

Agata Łżykowska-Uszczyk

ORCID: 0000-0002-7870-5233

Pawilon Czterech Kopuł. Muzeum Sztuki Współczesnej

Rola intymności w sztuce uślanej sennymi wizjami

Abstrakt: W artykule podjęta została próba odpowiedzi na pytanie: czy sztuka współczesna, w której artyści sięgają do intymnego świata, ma szansę stać się przyczynkiem do budowania wspólnoty? Podejmując się kwestii budowania relacji, autorka odniosła się do przemian estetycznych w sztuce surrealistycznej, do której nawiązywała między innymi Cecilia Alemani — kuratorka 59. Biennale w Wenecji. Odniesienie to pozwoliło ukazać, w jaki sposób współcześni artyści pracujący z kategorią intymności budują „dzieła-lustra”. Proces tworzenia relacji został przeanalizowany w kontekście zabiegu translacji. Teoria ta została wprowadzona przez przywołanie koncepcji Susanne Langer — filozofki zaliczanej do grona teoretyczek emocjonalnej teorii sztuki. Autorka tekstu omówiła w nim dzieła Leonory Carrington, jak również ekspozycję zaprezentowaną w trakcie wskazanego Biennale w pawilonie francuskim oraz pawilonie polskim w 2022 roku.

Słowa-klucze: intymność, Biennale, sztuka współczesna, surrealizm

Cecilia Alemani, kuratorka 59. Biennale w Wenecji, w wywiadzie dla „The Art Newspaper” przywołała jedną z idei, która stała u podstaw stworzonej przez nią wystawy: „Nawet artyści, którzy są najbardziej »polityczni«, wrócili do języka, który jest intymistyczny i osobisty”¹. Wypowiedź kuratorki była dla mnie punktem wyjścia do eksploracji wystawienniczych sal oraz refleksji nad dziełami zgromadzonymi w Arsenale i Giardini. Skłoniła mnie także do rozważań nad miejscem intymności w dziełach surrealistycznych, jak też w pracach współczesnych artystów korzystających z odniesień do estetyki tego kierunku.

Dlaczego Alemani zdecydowała się na sięgnięcie po dzieła inspirowane światem snów? Czym podyktowany był dobór prac o wyraźnie intymistycznym

¹ B. Luke, *A world of possibility: Cecilia Alemani, the curator of the 2022 Venice Biennale, discusses the show*, „The Art Newspaper”, 11.04.2022, <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/11/a-world-of-possibility-cecilia-alemani-the-curator-of-the-2022-venice-biennale-discusses-the-show> (dostęp: 15.03.2023); jeśli nie wskazano inaczej, przeł. A.I.U.

charakterze? Dzieła surrealistów, a konkretnie książka² pionierki tego kierunku — Leonory Carrington — skłoniła kuratorkę do poszukiwań w obszarze świata sennych marzeń. Zaproponowany przez nią tytuł wystawy — *The Milk of Dreams* [Mleko snów] — to bezpośrednie odniesienie do publikacji Carrington. Mimo że jej książka jest kierowana głównie do dzieci, możemy w niej odnaleźć wiele elementów z tak zwanego świata dorosłych. Pojawiają się tu wątki dotyczące kondycji ludzkiej, budowania relacji, lecz także liczne elementy sięgające do mitów czy podań ludowych. Autorka do swoich opowieści wprowadza bestie, mary i zjawy. W historiach opublikowanych w *The Milk of Dreams* zaciera się granica między światem realnym a wyobrażonym. Zupełnie tak, jak dzieje się w wypadku dzieł zaprezentowanych na 59. Biennale. Owo zatarcie granic, sięganie do intymnych opowieści było dla mnie najistotniejsze przy analizie i interpretacji ukazanych wówczas prac.

Przechodząc przez kolejne sale ekspozycyjne, można zauważyć, że Alemani zdecydowała się na bardzo uporządkowaną strukturę narracyjną w stworzonej przez siebie wystawie. Interesujące ją aspekty zawarła w przestrzeniach, które określiła jako „kapsuły czasu”³. W jednej z nich zaprezentowała twórców i twórczynię awangardowej sztuki początku XX wieku. W sali nazwanej przez kuratorkę „kolebką czarownic” (ang. *witch’s cradle*)⁴ zgromadziła dzieła takich artystów jak: Eileen Agar, Gertrud Arndt, Claude Cahun, Leonora Carrington, Ida Kar i wiele innych. Już w tej jednej przestrzeni widać mnogość sposobów odczytywania kategorii intymnego świata snów. Oglądane zestawienia, budowane przez kuratorkę dialogi między artystkami, jak również tworzona przez nią przestrzeń na monologi artystyczne skłoniły mnie do refleksji nad sprawczością sztuki współczesnej oraz miejscem intymności w działaniach artystycznych.

Zwracając uwagę na rozległą prezentację oraz wielowątkowe ujęcie surrealistycznego myślenia, nie sposób uciec od konstatacji, że propozycja surrealistów była czymś niezwykle wyjątkowym, wręcz rewolucyjnym⁵. Odcinali się oni bowiem od tradycyjnej sztuki, szokowali swoim zachowaniem, jak też wykorzystywanymi środkami wyrazu⁶. Do dzisiaj zainicjowane przez nich działania inspirują młodych twórców i twórczynię.

² L. Carrington, *The Milk of Dreams*, New York 2017.

³ Oficjalna strona La Biennale di Venezia, <https://www.labiennale.org> (dostęp: 15.03.2023).

⁴ Oficjalna strona Biennale 2022, www.labiennale.org/en/art/2022/historical-capsules (dostęp: 15.03.2023).

⁵ Salvador Dalí w swoich praktykach proponował metodę paranoiczno-krytyczną. Eksperymenty, które przeprowadzał na swoim ciele, były nowatorskie jak na tamte czasy. Część krytyków zwraca uwagę, że były to metody wręcz rewolucyjne. Zob. S. Dalí, *Rewolucja paranoiczno-krytyczna*, przeł. R. Jaroocka-Nowak, A. Nowak, Poznań 2014.

⁶ W „kolebce czarownic” możemy znaleźć obrazy Meredith Oppenheim, artystki przekraczającej granice estetyczne. Interesowało ją łączenie kategorii estetycznych, takich jak wstępl i piękno. W 1936 roku stworzyła *Obiekt. Śniadanie w futrze* — była to filiżanka ze spodkiem, które artystka pokryła futrem. Zależało jej na stworzeniu obiektu, który będzie z jednej strony afunkcjonalny,

W niniejszym artykule będą mnie interesować trzy obszary. Pierwszy dotyczy sposobu translacji intymnego świata przeżywanego, który omówię na przykładzie twórczości jednej z pionierek surrealizmu — Leonory Carrington (zjawisko translacji wprowadzam za amerykańską filozofką Susanne Langer). Drugi odnosi się do współczesnych procesów translacji — ten wątek podejmę na przykładzie dzieł zaprezentowanych w pawilonach polskim oraz francuskim. Trzeci obszar to zagadnienie sprawczości — interesuje mnie tu, czy możemy mówić o przestrzeni do budowania dialogu w sztuce czerpiącej z estetyki intymnego świata przeżyć oraz jak owa sprawczość prezentuje się we współczesnej sztuce.

Łączę kategorię intymności oraz sprawczości, ponieważ w moim przekonaniu są one wzajemnie uzupełniającymi się elementami w obszarze sztuki współczesnej. Uważam bowiem, że w XXI wieku, szczególnie w jego drugiej dekadzie, możemy zaobserwować większą sprawczość w procesach upubliczniania własnej intymności, którego podejmują się artyści i artystki. Przez ten proces rozumiem wykorzystywanie własnych doświadczeń, akty konfesyjne, które poddawane translacji symbolicznej oraz ukazywane w publicznym dyskursie przyczyniają się do budowania wspólnego języka intymnego. Upublicznianie intymności sprzyja budowaniu nowych dyskursów oraz weryfikacji dotychczas tabuizowanych zjawisk (jak na przykład menstruacja i powstająca na tej podstawie *menstrual art*⁷). Konfesyjny charakter intymnych opowieści mogliśmy również dostrzec na Biennale.

Podsumowując, należy wskazać, że w artykule stawiam hipotezę, zgodnie z którą sztuka współczesna, odnosząc się do intymnego świata przeżyć wewnętrznych, próbuje stworzyć wspólnotowe doświadczenie, które może pomóc w weryfikacji problemów współczesnej kultury.

Jak już zaznaczyłam, *The Milk of Dreams* — tytuł 59. Biennale w Wenecji — został przez Alemani zaczerpnięty z publikacji Carrington, będącej surrealistką, malarką, pisarką, autorką książki kucharskiej czy — jak sama wspominała w swoich tekstach — niedoszłą czarownicą⁸. Brytyjska artystka była barwną postacią, która pozostawiła po sobie dziesiątki dzieł o złożonej symbolice. Stworzone przez nią obrazy odnoszą się głównie do legend, których słuchała jako młoda dziewczyna. W jej sztuce pojawiają się wspomniane już bestie, mary i zjawy. Do około 1940 roku Carrington chętnie wprowadzała do swoich obrazów także elementy alchemiczne. Po przeprowadzce do Meksyku zaczęła

a z drugiej będzie łączył w sobie dwie sprzeczności: delikatność filizanki jako obiektu pięknego, z futrem, które generuje poczucie wstępu. Sprawi to, że naczynie nigdy nie spełni swojej funkcji i nie zostanie przyłożone do ust. Zob. E.D. Powers, *Bodies at rest: Or, the object of surrealism*, „Anthropology and Aesthetics” 2004, nr 46, s. 226–246.

⁷ L. Roseware, *Periods in Pop-Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham 2012, s. 84.

⁸ M.E. Warlick, *Leonora Carrington's esoteric symbols and their sources*, „Studia Hermetica Journal” 1, 2017, nr 1, s. 56–83, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6068522> (dostęp: 16.03.2023).

rozszerzać swoją twórczość o mitologię prekolumbijską, jak również publikacje z zakresu ezoteryki⁹.

Część jej dorobku artystycznego została zaprezentowana w sali „kolebka czarownic”. Na jednym z obrazów, który warto przywołać, *Portrecie zmarłej pani Partridge* (1947), widzimy kobietę zdającą się nieść przy swoim boku bardzo dużego ptaka. Według Cecyliei Alemani jest to autoportret malarki. Na desce widzimy wymalowane olejami całopostaciowe przedstawienie kobiety. Dociska ona prawą ręką płaski wizerunek zwierzęcia, a jej wzrok jest skierowany w stronę widza. Sylwetka, uchwycona w półkroku, zdaje się spokojna, wręcz rozluźniona. Zupełnie jakby ciekawskie oko widza nie było dla niej niczym krępującym. Postać powoli kontynuuje spacer, niosąc u boku nienaturalnej wielkości stworzenie.

Ptaki pojawiały się niezwykle często w obrazach surrealistów. Między innymi Max Ernst — przedwojenny partner Carrington — wykorzystywał ten motyw¹⁰. U malarza owe zwierzęta odnosiły się do koszmarów sennych, były niczym zły omen. Zarazem jednak pojawiały się w dziełach o wyraźnie erotycznym wydźwięku. U Carrington zaś przedstawienie spokojnego ptaka uzupełnia aurę wyciszenia, którą roztacza kobieca postać. Być może jest to intymne nawiązanie do motywu tak chętnie wykorzystywanego przez byłego partnera artystki — motywu, który został przez nią przetworzony i powiązany tym razem z tym, co spokojne.

W celu uzupełnienia tej analizy warto przywołać inne dzieło malarki. W 1939 roku Carrington namalowała obraz przedstawiający Ernsta: *Bird Superior — Portret Maxa Ernsta*. Ukazała na nim siwowłosego mężczyznę ubranego w długi płaszcz. Okrycie przypomina zbyt dużą bordową narzutę wykonaną z wełny. Tylna część płaszcza została uformowana w kształt zbliżony do syreniego ogona. Carrington namalowała też wystającą spod płaszcza stopę, ubraną w żółtą skarpetkę. Uwagę przykuwa jednak to, co mężczyzna trzyma w prawej dłoni. Jest to owalna szklana forma przypominająca akwarium, w którym znajduje się koń w galopie.

Susan L. Aberth, analizując twórczość artystki, wskazuje, że koń był symbolicznym przedstawieniem samej Carrington¹¹. Symbol ten wykorzystywała ona między innymi w takich dziełach jak: *Autoportret (Gospoda pod Końskim Świątem)* — *Self-Portrait (Inn of the Dawn Horse)* (1937–1939). Tym samym obraz *Bird Superior* możemy interpretować jako przedstawienie władzy Ernsta nad Carrington, zwłaszcza gdy zwrócimy uwagę, że w obrazie mamy również drugiego konia — tym razem ogier jest zamrożony. Tworzy to ciekawy kontrast do postawy zwierzęcia ze szklanego naczynia. Tam ukazane jest ono w sposób, który może sugerować intensywny ruch, podczas gdy biały koń za plecami Ernsta jest

⁹ P. Lepetit, *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*, przeł. J.E. Graham, Rochester 2014.

¹⁰ Ch. Stokes, *Surrealist persona: Max Ernst's "Loplop, Superior of Birds"*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 13, 1983, nr 3–4, s. 225–234.

¹¹ S.L. Aberth, *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*, Aldershot 2004, s. 32–33.

nieruchomy. Zestawienie to możemy odczytywać jako opresyjną, ograniczającą władzę artysty nad partnerką — działanie na tyle obezwładniające, że prowadzi do całkowitej bierności i zaniechania wszelkiej aktywności.

Spojrzenie na pracę *Portret zmarłej pani Partridge* przez pryzmat przedstawienia Ernsta w *Bird Superior* pozwala na interpretację uwzględniającą relację intymną między parą artystów. W obrazie z 1939 roku, a więc z końcowego okresu związku z malarzem, Carrington ukazała go jako tytułowego ptaka, który sprawuje nad nią kontrolę, niosąc w prawej dłoni miniaturowego konia-artystkę. W dziele zaprezentowanym na Biennale to Carrington przejmuje władzę. Tym razem to ona wykonuje czynność niesienia, trzyma zwierzę i sprawuje nad nim kontrolę. Ptak staje się więc symbolem tego, co bliskie artystce, a akt niesienia — reprezentacją aktu zerwania relacji z Ernstem.

Całość obrazu składa się na opowieść wypełnioną licznymi symbolami, które odbiegają jednak od powszechnie przyjętej interpretacji, w której ptak jest symbolem wolności¹². U Carrington zwierzę to odnosi się do doświadczenia opresji, co wynika z zabiegu translacji, którego dokonuje artystka¹³. Malarka w swojej twórczości przekłada skomplikowane stany emocjonalne oraz sytuacje osobiste na złożony język wizualny.

Translację jako kategorię analityczną wprowadzam, opierając się na tekstach Langer, która proces ten rozumiała dwutorowo. Wyróżniała zewnętrzny obraz (ang. *outward image*), czyli przedmiot, z którym wchodzi w kontakt artysta, oraz wewnętrzne doświadczenie (ang. *inward process*), następnie ulegające translacji. Filozofka zastanawiała się nad tym, w jaki sposób przełożyć wewnętrzny proces na zewnętrzny obraz. Dookreślmy, co Langer rozumie przez wewnętrzny proces:

Życie uczuciowe jest strumieniem napięć i rozstrzygnięć. Prawdopodobnie każda emocja, każdy ton uczuciowy, nastrój, a nawet osobisty „sens życia” czy „poczucie tożsamości” jest wyspecjalizowaną i zawiłą, ale określoną grą napięć rzeczywistych, nerwowych i mięśniowych zachodzących w ludzkim organizmie¹⁴.

Ów strumień napięć jest wewnętrznym odczuwaniem według myślicielki, która wskazuje również, że jest on procesem składającym się z czasowych, następujących po sobie, płynnie się łączących napięć. Translacja jest więc wizualną reprezentacją przepływów napięć, aczkolwiek przedstawia tylko fragment życiowego poruszenia: „Dynamiczna forma uczucia jest widoczna w obrazie, a nie poprzez niego; samo uczucie wydaje się znajdować w obrazie. Symboliczna forma, symboliczna funkcja i symboliczne znaczenie są połączone w jedno doświadczenie”¹⁵.

¹² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 341.

¹³ S. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953, s. 75.

¹⁴ *Ibidem*, s. 372.

¹⁵ S. Langer, *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, New York 1957, s. 34.

Natomiast forma symboliczna dzieła nie może być odczytywana w oddzieleniu od jego ekspresywnej funkcji:

Każde dzieło sztuki jest takim obrazem [...], jest zewnętrznym ukazaniem natury wewnętrznej, obiektywnym przedstawieniem subiektywnej rzeczywistości, a powodem, dla którego może ono symbolizować życie wewnętrzne, jest to, że posiada ten sam rodzaj relacji i elementów¹⁶.

Związek między subiektywnymi wzorcami uczuć a formami w sztuce może być postrzegany jako relacja symboliczna. Langer uważa, że jest możliwe, aby pokazać w sztuce cechy formalne podobne do wzorów odczuwania: „Tak jak dobre dzieło sztuki wyjaśnia i eksponuje formy oraz kolory, które malarz widział, tak samo wyjaśnia i prezentuje uczucia właściwe tym formom i kolorom”¹⁷, przy czym „dzieło sztuki jest formą ekspresyjną, stworzoną dla naszej percepcji za pomocą zmysłu lub wyobraźni i wyrażającą ludzkie uczucia”¹⁸.

Przykładem takiego dzieła jest właśnie obraz Carrington. Malarka tworzy go, opierając się na własnych poszukiwaniach artystycznych, przeczytanej literaturze i doświadczonych sytuacjach. Te wszystkie elementy przekłada na język artystyczny — język niezwykle autonomiczny i wyjątkowy w swojej formie. Symbole, które pojawiają się w jej pracach, wynikają z ukształtowanych w kulturze wizualnych kodów kulturowych, jednak w dziełach artystki otrzymują one odmienne znaczenie niż to opublikowane w słownikach symboli. Surrealistyczna twórczość Carrington to zapis jej intymnego świata przeżyć wewnętrznych jako artystki — to zapis jej własnych snów, marzeń i poszukiwań.

Surrealizm jako kierunek zakładający zerwanie z konwenansami, odnoszenie się do światów wyobrażonych czy najnowszych badań nad podświadomością w relacji Alemani został ukazany jako kierunek pełen wyjątkowych jednostek. Każda z zaprezentowanych artystek została ujęta i przedstawiona w sposób unikatowy. Kuratorka nie skoncentrowała się przy tym na poszukiwaniu podobieństw, zamiast tego uwypukliła indywidualizm przybliżanych odbiorcom osób, wskazując tym samym, w jaki sposób surrealizm, korzystając z określonych przedstawień wizualnych, nadawał im nowe znaczenie.

Zupełnie naturalne staje się więc to, że przyglądając się dziełom zgromadzonym w „kolebce czarownic”, odnosimy wrażenie obcowania z odrębnymi światami — rzeczywistościami fantastycznymi, z których każda ma własny sens i logikę. Wydobycie tego aspektu przez Alemani pokazuje również, że wątki związane ze światami przeżyć wewnętrznych czy doświadczeń ze świata snów postrzegane były w sposób niezwykle subiektywny.

W obrazach zgromadzonych przez kuratorkę nie znajdziemy motywów, które mogą świadczyć o kooperacji między twórcami, nie mamy świadectw budowania wspólnego języka wobec świata przeżyć wewnętrznych. Zupełnie jakbyśmy

¹⁶ *Ibidem*, s. 9.

¹⁷ S. Langer, *Feeling and Form*, s. 58.

¹⁸ *Ibidem*, s. 15.

otrzymali możliwość przekraczania intymnej granicy snu i zostali zaproszeni do bardzo osobistych światów.

Dla przykładu przywołajmy prezentację ptaka w obrazie Remedios Varo *La creación de las aves* (*Stworzenie ptaków*, 1959), przedstawioną w części „kolebka czarownic”. Istota na poły ptasia, na poły ludzka siedzi przy biurku; w prawej dłoni trzyma pędzel, którym kreśli po białej kartce kształty. Spod pędzla wydostają się namalowane ptaki i ulatują w stronę okna. Według Sary Rubayo ptak w dziele Varo staje się symbolem samotności, reprezentuje istotę, która w pojedynkę zgłębia relację między nauką, alchemią i magią¹⁹. Badaczka uważa, że dzieło jest autoportretem artystki, w którym komentuje ona swoje poczucie wyobcowania w środowisku artystycznym Meksyku. W procesie translacji ptak staje się dla Varo symbolem osamotnienia — istoty nocy, która została zdana na samą siebie.

Ta prezentacja jednostek pokazuje, jak mocno artyści pokolenia Carrington pracowali na własnych doświadczeniach, w jaki sposób ich intymny świat snów, odczuć czy wspomnień dał podstawę do tworzenia osobnych krain. Artystki przybliżone w „kolebce czarownic” ukazują przykłady jednostkowej translacji symbolicznej opartej na intymności ich świata przeżywanego — translacji, w której główny nacisk został położony na zbudowanie zindywidualizowanego języka sztuk plastycznych, w których przestrzeń na dialog nie odgrywa tak ważnej roli jak sam akt obnażenia.

Przyglądając się tej sali, w kontekście całego Biennale warto zastanowić się nad wyraźną przemianą, która zaszła w sztuce sięgającej po nierealne wizje. Owszem, dziś wciąż mówimy o artystach indywidualistach, jednak coraz częściej twórcy i twórczynie odnoszą się do zjawisk społecznych dotyczących konkretnej grupy społecznej. Sięgają po problemy istotne dla określonych zbiorowości, starają się znaleźć miejsce dla swoich intymnych opowieści w konkretnej kulturze wizualnej. Wybierają w związku z tym takie formy przedstawieniowe, z którymi część odbiorców może się utożsamiać. Proponowane przez nich formy symboliczne nie są więc reprezentacjami zindywidualizowanego języka artystycznego, jak starałam się to ukazać, omawiając dzieła Carrington i Varo. Tym samym intymność w sztuce współczesnej może być postrzegana jako kompleksowa reprezentacja złożonego świata przeżyć wewnętrznych jednostki. Intymność jest tu odzwierciedleniem jego/jej rozumienia własnej intymności, poddanego próbie wizualizacji z wykorzystaniem sztuk plastycznych bądź widowiskowych. Artysty tworzący dzieła intymne dokonują symbolicznej translacji, jednak stworzony przez nich język ma cechy włączające. Powstające w ten sposób kody bardzo często stają się podstawą do tworzenia dialogu w sytuacjach granicznych²⁰.

¹⁹ S. Rubayo, S. Martínez, 'La creación de las aves' de Remedios Varo, una alegoría de la pintura entre la alquimia, la ciencia y los sueños, *ElDiario.es*, 30.07.2021, https://www.eldiario.es/red/la-galeria/creacion-aves-remedios-varo-alegoria-pintura-alquimia-ciencia-suenos_1_8185799.html (dostęp: 20.08.2023).

²⁰ Za najgroźniejszy przykład z ostatnich lat może posłużyć sztuka dotycząca tak zwanych czarnych protestów. W tworzonych dziełach artystki odnosiły się do własnej intymności, jednak opraco-

Odniosę się do dwóch pawilonów zaprezentowanych na weneckim Biennale w 2022 roku, w których przedstawione prace nie koncentrują się na jednostkowej translacji, lecz budują podstawę do stworzenia prac zaangażowanych, dzieł o potencjale reformatorskim. Każdy z nich w moim przekonaniu odsłania odmienne aspekty współczesnej refleksji o intymności światów wyobrażonych, jak również daje podstawy do dyskusji o nowych formach translacji rzeczywistości przeżywanych.

Zacznijmy od pawilonu francuskiego, przygotowanego przez Institut Français. Jego kuratorami byli: Yasmina Reggad, Sam Bardaouil i Till Fellrath, wystawiona zaś została instalacja Zineb Sedira *Dreams Have No Title* [Marzenia nie mają tytułu]. Artystka zdecydowała się na zaaranżowanie przestrzeni pawilonu francuskiego tak, aby przypominała studio filmowe. Od samego wejścia widz zostaje otoczony przez rekwizyty, scenografię, kamery i lampy. Dzięki zgromadzonym przedmiotom możemy się zorientować, że trafiliśmy do przestrzeni z lat sześćdziesiątych — mamy tu drewniany bar z dużymi lustrami, aksamitną kanapę w kolorze rubinu, przedmioty dekoracyjne z połowy XX wieku, półki wyłożone książkami i płytami winylowymi oraz plakaty klasycznych filmów algierskich. Znajdują się tu też portrety rodzinne, dzieła sztuki, a w rogu pomieszczenia stojak na ubrania i toaleta. Sprawia to, że cała przestrzeń pawilonu na pierwszy rzut oka przypomina opuszczony budynek, puste mieszkanie. W jednej z sal stoi telewizor, za nim regał wypełniony różnymi przedmiotami; przed nimi — kanapy i stolik kawowy, na którym wciąż stoi kieliszek po alkoholu.

Przebywanie w takiej przestrzeni może rodzić poczucie bycia intruzem; może powodować wrażenie, że wkroczyło się do czyjejś prywatnej, domowej sfery. Dopiero po chwili możemy zaobserwować, że obraz w telewizorze odpowiada sytuacji, która dzieje się za naszymi plecami. Kamery wypełniające salę w czasie rzeczywistym ukazują zachowanie zwiedzających. Wtedy przychodzi refleksja, że nie jesteśmy w mieszkaniu, a na planie filmowym zbudowanym ze znanych nam obiektów.

Widzowie przestają być intruzami, stają się aktorami ożywiającymi tę z pozoru prywatną przestrzeń. Performatywny charakter pracy to akt włączania widza w proces tworzenia scen nierealnych, wyobrażonych, które mogłyby się zdarzyć w trakcie snu każdego z nas. Oto wkraczamy na scenę niczym mitologiczny Morfeusz w sny swoich podwładnych. Niczym mitologiczny bóg mamy możliwość kształtować akcję w tej krainie. Możemy pozostać bierni lub podjąć działanie. Co jednak istotniejsze, przestrzeń zbudowana jest w sposób nam znany. Sedira nie aranżuje sal z obiektów o niewiadomej funkcji. Buduje świat uniwersalny, dając jego odwiedzającym

wywane przez nie translacje były możliwe do odczytania poprzez wspólną doświadczeń, wynikającą z konkretnej sytuacji społeczno-politycznej. Zob. A. Krzywik, *Dekodowanie komunikatów wizualnych sztuki protestów przeciwko zaostrzeniu praw aborcyjnych w Polsce*, „Dyskurs & Dialog” 2021, nr 1, s. 111–124.

narzędzia i przestrzeń do działania. Tworzy tym samym niezwykle interesującą płaszczyznę do konfrontacji między pamięcią indywidualną a zbiorową²¹.

Gdy zadamy sobie pytanie: czy pamięć zbiorowa została zdominowana przez powidoki scen z kina popularnego, praca Sediry staje się dla nas punktem wyjścia do refleksji o tym, co buduje naszą kulturę wizualną. Co kształtuje formy wizualne, które łączymy z doświadczeniem intymnym? Czy jest to przestrzeń wykreowana przez język filmowy, język produkcji hollywoodzkich, które wypełniają kulturę wizualną? Czy jednak proces jest odwrotny i to zindywidualizowany proces translacji odpowiada za wypełnienie obrazami pamięci zbiorowej? W moim przekonaniu w pracy Sediry dochodzi do spotkania dwóch wspomnianych postaw — przez nawiązanie do języka medium filmowego artystka ukazuje zindywidualizowane procesy, zwracając uwagę na intymne opowieści. W tej z pozoru uniwersalnej przestrzeni zbudowanej z filmowych powidoków Sedira tworzy prześwity, szczeliny, dzięki którym do bardziej oswojonej wizualnie przestrzeni włącza intymność świata przeżywanego przez tych, którzy doświadczyli opresji związanej z kolonializmem. Tym samym buduje scenę dla snu, który możemy śnić wszyscy, jednak takiego, który ma podświadomy aspekt edukacyjny. Co ważne, „prześwitu nie należy rozumieć jako jakiegoś statycznego stanu (*Zustand*), lecz jako działanie się”²². Ukazuje to jednocześnie sprawczość owych prześwitów, a taki sposób postrzegania pozwala na odbieranie dzieła Sediry jako działania performatywnego, dającego możliwość przemiany.

Artystka zaprasza nas do stworzonej przez siebie fabryki snów. Nie funkcjonujemy tam jako intruzi czy zewnętrzne obiekty dryfujące bez osadzenia w tym świecie. Sedira pozwala zafunkcjonować jednostkom we wspólnej fikcji, zbudowanej na wspólnocie wizualnej. Mechanizm wspólnoty wizualnej znajdziemy u autorki, po pierwsze, w zbudowaniu przez nią pomieszczeń z obiektów codziennego życia. Po drugie, artystka buduje przestrzeń filmową, ale odnosi się również bezpośrednio do medium filmowego, co jedynie podkreśla zakorzenienie jej pracy w myśleniu o wspólnocie wizualnej. To jednak wspomniane prześwity są tym aspektem budowania translacji intymnej, który jest najbardziej zajmujący. Najlepiej manifestują się one w dziele filmowym stworzonym przez Sedirę. W małym teatrze na tyłach pawilonu wyświetlany jest bowiem film nakręcony właśnie w przestrzeni pawilonu z całą ekipą odpowiedzialną za organizację wystawy.

Osman Can Yerebakan szczegółowo analizuje projekcję stworzoną przez artystkę:

²¹ „Pamięć zbiorowa, w ujęciu M. Halbwachsa, nie jest mechaniczną zdolnością rejestrowania obserwowanych zjawisk, lecz polega na rekonstruowaniu przeszłości przez pamiętający podmiot. Jest to możliwe dzięki temu, że podmiot to członek wspólnoty, która dostarcza mu pewnych społecznych ram (*cadres sociaux*), w których on umieszcza następnie zapamiętane fakty” — M. Kasztelan, *Fenomen pamięci zbiorowej*, „In Gremium. Studies in History, Culture and Politics” 2012, nr 6, s. 186.

²² C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2014, s. 99.

Dreams Have No Title odzwierciedla w swojej treści grupę filmów koprodukowanych przez Algierię, Francję i Włochy po wyzwoleniu tego pierwszego spod rządów francuskich w 1962 roku. Tworząc to, co Sedira nazywa „filmem o filmach”, artystka przyjęła eksperymentalną technikę narracyjną *mise en abyme*, pokazując proces tworzenia filmu w samym dziele. Kolaż sekwencji obejmuje rozmowy z pierwszej ręki o londyńskiej afrokarabskiej dzielnicy Brixton i rekonstrukcje scen z filmów, do których się odwołują, w tym *Le Bal* Ettore Scoli z 1983 roku, dramatu politycznego Costa Gavrasa, pod tytułem *Z*, z 1969 roku oraz spaghetti westernu z 1966 roku *The Pistol* w reżyserii Enzo Periego. Jednym ze szczególnych dzieł, które zmieniło kierunek artystyczny Sediry, był film dokumentalny *Les Mains libres* z 1964 roku, pierwszy film wyprodukowany przez Algierię po uzyskaniu niepodległości²³.

Sedira stworzyła tym samym kolaż prześwitów składający się z obrazów awangardowego kina. Dokonuje tego, żeby podkreślić wagę przemian właśnie z lat sześćdziesiątych XX wieku. Sceny z owych filmów, przywołane w przestrzeni pawilonu, to wszak wspomniane prześwity. Pozwalają one również na włączenie w tę pozornie uniwersalną przestrzeń jej intymnych doświadczeń. W wywiadzie dla „*Dispatches*”, przeprowadzonym przez Natashę Boas, artystka zwraca uwagę na osobistą relację z wykorzystywanym medium:

Myślę, że szukamy fragmentów przeszłości, aby zrozumieć teraźniejszość. Kiedy badamy teraźniejszość, musimy zrozumieć naszą własną przeszłość — przeszłość, która ukształtowała naszą osobistą teraźniejszość. To filozofia życia, według której żyję i która, mam nadzieję, znajduje odzwierciedlenie w pracy, którą wykonuję²⁴.

W innej wypowiedzi Sedira przyznaje: „Tak długo, jak istnieją jakiegokolwiek formy imperializmu, rasizmu i niesprawiedliwości na całym świecie, uważam, że naszym obowiązkiem jako artystów jest ich ujawnianie i kwestionowanie”²⁵. Twórczyni sięga więc po obrazy z przeszłości, aby stworzyć przestrzeń na dialog o współczesności.

Sedira zorganizowała w pawilonie przestrzeń do dyskusji o postkolonializmie przez odniesienie do „fabryki snów”. Dała w ten sposób miejsce do ekspresji tym, którzy zostali dotknięci podobnymi doświadczeniami co ona. Stworzyła tym samym intymną formę sztuki o znamionach reformatorskich. Translacja jej procesów emocjonalnych utworzyła prześwit w uniwersalnej scenografii, pozwalając, aby wybrzmiały narracje dotychczas marginalizowane. Artystka wykreowała więc miejsce do włączania pamięci tych, którzy w procesie tworzenia powszechnej historii zostali pominięci²⁶. Pokazuje to jednocześnie, jaka zmiana zaszła w dziełach sztuki budowanych na podstawie intymności światów przeżywanych. Mamy sztukę,

²³ O.C. Yerebakan, *Zibén Sedira pays homage to 1960s Algerian cinema post-liberation*, „Artsy”, 26.04.2022, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-zineb-sedira-pays-homage-1960s-algerian-cinema-post-liberation> (dostęp: 10.09.2023).

²⁴ N. Boas, *Person-to-person: Zineb Sedira*, „Dispatches”, 3.05.2021, <https://dispatchesmag.com/person-to-person-zineb-sedira/> (dostęp: 10.09.2023).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Problem uniwersalizacji historii omawia między innymi Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2014.

która przez budowanie przestrzeni na poły realnej, na poły wymagowanej daje możliwość dialogu. Zabieg translacji zaproponowany przez Sedirę działa w sposób inkluzyjny — nie jest ekskluzywną grą, tylko miejscem na wypracowanie pamięci zbiorowej. Jest próbą zrewidowania fragmentu historii o kolonializmie.

W zbliżony sposób przeprowadzona została translacja artystyczna w polskim pawilonie. Chociaż tutaj zabieg skorzystania z form wizualnych charakterystycznych dla euroamerykańskiej kultury wizualnej był zgoła odmienny. U Sediry mogliśmy bowiem obserwować powidoki nawiązujące do scen filmowych, podczas gdy w pracy Małgorzaty Mirgi-Tas elementy wizualne są mniej uniwersalne, a powidoki odnoszą się do konkretnego dzieła sztuki. Kwestię tę wyjaśnię w dalszej części tekstu.

Kuratorami polskiego pawilonu byli Wojciech Szymański i Joanna Warsza; zaprezentowano zaś pracę wspomnianej Mirgi-Tas. To wielkoformatowa instalacja składająca się z materiałowych paneli ukazujących dwanaście miesięcy roku. Jeden panel poświęcony jest scenie ukazującej jeden miesiąc; każda płaszczyzna została podzielona na trzy poziome pasy. Patrząc od góry: na pierwszym ukazane zostały przedstawienia wędrowek Romów po Europie nawiązujące do grafik lotaryńskiego rytownika Jacques'a Callota. Grafiki, po które sięgnęła artystka, wypełnione są stereotypowymi reprezentacjami rromskiej mniejszości. Między innymi te siedemnastowieczne przedstawienia przyczyniły się bowiem do rozpowszechnienia i umocnienia postaw antyromskich. Twórczyni podejmuje się odczarowania tych krzywdzących przekonań. Środkowy pas ukazuje koloryt kultury rromskiej oraz znaczenie kobiet w rromskim społeczeństwie. Ostatni, dolny pas prezentuje natomiast doświadczenia i opowieść samej artystki — Mirga-Tas zamieszcza tam formy wizualne odnoszące się do jej własnej społeczności z okolic Czarnej Góry oraz sceny z życia na południu Małopolski i w Spiszu. Praca staje się zatem zapisem intymnych scen z życia codziennego artystki, przybliżając odbiorcom przestrzeń jej prywatnego, domowego ogniska. Jest również próbą opowiedzenia historii na nowo, ale już bez użycia krzywdzących stereotypów.

Sposób ukazania wspomnianych scen ma znamiona zapisu marzenia sennego, zbudowanego na podstawie kultury wizualnej wspólnej dla określonej grupy społecznej. Tutaj właśnie zachodzi różnica w procesie kreacji w stosunku do dzieła Sediry. We francuskim pawilonie przestrzeń została zbudowana z elementów zintensyfikowanych przez scenografię z „fabryki snów” — omówionych wcześniej powidoków scen filmowych. W pawilonie polskim zaś wizualne kody kulturowe, mimo że wykorzystujące z pozoru czytelne przedstawienia, skrywają swoje symboliczne znaczenie, odsłaniając je tylko dla tych, którzy są zaznajomieni z symbolami stosowanymi w świecie sztuki. Mirga-Tas w konstrukcji swojej instalacji odnosi się bowiem do Palazzo Schifanoia²⁷ — renesansowego dzieła

²⁷ A. Warburg, *Italian art & international astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara*, [w:] A. Warburg, K.W. Forste, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, przeł. D. Britt, Los Angeles 1999, s. 563–590.

stworzonego dla rodziny d'Este w pałacu w Ferrarze, także przedstawiającego dwanaście miesięcy. Tutaj również każdy panel jest podzielony na trzy części. Ponownie patrząc od góry: pierwszy panel odnosi się do reinterpretacji mitologii rzymskiej. Znajdziemy tu patronów czuwających nad konkretnym miesiącem, którego dany panel dotyczy. Środkowa część ukazuje znaki zodiaku — ta część ma być pomostem między górnym a dolnym panelem, między światem bogów a światem dworzan. Ostatni, dolny panel prezentuje wspomnianych mieszkańców dworu. Pojawia się tutaj alegoria dobrego władcy — Borsa d'Este. Na freskach z pałacu w Ferrarze zostały pokazane sny o opiekuńczych bóstwach, udokumentowano przekonanie o relacji sił wyższych nad władzą ziemską, podkreślono też prawomocność i dobroć rządów ówczesnego władcy. Zbudowano w ten sposób komunikat wizualny, który miał za zadanie utrwalić w pamięci zbiorowej wizerunek Borsa d'Este jako wspaniałego pana.

Małgorzata Mirga-Tas w swojej pracy także dąży do utrwalenia określonego obrazu, jednak u niej proces przebiega zgoła odmiennie. Artystka rozpoczyna od odczarowania fałszywej pamięci o swoich przodkach. Buduje więc nowy komunikat wizualny, aby następnie dążyć do jego zakorzenienia.

W katalogu, który towarzyszył prezentacji w polskim pawilonie, możemy przeczytać artykuł *Co znaczy przeczarowanie? Małgorzata Mirga-Tas i pałac naszych marzeń* autorstwa Ethel C. Brooks. Autorka rozpoczyna go słowami:

Odzyskiwanie dóbr wspólnych
Praca w grupie
Kultywowanie tradycji *romanipen*
Uznanie dla pracy kobiet
Małe wspólnoty
Bliskość
Miłość
Wyobrażanie świata na nowo²⁸.

Brooks zwraca uwagę, że opowieści o wspólnocie są istotą wyszywanych przez artystkę scen. Pojawiają się one na tkaninach podobnych do tych, które przez lata były wykorzystywane przez romskie kobiety do wznoszenia ich przenośnych pałaców. Tymczasowe domy były przez nie sprawnie montowane, jak również demontowane, aby następnie przenieść je w zupełnie inne miejsce. Badaczka odnosi się do własnego doświadczenia bycia w nieustającym ruchu, aczkolwiek jej opowieść snuta w kontekście prac Mirgi-Tas wprowadza wątek tak ważny dla włączenia pola intymności współczesnej do rozważań o procesie budowania wspólnoty. Autorka po przywołaniu osobistej historii dotyczącej zawłaszczenia przez państwo jej rodzinnej ziemi konkluduje:

²⁸ E.C. Brooks, *Co znaczy przeczarowanie? Małgorzata Mirga-Tas i pałac naszych marzeń*, [w:] M. Mirga-Tas, *Przeczarowując świat*, red. W. Szymański, J. Warsza, Warszawa-Berlin 2022, s. 111.

Echa podobnych opowieści pobrzmiwają na całym świecie i dotyczą nie tylko społeczności rzymskich, ale wszystkich narodów i wspólnot, które padły ofiarą przemocy kolonialnej [...]. Doświadczenia takie były udziałem [...] wszystkich mniejszości żyjących na całym świecie²⁹.

Pozwala to tym samym spojrzeć na pracę Mirgi-Tas jak na „dzieło-lustro”. Każda osoba z doświadczeniem emigranckim, z doświadczeniem przemocy spowodowanej brakiem domu może tu znaleźć fragment bliski sobie. Praca, będąca początkowo prywatną refleksją artystki, urasta do rangi dzieła o potencjale reformatorskim — może ona bowiem zbudować wspólnotę wzrastającą w świadomości swojej historii; wspólnotę, która będzie korzystała z odczarowanych komunikatów wizualnych.

Istotne jest także źródło tkanin, z którymi pracuje artystka. Sama Mirga-Tas wskazuje:

Niektóre tkaniny biorę z lumpeksu. Ale większość to fragmenty ubrań, które nosiła moja siostra, kuzynki, ciotki, znajome. Kiedy coś mi się u nich spodoba, od razu ostrzegam, żeby nie wyrzuciły tego do śmieci, kiedy się znosi, tylko dały to mnie. [...] Ludzie oddają mi rzeczy, bo wiedzą, że ich nie zniszczę, ale przetworzę³⁰.

Podkreśla to jedynie, że proces budowania wspólnotowego doświadczenia rozpoczyna się już w momencie pozyskania materiałów. Jego kulminacją zaś są sceny stworzone przez artystkę, w których odbiorca może odnaleźć część siebie.

Zaprezentowane na tkaninach w pawilonie polskim sceny opowiadają o codziennych czynnościach, aktach tworzących podstawę budowania wspólnoty. Prace Mirgi-Tas przez odwołanie do scen z intymnego życia codziennego zwracają naszą uwagę na elementy, z których konstruujemy wspólnotę. I być może autoidentyfikacja z codziennością drugiego, dostrzeżenie jego bądź jej intymnej codzienności jest sposobem budowania relacji i wspólnej pamięci we współczesnej kulturze. Dlatego zgadzam się z konkluzją Brooks, że „Małgorzata Mirga-Tas stwarza przestrzeń dla wspólnoty, miejsce, które możemy odzyskać i do którego możemy przynależeć”³¹.

* * *

Dzieła zaprezentowane na weneckim Biennale korzystają z odniesień do wspólnot wizualnych, tworzą przestrzenie, które rodzą poczucie wkraczania do intymnego świata snu drugiej osoby. Oprócz tego w moim przekonaniu są przykładami sztuki o potencjale reformatorskim. Rozumiem przez to taki sposób konstruowania dzieła sztuki, w którym dochodzi do syntezy dwóch obszarów: intymnych doświadczeń twórcy/twórczyni oraz ważnych dla nich tematów społecznych. Powstające

²⁹ *Ibidem*, s. 113.

³⁰ M. Mirga-Tas, *Dekany*, [w:] M. Mirga-Tas, *Przeczarowując świat*, s. 168.

³¹ E.C. Brooks, *Co znaczy przeczarowanie?*, s. 119.

tak dzieła stają się podstawą do budowania wspólnotowego języka dzięki stworzonym komunikatom wizualnym. Jednostkowa translacja świata intymnego może się przy tym przyczynić do uzupełnienia brakujących momentów w historii określonych grup etnicznych.

Dzieła, w których artyści wykorzystują własną intymność, stają się swoistymi lustrami. Ich koncepcję wprowadzam za Hanną Jaxą-Rożen, która omawia filozofię Luce Irigaray. Jak pisze polska badaczka: „Lustro nie odbija rzeczywistości, tylko zniekształca/tworzy świat, który chce odzwierciedlić. Światów jest więc tyle, ile luster”³². Lustro-dzieło przybiera tym samym kształt intymności uświadomionej przez autora/autorkę, która została poddana procesowi translacji. Te zwierciadła umożliwiają artystom opowiadanie o swoich doświadczeniach, ale również dają możliwość przejrzania się w nich wszystkim tym, którzy poszukują języka do opowiedzenia o zbliżonych przeżyciach.

Światów jest zatem tyle, ile luster, jednak możemy poszukiwać zbieżności między lustrami w ich kształcie, kolorze tafli, miejscu wykonania czy historii istnienia. Dlatego gdy potraktujemy dzieła sztuki współczesnej jako zapis intymnych światów przeżywanymi, staną się one kolażem drobnych luster, w których przeglądając się, można stworzyć płaszczyznę do budowania wspólnej narracji i wspólnej pamięci. Jak istotne jest myślenie w takich kategoriach, podkreślają badacze literatury współczesnej. Magdalena Ujma wskazuje, że pisanie dzienników, autobiografii czy zapisywanie swoich wspomnień wyrasta z potrzeby „przepisywania siebie”³³, przyjrzenia się swojemu ja³⁴. Autorka dostrzega taką potrzebę w źródłach pisanych — zobaczenia siebie w lustrze tekstu³⁵, które może działać w relacji z odbiorcą. Przepisywanie zaś siebie w literaturze autobiograficznej tworzy przestrzeń do dialogu. Ta translacja przyczynia się do budowania języka dla osób, które doświadczyły podobnych stanów co twórca/twórczyni danego dzieła. Pokazuje to, że translacja intymnego świata przeżywanego obecnie sięga do zbiorowych form translacji wizualnej, dochodząc do wspólnoty wizualnej, czy to w bardziej globalny sposób — przez kino — czy w sposób raczej związany z konkretną grupą społeczną.

Intymność światów przeżywanymi, w tym symboli ze świata snów, jest jednak odmienna od tego, co pojawiało się w działaniach artystek zaprezentowanych w „kolebce czarownic”. U Carrington i Varo intymność światów przeżywanymi sprowadzała się do indywidualnej translacji procesów wewnętrznych — wizualny kod nie pokrywał się z tym, który dominuje w powszechnej świadomości. Z kolei u Seridy i Mirgi-Tas pojawiają się odniesienia do form wizualnych funkcjonujących w określonych wspólnotach, a ich dzieła zostały zbudowane w oparciu na

³² H. Jaxa-Rożen, *Podmiot feministyczny w koncepcjach Luce Irigaray, Julii Kristevy oraz Donny Haraway*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 63, 2007, s. 64.

³³ *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych*, red. M. Ujma, Wrocław 2013, s. 9.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 6–7.

procesie przekładania wewnętrznego obrazu na zewnętrzny, a następnie wypełnieniu go prześwitami, których każdy indywidualnie może poszukiwać.

Wspólnota kultury wizualnej jest punktem wyjścia do budowania komunikatów o intymnym świecie przeżywanym. Umożliwia to tworzenie przestrzeni dialogu. Decydując się na wkroczenie w przestrzeń artysty, decydujemy się bowiem na uczestnictwo w jego śnie oraz poszukiwanie prześwitów — miejsc do zakorzenienia naszych własnych doświadczeń, jak również na przejrzenie się w tafli dzieła-lustra.

The role of intimacy in dreamscape-laden art

Abstract

The article attempts to answer the following question: Can contemporary art, in which artists reach into their intimate dreamworlds, be used as a cornerstone on which a community might grow and flourish? Taking up the issue of building relationships, the author considers aesthetic changes in surrealist art, references, among others, by Cecylia Alemani, the curator of the 59th Venice Biennale in 2022. This reference point made it possible to present the ways in which contemporary artists who engage with the category of intimacy create their “mirror-works.” The process of creating a relationship has been analyzed in the context of the translation procedure. This theory is introduced by reintroducing the concepts of Susanne Langer—a philosopher and one of the leading minds behind the emotional theory of art. This issue was discussed on the example of selected works that were presented at the 2022 Biennale, including the works of Leonora Carrington, as well as the exhibition presented in the French and Polish pavilions.

Keywords: intimacy, Biennale, contemporary art, surrealism

Bibliografia

- Aberth S.L., *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*, Aldershot 2004.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992.
- Brooks E.C., *Co znaczy przeczarowanie? Małgorzata Mirga-Tas i pałac naszych marzeń*, [w:] M. Mirga-Tas, *Przeczarowując świat*, red. W. Szymański, J. Warsza, Warszawa-Berlin 2022.
- Buck-Morss S., *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2014.
- Carrington L., *The Milk of Dreams*, New York 2017.
- Dalí S., *Rewolucja paranoiczno-krytyczna*, przeł. R. Jarocka-Nowak, A. Nowak, Poznań 2014.
- Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych*, red. M. Ujma, Wrocław 2013.
- Jaxa-Rożen H., *Podmiot feministyczny w koncepcjach Luce Irigaray, Julii Kristevy oraz Donny Haraway*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 63, 2007.
- Kasztelan M., *Fenomen pamięci zbiorowej*, „In Gremio. Studies in History, Culture and Politics” 2012, nr 6.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Krzywik A., *Dekodowanie komunikatów wizualnych sztuki protestów przeciwko zaostreniu praw aborcyjnych w Polsce*, „Dyskurs & Dialog” 2021, nr 1.

- Langer S., *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953.
- Langer S., *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, New York 1957.
- Lepetit P., *The Esoteric Secrets of Surrealism: Origins, Magic, and Secret Societies*, przeł. J.E. Graham, Rochester 2014.
- Malicki K., *Wirtualne wspólnoty pamięci. Przeszłość i pamięć zbiorowa w przestrzeni Internetu*, „Nierówności Społeczne a Wzrost Gospodarczy” 2011, nr 22.
- Mirga-Tas M., *Dekany*, [w:] M. Mirga-Tas, *Przeczarowując świat*, red. W. Szymański, J. Warszawa, Warszawa-Berlin 2022.
- Powers E.D., *Bodies at rest: Or, the object of surrealism*, „Anthropology and Aesthetics” 2004, nr 46.
- Roseware L., *Periods in Pop-Culture: Menstruation in Film and Television*, Lanham 2012.
- Stokes Ch., *Surrealist persona: Max Ernst's "Loplop, Superior of Birds"*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art” 13, 1983, nr 3–4.
- Warburg A., *Italian art & international astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara*, [w:] A. Warburg, K.W. Forste, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, przeł. D. Britt, Los Angeles 1999.
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2014.

Źródła internetowe

- Boas N., *Person-to-person: Zineb Sedira*, „Dispatches”, 3.05.2021, <https://dispatchesmag.com/person-to-person-zineb-sedira/>.
- Luke B., *A world of possibility: Cecilia Alemani, the curator of the 2022 Venice Biennale, discusses the show*, „The Art Newspaper”, 11.04.2022, <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/11/a-world-of-possibility-cecilia-alemani-the-curator-of-the-2022-venice-biennale-discusses-the-show>.
- Oficjalna strona Biennale 2022, www.labiennale.org/en/art/2022/historical-capsules.
- Oficjalna strona La Biennale di Venezia, <https://www.labiennale.org>.
- Rubayo S., Martínez S., *'La creación de las aves' de Remedios Varo, una alegoría de la pintura entre la alquimia, la ciencia y los sueños*, ElDiario.es, 30.07.2021, https://www.eldiario.es/red/la-galeria/creacion-aves-remedios-varo-alegoria-pintura-alquimia-ciencia-suenos_1_8185799.html.
- Warlick M.E., *Leonora Carrington's esoteric symbols and their sources*, „Studia Hermetica Journal” 1, 2017, nr 1, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6068522>.
- Yerebakan O.C., *Zibeen Sedira pays homage to 1960s Algerian cinema post-liberation*, „Artsy”, 26.04.2022, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-zineb-sedira-pays-homage-1960s-algerian-cinema-post-liberation>.

* * *

Agata Łżykowska-Uszczyk — doktor nauk o kulturze i religii; jej rozprawa doktorska dotyczyła kulturowych przemian intymności na przykładzie polskiej sztuki współczesnej w XXI wieku. Adiunktka w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej. Zajmuje się udostępnianiem sztuki osobom o specjalnych potrzebach edukacyjnych.