

## „MALOWAĆ TAK, ŻEBY ZABOLAŁO” – „DOTKLIWA” I „DOTYKAJĄCA” SZTUKA ALEKSANDRY WALISZEWSKIEJ<sup>1</sup>

### “PAINTING TO CAUSE PAIN”. ALEKSANDRA WALISZEWSKA’S “AFFECTIVE” AND “AFFLICTIVE” ART

**Summary:** In this article, the author examines the mechanism used by Aleksandra Waliszewska to evoke negative sensations (the experience of pain, suffering, and the feeling of “being afflicted”) in the beholders who are watching her art. As the author points out, it is precisely in these works where the duality of the body (“body” and “flesh”), which Waliszewska seeks to demonstrate, is the most clearly revealed and can be characterized as “affective” and “afflictive.” Therefore, the author refers to the approach introduced by Patryk Szaj and applies Marta Smolińska’s idea of “extended” hapticality. The author shows that Waliszewska’s paintings are characterised by psychosomatic effects. The conclusion underlines that the purpose of evoking unpleasant sensations is to induce active participation of the artist’s works and contribute to possible changes in the understanding of human existence.

**Słowa kluczowe:** Aleksandra Waliszewska, ból, estetyka haptyczna, afekt, abiekt, body, flesh

**Keywords:** Aleksandra Waliszewska, pain, haptic aesthetics, affect, abject, body, flesh

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł został stworzony na podstawie fragmentów pracy magisterskiej o tym samym tytule, przygotowanej pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Sugierzy i obronionej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2021 roku. Obrazy zostały wykorzystane za zgodą Aleksandry Waliszewskiej.

## WPROWADZENIE

„Chcę malować tak, żeby zabolalo, bo wtedy dzieło jest pełne, skończone”<sup>2</sup>. Takimi słowami w rozmowie z Robertem Mazurkiem opisała swoją działalność artystyczną Aleksandra Waliszewska<sup>3</sup>. Ta urodzona w 1976 roku warszawianka zajmuje się malarstwem sztalugowym, przygotowuje grafiki i rysunki, a coraz częściej pracuje również w technice gwaszu<sup>4</sup>. W wywiadzie udzielonym „Rzeczpospolitej” w 2014 roku Waliszewska dodała, że ideą przyświecającą jej twórczości jest dążenie do oddania nastrojów apokaliptycznych<sup>5</sup>. Choć w jej dorobku artystycznym można wskazać na prace nawiązujące w swojej symbolice do biblijnego pojmowania końca świata (takie odniesienia widać najlepiej w cyklu obrazów *Apokalipsa* z 2013 roku, a także w przedstawieniach inspirowanych płótnem *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga), apokalipsa według Waliszewskiej to przede wszystkim malarskie wizje, w których dochodzi do ujawnienia i zobrazowania granicznych stanów kondycji ludzkiej oraz kłopotliwych obszarów ludzkiego jestestwa. To znaczy: do ukazania nierozzerwalnie związanych z nimi podskórnych lęków, często podbudowanych nieuświadomioną kruchością życia<sup>6</sup>, a także nierozpoznanych, bądź mniej lub bardziej ignorowanych egzystencjalnych makabryczności. Motyw apokalipsy służy zatem zademonstrowaniu upadku współczesnego człowieka, do którego przyczyniła się chociażby degradacja wartości moralnych, intensywność jego wewnętrznych mrocznych popędów i fantazji czy też pogłębianie się mechanizmów opresji, wywieranej przez niego na Innym (podmiocie ludzkim i nie-ludzkim). W ten sposób – odnosząc się w swoich dziełach do kwestii szeroko

---

<sup>2</sup> *Malować tak, żeby zabolalo*, wywiad z Aleksandrą Waliszewską przepr. R. Mazurek, „Rzeczpospolita”, 10.05.2014, [online] <https://www.rp.pl/plus-minus/art5059021-malowac-tak-zeby-zabolalo> [dostęp: 3.12.2022].

<sup>3</sup> Co istotne dla prezentowanych tutaj rozważań, artystka nieczęsto opatruje swoje dzieła tytułami, nie zawsze też jasno wskazuje na datę ich powstania. W związku z tym oznaczam analizowane obrazy kolejnymi numerami, które odpowiadają oznaczeniom ilustracji na stronach 358–361. Odnośniki do pozostałych obrazów znajdują się w przypisach w tekście

<sup>4</sup> Zob. E. Gorządek, *Aleksandra Waliszewska*, [online] <https://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-waliszewska> [dostęp: 2.12.2022].

<sup>5</sup> *Malować...*, op. cit.

<sup>6</sup> Ibidem.

rozumianej przemocy (psychicznej, fizycznej, w tym bardzo często również seksualnej) oraz cierpienia – Waliszewska prezentuje przed widzami okropieństwa i okrucieństwa otaczającej nas rzeczywistości.

Dzięki temu, jak podkreśliła, możliwe staje się przekazywanie w sztuce skrajnych emocji i wrażeń, a poprzez to wpływanie na proces recepcji dzieł<sup>7</sup>. Tym samym apokalipsa w rozumieniu Waliszewskiej wyznacza koniec odbiorczej rutyny, w której oddziaływanie sztuki na widzów jest znikome. Interpretowanie i wykorzystywanie przez artystkę nastrojów apokaliptycznych nie ma jednak na celu moralizatorskiego pouczenia oglądającej jej prace publiczności. Co więcej, obecne w dziełach malarki analogie do tak pojmowanego motywu apokalipsy nie mają spełniać wyłącznie funkcji – jak określa sama Waliszewska – efekciarskiego straszaka, którego dosadność można byłoby kojarzyć jedynie ze stereotypowymi ujęciami krwawych scen rodem z dreszczowców czy horrorów klasy B. Przekazywanie za pośrednictwem obrazów upragnionych przez nią emocji i wzbudzanie w oglądających bólu, który towarzyszyłby aktowi recepcji tych dzieł, nie może być zatem ograniczone do powtarzalnej, trywialnej brutalności. Wyzwanie, jakie stawia sobie Waliszewska, klaruje się w jednej z jej wypowiedzi podczas wywiadu przeprowadzonego przez Mazurka. Artystka mówi bowiem następująco:

Mnie się wydaje, że się po niej [grozie istnienia i śmierci – przyp. A.F.] wciąż ślizgam, chciałabym wejść w to głębiej, namalować coś naprawdę przerażającego, nie popadając przy tym w banał. Mogłabym oczywiście malować jakieś porozrywane reki czy aborcje, ale to powinno być dużo subtelniejsze i bardziej przerażające zarazem<sup>8</sup>.

Widać zatem wyraźnie, że Waliszewska odżegnuje się od stosowania uproszczonej i jednowymiarowej metody prezentowania problematycznych tematów. W swoich twórczych działaniach stara się pozostawać daleka

---

<sup>7</sup> Zob. *Stosunek cukru do goryczy*, wywiad z Aleksandrą Waliszewską przepr. P. Jeziorek, „Notes na 6 tygodni” 2015, nr 98, s. 68–85, [online] <https://issuu.com/beczmiana/docs/notes-98-internet> [dostęp: 1.12.2023].

<sup>8</sup> *Malować...*, op. cit.

od szokowania<sup>9</sup>, a „jeśli już – jak mówi – to chciałabym być może kogoś przygnębić”<sup>10</sup> lub „[...] namalować coś takiego, że ludziom odechciałoby się żyć”<sup>11</sup>.

Tak dopełniający się podczas kolejnych wywiadów profil twórczości malarki wzbudza moje zainteresowanie i skłania do prześledzenia jej prac pod kątem prezentowania bólu, rodzącego się w wyniku działania rozmaitych czynników. A także do tego, jak artystka projektuje go na osoby uczestniczące w odbiorze jej dzieł i wpływa na nich za jego pomocą. Ponieważ spektrum tematyczne prac Waliszewskiej jest niezwykle rozległe, moje pole badawcze oraz materiał, na którym oprę rozważania, muszą ulec zawężeniu. Aby wyznaczyć najbardziej istotne aspekty twórczości artystki, a tym samym uściślić zamierzenia badawcze, proponuję jeszcze przez chwilę pozostać w obrębie jej rozmowy z Mazurkiem. Pragnę bowiem zwrócić szczególną uwagę na poniższy fragment wywiadu:

Aleksandra Waliszewska: Chciałabym pokazać tę cienką granicę między spokojnym bytem a ogromem grozy, który pod nim tkwi. Mam poczucie, że to, co widzimy, to tylko ułuda, różowy naskórek, pod którym jest to, co najważniejsze.

Robert Mazurek: Co?

AW: Choćby to, że patrząc na siebie, widzimy skórę, a nie wnętrze. Gdybyśmy je widzieli, byłoby nieprzyjemnie.

RM: Przyzwyczailibyśmy się.

AW: Pewnie tak. Ale chodząc, nie myślimy o tym, co dzieje się w naszych jelitach. A ja czasem myślę.

RW: To ważne, co się dzieje w naszych jelitach czy nerkach?

AW: Dla mnie tak. Ale proszę mnie zrozumieć, ja sobie tego nie narzucam, nie wymyśliłam sobie, że będę malowała rzeczy drastyczne, a nie

---

<sup>9</sup> [bez tytułu], wywiad z Aleksandrą Waliszewską przepr. M. Catellan, ReMap Festival, 12.09 – 30.10.2012, tłum. J. Staniszewski, [online] [http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1204waliszewska\\_projectroom\\_wywiad\\_cattelan.pdf](http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1204waliszewska_projectroom_wywiad_cattelan.pdf) [dostęp: 7.12.2022].

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> *Malować...*, op. cit.



– jak Cézanne – pięć jabłek. Cenię go, że potrafił znaleźć temat w pięciu jabłkach, ale ja, jak nie namaluję czegoś, co byłoby przejmujące, to mam poczucie, że praca nie ma sensu i muszę ją dokończyć<sup>12</sup>.

Przytoczona rozmowa jest znacząca dla moich badań w trojaki sposób. Po pierwsze, biorę pod uwagę podkreślaną przez Waliszewską chęć pokazywania za pośrednictwem swoich obrazów trudnych tematów, wywołujących u odbiorców wyraźne poczucie dyskomfortu. Po drugie, ważna jest dla mnie sfera, która zdaniem artystki podlega negacji w codziennym ludzkim życiu. W tym wypadku Waliszewska porusza wątek lekceważonego i wypieranego na rzecz powierzchni ciała, jego wnętrza i wnętrzości, czyli obecnej w nim mięsności. To z kolei nakreśla trzeci obszar mojego zainteresowania i zakres proponowanych analiz, skłaniając jednocześnie do przyjrzenia się pracom, które bezpośrednio podejmują tę kwestię.

Punktem wyjścia w niniejszym artykule będzie zatem interpretacja wybranych dzieł artystki w odniesieniu do podwójnej ontologii ciała – ciała rozumianego jako zewnętrzny korpus (ang. *body*) i wewnętrzny zbitek tkanek i organów (ang. *flesh*)<sup>13</sup>. Jak sądzę, zastosowanie tego rozróżnienia w odniesieniu do tematu ciała i cielesności u Waliszewskiej okaże się pomocne głównie dlatego, że nakieruje moje przemyślenia na poruszaną i krytykowaną przez artystkę kwestię pozytywnego waloryzowania zewnętrzności ciała względem jego głębi. Co więcej, wprowadzenie takiej kategorii umożliwi uwypuklenie źródeł nieprzyjemnych emocji odbiorców: często doświadczanych w trakcie interakcji z pracami artystki uczuć cierpienia, zranienia czy wstrętu.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Mówiąc o kategorii ciała i cielesności, w niniejszym artykule stosuję, wywodzący się z języka angielskiego, podział na ciało pojmowane jako *body* i *flesh*. Przyjęcie takich terminów wynika z potrzeby leksykalnego rozróżnienia dwoistości ciała (zewnątrza i wnętrza), które w języku polskim nie ma swojego bezpośredniego odpowiednika. Opisuując wewnętrzny wymiar ciała, oprócz *flesh*, posługuję się również terminami mięso oraz mięsność. W przypadku ciała zewnętrznego, obok *body*, stosuję także termin korpus. Por. B. Brzeźnicka, *Językowy obraz ciała – jakie schematy wyobrażeniowe można odnaleźć w etymologii?*, [w:] *Badania diachroniczne w Polsce II: między współczesnością a przeszłością*, red. A. Krzyżanowska, M. Posturzyńska-Bosko, P. Sobert, Lublin 2016.

W związku z tym podstawowy cel mojego tekstu sprowadza się do opisania sprawczej funkcji (oddziaływania psychosomatycznego) dzieł Waliszewskiej. A także do przyjrzenia się z bliska praktykom artystycznym Waliszewskiej jako sztuce zasadzającej się na – nieco uogólniając – działaniu dotykowym.

Podczas analizowania przykładów dzieł Waliszewskiej, które z jednej strony oddają poszukiwaną przez malarzkę dwoistość ciała, z drugiej zaś posiadają w mojej opinii zdolność do bolesnego, afektywnego oraz abiektalnego oddziaływania na odbiorców, chciałabym skupić szczególną uwagę na portretach. Tworząc je, artystka wprowadziła bowiem ciekawy zabieg, polegający głównie na deformacjach i odsłanianiu cielesnego wnętrza przedstawianych postaci. W tego typu pracach, tworzonych od około 2010 roku<sup>14</sup>, pojawia się on zwykle w miejscu, gdzie docelowo powinna znaleźć się twarz ukazywanych osób. To właśnie twarz odgrywa tu istotną rolę, ponieważ reprezentuje ona każdy podmiot<sup>15</sup> i jako pierwsza przyciąga uwagę patrzącego, jednocześnie podtrzymując jego kontakt z modelami prezentowanymi na obrazach. Z tego powodu okropności wydarzające się na malowanych przez artystkę obliczach, w stronę których bezpośrednio kieruje się nasze oko, czyniłyby akt recepcji jeszcze bardziej nieprzyjemnym. Jak wykażę w swoich rozważaniach, widok zniekształconych ciał na portretach może wzbudzać poczucie dyskomfortu zarówno wobec Innego, jak i własnego ja, ponieważ przypomina oglądającym o problematycznym – a mimo to stanowiącym nieodłączny element naszego istnienia – *flesh*.

## WIDOKI (ZE)WNĘTRZA

Zasadne w tym momencie wydaje się pytanie o sposób, w jaki Waliszewska doprowadza do zaistnienia mięsności ciała na obrazach. Przedstawienie powierzchni ciała jest zgoła prostym zadaniem (co pokazuje chociażby tradycja malarstwa figuratywnego). Ciało zewnętrzne rozumiane jako *body* posiada bowiem swoją widzialną, spójną reprezentację. Oznacza to, że na tak

---

<sup>14</sup> Aby chociaż w minimalny stopniu wyznaczyć ramy czasowe, w których Waliszewska tworzyła interesujące mnie obrazy, za początek ich powstania przyjmuję orientacyjnie 2010 rok. Początek tego okresu ustalam na podstawie bloga artystki na platformie Tumblr.

<sup>15</sup> H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 11.

rozumiane ciało oddziałują z jednej strony społeczno-kulturowe normy i konstrukty, jak też polityczne oraz historyczne procesy<sup>16</sup>. Z drugiej zaś rozmaite porządki władzy, do powstania których przyczyniają się dyscyplinujące dyskursy (np. rasy, klasy, płci). Zwraca na to uwagę m.in. Monika Świerkosz, podkreślając, że w konsekwencji doprowadzają one do wytwarzania jego opisowego, ale i przedstawieniowego uchwycenia<sup>17</sup>. Wszystko to sprawia, że *body* zyskuje swoją określoną formę. Mówiąc dokładniej, nabiera znaczenia stałego korpusu, posiadającego określone granice ciała, a tym samym ustalony cielesny kształt. Staje się zatem, posługując się definicją Mateusza Burzyka, uporządkowaną, zewnętrzną powłoką<sup>18</sup>. Problem pojawia się dopiero w przypadku mięsnej materii, która jest skierowana do cielesnego środka i odnosi się silniej do jego biologicznego oraz fizjologicznego wymiaru. Ciało jako *flesh*, będąc mieszaniną krwi, kości, wydzielin, mięśni, wspomnianych już narządów oraz komórek, jest bowiem czymś nieuchwytnym, co rozlewa się i wykracza poza zewnętrzne ramy *body*. Takie ciało można zatem pojmować jako niezorganizowaną, bezkształtną masę, czyli „pierwotny fizyczny budulec, z którego następnie ludzkie ciało zostało w odpowiedni sposób uformowane”<sup>19</sup>. W wyniku tego wewnętrzne, niejednoznaczne *flesh* – inaczej niż *body* – nie może ulec przetworzeniu przez dyskursy władzy i zostać w ich obrębie ujarzmione.

Jak już zaznaczyłam, Waliszewskiej nie chodzi o zwyczajne ograniczenie się do krwawych przedstawień mięsności i popadnięcie w szczególną drastyczność estetyki *gore*, proste powtórzenie osiągnięć wiedeńskich akcjonistów<sup>20</sup> ani tym bardziej oddanie ciała w zgodzie z modelami w anatomicznych albumach (sztucznie organizujących *flesh*, które zostaje naniesione na korpus

<sup>16</sup> A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 15.

<sup>17</sup> M. Świerkosz, *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 78.

<sup>18</sup> M. Burzyk, *Bezkształtne mięso i zorganizowany korpus*, „Znak” 2015, [online] <https://www miesiecznik.znak.com.pl/7172015mateusz-burzykbezkszaltne-mieso-i-zorganizowany-korpus/> [dostęp: 2.12.2022].

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Por. A. Sitko, *Sztuka mięs(n)a*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 38.

o czytelnym, zewnętrznym zarysie), czyli naśladowania rozmaitych układów narządów wewnętrznych. Dla artystki istotne jest proponowanie takich ujęć, które nie koncentrują się na rozgraniczeniu odrębnego wymiaru ciała jako *body* i ciała jako *flesh*. Wręcz przeciwnie. Stałe balansuje ona na granicy zewnętrżności i wewnętrzności ciała, jednocześnie zachowując typową dla *flesh* nieprzedstawialność – co wydaje się jeszcze trudniejsze w przypadku statycznych dzieł malarskich, niż „ruchomych” sposobów przedstawiania mięsności np. w klipach video, rzeźbach czy instalacjach.

W dorobku malarki nie brakuje takich prac, w których odsłonięcie mięsności ciała nabiera wymiaru dosłownego. Należą do nich obrazy nagich postaci, które wykonują gest otwarcia swoich wnętrz – rozwierając tułowia i unosząc warstwy skóry niczym kurtynę, eksponując przed oglądającymi mięsne tkanki, splecione jelita i fragmenty szkieletów. To m.in. ujęcia osób, których wierzchnie warstwy ciała podtrzymują czarne koziółki<sup>21</sup>, portret przypominający wizerunek Marii Magdaleny pędzla Tycjana<sup>22</sup>, czy obraz *Horror vacui*<sup>23</sup>. A także obrazy kobiet rozdzierających swoje brzuchy i zrywających ciągnącą się skórę twarzy<sup>24</sup> czy też prezentujących swoje ponacinane ciała oraz jęczące się rany<sup>25</sup> bądź obficie krwawiących z różnych miejsc w korpusie<sup>26</sup>. Choć odsłonięcie ciała i wnętrza może w przypadku tych prac wydawać się bardziej dramatyczne niż na obrazach, które wymieniałam w pierwszej kolejności, to należy zaznaczyć, że również tutaj Waliszewska uwzględniła mięsny wymiar ciała. Jednak w przeciwieństwie do przywołanych uprzednio

---

<sup>21</sup> Zob. A. Waliszewska, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/50889394161> [dostęp 6.12.2022].

<sup>22</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/976857723> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>23</sup> Zob. eadem, *Horror vacui*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1334801776> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>24</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/5632115169> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>25</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/82181817056> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>26</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], <https://waliszewska.tumblr.com/post/147895240713/httpswwwfacebookcomaleksandra-waliszewska-152> [dostęp: 6.12.2022].

przykładów, tu ukazanie cielesnej mięsności dokonuje się za sprawą zranienia, (auto)agresywnego ataku na zewnętrzną powłokę. Jeszcze inne ujęcie ciała jako *flesh* przedstawiają dwie dość do siebie zbliżone prace artystki<sup>27</sup>. W miejscu zewnętrznych korpusów postaci widzimy nieokreślone fragmenty mięsa, które mogą przywoływać na myśl wystawione na sklepowych ekspozycjach i ladach chłodniczych części ciała ubitych zwierząt. Tak skonstruowanym ciałom bohaterów swoich prac Waliszewska domalowuje fryzury, a także ubiera je już to w koronkową bieliznę, już to w sportowe buty i czapkę, wyposażając dodatkowo w takie atrybuty jak papierosy lub piłka do gry. W przypadku tychże dzieł malarka nie tylko odsłania mięsność ciała, ale przede wszystkim odwraca cielesny porządek *body* i *flesh*. Sprawia, że w akcie recepcji ciało wewnętrzne traci swoją marginalną pozycję wyznaczoną przez zewnątrz. To bowiem ciało jako *body*, funkcjonując na podobnych zasadach do życia jako *bios*<sup>28</sup>, reprezentuje nas w świecie, sytuuje wobec określonej społeczności i może aktywnie wpływać na otaczającą człowieka rzeczywistość. W takim rozumieniu staje się ciałem o „wyższym” statusie, czyli takim, któremu bliżej do ludzkiej istoty myślącej<sup>29</sup>. Można pokusić się zatem o stwierdzenie, że poprzez intensywne odsłonięcia *flesh* artystka podważa przeświadczenie o nieredukowalnym człowieczeństwie. Mianowicie wskazuje, że mięso człowieka lub zwierzęcia pod względem fizycznym nie różni się nadto od siebie. Wobec tego, tak prezentowane *flesh*, które silnie zbliża się do perspektywy życia określanej jako *zoe*<sup>30</sup>, może zaświadczać o „nieludzkim”

<sup>27</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155865264848> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155304846163> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>28</sup> Takie ujęcie *bios*, w którym zajmuje ono wyższą pozycję niż *zoe*, można odnaleźć np. w tezach Arystotelesa czy też filozofii Giorgia Agambena. Por. K. Narecki, *Słownik terminów arystotelesowych*, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 7, Warszawa 1994; G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, postłowie P. Nowak, Warszawa 2008.

<sup>29</sup> H. Jakubowska, *Socjologia ciała*, Poznań 2009, s. 9–10.

<sup>30</sup> M. Błaszczak, *Mięsność człowieka-zwierzęcia – na wybranych przykładach spektakli teatralnych*, [w:] *Zwierzę – Język – Emocje. Dyskursy i narracje*, red. M. Kubisz, J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2018, s. 220.

czy wręcz zwierzęcym wymiarze ludzkiej egzystencji. Innymi słowy, ciało wewnętrzne kojarzy się tu ze zwierzęciem jako mięsną ofiarą, źródłem mięsa jako pożywieniem<sup>31</sup> i materią nieożywioną – a więc kawałkiem mięsa bez wierzchniej warstwy, rzeźniczym wycinkiem ciała, do którego może zostać w ostateczności sprowadzone.

Wreszcie chciałabym włączyć do moich rozważań wspomnianą we wstępie serię portretów, na których mięsność ukazywana jest w wyniku punktowego zniekształcania ciał malowanych postaci. Tego typu prace artystka tworzy w podobnej konwencji. Zawsze umieszcza postacie na jednobarwnych, raczej ciemnych tłach. Ukazuje je z profilu, twarz zwracając lekko w stronę patrzącego lub kierując spojrzenie portretowanych postaci poza obraz, sporadycznie ustawia je również frontalnie. Aby osiągnąć zamierzony efekt deformacji, Waliszewska wprowadza rozerwania, spękania i rozciągnięcia skóry<sup>32</sup>. Zaznacza nacięcia tkanek, które kojarzyć się mogą z pracą skalpela i eksponują zarys mięśni twarzy czy uzębienie<sup>33</sup>. Podobny rezultat twórczyni uzyskuje również rozmieszczając na twarzach portretowanych pęcherze i narośle<sup>34</sup>, umieszczając miniaturki zwierząt i ludzi w wydrążonych głowach oraz ich pustych oczodołach<sup>35</sup>. A także stosując rozmycia, zamazania oblicz bohaterów swoich

---

<sup>31</sup> M. Zając, *C(i)ałopalenie słowa, albo o dwóch metafizykach*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2003, nr 7, s. 17.

<sup>32</sup> Zob. A. Waliszewska, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1171841957> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/25579353533/httpswwwfacebookcompagesaleksandra-waliszews> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/178641381428> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>33</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/36951300452> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/163823894388> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>34</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/4025378029> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/157247109598> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/144151976528> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>35</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155588075253> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, *Mieszkanie w głowie*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1226909771> [dostęp: 6.12.2022].

prac czy wręcz usuwając niektóre elementy ich twarzy<sup>36</sup>. Artystyczne wizje malarstwa odsłaniają w ten sposób ciało jako *flesh* i chociaż pełnią w dziełach szczególną funkcję, nie są jednak w pełni zdominowane obecnością mięsności ciała.

Waliszewska nie zapomina bowiem o zewnętrznym wymiarze ciała i w centralnej części każdego portretu umieszcza ludzką postać. Na monochromatycznych tłach obrazów widnieją zazwyczaj sylwetki ciemnowłosych osób, ubranych przeważnie w czarny strój z białym kołnierzykiem. Malarstwo prezentuje najczęściej kobiety, należy mieć jednak na uwadze, że na jej pracach niekiedy brakuje cech bezpośrednio wskazujących na płeć portretowanych. W tym wypadku zdaje się, że najważniejszą rolę w dziełach Waliszewskiej ma pełnić kwestia skrajnych emocji wywoływanych widokiem okaleczonych twarzy i ciała. Kolorystyka, w której artystka decyduje się malować cielesne korpusy, nie zawsze kojarzy się z odcieniem zdrowej skóry. Jest raczej przygaszona i poszarzała, czyli różni się znacząco od obecnych na obrazach elementów mięsnych. Te z kolei powstają za sprawą kontrastujących ze skórą barw w odcieniach czerwieni, pomarańcza, różu, niekiedy też fioleto (oddających zasinienia skóry lub kolor żył), żółci i bieli (stosowanych przy ukazywaniu cielesnych płynów), co przyciąga wzrok oglądających. Warto też dodać, że o ile w wizerunku korpusów da się dopatrzyć zamierzonego odzworowania rzeczywistych cech zewnętrznych ciała człowieka, o tyle w przypadku *flesh* trudno mówić o tym, by artystka inspirowała się bezpośrednio jego faktycznym wyglądem. Z pełną swobodą przedstawia fantazyjne widoki wnętrza i wewnętrzności ciała, które nie są jednoznacznie brutalne. To znaczy, Waliszewska ukazuje mięsność jako coś pozbawionego określonego wzorca (odniesienia do naturalistycznych przedstawień są znikome). *Flesh* ma właśnie przypominać – podobnie jak ujmuję to w swoich rozważaniach Andrzej Marzec – coś nieposkromionego, wilgotnego, ciepłego, wypływającego<sup>37</sup>,

---

<sup>36</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/904027273> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1023954012> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>37</sup> A. Marzec, *Obrazoburcze ciało. Cieleśność jako miejsce subwersji i oporu*, [w:] (Nad)użycia ciała w kulturze, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Toruń 2012, s. 51–55.

co wyrzusza się poza cielesne ramy namalowanego *body*. Mimo że mięso na portretach mogłoby się jakoś kojarzyć z anatomicznym odwzorowaniem narządów i organów, to w ostateczności widnieje na obrazach jako wspomniana powyżej, niełatwa do rozpoznania bezforemna materia, która może rozbudzać nieoczekiwane i niekomfortowe doświadczenia odbiorców. Obraz amorficznego *flesh* powoduje, że widzowie muszą stale się zastanawiać, czym tak właściwie może być przedstawiony przez Waliszewską mięsny fragment ciała, i jak doszło do jego wyeksponowania.

Dlatego w pierwszej kolejności chciałabym zwrócić uwagę na portrety, na których deformacje twarzy przybierają formę narośli na skórze. W twórczości Waliszewskiej nawiązanie do takich przekształceń jest niezwykle częste i osiąga różne stopnie intensywności. Można wskazać choćby na obrazy, gdzie zmiany skórne mają subtelniejszą postać i nie przesłaniają całej twarzy portretowanej osoby. Niech jako przykład posłuży wizerunek ciemnowłosej kobiety o pomalowanych na błękitno powiekach (il. 1). Chociaż narośle przypominają przerośnięte naczyniaki, które jaskrawoczerwoną barwą wyróżniają się na tle alabastrowej skóry, to nadal można wyodrębnić rysy twarzy – widzimy zarys brody, szyi, ucha, oczu wraz z rzęsami i brwiami. W obliczu portretowanej brakuje jednak nosa i ust. Łatwo zatem odnieść wrażenie, że zmiany skórne pochłonęły te elementy twarzy. Waliszewska namalowała przekrwione narośle w taki sposób, że z jednej strony zdaje się, że wyrastają z gładkiej twarzy. Z drugiej zaś można podejrzewać, że powierzchnia skóry została nakłuta lub naderwana, a mięsne fragmenty wylewają się z wnętrza ciała i osiadają na twarzy niczym wielkie, ciężkie krople. Podobnie dzieje się w przypadku portretu krótkowłosej osoby w stroju pensjonarki<sup>38</sup>. Z oblicza wymazane zostały oczy i nos, a w ich miejscu pojawiła się ogromna dziura, która odsłania rząd białych zębów i delikatnie zarysowujące się mięśnie twarzy (mimo wszystko portret nie zachowuje anatomicznego odwzorowania ich układu). Poniżej linii włosów, wewnątrz mięsnego otworu, kłębią się przedziwne narośle. W twórczości Waliszewskiej pojawiają się też takie przedstawienia, gdzie cała powierzchnia twarzy została pokryta okrągłymi bulwami lub pęcherzami, a także podłużnymi, nie do końca

---

<sup>38</sup> Zob. A. Waliszewska, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/801367043/portret> [dostęp: 6.12.2022].



dającymi się zidentyfikować, mięsnymi strzępami. Tylko w nielicznych przypadkach zdarza się, że spod wykwitów wyzierają fragmenty twarzy. Jednym z najlepszych przykładów dzieł tego typu jest obraz *Bulby*<sup>39</sup>. Zmiany skórne Waliszewska prezentuje także jako gnijącą tkankę toczoną przez czerwie. Poprzez taki zabieg ma się wrażenie, że portretowana postać (il. 2) dotknięta jest rozkładem, chociaż jej korpus wydaje się mieścić w normie sprawnego, „żywego” *body*. Jak sądzę, taki rodzaj przedstawień, eksponujących narosłe, można odczytywać wielorako. W najprostszym rozumieniu dostrzegamy na nich ekstremalne odsłonięcie mięsności ciała poprzez zerwanie skóry twarzy i odsłonięcie tkanek. Ponadto owe obrazy da się odbierać jako hiperbolizowaną prezentację ciała w stadium choroby. A także traktować jako podważenie istnienia ogólnie przyjętego wzorca ciała, postrzeganego m.in. jako atrakcyjne, zdrowe, silne i nienaruszalne.

Nie inaczej dzieje się na portretach, na których mamy do czynienia z otwarciem korpusu i wydobyciem na jaw cielesnych substancji. Wśród prac wymienianych jako drugie w szczególności interesują mnie dwa podobne do siebie obrazy czarnowłosych osób na ciemnoszarych tłach<sup>40</sup>. Ich twarze utrzymane są w podobnej kolorystyce, z którą kontrastują wydobywające się z ust i spod powiek strugi białych wydzielin. Ciekawy jest także jeden z nielicznych portretów męskich (il. 3). Modelowi – podobnie jak w przypadku analizowanych powyżej prac – artystka wymazała niektóre części twarzy i ubrała w czarny strój z białym kołnierzykiem. Chociaż postać ta nie ma wyraźnie zaznaczonych ust, ich granicę wyznaczają czarne, sumiaste wąsy. To właśnie spod nich wypływają i płamią czysty kołnierzyk cielesne płyny, przypominające wymiociny. W tym miejscu chcę wyjątkowo zwrócić uwagę na obrazy odbiegające konwencją od przywołanych powyżej portretów. Na jednej z dość figuratywnych prac<sup>41</sup> widzi-

<sup>39</sup> Zob. eadem, *Bulby*, [online] <https://rynekisztuka.pl/2012/04/23/mloda-sztuka-i-bank-pekao-sa-project-room/aleksandra-waliszewska-bulby/> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>40</sup> Zob. eadem, *Milk*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/892532058/milk> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/48313271303/httpswwwfacebookcompagesaleksandra-waliszews> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>41</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/150809546693> [dostęp: 6.12.2022].

my postać, z nozdrza której ścieka różowo-brzoskwiniowa maź, jednocześnie przywodząca na myśl skrawek mięsnej tkanki zwisający z dziurki nosa. Jeszcze inne przedstawienie wewnętrznych substancji dostrzegamy na portrecie dziecka, które leży na łóżku (il. 4). Jasne tło obrazu i delikatna kolorystyka pościeli okrywającej ciało (najpewniej) chłopca, wyraźnie kontrastuje z nieznanymi wydzielinami ze wszystkich otworów w jego głowie: uszu, oczu, nosa oraz ust. Żółta ciecz zalewa postać i wpływa pod czystą koldrę. Podobne wydzieliny, przypominające ropne wysięki, wylewające się strumieniami z otworów twarzy, można zauważyć na portrecie czterech nagich (i jednej, mam wrażenie, obdartej ze skóry) kobiet<sup>42</sup>. Oglądając te prace – jak i inne wymienione przeze mnie obrazy malarki – odbiorcy nie mogą jednoznacznie stwierdzić, co dzieje się z portretowanymi osobami. Odgadnięcie przyczyn uzewnętrznienia się *flesh* jest trudne oraz pełni drugorzędną funkcję. Najważniejsze jest to, że otwory ciała nie zostały do końca uszczelnione i w każdej chwili mięsność zacznie się wylewać poza granice *body*.

Z podobną sytuacją spotykamy się w przypadku prac, na których dochodzi do wycięcia fragmentów skóry<sup>43</sup>. W związku z tym jako trzeci rodzaj przedstawień przywołam tu obraz, który eksponuje jednocześnie zewnętrzne oblicze, jak i skrywany pod nim zarys czaszki (il. 5). Tak malowana twarz, na której widać układ kostny wraz z okalającym go mięsem ciała, zapewne również nawiązuje do widoku ciała w rozpadzie<sup>44</sup>. Artystka, dokonując na-

---

<sup>42</sup> Zob. eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/146901960253> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>43</sup> Zob. eadem, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/769643838/portret> [dostęp: 6.12.2022]; eadem, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/33241098093> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>44</sup> Funkcję, jaką pełniła czaszka w portrecie, wyczerpująco omawia w swoich rozważaniach Hans Belting. Teoretyk sztuki podkreśla m.in.: „Tylko dwa stany ciała dostępne są postrzeganiu empirycznemu: za życia twarz, po śmierci zaś pozbawiona jej c z a s z k a [...]. W czasie spotykano się z widokiem własnego rozpadu, który przetrwać miały jedynie kości, oraz z widokiem śmierci [...]. Bezsmakowość śmierci w czasie w drastyczny sposób stawiała pod znakiem zapytania maskę życia wytwarzaną przez portret. Przez wyobrażenie czaszki zdejmowano w tym samym medium maskę przesłaniającą śmierć. W ten sposób trupa czaszka stawała się paradoksalnym drugim portretem, który unieważ-

cięć w centralnej części oblicza wykreowanej postaci, wchodzi w grę z ludzką podmiotowością. Odsłaniając fragmenty czaszki oraz mięsa – nie rezygnując przy tym z prezentowania stałego, zorganizowanego korpusu – podważa tożsamość człowieka i podkreśla możliwość zredukowania go do pośmiertnego wymiaru. Na niektórych pracach Waliszewskiej podważenie dominującej pozycji ciała jako *body* i wydobywanie *flesh* przyjmuje formę rozciągnięcia i upłynnienia twarzy (il. 6). W ten sposób artystka, nacinając oraz zsuwając zewnętrzną powłokę ciała, która odkrywa pokrytą tkanką czaszkę, dobitnie rozprawia się ze złudnym przekonaniem o sile *body* i wskazuje na jego nietrwałość jako warunek ujawnienia się *flesh*.

Podążając za takimi tropami interpretacyjnymi, trzeba przyznać, że portrety te mogą być bezspornie odbierane jako wstrętne i nieprzyjemne, ponieważ zaburzają status nietkniętego ciała oraz uwidaczniają jego ukrytą, wewnętrzną stronę, która przenika przez barierę nieskalanego *body*. Jak bowiem pisze o wstręcie Julia Kristeva, autorka teorii abiektu: „Wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsca, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”<sup>45</sup>. Abiekt wskazuje na podstawowy wymiar ludzkiego życia i odnosi się do tego, co w człowieku prymarne<sup>46</sup>. Izabela Kowalczyk wyjaśnia: „Są to na przykład obrzeża ciała i cielesne płyny, ale także przejściowe stany naszego życia, jak narodziny czy śmierć”<sup>47</sup>. Fakt istnienia ciała wewnętrznego jest problematyczny (wywołuje odrazę oraz napawia lękiem) ze względu na to, że przesądza ono o naszej kruchości i ulotności. Jak czytamy u Jamesa Elkinsa:

---

nia roszczenia pierwszego jako środka reprezentacji, posługując się jej przeciwieństwem. Ponieważ namalowana twarz miała w sobie trwałość rzeczy, toteż opierała się nieuchronnemu odsłonięciu śmierci, namalowana czaszka jednak oznaczała przyznanie, że twarz nie jest czymś wiecznym”. Zob. H. Belting, op. cit., s. 138–142. Rozstrzelenie czcionki autorskie.

<sup>45</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 15.

<sup>46</sup> I. Kowalczyk, *Abiekt*, [w:] *Encyklopedia gender*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, i in., Warszawa 2014, s. 15.

<sup>47</sup> Eadem, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, s. 13.

Wnętrze jest z definicji i z natury tym, czego się nie widzi. Wnętrze jest więc z definicji tym, co jest przykre lub nieładne, w przeciwieństwie do zewnątrz, które jest miłe i gładkie. Wnętrze jest płynne, zewnątrz suche; wnętrze jest odpychające, zewnątrz piękne; wnętrze jest prywatne, zewnątrz publiczne; i w końcu zewnątrz jest samym życiem, podczas gdy wewnątrz jest śmiercią<sup>48</sup>.

Taki wymiar ciała pragnie się zatem usunąć, wykluczyć poza przestrzeń społeczną, wyprzeć z ludzkiej świadomości i pamięci lub choćby ignorować<sup>49</sup>. Na przekór temu prace Waliszewskiej, naznaczone obrzydliwościami ciała jako *flesh*, odzwierciedlają cielesną mięśność każdego z nas, która prędzej czy później da o sobie znać: czy to za sprawą doświadczanego cierpienia, degradujących organizm schorzeń, starzenia się, czy też gnilnego rozkładu. Odrzucenie tego, co abiektralne w ludzkim jestestwie, a więc tego, co zakłóca ustalone społeczne podziały i wywołuje wstręt, jest bowiem z jednej strony podtrzymaniem patriarchalnych norm (np. cielesnych, seksualnych, płciowych). Z drugiej zaś wykluczenie przez człowieka abiektu – w wyniku społeczno-kulturowych procesów podporządkowywania i ujarzmiania ciała – można rozumieć jako umacnianie mylnego przekonania o niezbywalnej i nieprzemijającej witalności podmiotu, który oddzielił się od noszonego w sobie trupa i zwierzęcia<sup>50</sup>. Dlatego też, jak postuluje malarka, należy przerwać społeczną ułudę na temat trwałości ludzkiego życia, w którym mięśność ciała jest ignorowana, oraz zaakceptować obecność mięsa w korpusie, budującego nie tylko ciało człowieka, ale i każdego żywego organizmu.

Deformując portretowane postaci oraz eksponując na obrazach mięso wraz z substancjami i wydzielinami ciała, artystka tworzy przedstawienia, które – poprzez wywołanie niekomfortowych wrażeń podczas ich recepcji

---

<sup>48</sup> J. Elkins. *Differenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper*, [w:] *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002, s. 489, [cyt. i tłum. za:] M. Smolińska, *Dermatologia malarska. Obraz skóry a skóra obrazu*, „Artium Quaestiones” 2018, nr 27, s. 132.

<sup>49</sup> H. Jakubowska, op. cit., s. 118–121.

<sup>50</sup> J. Kristeva, op. cit., s. 9–10, 19–20.

– boleśnie oddziałują na odbiorców. Jak sędzę, postępowanie artystki dałoby się zestawić z działaniem afektywnym, a dokładniej z koncepcją przemocy afektywnej, którą zaproponowała Luiza Nader w analizach powojennej sztuki Władysława Strzemińskiego. Autorka obszernego studium kolaży tego artysty podkreśla, że nie tylko podejmował się on w swoich dziełach opowiadania i ukazywania – rozumianej dosłownie – przemocy na Żydach w trakcie II wojny światowej. Sam także naznaczał swoje prace pewnego rodzaju aktami przemocy, dzięki czemu cechują się one swoistym działaniem afektywnym<sup>51</sup>. U Strzemińskiego świadectw przemocy należy dopatrywać się przede wszystkim w procesie powstawania danego dzieła, a mianowicie: wycinania, nacinania, dorysowywania, intensywnego zarysowania czy podkreślania niektórych fragmentów wykorzystywanego materiału (fotografii, odręcznych rysunków i komentarzy)<sup>52</sup>. Słowem, awangardowy twórca przemoc wobec własnych prac przejawiał w momencie, kiedy dokonywał ich brutalnego i buntowniczego retuszu, łamiącego przyjętą milcząco zasadę obchodzenia się z dziełem sztuki i traktowania go jako nienaruszalnego artefaktu. Posługując się tym zabiegiem, przeniósł on pojmowanie przemocy na inny wymiar, który Nader określa właśnie jako rodzaj przemocy afektywnej.

W związku z tym przerobione, domalowane lub – odwrotnie – zamalowane czy przyozdobione prace Strzemińskiego nabierają odmiennego znaczenia niż oryginalne fotografie, na których pracował. Zmodyfikowane zdjęcia wzbudzają w odbiorcach skrajne emocje i stosują względem nich przemoc afektywną, która ma zdolność do wywoływania intensywnego wrażenia podczas kontaktu z dziełem i uaktywnia widzów w czasie jego recepcji. Takie właśnie dwoiste znaczenia nadaje Nader przemocy afektywnej: jako przemocy na samej materii dzieła w wyniku zranienia jego fakturalnej powierzchni oraz przemocy, która dokonuje się na widzu w odbiorczym doświadczeniu, naruszającym zasady widzenia i poznania, a tym samym dopuszczającym odczucie niejednokrotnie bolesnej, ale wydarzającej się rzeczywistości. Nie na zasadzie całkowitego zanurzenia się w jednoznacznym cierpieniu – alienującym,

---

<sup>51</sup> L. Nader, *Afektywna przemoc. „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4 (141), s. 69.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 54.

paraliżującym i niepozwalającym na podjęcie jakichkolwiek działań – lecz na czerpaniu z dotkliwości w celu dostrzeżenia zranionych Innych (ludzi i bytów pozaludzkich), z którymi pozostajemy w ścisłym związku<sup>53</sup>.

Choć zabieg Waliszewskiej nie jest dokładnym powtórzeniem sposobu tworzenia kolaży przez Strzeмиńskiego, to dzięki analizom Nader można potraktować jego praktykę jako narzędzie do interpretacji innych dzieł sztuki. Przede wszystkim takich, w których również pojawiają się odautorskie przekształcenia, posiadające ładunek afektywnej przemocy. Idąc zatem tropem Nader i przekładając jej analizy na twórczość Waliszewskiej, można powiedzieć, że w przypadku działalności artystycznej malarki taka przemoc działa w dwojaki sposób. Po pierwsze, przemoc afektywną można odnaleźć w obrębie opisaney wcześniej techniki malarskiej Waliszewskiej i wprowadzanego przez nią zabiegu, który bezpośrednio wpływa na przedstawienia ciała i cielesności na jej obrazach. Wybierając jako środek artystycznego wyrazu deformowanie oblicz malowanych postaci, artystka doprowadza do symbolicznego zranienia materii dzieła. Dokonując rozmaitych przekształceń (za pomocą nawarstwiania farby i manipulowania kolorami, zestawiania na twarzach postaci niepasujących do siebie elementów z różnych porządków rzeczywistości, hiperbolizowania elementów, które faktycznie mogłyby pojawiać się na powierzchni skóry) Waliszewska zaburza harmonię dzieła, wyznaczaną przez stabilny (uporządkowany) korpus. Taki typ uszkodzania portretów – swoiste otwieranie twarzy i ciała, naruszające wierzchnie warstwy skóry – sprawia, że aspekt przemocy nie ogranicza się wyłącznie do motywu pojawiającego się w jej pracach, lecz nabiera także wymiaru afektywnego działania na ich powierzchni.

Po drugie, przemoc afektywną należy potraktować jako proces oddziaływania tak na widzów, jak i na sposób odbioru dzieł malarskich. W akcie recepcji za sprawą działania przemocą (afektywną) na pracach Waliszewskiej dochodzi do przerywania iluzji niezmąconej egzystencji w świecie i ukazania kłopotliwych, ale mimo wszystko realnych, obszarów ludzkiego życia. Nie myli się zatem Dorota Michalska, pisząc:

---

<sup>53</sup> Eadem, *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 39.

Jednocześnie trudno pozbyć się wrażenia, że u Waliszewskiej [...] przemoc jest ukazana jako potężna siła demaskująca ułudę spokojnej, skodyfikowanej codzienności [...]. Podobnie jak u Lacana – prawda, Realne, „podszywka świata” czyli jedyne rzeczy warte poznania – są bólem zadawanym oraz odczuwanym. Tylko w tych momentach człowiek zbliża się do poznania swojej esencji czy tożsamości. Przemoc oczyszcza świat ze wszystkiego co niepotrzebne, ukazuje jego sedno, które w pracach Waliszewskiej przyjmuje zarówno symboliczną jak i rzeczywistą formę wnętrzości, kości, krwi. W tej perspektywie wyraźnie widać konserwatywny światopogląd Waliszewskiej. Jej rysunki ukazują bowiem wiarę w oczyszczającą siłę przemocowej transgresji, znoszącej świat pozorów<sup>54</sup>.

Jak zaznaczyłam, to właśnie moment ujrzenia obecnej na obrazach mięsności ciała, wykluczanej z porządku świata, staje się dla odbiorców nieprzyjemny i bolesny. Jednak jeśli przyjrzymy się dokładniej przyczynie takich reakcji, to z pewnością dostrzeżemy, że nie chodzi wyłącznie o obecność mięsa. Istotne okazuje się to, „co robi” ciało wewnętrzne. Pojawiające się na portretach Waliszewskiej abiektralne *flesh* odrzuca i rani, ponieważ zaświadcza o stale odbywających się wewnątrz organizmu procesach fizjologicznych, pracujących trzewiach oraz budzących odrazę nieczystościach, które nieoczekiwanie mogą wydobyć się na powierzchnię ciała i doprowadzić do jego splugawienia. Prezentowane w taki sposób przez artystkę wizje ciała wewnętrznego – pulsującego pod powierzchnią *body* i gotowego przekroczyć jego zewnętrzne ramy – przypominają o wizji nieuniknionego „powrotu ciała do swej pramaterii”<sup>55</sup> oraz uprzytamniają jego rzeczywiste pochodzenie.

---

<sup>54</sup> D. Michalska, *Anarcho-konserwatystka. O rysunkach Aleksandry Waliszewskiej*, „Szum” 2016, [online] <https://magazynszum.pl/anarcho-konserwatystka-o-rysunkach-aleksandry-waliszewskiej/> [dostęp: 10.12.2022].

<sup>55</sup> M. Adamczyk, „*Popiołem będzie ciało nasze...*”, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 2 (32), s. 53.

### „DOTKLIWA”...

W odniesieniu do zaprezentowanych powyżej przykładów sztukę polskiej twórczyni, która wywołuje wśród oglądających negatywne wrażenia (wspomniany dyskomfort związany z odczuwaniem cierpienia oraz zranienia podczas obcowania z jej dziełami), chciałabym określić jako dotkliwą i dotykającą. Z jednej strony dotkliwość traktuję literalnie, czyli jako coś, jak wskazuje słownikowa definicja, „dokuczliwego”, „dojmującego”, „sprawiającego cierpienie psychiczne”<sup>56</sup>. To właśnie ujawnienie *flesh*, społecznie uznawanego za „słabsze” od *body* (podobnie jak pisze o tym John D. Caputo)<sup>57</sup>, przyczynia się do wywołania swoistego „ból widzenia”<sup>58</sup>. Dlatego też obrazy Waliszewskiej, na których dochodzi do odsłonięcia mięsa i cielesnych peryferii, stają się dla odbiorców dowodem tego, że zaprezentowane postacie doznają cierpienia. Dzieje się tak, ponieważ wizualne uchwycenie mięsności ciała nie może zrealizować się inaczej niż poprzez naruszenie zewnętrznej powłoki *body*. Na tej zasadzie widzowie przechwytyją (poprzez intensyfikację doznań uznawanych za bolesne<sup>59</sup>) przedstawione cierpienie. Choć to nie ich ciało odczuwa dosłowne zranienie – *flesh* odbiorców nie jest faktycznie uzewnętrznione – to cierpienie staje się częścią ich odbiorczego doświadczenia. Ból i dyskomfort, jakie wywołuje zranienie oka, wpływa bowiem na patrzących również w sposób psychosomatyczny. Oglądanie obrazów naznaczonych przemocą afektywną i nacechowanych abiektalnie staje się dokuczliwe – tak psychicznie, jak i fizycznie<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 195.

<sup>57</sup> Por. J.D. Caputo, *Against Ethics: Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, Bloomington–Indianapolis 1993.

<sup>58</sup> Posługuję się tutaj wyrażeniem Luízy Nader. Zob. L. Nader, *Afektywna przemoc...*, op. cit., s. 66.

<sup>59</sup> Por. S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2014, s. 24–25.

<sup>60</sup> Aby się o tym przekonać, wystarczy przyjrzeć się wypowiedziom jej fanów. Ze względu na liczne relacje odbiorców sztuki Waliszewskiej oraz ograniczenia formalne tekstu odsyłam do niektórych z nich. Zob. S. Barnes, *Aleksandra Waliszewska*, [online] [https://www.brwnpaperbag.com/2013/03/25/aleksandra-waliszewska/?fbclid=IwAR1be8rL955d dwoRAH\\_7BZw41YmrLW1toTKMg4aQz0oQdFFeWw-ljQe65ZY](https://www.brwnpaperbag.com/2013/03/25/aleksandra-waliszewska/?fbclid=IwAR1be8rL955d dwoRAH_7BZw41YmrLW1toTKMg4aQz0oQdFFeWw-ljQe65ZY) [dostęp: 12.12.2022]; S. Elizabeth, *A Depraved Brutality: The Art of Aleksandra Waliszewska*, [online]



Jednak z drugiej strony dotkliwość rozumiem jako coś, co „powoduje ból dotknięciem”<sup>61</sup>. Takie ujęcie tego terminu chciałabym połączyć z kategorią „dotkliwości”, którą zaproponował Patryk Szaj. Chociaż metafora dotkliwości służy mu głównie jako narzędzie opisu relacji czytelnika z tekstem oraz doświadczenia czytelniczego, to jestem przekonana, że można ją z powodzeniem przenieść w przestrzeń artystyczną oraz wykorzystać do analizy związku pomiędzy odbiorcą i dziełem sztuki w akcie recepcji. Szaj pisze o dotkliwości w taki oto sposób:

Słowo to wskazywałoby – z jednej strony – na nieobojętność interpretacji, na swoiste bycie dotkniętym przez czytany tekst, na żywą relację z nim, z drugiej zaś – na jednostkowość doświadczenia tekstu, na wydarzeniowy (w sensie: niepowtarzalny, jedyny w swoim rodzaju) charakter interpretacji, w którą czytelnik jest zaangażowany egzystencjalnie. Wskazywałoby jednak także na dotkliwą niemożność scałościowania wyników interpretacji, dotkliwą wieloznaczniowość tekstu, która nie poddaje się zabiegom hermeneutycznym<sup>62</sup>.

I dalej:

Wydaje się, że kategoria dotkliwości ma kilka istotnych zalet. Po pierwsze, wskazuje, że hermeneutyczne „rozumienie” nie jest – wbrew pozorom – czynnością czysto intelektualną, ale ma także wymiar cielesny,

---

<https://unquietthings.com/a-depraved-brutality-the-art-of-aleksandra-waliszewska> [dostęp: 12.12.2022]; S. Gołąb, *OBRAZY // Aleksandra Waliszewska: „Nieświat” i Syreneidy*, 2014, [online] <https://wavepressblog.com/2014/08/04/obrazy-aleksandra-waliszewska-nieswiat-i-syreneidy/> [dostęp: 12.12.2022]; S. Raveron, *The Depraved Artwork of Aleksandra Waliszewska*, 2016, [online] <https://cvltnation.com/depraved-artwork-aleksandra-waliszewska> [dostęp: 12.12.2022]; S. Zommer, *Aleksandra Waliszewska – Potwornie smutne*, „Zwierciadło” 2012, [online] <https://zwierciadlo.pl/material-partnera/54718,1,aleksandra-waliszewska---potwornie-smutne.read> [dostęp: 12.12.2022].

<sup>61</sup> *Słownik...*, op. cit., s. 195.

<sup>62</sup> P. Szaj, *Śledzenie (śladów) sensu. Tekst i lektura w hermeneutyce ponowoczesnej*, „Forum Poetyki” 2017, nr 8–9, s. 90.

biorą w nim udział afekty, nastrój, określone „nastawienie” czytelnika. [...] Po drugie, w perspektywie tej „trzymać się blisko tekstu” oznaczałoby właśnie być wrażliwym na jego dotkliwość, tzn. – jak mówi Andrzej Sosnowski – pozwolić mu „wdać się w moje znaki”, a jednocześnie pozwolić, aby „dawał się on we znaki”, aby więc mógł jakoś mnie naznaczyć, pozostawić we mnie po sobie jakiś ślad, i aby ślad ten odciskał rzeczywiste piętno, nie dawał mi spokoju, uniemożliwiał jego neutralizację. Tak pojęta dotkliwość działałaby jednak również w drugą stronę: jeśli tekst wdaje się w moje znaki/daje mi się we znaki, to – jak komentuje koncept Sosnowskiego Markowski – i ja „jakoś [...] narzucam siebie temu, co czytam”, tak że możemy tu mówić o pewnym „dotkliwym współnictwie”, o wzajemnej wymianie między „otwartym jak rana” i „raniącym” tekstem a „wczytującym się w tekst” i „wczytującym *siebie* w tekst” czytelnikiem. [...] Po trzecie wreszcie, dotkliwość jawiłaby się jako kategoria „nierozstrzygalna”: z jednej strony podkreślałaby bolesność bycia ugodzonym przez tekst, z drugiej – wskazywałaby też na pewną intymność, a nawet erotyzm, do-*tkliwość* relacji z tekstem. Z jednej strony mówiłaby, że to tekst boleśnie mnie naznacza, z drugiej – że to ja w tekst ingeruję, dopisując do niego swoją kontrsygnaturę<sup>63</sup>.

W swoim tekście Szaj wskazuje, że dotkliwość wzbudza poczucie „bycia dotkniętym”<sup>64</sup> przez tekst. To znaczy, oddziałuje na czytelnika zarówno fizycznie, jak i psychicznie, sprawiając, że lektura tekstu zostawia po sobie ślad w jego cielesności, umyśle i emocjach. Zdaniem badacza, dotkliwość ożywia akt recepcji dzieła literackiego oraz przyczynia się do tego, że każdy odbiorca jest w stanie wykształcić własną, indywidualną ścieżkę interpretacyjną, która pozwoli na doświadczenie jednostkowych odczuć i wrażeń. Dotkliwość wykształca w czytelniku wrażliwość na wywierany przez tekst dotyk – czytelnik otwiera się na wpływ dzieła i udziela zgody na naznaczanie przez niego osobistego „ja”. Jednocześnie dotkliwość pozwala odbiorcy na podjęcie działania

---

<sup>63</sup> Ibidem, s. 90–91. Kursywa autorska.

<sup>64</sup> Formuła Patryka Szaja. Wykorzystuję ją w dalszych analizach.

wobec samego tekstu, a mianowicie na czytelnicze odznaczanie się na dziele poprzez rzutowanie na niego prywatnych, niekiedy intymnych przeżyć.

Stworzona przez Waliszewską metafora apokaliptycznego końca zakłada zaprzestanie postrzegania ludzkiej cielesności wyłącznie przez pryzmat korpusu, każąc widzieć ciało w wymiarze *flesh*, które wchodzi w relację z *body* i odwrotnie. Tym samym sprawia, że widzowie – dotknięci obrazem mięsa ciała – stają się obecni „tu” i „teraz” podczas kontaktu z dziełami malarki. Waliszewska sprzeciwia się zatem bezrefleksyjnemu aktowi recepcji swoich prac oraz zobojętniałej interpretacji. Przeciwstawia się przyzwyczajeniom odbiorczym, w których z jednej strony atrakcyjniejsze mogą okazywać się przedstawienia budzące w widzach znane oraz przyjemne emocje, angażujące ich umiarkowanie i na krótki czas. Z drugiej zaś negatywnie odnosi się do przedstawień jednoznacznie drastycznych, wywołujących gwałtowne uczucia, które podobnie gwałtownie opadają i nie zapisują się w odbiorcach. W związku z tym malarka decyduje się na prezentowanie tematów – mówiąc słowami Szaja – „nie dających spokoju”, które posiadają zdolność do zranienia oraz naznaczania oglądających i pozostawienia w nich śladu<sup>65</sup>. Bolesnych, dotkliwych obrazów mięsności nie należy w związku z tym rozumieć jako chwilowego, perwersyjnego przekroczenia tabu kondycji ludzkiej. Tym bardziej ujawnionego przez Waliszewską *flesh* nie wolno traktować jako ujarzmiania (poprzez wielokrotne oglądanie mięsności) takiego rodzaju ciała. Widok mięsa wydobytego na powierzchnię *body* ma raczej nieustannie niepokoić i wybudzać z odbiorczego odrętwienia.

Jak wspominałam powyżej, według Szaja dotkliwość jako model doświadczenia odbiorczego wypukla oryginalność i niepowtarzalność aktu lektury. Jak sądzę, dotkliwe oddziaływanie na czytelnika – pozwalające na prowadzenie przez niego rozmaitych sposobów odczytywania tekstu – jest możliwe dzięki temu, że nie podąża on za tropami interpretacyjnymi podsuwanymi przez autora dzieła, ale sam odszukuje w danym utworze sensy i znaczenia. W ten sposób dotkliwość polega w większej mierze na pobudzeniu i uczuciowym zaangażowaniu czytelnika w tekst, niż na aspekcie narracyjnym wytworu literackiego. Podobną sytuację można zaobserwować w przypadku

<sup>65</sup> P. Szaj, op. cit., s. 91.

dotkliwych obrazów Waliszewskiej. Należy dodatkowo przypomnieć, że artystka zaznaczyła w przytaczanej we wstępie rozmowie z Robertem Mazurkiem, że w swojej twórczości „nie chce podierać się narracją”<sup>66</sup>. Jej portrety mają wywoływać ból, ale nie chcą opowiadać historii o tym, jak doszło do tego cierpienia, lub prezentować bezpośrednio, co tak właściwie odczuwają malowane postaci. Najważniejsze jest wywoływanie widokiem mięsności wrażenia bólu i dyskomfortu w odbiorcach. Postępowanie Waliszewskiej, odrzucające narrację na rzecz emocjonalno-afektywnego oddziaływania na widzów, można połączyć ze stanowiskiem brytyjskiego malarza Francisca Bacona<sup>67</sup>. Sylwia Góra trafnie zauważa, że artysta „wielokrotnie podkreślał, że chce za wszelką cenę uniknąć narracyjności w swoim malarstwie, że nie chce, by jego postaci przedstawiały jakieś historie, ale by były wyłącznie wrażeniami na płótnie”<sup>68</sup>. Bacon w swoich obrazach nie chciał bowiem pokazywać

---

<sup>66</sup> *Malować...*, op. cit. Dzieła polskiej malarki nie mają zwykle tytułów, które mogłyby sugerować widzom, z czym mają lub mogą mieć do czynienia w akcie percepcji. Prace pozbawione nazw nie wskazują na to, jakie historie kryją się za danymi portretami lub stanowiły inspirację do ich powstania. Jeśli jednak zdarzy się, że któraś z nich została opatrzona tytułem, to najczęściej ma „minimalną” nazwę – oprócz wymienionych przeze mnie uprzednio tytułów pojawiają się np. obrazy takie jak *Portret* czy *Mieszkanie w głowie*. Potwierdzają to zarówno obrazy Waliszewskiej, jak i sama artystka, która zapytana na portalu społecznościowym o tytuł pracy, odpowiada: „Tradycyjnie – bez tytułu”. Być może właśnie tak manifestuje swoje przekonanie o tym, że odbiorcom nie należy narzucać żadnych określonych tropów narracyjnych i interpretacyjnych. Zob. A. Waliszewska, wpis na platformie Facebook, [online] [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10157050934436245&id=152642531244](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10157050934436245&id=152642531244) [dostęp: 4.12.2022]. Co ciekawe, na kwestię tę zwraca także uwagę Ewa Gorządek, kuratorka jednej z wystaw Waliszewskiej. Gorządek wyraźnie zaznacza, że interpretacja dzieł malarki powinna opierać się na indywidualnych przemyśleniach i odczuciach. Zob. E. Gorządek, *Aleksandra Waliszewska, Przykre dziecko*, [online] <https://u-jazdowski.pl/program/project-room/aleksandra-waliszewska> [dostęp: 6.12.2022].

<sup>67</sup> Strategię artystyczną Bacona chciałabym jedynie potraktować jako punkt odniesienia podczas analizowania metod twórczych polskiej artystki. Przywołując sztukę Bacona, nie mam na celu zestawiania jej z dziełami Waliszewskiej, ponieważ sądzę, że profile działalności artystycznej malarza i malarki są ze sobą rozbieżne.

<sup>68</sup> S. Góra, *Sztuka odsłaniania w twórczości Francisca Bacona*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 1 (36), s. 65.

krzyku, rozumianego wyłącznie jako społeczno-kulturowa reprezentacja przerażenia i lęku<sup>69</sup>. Chodziło mu o sam krzyk jako wrażenie, działanie afektów. Gilles Deleuze w swoim studium prac Bacona komentował podejście malarza w taki oto sposób:

Właśnie to Bacon wyjaśnia nam, mówiąc, że pragnie „malować krzyk, a nie strach”. Gdybyśmy mogli to wyrazić w formie dylematu, to powiedzielibyśmy: albo maluję przerażenie i nie maluję krzyku, ponieważ przedstawiam to, co przerażające w sposób figuratywny; albo maluję krzyk, a nie widzialne przerażenie i dlatego będę coraz mniej malować widzialne przerażenie, ponieważ krzyk jest niczym uchwycenie lub wykrycie niewidzialnej siły<sup>70</sup>.

W przypadku Waliszewskiej to przede wszystkim prezentowanie nieprzyjemnych, dotkliwych widoków zdeformowanych twarzy i mięsności ciała – bez wskazywania źródła bólu doświadczanego przez przedstawione postaci – sprawia, że narracyjny potencjał dzieł staje się drugorzędny. Operując metodą podobną do działania Bacona, twórczyni chce również malować ból, a nie jego przyczynę. Dlatego też stwarza podstawę do tego, aby na obrazach działało wrażenie, a nie wyobrażenie<sup>71</sup>. To znaczy ożywia – niczym Bacon podczas malowania krzyku, a nie przerażenia – afekt i dopuszcza na swoich pracach to, czego umysł nie zdoła w pełni rozpoznać. Dlatego też ważniejsze od ciała jako *body* (podlegającego narratywizacji) i ciała prezentowanego wedle wzoru albumów anatomicznych jest dla Waliszewskiej ciało w wymiarze afektywnego i abiektnego *flesh*. Nieprzyjemne uczucie zranienia odbiorców

---

<sup>69</sup> G. Sułkowska, *Oczyszczenie przez wstręt, czyli terapeutyczna praca szkicowników Maryana S. Maryana*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 18, [online] <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/18-historie-fantomowe/oczyszczenie-przez-wstret> [dostęp: 10.12.2022].

<sup>70</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A.Z. Jaksender, Kraków 2018, s. 96–97. Strategia artystyczna Bacona, o której mowa, uwidacznia się np. w jednym z jego bardziej znanych obrazów, który przedstawia zdeformowaną postać Papieża Innocentego X, oryginalnie namalowaną przez Velázquezę.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 36.

nie musi być przy tym wyłącznie działaniem na fanowskiej zbiorowości. Przeciwnie, doświadczanie dotkliwej sztuki Waliszewskiej może mieć postać indywidualną. Oczywiście wszystkich oglądających winno połączyć odczuwanie bólu egzystencjalnego na widok mięsa ciała. Jednak chodzi tu o ból jako kategorię otwartą na doświadczanie dyskomfortu o różnej intensywności i w rozmaitych, jednostkowych kontekstach. Parafrazując argumentację Szaja i stosując jego perspektywę badawczą do analizy sztuki Waliszewskiej, można zatem powiedzieć, że obrazy boleśnie naznaczają widzów, ale także oni sami na nie oddziałują, projektując na nie swoje wrażenia, odczucia, emocje i doświadczenia.

Na podstawie powyższych założeń można stwierdzić, że dotkliwość obrazów Waliszewskiej, działająca na oko i ciało, wiąże się nie tylko ze zmysłem wzroku, który jako pierwszy zaznacza swój udział w akcie recepcji dzieł sztuki. Zmysł wzroku łączy się przede wszystkim z wrażeniami dotykowymi. Dotyk sprawia, po pierwsze, że doświadczenie bólu i dyskomfortu (często trudne do wyrażenia za pośrednictwem języka) znajduje swój środek wyrazu<sup>72</sup>. Po wtóre, dotyk w dotkliwości – jak pisze Szaj w tekście o somatycznej poezji Aleksandra Wata – „trafia w czuły punkt”, „porusza” podczas obcowania z utworami literackimi<sup>73</sup>. Taka funkcja dotkliwości – polegająca na naznaczaniu odbiorców i pozostawianiu w nich śladu – może działać także w przypadku obrazów Waliszewskiej, które powodują w widzach ból i zranienie. Natomiast po trzecie, dotyk umożliwia „wyjście ku Innemu” i prowokuje „do przekroczenia dzielącej nas odeń odległości”<sup>74</sup>. Kontakt z doświadczającym bólu Innym można tu rozumieć jako wczuwanie się, a nie zatracenie w przyjemność oglądania rozgrywającego się cierpienia. Cierpienie postaci

---

<sup>72</sup> Proponowany tu sposób odbioru prac artystki dałoby się przyrównać do „mówienia skórą, a nie językiem”. Posługuję się tu słowami Czesława Miłosza, który właśnie tak opisywał poezję Aleksandra Wata. Używając takiej metafory, Miłosz kładł nacisk na pojawiające się w twórczości Wata „napięcie somatyczne i semantyczne”. Postawę badawczą Miłosza przedstawia Adam Dziadek. Zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 65.

<sup>73</sup> P. Szaj, *Dotkliwe wiersze Aleksandra Wata*, „Pamiętnik Literacki” 2018, nr 1, s. 126.

<sup>74</sup> Ibidem.

przedstawianych przez Waliszewską – spowodowane zranieniem ciała i wynikające z dotkliwego zabiegu deformacji – staje się (współ)cierpieniem widzów, ponieważ w akcie recepcji zostają oni dotknięci przez dzieła.

### ...I „DOTYKAJĄCA” SZTUKA WALISZEWSKIEJ

Przekroczenie roli wzroku i włączenie w odbiór obrazów malarki zmysłu dotyku można także połączyć z praktyką artystyczną, która stara się podważyć dominujące w naszej kulturze okulocentryczne doświadczanie sztuki. Mowa tu mianowicie o haptyczności, która w klasycznym ujęciu opiera się przede wszystkim na fuzji widzenia i dotykania jako sposobów odbioru bodźców zewnętrznych i uaktywniania tych dwóch zmysłów w akcie recepcji dzieł plastycznych<sup>75</sup>. W przypadku dzieł Waliszewskiej decyduję się mówić o działaniu haptycznym, a nie taktylnym. Jak bowiem sądzę, we wrażeniu taktylnym – podobnie jak w kategorii dotkliwości – dochodzi do odczucia „bycia dotkniętym” przez dzieło sztuki<sup>76</sup>. Chciałabym poszerzyć kontekst dotyku w sztuce Waliszewskiej i skupić się na jego innym znaczeniu. Stąd właśnie propozycja przeanalizowania twórczości artystki pod względem haptyczności, która zasadza się na dotykanu sztuki za pomocą zmysłów<sup>77</sup>. W ten sposób oprócz „bycia dotkniętym” przez obrazy Waliszewskiej, można byłoby mówić również o dotykanu ich przez widzów.

Co więcej, podkreśla Dorota Angutek, haptyczność w przeciwieństwie do taktylności zakłada dotykanie całym ciałem<sup>78</sup>. Haptyczne pojmowanie dzieła sztuki nie ogranicza się, jak w przypadku doświadczenia taktylnego, do udziału ręki – poznania wytworu artystycznego za pomocą dłoni, która jakoby najsilniej „otwiera się” na dotyk<sup>79</sup>. Na zerwanie z dominującym sposobem doświadczania dzieła sztuki za pomocą dłoni wskazywał m.in. Deleuze

<sup>75</sup> M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona*, Kraków 2020, s. 43.

<sup>76</sup> M. Peterson, *W jaki sposób dotyka nas świat: estetyka haptyczna*, tłum. M. Kmieciak, „Ruch Literacki” 2020, nr 2, s. 181.

<sup>77</sup> B. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, „Estetyka i Krytyka” 2016, nr 3 (42), s. 19–20.

<sup>78</sup> D. Angutek, *Świadomość, samoświadomość, jaźń a zmysł haptyczny w kontekstach kultury i biologii*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2018, nr 4, s. 55.

<sup>79</sup> M. Smolińska, op. cit., s. 30–31.

podczas analiz niefiguracywnej twórczości wspomnianego już Bacona. Zdaniem filozofa przekroczenie funkcji przedstawieniowej sztuki (doprowadzające do zaistnienia wrażenia<sup>80</sup>) przybliża możliwość widzenia haptycznego, które to osiągnięte jest właśnie w wywoływanym przez dzieło wrażeniu. Według Deleuze'a akt recepcji powinien być nakierowany nie na proces interpretacji dzieła, lecz na przeżywanie go za pomocą intensywnych odczuć, wrażeń. Na podstawie figuralnego malarstwa Bacona Deleuze doszedł do wniosku, że tylko w procesie tworzenia dzieł, kiedy artysta umożliwia wydarzanie się wrażeń i doświadczanie ich przez odbiorców, dochodzi do połączenia oka i dotyku. Innymi słowy, wrażenie pojawiające się w dziele musi zostać dostrzeżone i w widzeniu odczute zarówno przez artystę, jak i odbiorcę:

W końcu mówimy o relacji haptycznej za każdym razem, gdy nie chodzi już wąskie podporządkowanie w tym czy innym znaczeniu ani swobodne podporządkowanie, ani wirtualne połączenie [ręki i oka – przyp. A. F], ale gdy sam wzrok odkryje funkcję dotykową, która jest mu właściwa i należy tylko do niego, chociaż pozostaje odmienna od funkcji

---

<sup>80</sup> Krytykując abstrakcjonizm (w abstrakcyjnym akcie malarskim dominującą rolę odgrywa oko) i ekspresjonizm (ekspresjonizm nadmiernie dekonstruuje formy, czyli wszystko podporządkowuje ręce i przypadkowości ruchów przez nią wykonywanych), Deleuze poszukiwał takiego rodzaju twórczości, który nie wiązałby się wyłącznie z jednym środkiem wyrazu, przesądzającym o dominacji określonego zmysłu. W polu zainteresowań filozofa znalazło się malarstwo figuralne, do którego zaliczył właśnie sztukę Bacona. Jak Deleuze twierdził, w pracach Bacona dochodzi do jeszcze innego przekroczenia granic przedstawienia w postaci wyizolowania Figury (postaci) ze scenerii. Umożliwia to odejście od narracyjnego i ilustracyjnego (a więc figuracywnego) charakteru Figury (s. 81). Według Deleuze'a to figuralność ma potencjał do sprzeciwienia się figuracywności, skupionej na reprezentacji i komunikatywności. Uwalniając Figurę od figuracywności – a zatem wyzwalając od jej funkcji przedstawieniowej (s. 23) – figuralność dopuszcza zaistnienie faktu i jego rejestrację (s. 59). W konsekwencji wiąże się z tym, co Deleuze (za Cézanne'em) określa mianem wrażenia (fr. *sensation*). Wrażenie to silnie łączy się z cielesnym odczuwaniem, „działa natychmiastowo na system nerwowy będący żywym ciałem” (s. 57) i sytuuje poza rozumem – „mózgiem, któremu bliżej do kości” (s. 57). Tak rozumiane wrażenie sprzęga się zatem z oddziaływaniem afektywnym (s. 55). Zob. G. Deleuze, *Francis Bacon...*, op. cit.



optycznej. Mówimy więc, że malarz maluje swoimi oczami, ale tylko o tyle, o ile swoimi oczami dotyka<sup>81</sup>.

W koncepcji Deleuze’a nie mamy do czynienia z relacją, w której jeden ze zmysłów podporządkowuje się drugiemu i dopiero razem z nim istnieje w doświadczeniu odbiorczym. W napisanej z Félixem Guattarim książce *Tysiąc plateau* wskazywał filozof: „»Haptyczny« to lepsze słowo niż »dotykowy«, ponieważ nie przeciwstawia dwóch narządów zmysłowych, lecz pozwala przypuszczać, iż samo oko może posiadać ową nieoptyczną funkcję”<sup>82</sup>. Zatem to samo oko zyskuje wtedy zdolność dotykową.

W związku z licznymi stanowiskami, które zajmowali teoretycy haptyczności, nie sposób przedstawić w tym miejscu ich pełnego oglądu. Analizując prace Waliszewskiej, pragnę odnieść się do haptyczności w jej przenośnym znaczeniu, czyli skupić uwagę na koncepcji haptyczności „poszerzonej”, którą zaproponowała historyczka i krytyczka sztuki Marta Smolińska. W wydanej w 2020 roku książce *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku* autorka szeroko opisuje zarówno historyczno-artystyczne i filozoficzne źródła haptyczności (podobnej refleksji poddaje także hierarchię zmysłów, ze szczególnym uwzględnieniem dotyku i wzroku), jak i bardziej bieżące podejścia badawcze. Przyjmując niejednokrotnie krytyczne stanowisko, autorka tworzy nowe podejście do haptyczności, które bierze pod uwagę kontekst współczesnego odbiorcy i najnowszej sztuki polskiej<sup>83</sup>. Chciałabym nieco zawęzić rozważania Smolińskiej, dlatego wymienię poniżej najistotniejsze dla poruszanego tu tematu kwestie, które przedstawia badaczka, a następnie zaadaptuję je do analizy sztuki Waliszewskiej.

Po pierwsze, chciałabym zwrócić uwagę na to, że haptyczność w ujęciu Smolińskiej nie znosi prymarnej roli oka w akcie recepcji ani nie wynosi go ponad zmysł dotyku (co łączy się z propozycją Deleuze’a). Przeciwnie, badaczka pokazuje, że wzrok podczas kontaktu z dziełami sztuki może działać

---

<sup>81</sup> Ibidem, s. 246–247.

<sup>82</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. zbior., Warszawa 2015, s. 609.

<sup>83</sup> M. Smolińska, op. cit., s. 13–16.

– jak to ujmuje – „we współpracy z dotykiem”<sup>84</sup>. Ponadto Smolińska (powołując się m.in. na tezy Deleuze’a, Aloisa Riegla, Johanna Gottfrieda Herdera) zaznacza, że w doświadczeniu haptycznym bierze udział całe ciało odbiorcy<sup>85</sup>. Dotykające oko oglądającego wnika w dzieło, a ono z kolei wnika także w niego, pozwalając mu na haptyczne, somatyczne i somaestetyczne doświadczenie sztuki: „Oko, wyposażone w haptyczne macki, może doprowadzić odbiorcę do doznania haptycznego rezonansu, który – jak haptyczność poszerzona – obejmuje całe ciało”<sup>86</sup>.

Po drugie, ważne jest dla mnie to, że Smolińska – w przeciwieństwie do innych badaczy i badaczek estetyki haptycznej – podkreśla możliwość traktowania haptyczności w sztukach plastycznych jako metafory dotyku i dotykania. Bierze przy tym pod uwagę źródłosłów tego terminu i podkreśla, że greckie *háptō* (ἅπτω) oprócz znaczenia dosłownego, czyli bezpośredniego dotykania, posiada też wymiar metaforyczny<sup>87</sup>. Teoretyczka wskazuje: „Jak etymologię tego wyrazu wyjaśnia Barbara Baert, określa on ogólnie dotykanie, lecz również zbliżanie się, bycie blisko czy dotykanie emocjonalne”<sup>88</sup>. Zważywszy na taki wymiar działania haptycznego w dziełach sztuki, Smolińska staje w opozycji do perspektywy badawczej takich uczonych, dla których warunkiem doświadczenia o charakterze haptycznym jest fizyczna relacja między odbiorcą a wytworem artystycznym. W szczególności poddaje krytyce rozumienie funkcji haptycznej w sztuce, które postuluje Aneta Rostkowska. Jak zaznacza Smolińska, w rozumieniu Rostkowskiej haptyczność musi spełniać się w rzeczywistym, pojmowanym dosłownie dotyku<sup>89</sup>. Pozwolę sobie przywołać cytowany przez Smolińską fragment tekstu Rostkowskiej *Haptyczne dzieło sztuki*, w którym to stanowisko najwyraźniej dochodzi do głosu:

---

<sup>84</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>86</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ibidem.

Dla klarowności wyводу warto przeprowadzić proste – wręcz banalne – rozróżnienie, a mianowicie odróżnić dzieła sztuki, których głównym sposobem doświadczenia jest **zmysł dotyku**, od dzieł sztuki, których jednym z głównych tematów jest zmysł dotyku. Haptyczne dzieło sztuki traktowane tu będzie jako dzieło należące do tej pierwszej kategorii, a więc jako takie, które ukazuje się w pełni dopiero w kontakcie dotykowym. [...] Sformułowanie „haptyczne dzieło sztuki” oznacza zatem dzieło, które dla zaistnienia w doświadczeniu estetycznym wymaga wykorzystania przez odbiorcę zmysłu dotyku; innymi słowy – odbiór dzieła z pominięciem tego zmysłu spowoduje niepełne uobecnienie się w doświadczeniu odbiorcy<sup>90</sup>.

Widać zatem wyraźnie, że dla Rostkowskiej sztuka haptyczna istnieje w przypadku przeżycia dotykowego, doświadczanego wyłącznie bezpośrednio w realnym, fizycznym spotkaniu odbiorcy z artefaktem. Takie podejście do sztuki haptycznej, jak i samej haptyczności, w opinii Smolińskiej jest sprzeczne nie tylko z tekstami fundującymi zagadnienie haptyczności, długą spuścizną artystyczną, ale także genezą recepcji<sup>91</sup>. Swoje stanowisko autorka *Haptyczności poszerzonej*... formułuje następująco:

Moja postawa znajduje potwierdzenie w tekście Wojciecha Bałusa, który właśnie dotykanie wzrokiem wskazał jako istotę haptyczności w ramach klasycznej nauki o sztuce. Badacz wywiódł poglądy Aloisa Riegla z tekstów Adolfa Hildebrandta i Roberta Vischera, którzy pisali o „symbolicznym” czy metaforycznym traktowaniu dotyku i uruchamianiu go w ramach tzw. aktywnego patrzenia, wykorzystującego zapamiętane wrażenia dotykowe. [...] uważam, że chodzi także o kuszenie dotyku, a mentalne poddawanie się owemu kuszeniu czy uwodzeniu przez odbiorcę klasyfikuję również jako doznanie haptyczne. [...] Haptyczne są zatem te dzieła

---

<sup>90</sup> A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 298, 300, [cyt. za:] M. Smolińska, *Haptyczność*..., op. cit., s. 19–20. Pogrubienie autorskie.

<sup>91</sup> M. Smolińska, op. cit., s. 20.

sztuki, które „zagadują” i indagują zmysł dotyku u odbiorcy, niekoniecznie wymagając „spełnienia” w kontakcie fizycznym. W konsekwencji dotykane traktuję jako modalność widzenia lub pozostałych zmysłów i uczucie „jakby się dotykało”<sup>92</sup>.

Dzięki badaniom Smolińskiej haptyczność można zatem traktować odmiennie, bez konieczności ograniczania się do dosłownego dotykania. To z kolei może z jednej strony pozytywnie przyczynić się do zmiany dotychczasowych sposobów obchodzenia się ze sztuką i poddawania jej analizom, z drugiej natomiast poszerzyć dorobek naukowy szeroko pojmowanej humanistyki. Funkcję haptyczną można byłoby odnajdować nie tylko wśród dzieł plastycznych, w których dotykane realizuje się bezpośrednio poprzez fizyczny, namacalny (za pomocą własnej dłoni) kontakt. Haptyczność pojmowana w wymiarze metaforycznym umożliwiłaby badanie rozmaitych tekstów kultury pod względem ich właściwości dotykowych, nawet jeśli nie poddawałyby się one dotykaniu wprost – co dla wielu teoretyków klasycznej koncepcji haptyczności od razu wykluczałoby dotykalny potencjał np. utworów literackich, filmów, seriali czy gier cyfrowych. Ważne jest tu akcentowane przez Smolińską kuszenie zmysłów odbiorców i wywoływanie w nich chęci dotykania.

Mając na uwadze powyższe obserwacje, chciałabym po trzecie zaznaczyć, że haptyczność (ujmowana jako poszerzona) nie odnosi się wyłącznie do materii dzieła poznawanej za pomocą dotyku, ale też do sposobu operowania przedstawieniami, które nawiązują do pamięci dotykowej (zapamiętanych doświadczeń dotykowych) odbiorców. Jak pisze Smolińska:

Dodałabym, że kolejnym czynnikiem w procesie somaestetycznej haptycznej percepcji poszerzonej, którą w haptycznym podmiocie inicjują obrazy jako fenomeny transmodalne i źródłowo cielesne, jest także to, co (za)pamiętane. Zmysłowa świadomość sięga bowiem także do zmysłowej pamięci, definiowanej jako mowa z głębi afektywnego doświadczenia,

---

<sup>92</sup> Ibidem, s. 20–21. Za Smolińską w dalszych rozważaniach posługuję się takimi terminami, jak: pamięć zmysłowa, wrażenia zmysłowe, wrażenia dotykowe, a także wyrażeniem „jakby się dotykało”.

związana z materialnym i cielesnym śladem przeszłego wydarzenia, który to ślad rozmywa granice między „wtedy” i „teraz”. Przekaz zmysłowej pamięci zawiera się nie tylko w samych obrazach, lecz aktywnie rozgrywa się między nimi a zmysłową świadomością odbiorcy<sup>93</sup>.

Autorka pokazuje, że haptyczne w dziełach sztuki mogą być również takie elementy, które – choć nie zawsze można ich bezpośrednio dotknąć – przywołują na myśl czy to dotyk faktycznych obiektów, czy też kojarzą się z przeżywanymi cielesnie emocjami lub wrażeniami zapisanymi (poprzez „bycie dotkniętym”) w ciele. Między innymi właśnie dlatego nie wyklucza – jej podejście znowu okazuje się niekonwencjonalne – ze sztuk haptycznych malarstwa, choć jako gatunek niejednokrotnie bywało z nich wyłączone<sup>94</sup>.

Po czwarte, zapamiętane wrażenia dotykowe, o których pisze Smolińska, mogą przyczynić się do odczuwania – w wyniku haptycznego doświadczenia dzieł sztuki – odbiorczych przyjemności, jak i nieprzyjemności. Ze względu na kierunek moich rozważań chcę skoncentrować się na tym drugim wymiarze haptycznych doznań. Badaczka, analizując haptyczny dyskomfort (często wynikający z haptycznych wyobrażeń podmiotu uczestniczącego w percepcji wytworu artystycznego), odnosi się do kwestii bólu, wstrętu oraz lęku, doświadczanych podczas odbioru dzieła<sup>95</sup>. Zważywszy na podkreślane w niniejszym tekście kwestie afektywnego i abiektnego oddziaływania obrazów Waliszewskiej na jej fanów, oczywiście odniosę się do postulatów Smolińskiej, jednak w większym stopniu pragnę skupić się na poruszonym przez nią zagadnieniu haptycznej empatii, konstruowanej w oparciu o tezy Georges’a Bataille’a<sup>96</sup>. Haptyczna empatia wydaje się istotna dla poczynionych w artykule rozważań, ponieważ odnosi się jednocześnie do somatycznego współodczuwania bólu Innego i budowania wiedzy, świadomości o własnym, ucieleśnionym byciu w świecie<sup>97</sup>. Dlatego sądzę, że perspektywę

---

<sup>93</sup> Ibidem, s. 153.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 269–271.

<sup>96</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 291–292.

haptycznej empatii, przyjętą przez Smolińską, da się z powodzeniem połączyć z uprzednio opisaną przeze mnie kategorią dotkliwości.

Na podstawie przedstawionych aspektów koncepcji haptyczności poszerzonej – a także wypowiedzi odbiorców dzieł Waliszewskiej – sądzę, że tworzone przez malarkę prace mogą być zarówno dotkliwie odczuwane (powodując zranienie, ponieważ nieprzyjemne treści obrazów dotykają oglądających psychicznie i fizycznie, pozostawiają ślad w ich umyśle i ciele), jak też postrzegane jako haptyczne w takim sensie, że doświadcza się ich tak „jakby się dotykało”<sup>98</sup>. Śladem Smolińskiej nie traktuję dotykania jako formy bezpośredniego, namacalnego kontaktu z dziełami, ale metaforycznie, odnosząc je do wspomnianego aktywnego patrzenia i kuszenia zmysłów<sup>99</sup>. Za Smolińską podkreślam również, że szczególna rola przypada tu pamięci dotykowej, która przypomina o przeżytych wrażeniach cielesnych i dotykowych oraz przywołuje je w sferze psychosomatycznej.

Jak sądzę, tym, co w przypadku sztuki Waliszewskiej mogłoby podlegać metaforycznemu dotykaniu, jest właśnie prezentowane przez nią na portretach ciało w wymiarze *flesh*. Waliszewska tak bowiem maluje obrazy, że pojawiające się na zdeformowanych ciałach elementy mięsne mogą przypominać i być odbierane przez oglądających jako nawiązania do faktycznych zmian skórnych, ran, odsłoniętych tkanek, ścięgien, cielesnych wydzielin, które uzewnętrzniają się na powłoce *body*<sup>100</sup>. Jak uprzednio wskazałam, korpus jako ciało zewnętrzne zaznacza swoją obecność w porządku symbolicznym i umacnia przewagę nad *flesh* w doświadczeniu wizualnym. Jednak to dopiero dzięki poszerzonemu widzeniu haptycznemu i dotykowi ułożowanemu w zmysłowej pamięci staje się możliwe odczucie realnego mięsa. Co więcej – za sprawą zmysłowej pamięci – mięsność doświadczana na obrazach symbolicznie może nie tylko zostać przyrównana do rzeczywistego *flesh*, skrytego pod zewnętrzną warstwą *body*. To również same portrety,

---

<sup>98</sup> Ibidem, s. 20–21.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Nie chodzi tu jednak o wspomniane anatomiczne odwzorowanie ciała lub wierne zaprezentowanie zmian dermatologicznych, ale o skojarzeniowe odnoszenie się do „mięsności” ciała jako nieorganizowanej materii.

nabierając wymiaru haptycznego, ustanawiają mięsne ciało obrazu. Iwona Lorenc pisze wprost:

Ciało obrazu to magiczno-metamorficzny substytut ciała, które uległo destrukcji czasu, to zastępczy sposób pokonywania śmierci; sposób paradoksalny, gdyż to, co martwe (fizyczność obrazu), ma zastąpić żywe ciało, które odeszło lub może odejść w niebyt; obecność tego, co martwe, ma przywołać to, co żywe i nieobecne. Obraz jest miejscem, w którym spotykają się nasze doświadczenia obecności i nieobecności. Sfera widzialności, która przysługuje ciałom, obejmuje zarówno to, co na zewnątrz ciała, jak i to, co jest jego obrazem wewnętrznym<sup>101</sup>.

Można byłoby pokusić się o stwierdzenie, że takie właśnie działanie obrazują wszystkie przywołane przeze mnie dzieła Waliszewskiej. Jednak, aby lepiej wyeksponować moje stanowisko, przywołam dwie wyjątkowe prace malar-ki, gdzie mamy do czynienia równocześnie z obrazem mięsności ciała, jak i mięsnym ciałem obrazu.

Oba przedstawienia rysują się na ciemnoszarych tłach. Na obu widać także blade przedramię i dłoni, której palce zanurzają się w krwistoczerwonej, mięsnej masie. Na jednym z obrazów (il. 7) oprócz ręki można dostrzec portretowaną w charakterystycznej dla artystki konwencji postać w pensjonarskim stroju, której twarz pokrywa wybrzusząca się tkanka cielesna. To w niej zagłębia się palec nieznanej osoby. Badający cielesną strukturę palec można rozumieć jako symbol dotykania i poznawania wewnętrznego ciała. W widzeniu haptycznym oko i całe ciało oglądającego wciela się jakby w namalowaną dłoń i tak penetruje miękkie, rozlazłe mięso. Grzebanie w zdeformowanej, zranionej twarzy postaci przypomina dotyk faktycznego mięsa (ludzkiego, doświadczanego w wyniku uszkodzenia korpusu, ale też kojarzonego np. z wrażeniem dotykowym, które towarzyszy kontaktowi z fragmentem ciała ubitego zwierzęcia). Natomiast na drugim obrazie (il. 8) dłoń przesuwana jest po, jak gdyby zawieszonym w powietrzu, mięsnym skrawku. Namalowane *flesh*

---

<sup>101</sup> I. Lorenc, *Powierzchnia i podłoże obrazu malarzkiego Henryka Musiałowicza*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 20.

do nikogo nie należy, to wywołujący wstręt odpad, otwarta rana, która z jednej strony swoją obrzydliwością nakazuje cofnięcie dłoni, z drugiej zaś fascynuje i sprawia, że chciałoby się wsadzić w nią palec. W przypadku obu prac można zatem mówić nie tylko o obrazie ciała, lecz również o ciele obrazu. Jak się bowiem zdaje, *flesh* nabiera tu fizycznych, organicznych właściwości i w bezpośredni sposób odsyła w pamięci zmysłowej do żywego, mięsnego ciała. Ujmując to słowami Smolińskiej, „stopniowo zaczynamy postrzegać przedmiot materialny jako obdarzony życiem”<sup>102</sup>.

Obecne na obrazach Waliszewskiej ujęcia ciała w wymiarze *flesh*, oddziałując afektywnie i abiektalnie w akcie odbiorczym, pobudzają pamięć zmysłową oglądających i aktywują zapisane w ich ciele wrażenia dotykowe. Prezentowana na portretach mięsność jawi się jako nieprzyjemna, bolesna i wstrętna, ponieważ odsyła do momentów, w których podmiot doznał (bezpośrednio lub nie) naruszenia (intencjonalnie lub nie) granic ciała zewnętrznego i wszedł w relację z ignorowanym egzystencjonalnie mięsem. Afektywne działanie dotyku, o którym pisze Smolińska, można byłoby zatem porównać do koncepcji afektywnych faktów w ujęciu Briana Massumiego, którą zaprezentował w eseju *The Future Birth of the Affective Fact*. Jak pisze autorka *Haptyczności poszerzonej*..., realne, przeżyte w przeszłości doznanie dotykowe pozostawia w podmiocie „cielesny ślad wydarzenia”<sup>103</sup>. Jeśli w haptycznej percepcji zostanie pobudzona pamięć zmysłowa to ślad ten będzie stale przypominać o swojej obecności, tym samym – zdaniem badaczki – zawieszając podział na przeszłość i teraźniejszość. W związku z tym haptyczny ślad staje się dla mnie rodzajem afektywnego faktu, który działa na zasadzie „przeszłych przyszłości”<sup>104</sup>, a więc oddziałuje jednocześnie na (podkreślane również przez Smolińską) „wtedy” i „teraz”, a także wpływa na późniejszą percepcję haptyczną. Cieleśny ślad, o którym pisze teoretyczka, zaznacza więc swoje istnienie w haptycznej percepcji, nawet jeśli nie zostaje od razu rozpoznany przez rozum.

---

<sup>102</sup> M. Smolińska, *Dermatologia malarska*..., op. cit., s. 135–136.

<sup>103</sup> Eadem, *Haptyczność*..., op. cit., s. 153.

<sup>104</sup> Zob. J. Tabaszewska, *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5, s. 54–57.



Oczywiście trzeba zaznaczyć, że wrażenia, które pobudzają zmysły i raną odbiorców, wynikają – jak w przypadku kategorii dotkliwości – z osobistych doświadczeń, uznawanych za niekomfortowe, bolesne i obrzydliwe. Indywidualny stosunek do mięsności wskazuje na to, że może ona haptycznie ranić i odrzucać na wiele sposobów, ponieważ uaktywnia przeróżne obszary pamięci zmysłowej, które przywołują rozmaite wrażenia dotykowe, zapisujące się podczas naszego życia w ciele i umyśle. Dlatego Ahmed pisze, że

w doświadczeniu wstrętu nie chodzi tylko o „wrażenia z trzewi”. Albo też jeśli obrzydzenie przekłada się na wrażenia trzewiowe, to nasza relacja z trzewiami nie jest bezpośrednia, ale zapośredniczona przez idee, które zawsze już wiążą się z wrażeniami, jakie wywierają na nas inne osoby i tym, jak te wrażenia przyjmują formę ciał<sup>105</sup>.

Niemniej jednak *flesh* jako abiekt odsyła do wyznaczników tego, co społecznie uznawane za wstrętne i niejednokrotnie kategoryzowane jako plugawe oraz niebezpieczne dla normatywnej wizji świata. Wypieranie mięsności jest w tym ujęciu równoznaczne z chęcią ucieczki od rzeczywistości, odseparowania się podmiotów ludzkich od jednego z wymiarów ich własnego ciała. Z tego powodu Waliszewska – stawiając sobie za cel artystyczny zerwanie z przyjętym postrzeganiem ciała i cielesności – tworzy takie obrazy, na których powierzchnia *body* zostaje naruszona, a mięsność ciała wydobywa się na wierzch. Operując deformacjami twarzy (malując m.in. wspomniane wypukłości, rozciągnięcia, nacięcia skóry) oraz posługując się barwami zbliżonymi do kolorów prawdziwego, obnażonego mięsa i mięsności ciała (różowościami zdartego naskórka, karmazynowym odcieniem tkanki mięśniowej, bielą kości, ale też czerwienią i żółcią jako tonami odpowiadającymi krwi i ropie), przybliża się do haptycznego oddziaływania na odbiorców. Jak pisze Smolińska:

Motyw skóry uzmysławia nam również naszą śmiertelność oraz podatność na zranienia i choroby, co w dzisiejszych czasach zostało wyparte

---

<sup>105</sup> S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 171.

ze sfery naszej świadomości. Mięso wyklucza związek z ciałem symbolicznym. Nasza podmiotowość w ramach somaestetycznej i dotkliwie haptycznej percepcji uzmysławia sobie własną biologiczność i kruchość: „cielesne ciało, które żyje, ciało, które porusza się i przetacza płyny [...]”<sup>106</sup>.

Przedstawiając ignorowane aspekty ciała, Waliszewska stwarza wrażenie metaforycznego dotykania *flesh*. Winno ono boleśnie przypominać o tym, że bycie w świecie ma jednocześnie wymiar kulturowy oraz materialny, biologiczny.

Widać zatem, że doświadczenie haptyczne, które rodzi się poprzez dotykalne widzenie, umożliwia wejście w kontakt z rzeczywistością, czyli „daje dostęp do świata życia i do świata materialnego. »Dotyk sytuuje nas w świecie«”<sup>107</sup>. Jak bowiem wskazuje Sandra Bąk:

Ograniczając się jedynie do zmysłu wzroku, umniejszamy nasze człowieczeństwo. W poprzek tej powszechnej tendencji występuje dotyk – jako interakcja z rzeczywistością [...] jako pragnienie kontaktu z realną rzeczywistością i pominięcie powszechnej retoryki iluzji, wreszcie jako wyjście z usankcjonowanych społecznie reguł istnienia<sup>108</sup>.

Taki kontakt w przypadku strategii artystycznej Waliszewskiej pobudza oglądających do aktywnego, haptycznego odbioru jej prac, w którym wrażenia zmysłowe wpływają na realne doświadczanie i przeżywanie odczuć powodowanych przez obrazy. Dotyk, pośrednicząc w kontakcie z rzeczywistością, uzmysławia odbiorcom również ich własne, fizyczne bytowanie w świecie. Haptyczne dotykanie, które opisuje Smolińska, podobnie jak dotkliwość w ujęciu proponowanym przez Szaję, wskazuje na potrzebę świadomego otwarcia się na obecność i odczucia Innego. Malarstwo Waliszewskiej, które wywołuje bolesne wrażenia w wyniku oglądania dokuczliwych widoków

---

<sup>106</sup> M. Smolińska, *Haptyczność...*, op. cit. s. 128.

<sup>107</sup> B. Frydryczak, op. cit., s. 20.

<sup>108</sup> S. Bąk, *Dotyk w performansie*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016, s. 305.

przekształconych (ujawniających wewnętrzny miąższ) ciał portretowanych osób, sprawia zarazem, że odbiorcy odczuwają dyskomfort we własnym ciele, ale przede wszystkim mogą połączyć się w bólu z postaciami poddawany mi cierpieniu. Badaczka podkreśla:

Dzięki związanym z bólem wrażeniom zmysłowym, a głównie doznaniom dotykowym, haptyczny podmiot może odkrywać zatem inny – pełniejszy – wymiar cielesności. W wymiarze tym – zgodnie z teorią Georges’a Bataille’a – pogłębia się empatia, rozumiana przeze mnie za Hansem Georgiem Gadamerem jako transfer wiedzy, a zniesieniu podlega zasada indywidualności na rzecz pojmowania cierpienia innych. [...] W trakcie ucieleśnionego aktu percepcji całym własnym ciałem odbiera on owe opresyjne doznania, co – mówiąc językiem Bataille’a – przyczynia się do rozwoju empatii i współodczuwania. Moim ciałem, w całości objętym haptyczną wielozmysłową percepcją, czuję ból i wstręt, więc jestem – powiedziałaby Friedrich Nietzsche<sup>109</sup>.

Stanowisko Smolińskiej jest bliskie perspektywie przyjętej przez Szaję, w której współodczuwanie nieprzyjemności zachodzi poprzez „bycie – dotkliwie – dotkniętym” przez obraz. W przypadku haptyczności poszerzonej Smolińskiej skłaniałabym się do twierdzenia, że empatyczna postawa i podejście odbiorcze budowane jest na takiej zasadzie, „jakby – za sprawą zapamiętanych doznań i wrażeń zmysłowych – dotykało się” cierpienia. Mimo wszystko można jednak stwierdzić, że dotkliwość i dotykane posiadają wspólne elementy, a mianowicie w obu tych kategoriach ważnym aspektem jest możliwość emocjonalnego wczucia się w doświadczenie Innego. Odbiorcy odczuwają zatem mięsność ciała namalowanych postaci, jak i własnych. To właśnie obecność mięsa uzmysławia, że druga strona życia nie może zostać odseparowana od naszego jestestwa – ciało i cielesność istnieją wspólnie jako *body* oraz *flesh*.

---

<sup>109</sup> M. Smolińska, op. cit., s. 291–292.

## ZAKOŃCZENIE

Można pokusić się o stwierdzenie, że według Aleksandry Waliszewskiej „malować tak, żeby zabolalo” to malować odczucia, wrażenia<sup>110</sup>. Malować również tak, żeby nie opowiadać historii, ale w wielorakim znaczeniu dotknąć odbiorców, ponieważ być może właśnie wtedy „dzieło jest pełne, skończone”<sup>111</sup>. Z tego powodu artystka sięga po takie tematy, które wywołują w odbiorcach nieprzyjemne odczucia, choć nie robią tego w sposób banalny i jednoznacznie przerażający. Dlatego też nawiązuje w swoich dziełach do problematycznych aspektów kondycji ludzkiej i przedstawia frapujące ją kwestie, balansując na granicy makabryczności. Jak starałam się pokazać, wykorzystywane przez malarzkę nastroje apokaliptyczne służą nie tylko zerwaniu z przyzwyczajeniami odbiorczymi i uwrażliwianiu na akt recepcji. Ale także – w przypadku obranego przeze mnie kierunku badań – odnoszą się do zaniechania postrzegania istoty ludzkiej wyłącznie w kategoriach zewnętrznej, cielesnej powłoki, które postuluje ona w swojej twórczości.

Stanowisko Waliszewskiej z powodzeniem da się zatem porównać do twierdzeń Jolanty Brach-Czainy, która w jednym z rozdziałów książki *Szczeliny istnienia* pisze następująco: „Metafizyka mięsa powinna zmierzać do odkrycia niedostrzegalnej przez powierzchnię naszej świadomości istoty mięsa, z którą wszakże nieustannie obcujemy, choć nieświadomie. Mięso udziela nam swojej istoty, ono nam ją demonstruje, choć nie trudzimy się, by o tym myśleć”<sup>112</sup>. Malarzka pragnie bowiem nieustannie przypominać o mięsności ciała istniejącej *de facto* w korpusie. Jak się bowiem okazuje, *flesh* znajduje się w człowieczej egzystencji bliżej niż zwykliśmy przypuszczać – kontakt z mięsną cielesnością jest właściwie na wyciągnięcie ręki, wystarczy, parafrazując artystkę, odsłonięcie różowego naskórka<sup>113</sup>. Z tego też powodu tworzy ona obrazy, które z jednej strony są alegoryczne, z drugiej zaś zawierają w sobie elementy fantastyczne, niepasujące do zderzających się ze sobą na obrazach porządków. Aby wskazać na mylne przeświadczenia o naturze człowieka

---

<sup>110</sup> *Malować..., op. cit.*

<sup>111</sup> *Ibidem.*

<sup>112</sup> J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 161.

<sup>113</sup> *Malować..., op. cit.*

i w związku z tym wywołać odbiorczy ból, dyskomfort i zranienie, maluje statyczne *bodies* o uporządkowanych granicach ciała, które rozsadza mięsnymi elementami ciała powszechnie ignorowanego i wypieranego ze społecznej świadomości.

Właśnie taką strategię artystyczną przyjmuje Waliszewska, kiedy odnosi się do kategorii ciała i cielesności. Działając na widzów afektywnie i abiektałnie, potęguje bolesność tego, czego patrzący na jej obrazy doświadczają. Z kolei poprzez dotkliwość i dotykanie ujawnia się moc i siła sprawczego, performatywnego, a także psychosomatycznego oddziaływania jej prac na oglądających. Portrety, na których manifestuje się *flesh*, dotkliwie ich dotykają, trafiają w czułe miejsce (w umyśle i ciele) i naznaczają swoim piętnem. Bolesnie dotykające *flesh* może również działać na nieco odmiennych zasadach. To już nie tyle obraz mięsności powoduje dokuczliwe odczucia mięsa. To nie wyłącznie prace dotkliwie wpływają na odbiorców, ale oni sami stają się zdolni do wyobrażeniowego dotknięcia *flesh* namalowanych postaci, jak i doświadczenia obecności wnętrza oraz wnętrzości ciała na obrazach tak, jakby wchodziło się w relację z prawdziwym mięsem. Ponadto, podobnie jak w przypadku dotkliwości, haptyczne dotykanie umożliwia współodczuwanie cierpienia doznawanego przez inne podmioty – także te będące częścią przedstawienia malarskiego.

## BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk M., „*Popiołem będzie ciało nasze...*”, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 2 (32).
- Agamben G., *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, posłowie P. Nowak, Warszawa 2008.
- Ahmed S., *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2014.
- Ahmed S., *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Angutek D., *Świadomość, samoświadomość, jaźń a zmysł haptyczny w kontekstach kultury i biologii*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2018, nr 4.
- Barnes S., *Aleksandra Waliszewska*, [online] [https://www.brwnpaperbag.com/2013/03/25/aleksandra-waliszewska/?fbclid=IwAR1be8rL955ddwoRAh\\_7BZw41YmrLW1toTKMg4aQz0oQdFFeWw-ljQe65ZY](https://www.brwnpaperbag.com/2013/03/25/aleksandra-waliszewska/?fbclid=IwAR1be8rL955ddwoRAh_7BZw41YmrLW1toTKMg4aQz0oQdFFeWw-ljQe65ZY) [dostęp: 12.12.2022].
- Bąk S., *Dotyk w performansie*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016.
- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
- Błaszczak M., *Mięsność człowieka-zwierzęcia – na wybranych przykładach spektakli teatralnych*, [w:] *Zwierzę – Język – Emocje. Dyskursy i narracje*, red. M. Kubisz, J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2018.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Brzeźnicka B., *Językowy obraz ciała – jakie schematy wyobrażeniowe można odnaleźć w etymologii?*, [w:] *Badania diachroniczne w Polsce II: między współczesnością a przeszłością*, red. A. Krzyżanowska, M. Posturzyńska-Bosko, P. Sobert, Lublin 2016.
- Burzyk M., *Bezkształtne mięso i zorganizowany korpus*, „Znak” 2015, [online] <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/7172015mateusz-burzykbezkształtne-mie-so-i-zorganizowany-korpus/> [dostęp: 2.12.2022].
- Caputo J.D., *Against Ethics: Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*, Bloomington–Indianapolis 1993.
- Catellan M., [bez tytułu], wywiad z Aleksandrą Waliszewską, ReMap Festival, 12.09 – 30.10.2012, tłum. J. Staniszewski, [online] [http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1204waliszewska\\_projectroom\\_wywiad\\_cattelan.pdf](http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/1204waliszewska_projectroom_wywiad_cattelan.pdf) [dostęp: 7.12.2022].

- Deleuze G., *Francis Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A.Z. Jaksender, Kraków 2018.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, tłum. zbior., Warszawa 2015.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Elizabeth S., *A Depraved Brutality: The Art of Aleksandra Waliszewska*, [online] <https://unquietthings.com/a-depraved-brutality-the-art-of-aleksandra-waliszewska> [dostęp: 12.12.2022].
- Elkins J., *Differenzen zwischen Innenkörper und Außenkörper*, [w:] *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. von H. Belting, D. Kamper, M. Schulz, München 2002.
- Frydryczak B., *Zmysły w krajobrazie*, „Estetyka i Krytyka” 2016, nr 3 (42).
- Gołąb S., *OBRAZY // Aleksandra Waliszewska: „Nieświat” i Syreidy*, 2014, [online] <https://wavepressblog.com/2014/08/04/obrazy-aleksandra-waliszewska-nieswiat-i-syreidy/> [dostęp: 12.12.2022].
- Góra S., *Sztuka odsłaniania w twórczości Francisa Bacona*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 1 (36).
- Gorządek E., *Aleksandra Waliszewska*, [online] <https://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-waliszewska> [dostęp: 2.12.2022].
- Gorządek E., *Aleksandra Waliszewska, Przykre dziecko*, [online] <https://u-jazdowski.pl/program/project-room/aleksandra-waliszewska> [dostęp: 6.12.2022].
- Jakubowska H., *Socjologia ciała*, Poznań 2009.
- Jeziorek P., *Stosunek cukru do goryczy*, wywiad z Aleksandrą Waliszewską, [online] [http://2014-2017.beczmiara.pl/czytelnia,1030,stosunek\\_cukru\\_do\\_goryczy.html#\\_ftnref3](http://2014-2017.beczmiara.pl/czytelnia,1030,stosunek_cukru_do_goryczy.html#_ftnref3) [dostęp: 3.12.2022].
- Kowalczyk I., *Abiekt*, [w:] *Encyklopedia gender*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nardana-Sokołowska, A. Mrozik, i in., Warszawa 2014.
- Kowalczyk I., *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.
- Lorenc I., *Powierzchnia i podłoże obrazu malarskiego Henryka Musiałowicza*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010.
- Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.

- Marzec A., *Obrazoburcze ciało. Cieleśność jako miejsce subwersji i oporu*, [w:] *(Nad)użycia ciała w kulturze*, red. T. Rachwał, K. Więckowska, Toruń 2012.
- Mazurek R., *Malować tak, żeby zabolalo*, wywiad z Aleksandrą Waliszewską „Rzeczpospolita”, 10.05.2014, [online] <https://www.rp.pl/plus-minus/art5059021-malowac-tak-zeby-zabolalo> [dostęp: 3.12.2022].
- Michalska D., *Anarcho-konserwatystka. O rysunkach Aleksandry Waliszewskiej*, „Szum” 2016, [online] <https://magazynszum.pl/anarcho-konserwatystka-o-rysunkach-aleksandry-waliszewskiej/> [dostęp: 10.12.2022].
- Nader L., *Afektywna historia sztuki*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Nader L., *Afektywna przemoc. „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzeмиńskiego*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4 (141).
- Narecki K., *Słownik terminów arystotelesowych*, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 7, Warszawa 1994.
- Peterson M., *W jaki sposób dotyka nas świat: estetyka haptyczna*, tłum. M. Kmiecik, „Ruch Literacki” 2020, nr 2.
- Raveron S., *The Depraved Artwork of Aleksandra Waliszewska*, 2016, [online] <https://cvltnation.com/depraved-artwork-aleksandra-waliszewska/> [dostęp: 12.12.2022].
- Rostkowska A., *Haptyczne dzieło sztuki*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010.
- Sitko A., *Sztuka mięs(n)a*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2018, nr 38.
- Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996.
- Smolińska M., *Dermatologia malarska. Obraz skóry a skóra obrazu*, „Artium Quaestiones” 2018, nr 27.
- Smolińska M., *Haptyczność poszerzona*, Kraków 2020.
- Sułkowska G., *Oczyszczenie przez wstręt, czyli terapeutyczna praca szkicowników Maryana S. Maryana*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 18, [online] <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2017/18-historie-fantomowe/oczyszczenie-przez-wstret> [dostęp: 10.10.2022].
- Szaj P., *Dotkliwie wiersze Aleksandra Wata*, „Pamiętnik Literacki” 2018, nr 1.
- Szaj P., *Śledzenie (śladów) sensu. Tekst i lektura w hermeneutyce ponowoczesnej*, „Forum Poetyki” 2017, nr 8–9.



Świerkosz M., *Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforykę cielesności*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2.

Tabaszewska J., *Przeszłe przyszłości. Afektywne fakty i historie alternatywne*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5.

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/50889394161> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/976857723> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/5632115169> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/82181817056> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155865264848> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155304846163> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1171841957> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/25579353533/httpswwwfacebookcompagewaliszewska-waliszews> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/178641381428> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/36951300452> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/163823894388> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/4025378029> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/157247109598> [dostęp: 6.12.2022].

Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/144151976528> [dostęp: 6.12.2022].

- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/155588075253> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/904027273> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/48313271303/httpswwwfacebookcompagesaleksandra-waliszews> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/150809546693> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/146901960253> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/33241098093> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], <https://waliszewska.tumblr.com/post/147895240713/httpswwwfacebookcomwaliszewska-waliszewska-152> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1023954012> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Bulby*, [online] <https://rynekisztuka.pl/2012/04/23/mloda-sztuka-i-bank-pekao-sa-project-room/aleksandra-waliszewska-bulby/> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Horror vacui*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1334801776> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Mieszkanie w głowie*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/1226909771> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Milk*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/892532058/milk> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/801367043/portret> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/769643838/portret> [dostęp: 6.12.2022].
- Waliszewska Aleksandra, wpis na platformie Facebook, [online] [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=10157050934436245&id=152642531244](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10157050934436245&id=152642531244) [dostęp: 4.12.2022].

Zając Marta, *C(i)alopalenie słowa, albo o dwóch metafizykach*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2003, nr 7.

Zommer Sylwia, *Aleksandra Waliszewska – Potwornie smutne*, „Zwierciadło” 2012, [online] <https://zwierciadlo.pl/material-partnera/54718,1,aleksandra-waliszewska---potwornie-smutne.read> [dostęp: 12.12.2022].



Il. 1. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/9244508422> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 2. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/902721214> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 3. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/2152194790> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 4. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/94995039563> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 5. Waliszewska Aleksandra, *Portret*, [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/772310209/portret> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 6. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://i0.wp.com/nicolemuseum.fr/wp-content/uploads/Aleksandra-Waliszewska.jpg?ssl=1> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 7. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/9199763402> [dostęp: 6.12.2022].



Il. 8. Waliszewska Aleksandra, [bez tytułu], [online] <https://waliszewska.tumblr.com/post/9163665309> [dostęp: 6.12.2022].

## NOTA O AUTORCE

**Anna Filipowicz**, magister performatyki i kulturoznawstwa (spec. teksty kultury) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Poza zaangażowaniem w dziedziny nauki takie jak studia feministyczne, queerowe i performatyczne, jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół szeroko pojętej kultury popularnej, a także zagadnień dotyczących afektów i abiektów oraz ciała i cielesności. Autorka tekstów *Kobiecość a wampiryzm w literaturze grozy XVIII i XIX wieku* (2019), *Kobieta +. O kobietach poza programem* (2021), *Relacja płci i zjawiska awansu społecznego w filmach Kogel-mogel oraz Galimatias, czyli kogel-mogel II* (2022) oraz pracy *We All Cry The Same Tears* (2022).

**Kontakt:** [anna.filipowicz.96@wp.pl](mailto:anna.filipowicz.96@wp.pl)