Mitchell, W. J. T., Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013

Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000, red. G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicka, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007

Sharp, Jasper, Za różową kurtyną. Historia japońskiego kina erotycznego, tłum. J. Murczyńska. K. Klimek, G. Żuchowska, Korporacja Ha!art - Era Nowe Horyzonty, Kraków - Warszawa 2011

Soulages, François, Estetyka fotografii. Strata i zysk, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2007

Szopa, Katarzyna, Awangardowe wyzwania teorii feministycznych, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", LXI/z. 2

Szopa, Katarzyna, „Nieziszczone narodziny". Cixous i Irigaray, czyli kobiety z Czarnego Kontynentu, „Postscriptum polonistyczne", nr 2(20)/2017

The Global Gender Gap Report 2018, World Economic Forum, 17 grudnia 2018, https://www.weforum.org/reports/the-global-gender-gap-report-2018

Tomański, Rafał, Różowe kino, „Dwutygodnik" nr 73/01/2012, https://www.dwutygodnik.com/artykul/3029-rozowe-kino.html

Toniak, Ewa, Ja, które jest Innym, http://galeriaart.pl/pl/brzezanska/essays/2/ja-ktore-jest-innym

Zakłócone spojrzenie. Fotografia i strategie widzenia, red. Ł. Białkowski, K. Oczkowska, Muzeum Fotografii w Krakowie, Kraków 2017

Žižek, Slavoj, Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną, tłum. J. Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003