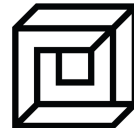


Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,
Telewizyjna i Teatralna,
im. Leona Schillera w Łodzi



Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej

Realizacja obrazu filmowego, telewizyjnego i fotografia

Specjalność: Fotografia

Studia stacjonarne jednolite magisterskie

Imię i nazwisko: Karolina Smółka

Nr albumu: 9274

*Przestrzeń domowa nośnikiem pamięci
i tożsamości w twórczości artystek*

Praca magisterska napisana pod kierunkiem:
dr Katarzyna Sagatowska

Łódź 2025

Spis treści

1. Wstęp	2
2. Przestrzeń domowa w ujęciu historycznym i feministycznym.....	3
3. Przestrzeń domowa a sztuka – XX wiek.....	4
3.1. Z domu do galerii.....	4
3.2. Sztuka feministyczna – lata 70. i 80. XX wieku.....	6
4. Domowe obiekty nośnikami osobistych historii – XX wiek.....	7
4.1. Trauma zaklęta w tkaninach – Louis Bourgeois.....	7
4.2. Strefa konfliktu – Mona Hatoum.....	12
5. Przestrzeń domowa współcześnie.....	16
5.1. Obszar pamięci i tożsamości – Weronika Gęsicka.....	16
5.2. Kobiecość w obiektach – Sara Cwynar.....	23
6. Konkluzje.....	27
7. Bibliografia.....	29

1. Wstęp

Dom oraz należące do niego przedmioty codziennego użytku stanowią niezwykle bogaty nośnik znaczeń: z jednej strony są osadzone w rutynie i praktyczności, z drugiej – mogą stać się symbolem tożsamości, pamięci i doświadczeń. Wyniesione poza swoje zwyczajne otoczenie, tracą pierwotną oczywistość i otwierają pole do nowych interpretacji. Artystki szczególnie często sięgały po motywy związane z domem, gdyż to właśnie ta przestrzeń została im historycznie i kulturowo przypisana. Aby móc uczestniczyć w życiu publicznym i zabierać głos w sprawach społecznych czy politycznych, musiały najpierw wyraźnie zaznaczyć swoją obecność i doświadczenie wynikające z funkcjonowania w tej sferze. W sztuce dom stał się nie tylko tłem, lecz także narzędziem krytycznej refleksji – miejscem, w którym zmagają się różne narracje: o pracy opiekuńczej, tożsamości, roli kobiety, a także o konfliktach i napięciach ukrytych w codzienności.

W niniejszej pracy analizuję twórczość artystek, które w swoich działaniach wykorzystują obiekty związane z domową przestrzenią. Temat ten jest mi szczególnie bliski, ponieważ również w swojej własnej praktyce artystycznej powracam do motywów przestrzeni domowej – zwłaszcza kuchni – oraz relacji rodzinnych. Interesuje mnie, w jaki sposób otaczające nas przedmioty mogą opowiadać historie zarówno osobiste, jak i uniwersalne, oraz jak stają się świadkami i nośnikami doświadczeń.

W pierwszej części pracy przyglądam się historycznemu znaczeniu przestrzeni domowej dla kobiet, aby następnie – na przykładzie wybranych artystek – przeanalizować, jak wykorzystują one tę sferę w swojej twórczości, podkreślając jej różnorodne aspekty. Skupiam się przede wszystkim na artystkach działających w okresie przemian politycznych, feministycznych i edukacyjnych drugiej połowy XX wieku oraz zestawiam ich dorobek z pracami twórczyń współczesnych. Pomimo upływu czasu motyw domu pozostaje bowiem niezwykle aktualny: umożliwia opowiadanie o obecnych konfliktach rodzinnych, nadal obecnych stereotypowych rolach przypisywanych kobietom oraz o tym, w jaki sposób model kobiecości jest konstruowany kulturowo – często poprzez media i reklamę, a następnie odzwierciedlany w intymnej przestrzeni prywatnej.

Dzięki analizie prac, w których artystki wykorzystują domowe przedmioty – takie jak ręczniki, wałki do ciasta, ubrania czy kosmetyki, pokazuję, że obiekty te niosą znaczenia wykraczające daleko poza ich funkcje użytkowe. Stają się narzędziem krytyki, manifestem, opowieścią i źródłem negocjowania własnej tożsamości.

2. Przestrzeń domowa w ujęciu historycznym i feministycznym

Historycznie przestrzeń domowa była utożsamiana z kobiecością i postrzegana jako naturalna domena kobiet. Od czasów nowożytnych, a szczególnie w epoce przemysłowej, utrwalił się podział na sferę prywatną i publiczną,¹ który miał fundamentalne znaczenie dla kształtowania ról płciowych. Mężczyźni zostali przypisani do sfery publicznej, czyli pracy zawodowej, polityki i życia społecznego, podczas gdy kobietom przypadła sfera prywatna – pozostanie w domach, opieka nad nim i rodziną. Ten model, szczególnie silny w XIX wieku, był nie tylko społecznie akceptowany, ale również sankcjonowany przez religię, naukę i prawo.²

Dom był dla kobiet miejscem pracy, która jednak nie była postrzegana w ten sposób w sensie ekonomicznym. Wkład kobiet w funkcjonowanie gospodarstwa domowego, mimo, że niezbędny dla przetrwania i dobrostanu rodziny, pozostawał niewidoczny i niedoceniany. Kobieta musiała funkcjonować w relacjach z innymi i prezentować swój status społeczny, czemu służył wygląd jej samej, jak również wygląd domu: „dom to nie tylko „wnętrze”, w którym para jest zamknięta; jest także wyrazem jej standardu życia, bogactwa, gustów: musi być wystawiona na widok publiczny. To zasadniczo kobieta będzie organizować to życie społeczne. Mężczyzna jest związany ze wspólnotą jako producent i obywatel więzami organicznej solidarności opartej na podziale pracy.”³ W klasycznym ujęciu ekonomicznym, praca domowa nie była traktowana jako działalność produkcyjna, ponieważ nie generowała bezpośredniego dochodu. W konsekwencji kobiety zostały pozbawione zarówno uznania społecznego, jak i wynagrodzenia finansowego, co wzmacniało ich zależność od mężczyzn.

XX wiek był obfity w działania sufrażystek, które zapoczątkowały realne zmiany towarzyszące nam do dziś. Ruchy feministyczne XX wieku podważyły panującą w społeczeństwie dychotomię. Druga fala feminizmu, rozwijająca się w latach 60. i 70., zwróciła szczególną uwagę na problem podporządkowania kobiet w sferze prywatnej.

¹ B. Friedan, *Mistyka Kobiecości. Problem, który nie ma nazwy*, Czarna Owca, Warszawa 2023, ebook, s. 45.

² S. de Beauvoir, *The Second Sex*, Random House, Inc., Nowy Jork 2010, ebook, s. 32.

³ Tamże, s. 649.

Pojawiły się głosy mówiące o tym, jak kobiety są ograniczone do roli gospodyni domowej, co prowadzi do ich alienacji i uniemożliwia samorealizację i budowanie własnej tożsamości⁴ oraz zwracano uwagę na to, jak konstruowana jest płeć.⁵

Przestrzeń domowa jawiła się jako miejsce pełne ciepła i miłości głównie na fotografiach, szczególnie tych amerykańskich lat 50. i 60. W rzeczywistości kobiety buntowały się przeciwko ograniczeniom i presji, która na nich spoczywała. Przestrzeń ta była dla nich symbolem społecznych nierówności i narzucanych już od dziecka ról – patriarchalnej dominacji.

Wraz z rozwojem feminizmu trzeciej fali w latach 90. XX w. zaczęto jednak bardziej zniuansowanie postrzegać relację kobiet z przestrzenią domową. Zaczęły pojawiać się treści mówiące o tym, że dom może być również przestrzenią oporu, twórczości i redefinicji kobiecej tożsamości.⁶

Podsumowując, ewolucja rozumienia przestrzeni domowej w kontekście kobiecej roli społecznej odzwierciedla szersze przemiany kulturowe i polityczne. Od XIX-wiecznego ideału opieki domowego ogniska po współczesne koncepcje równouprawnienia i emancypacji – dom pozostaje istotnym miejscem analizy relacji płci, pracy i władzy. Z perspektywy feministycznej, zrozumienie historii przestrzeni domowej stanowi nie tylko refleksję nad przeszłością, lecz także punkt wyjścia do budowania bardziej sprawiedliwego i równościowego społeczeństwa

3. Przestrzeń domowa a sztuka – XX wiek

3.1. Z domu do galerii.

Przestrzeń prywatna zaczęła wkraczać w obszar sztuki na początku XX wieku wraz z rozwojem awangardy i demokratyzacją praktyk artystycznych. Twórcy zrywający z akademicką tradycją coraz chętniej sięgali po przedmioty codziennego użytku pozornie banalne, pozbawione wartości estetycznej, które stawały się materiałem artystycznym, symbolem i narzędziem krytyki współczesności. Ten gest był jednym z najbardziej przełomowych momentów w historii nowoczesnej twórczości, ponieważ otworzył sztukę na codzienność i zatarł granicę między tym, co artystyczne, a tym, co zwykłe.

⁴ B. Friedan, *Mistyka Kobiecości...*, op. cit., s. 43.

⁵ S. de Beauvoir, *The Second Sex*, op. cit., s. 23.

⁶ b. hooks, *Gotowi na zmianę: o mężczyznach, męskości i miłości*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2022, s. 11

W Nowym Jorku artyści związani z dadaizmem tj. Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia zaczęli tworzyć tzw. ready-mades, wykorzystując przedmioty znalezione: żelazka, koła rowerowe, taborety czy pisuary. W Europie dadaizm narodził się jako reakcja na traumę I wojny światowej i kryzys cywilizacji Zachodu; w Stanach Zjednoczonych natomiast przyjął formę ironicznego komentarza do kultu technologii, industrializacji i masowej produkcji. Duchamp, prezentując dzieła typu *Koło rowerowe*, 1913, czyli przytwierdzone do taboretu kuchennego koło od roweru (powstałe jeszcze przed ruchem dadaizmu) czy *Fontanna*, 1917, wykonał gest symboliczny wyrwał przedmiot z jego funkcjonalnego, prywatnego kontekstu i umieścił go w przestrzeni galerii, czyniąc z niego obiekt refleksji nad samą istotą sztuki, kwestionując elitarność sztuki i przybliżając ją do realnego życia.



Ilustr. 1. Meret Oppenheim, *Object*, 1936, filiżanka, spodek i łyżeczka pokryte futrem,
źródło: www.moma.org

Surrealizm rozwijał tę koncepcję, wprowadzając przedmiot codzienny w sferę nieświadomości i symbolicznego doświadczenia. Dla surrealistów rzeczy codzienne – filiżanki, buty, naczynia, tkaniny – stały się narzędziami ujawniania pragnień, lęków i emocji. Meret Oppenheim, jedna z nielicznych kobiet związanych z ruchem, w słynnym *Obiekcie*, 1936 – nazwanym przez André Bretona *Śniadaniem w futrze* – przekształciła filiżankę, spodek i łyżeczkę w obiekt na granicy przyjemności i obrzydzenia. Breton uznał jej

działo za symbol dadaizmu,⁷ ponieważ w jego strukturze zatarła się granica między rzeczywistością a marzeniem.

W latach 50. i 60. XX wieku motyw przedmiotu codziennego powrócił w pop-artcie, ale w nowym kontekście. Artyści, tacy jak Andy Warhol, Claes Oldenburg czy Roy Lichtenstein, wykorzystywali elementy gospodarstwa domowego jako komentarz do kultury masowej i społeczeństwa konsumpcyjnego. Warhol, w serii *Campbell's Soup Cans*, 1962, podniósł puszkę zupy popularnej marki – przedmiot prywatny, należący do sfery domowej – do rangi symbolu epoki. Puszka, powielona trzydzieści dwa razy, niczym towar na sklepowej półce czy produkt na taśmie produkcyjnej, stała się symbolem codzienności zdominowanej przez masową produkcję i wszechobecną reklamę.

W ten sposób obiekt przypisany do przestrzeni domowej przeszedł drogę od konceptualnego eksperymentu do społecznego komentarza. Początkowo symbolizował ideę wolności artystycznej i sprzeciwu wobec tradycji, później – w rękach artystów pop-artu stał się nośnikiem refleksji nad kulturą masową i utratą indywidualności w świecie standaryzowanych doświadczeń.

3.2. Sztuka feministyczna – lata 70. i 80. XX wieku

W latach 70. XX wieku, wraz z rozwojem drugiej fali feminizmu i narodzinami sztuki feministycznej, przestrzeń domowa zyskała zupełnie nowy wymiar. Stała się narzędziem ujawniania strukturalnych nierówności oraz krytyki patriarchalnych modeli społecznych i artystycznych. Artystki zaczęły odwoływać się do własnych doświadczeń, które przez lata uznawano za nieodpowiedni temat sztuk, wiele z nich słyszało od nauczycieli, że „aby odnieść sukces, muszą oddzielić praktykę artystyczną od kobiecego doświadczenia i samoświadomości.”⁸ Sprzecznosc między tożsamością artystyczną a osobistą stała się więc punktem wyjścia dla nowej, zaangażowanej twórczości. Początek lat 70. przyniósł eksplozję działań, które miały na celu przywrócenie wartości kobiecemu doświadczeniu, przenosząc je do sfery sztuki i czyniąc to, co prywatne – politycznym. Martha Rosler w *Semiotics of the Kitchen*, 1975 wykorzystała przestrzeń kuchni – symboliczny obszar kobiecej codzienności – jako scenę oporu. W wideo-performansie stylizowanym na program kulinarny, artystka

⁷ Meret Oppenheim, National Museum of Women in the Arts, <https://nmwa.org/art/artists/meret-oppenheim/> – dostęp 30.10.2025.

⁸ W. Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, Rebis, Poznań 2015, s. 339.

prezentuje kolejne narzędzia kuchenne w sposób agresywny i ironiczny, zamieniając je w rekwizyty gniewu i wyzwolenia. Rosler nie tylko krytykowała społeczne ograniczenia roli kobiety, lecz także ujawniała, jak język kultury i mediów kształtuje wizerunek kobiecości. Podobne działania podejmowały Judy Chicago i Miriam Schapiro, które w projekcie *Womanhouse*, 1972 przekształciły przestrzeń domu w feministyczną instalację – każde pomieszczenie wypełnione było dziełami komentującymi codzienne doświadczenia kobiet: pranie, gotowanie, macierzyństwo czy seksualność, czyniąc tym sposobem kobiece doświadczenia przedmiotem sztuki. Prywatne doświadczenie zostało przetworzone w publiczny manifest. W tym kontekście przedmiot gospodarstwa domowego przestał być neutralny: stał się symbolem opresji, pamięci, ale też narzędziem odzyskiwania podmiotowości.

Artystki odzyskały przestrzeń domową, czyniąc z niej własny obiekt znaczeń. To, co przez dekady uznawano za sferę nie-artystyczną i domenę kobiecą, stało się jednym z najważniejszych tematów sztuki drugiej połowy XX wieku. Twórcynie zaczęły wykorzystywać przestrzeń domową do opowiadania również o innych problemach – konfliktach zbrojnych, imigracji, traumach z dzieciństwa i sprzeciwie wobec przyjmowania stereotypowych ról kobiet.

4. Domowe obiekty nośnikami osobistych historii – XX wiek

4.1. Trauma zaklęta w tkaninach – Louis Bourgeois

O Louis Bourgeois (ur. 1911 r. w Paryżu, Francja, zm. 2010 r. w Nowym Jorku, Stany Zjednoczone) można powiedzieć, że nici i tkaniny płynęły w jej krwi. Jako córka tkaczy gobelinów była nimi otoczona od dziecka, a motyw życia prywatnego i związanych z nim obiektów przeplatał się w całej jej twórczości. Bourgeois nie planowała zostać artystką – początkowo studiowała matematykę, jednak po śmierci matki (gdy Bourgeois miała zaledwie osiemnaście lat) postanowiła wybrać karierę artystyczną na przekór ojcu. Studiowała w École des beaux-arts, Académie de la grande chaumière, École du Louvre, Atelier Fernand Léger i innych paryskich szkołach.⁹ Następnie, w 1938 roku poślubiła amerykańskiego historyka sztuki Roberta Goldwatera i przeprowadziła się z nim do Nowego Jorku.

⁹ *Louise Bourgeois*, Guggenheim Nowy Jork, [guggenheim.org](https://www.guggenheim.org/artwork/artist/louis-e-bourgeois), <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/louis-e-bourgeois> – dostęp 2.11.2025.

Artystka ma w swym dorobku bogatą i długą listę dzieł, w które wplecione jest jej życie prywatne. Jej twórczość jest ściśle bowiem związana z jej życiorysem – sztuka stała się dla niej miejscem, w którym wyrażała temat trudnych relacji ze swoją rodziną, szczególnie z ojcem, wynikających między innymi z jego romansu z guwernantką, tolerowanego przez matkę. Artystka czuła się zdradzona zarówno przez ojca, jak i guwernantkę, która była niemal jej rówieśniczką i mieszkała przez długi czas pod tym samym dachem.



Ilustr. 2. Louise Bourgeois, *Untitled*, 1996, tkanina, kości i stal, widok z wystawy *The Woven Child* w Hayward Gallery, 2022, źródło: <https://www.londonartroundup.com>

Również kolejne traumatyczne wydarzenia – długa choroba matki na hiszpankę i jej wczesna śmierć, a także jej własne doświadczenia jako matki i artystki, znalazły odbicie w pracach Bourgeois. Można wyodrębnić kilka powtarzających się motywów w twórczości artystki. Pierwszy – to motyw pająka. Wybierała go ze względu na jego naturę naprawiania, jak mówiła: „Pochodzę z rodziny naprawiaczy. Pająk jest naprawiaczem. Jeśli uderzysz w pajęczą sieć, ona się nie wścieka. Ona ją tka i naprawia” (Ona, czyli pajęczycza, dop.

własny).¹⁰ W pracach Bourgeois ten znak – znak “naprawy”, czyli splotu nici, był ważny i widoczny, nie chowała go – „Widziała igłę jako źródło uzdrowienia.”¹¹

Kolejnym motywem, który można wyróżnić jest dom. “Splot ciało – dom – sztuka stanowi klucz do wczesnych prac Louise Bourgeois”.¹² W 1947 roku artystka pokazała cykl obrazów *Femme Maison* (pol. *Kobieta-dom*). Obrazy przedstawiają kobietą sylwetkę i wizerunek domu – zastępujący głowę postaci, sugerując raczej próbę pogodzenia życia matki i artystki w jednym oraz stanowiąc metaforę roli kobiet w społeczeństwie niż “naturalny obraz” łączący kobietę i dom, jak widzieli to ówcześni krytycy¹³. Dla Bourgeois – wtedy matki, wychowującej trójkę synów, było raczej próbą radzenia sobie z godzeniem ról artystki i matki.¹⁴

Pracowała z różnymi materiałami, od drewna, marmuru po lateks i tkaniny – na tych ostatnich skupię się w tej pracy. W 2022 roku w londyńskim Hayward Gallery oraz w Gropius Bau w Berlinie odbyły się wystawy retrospektywne artystki *The Woven Child* (pol. *Utkane dziecko*), które skupiały się na jej pracach tekstylnych. Wystawy te stanowią kluczowy punkt odniesienia dla analizy roli przestrzeni domowej i przedmiotów osobistych w twórczości Louise Bourgeois. Choć artystka już wcześniej odnosiła się w swoich pracach do motywu domu, to dopiero od lat 90. zaczęła używać osobistych tekstyliów i ubrań – najbliższych jej ciału, pamięci i domu. Ekspozycja ukazała, że to właśnie tekstylia pochodzące z jej domu, które zbierała przez całe swoje życie – tkaniny takie jak obrusy, pościel, ręczniki, ubrania swoje i matki, tekstylia z rodzinnej pracowni renowacji gobelinów, kawałki tapiserii – stały się w ostatnich dekadach jej życia narzędziem pracy nad traumą, wspomnieniem i tożsamością. Wszystko, co niosło ze sobą historię, wiązało się z osobą lub ważnym wydarzeniem, zachowywała. Bourgeois traktowała materiał tekstylny jak przedłużenie skóry – było nasycone emocjami, intymnymi historiami. Fragmenty odzieży, których artystka używa, nie są neutralne

¹⁰ A. Hammond, A. Burnhope, *Louise Bourgeois, The Woven Child reviewed by Alice Burnhope...*, Hole & Corner, <https://www.holeandcorner.com/interviews/louise-bourgeois-the-woven-child-reviewed-by-alice-burnhope> – dostęp 3.11.2025.

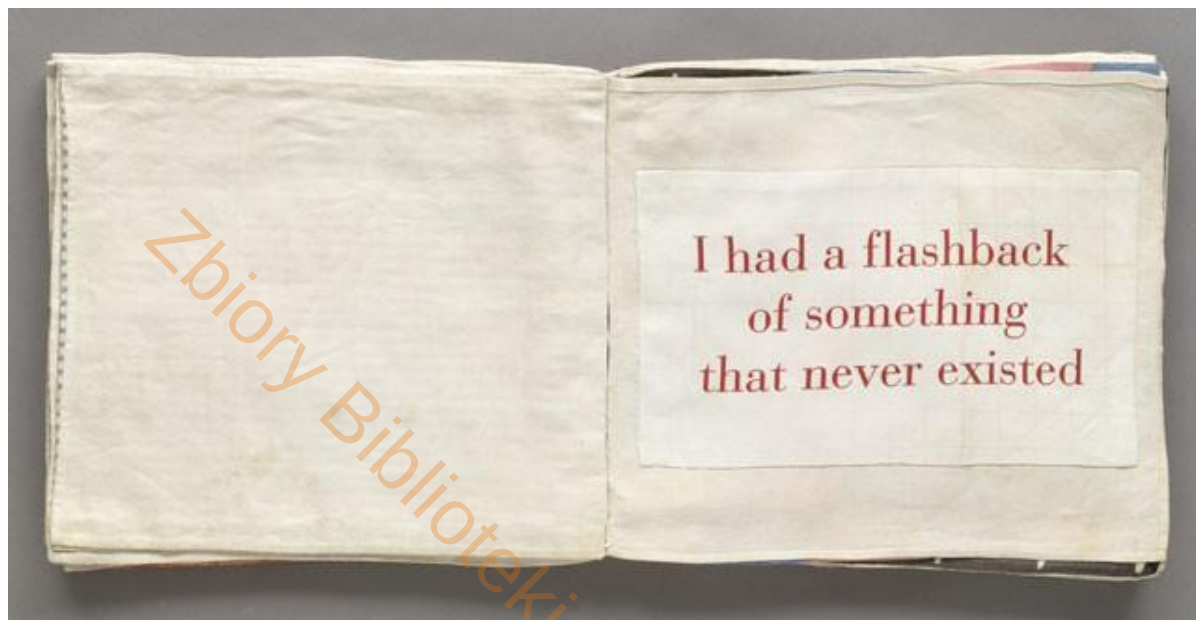
¹¹ R. Rugoff, *Louise Bourgeois: The Woven Child, a curator tour with Ralph Rugoff*, Southbank Centre 19.04.2022, <https://www.southbankcentre.co.uk/magazine/louise-bourgeois-the-woven-child-ralph-rugoff-exhibition-tour/> – dostęp 11.11.2025.

¹² W. Chadwick, *Kobiety...*, op. cit., s. 339.

¹³ Tamże.

¹⁴ M. Peruga, *Zdrada inspiracji dla sztuki – historia Louise Bourgeois*, “Niezła sztuka” 6.07.2021 <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/louise-bourgeois-biografia/> – dostęp 19.11.2025.

– były noszone, prane, składane, przechowywane: „Możesz opowiedzieć swoje życie i zapamiętać je po kształcie, wadze, kolorze i zapachu ubrań w swojej szafie”.¹⁵ Ich „życie” wcześniej należało do sfery prywatnej, niewidocznej. Dzięki działaniu artystki stały się widoczne – a więc także polityczne.



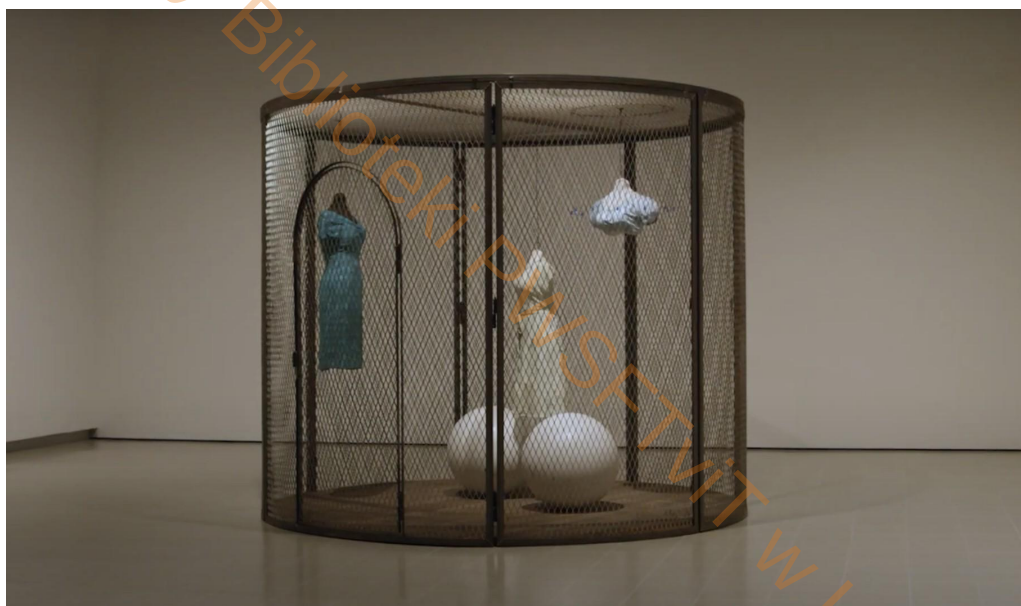
Ilustr. 3, Louise Bourgeois, *I Had a Flashback of Something that Never Existed*, nr. 28 z 34, z książki ilustrowanej tkaniną *Ode à l'oubli*, 2002, litografia © 2013 Louise Bourgeois Trust, źródło: <https://www.moma.org>

Symbol naprawy stanowi centralny motyw w dorobku artystki – rozpruwanie tkanin i zszywanie ich na nowo, wiązanie, łączenie w patchworki czy obiekty przypominające hybrydy ciała i domu, to gesty, które odsyłają do matczynej pracy renowatorki gobelinów, ale także do procesu psychicznego „składania siebie na nowo”. Motyw domu w pracach tekstylnych powraca w formie powtarzalnych sylwetek, kapsuł, komnat, klatek a także wspomnianych już hybryd ciała i architektury. Na dokumentacji wystawy *The Woven Child*¹⁶ widzimy, że dom w jej sztuce nie jest jedynie fizyczną przestrzenią, lecz strukturą emocjonalną, naznaczoną zdradą ojca, nieobecnością matki, ambiwalencją doświadczenia macierzyństwa. Tkaninowe rzeźby wyrażają ten splątany stan – są jednocześnie miękkie i niepokojące. Okres, w którym powstawały te prace, był dla artystki czasem intensywnego

¹⁵ D. Wye, *Louise Bourgeois*, The Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork, 2017, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2243_300296411.pdf – dostęp 19.11.2025.

¹⁶ R. Rugoff, *Louise...*, op. cit., – dostęp 11.11.2025.

„zszywania przeszłości”, ponownego opracowywania wspomnień, traum i ról: “Choć chodzi tu o przeszłość, zdajemy sobie sprawę, że przeszłość, którą przechowujemy w naszych głowach, to przeszłość, którą przekształciliśmy naszą wyobraźnią, to coś innego. To nie jest rzeczywistość”.¹⁷ Artystka stworzyła rzeźby, obiekty i instalacje tj. *Cell XIII*, 1998, *Couple I*, 1996, liczne tkaniny, książki, lalki czy figury zszywane z fragmentów własnej garderoby, które nie tylko wykorzystują materiały domowe, lecz czynią z nich główny język ekspresji. Książka *Ode à l’oubli*, 2002 (pol. *Oda do zapomnienia*, tłum. własne) stworzona została z tekstyliów, które gromadziła przez całe życie, symbolizujących ważne wydarzenia z jej życia, jak np. monogramowe ręczniki do rąk ze swojego ślubu z 1938 r., które posłużyły jej do zrobienia oprawy i stron książki.¹⁸



Ilustr. 4. Louise Bourgeois, *Cela XXV* (*Widok świata zazdrosnej żony*), 2001, stal, drewno, marmur, szkło i tkanina, 254 x 304,8 x 304,8 cm, kolekcja Holma/Ellipse – Lizbona, Portugalia © The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2022 i VAGA w ARS, Nowy Jork, źródło: <https://www.southbankcentre.co.uk>

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Ch. Costello, *Louise Bourgeois: A Flashback of Something that Never Existed*, “MoMA”, 18.02.2013, https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/02/18/louise-bourgeois-a-flashback-of-something-that-never-existed/ – dostęp 11.11.2025.

Untitled, 1996 to z kolei instalacja złożona ze zwiewnych halek powiewających na kościach i stali – kompozycja tworzy dość brutalny obraz, łączący niepozorność delikatnych tkanin zawieszonych na czymś, czym się stajemy po śmierci.

Rzeźby Bourgeois to rzeźby z jednej strony intymne – niosące ciężar prywatnej historii, z drugiej niosące jednak uniwersalną opowieść o pamięci, utracie i potrzebie naprawy, która towarzyszy ludzkości. Artystka w pewnym sensie stworzyła szerokie, rodzinne archiwum – wystawiane w najbardziej prestiżowych galeriach sztuki na świecie. W jej rzeźbach od początku zawierało się jej życie, historie, rodzinne dramaty, życiowe rozterki. Wszystko to, co nosiła w środku, jak i na zewnątrz siebie, stało się dla niej materia do tworzenia. Z domowych tkanin stworzyła obiekty noszące ślady jej wspomnień.

Bourgeois była wierna swojej twórczości, konsekwentnie tworząc prace, które nie próbowały wbić się w nurty i nikogo naśladować, co odbija się również w słowach innych artystów jak Tracey Emin: „Louise знала Andy’ego Warhola. Léger był jej nauczycielem. Monet żył, kiedy ona żyła. Picasso żył, kiedy ona żyła. Louise przeżyła wszystkie te różne okresy w historii sztuki, a mimo to nadal tworzyła własne dzieła, z własnym poczuciem wizji”.¹⁹

4.2. Strefa konfliktu – Mona Hatoum

Mona Hatoum (ur. 1952 r.) jest brytyjsko-palestyńską artystką mieszkającą w Londynie. Jej własne doświadczenia wysiedlenia i rozłąki z domem i rodziną stały się podstawą jej twórczości: „Chociaż urodziłam się w Libanie, moja rodzina jest palestyńska. I tak jak większość Palestyńczyków, którzy stali się uchodźcami w Libanie po 1948 roku, nigdy nie udało im się uzyskać libańskich dowodów tożsamości. Był to jeden ze sposobów zachęcania ich do integracji z sytuacją w Libanie. Kiedy pojechałam do Londynu w 1975 roku na to, co miało być krótką wizytą, utknęłam tam, ponieważ w Libanie wybuchła wojna, co spowodowało pewnego rodzaju wysiedlenie, [które] przejawia się w mojej twórczości...”²⁰ Artystka zatem od najmłodszych lat żyła w poczuciu wyobcowania i braku przynależności. Jak

¹⁹ T. Emin, *Tracey Emin on the genius of artist Louise Bourgeois*, Southbank Centre, 31.03.2022, <https://www.southbankcentre.co.uk/magazine/tracey-emin-on-louise-bourgeois> – dostęp 8.11.2025.

²⁰ *Who is Mona Hatoum?*, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum> – dostęp 8.11.2025.

sama podkreśla, nigdy nie czuła, że przynależy do jednego miejsca: „Libanka, Palestynka, Brytyjka – jestem tym wszystkim jednocześnie” (...) To już nie ma dla mnie znaczenia”²¹ Często uczestniczy w różnych rezydencjach, zmieniając miejsca pobytu. Mówi o sobie, że jest nomadką, która czuje się „jak w domu i jak obcy w każdym miejscu.”²²

Artystka opowiada o własnych doświadczeniach, które jednocześnie stanowią szerszą perspektywę mówiącą o tematach takich jak konflikty, losy i codzienność uchodźców, niepokoje społeczne, badając w jaki sposób polityka wpływa na jednostkę w kontekście rasy i płci. Pierwsze kroki w sztuce stawiała w medium wideo performansu w latach 80., można powiedzieć dosłownie, w pracy *Roadworks*, 1985 krocząc boso po Londynie z przywiązanymi do jej nóg butami marki Dr. Martens, które nosili m.in. skinheadzi będący przeciwko imigrantom oraz były kojarzone z policją – aparatem władzy. Wszystko to miało symbolizować ciężar problemów, z którymi dane społeczności musiały się mierzyć – konflikty na tle rasowym kroczące za imigrantami i związana z nimi bezbronność wobec tej opresji, której symbolem są bose stopy.

W późnych latach 80. zaczęła pracować z rzeźbą oraz instalacjami chcąc wciągnąć widza w głębsze doświadczanie jej sztuki. *Miara odległości*, 1988 to praca wideo, która początkowo jest opowieścią o relacji córka-matka. Artystka użyła zdjęć swojej matki pod prysznicem, nakładając na nie tekst w języku arabskim – listy, które pisały do siebie podczas przymusowej rozłąki. Patrząc szerzej na ten projekt – Hatoum mówi nam o dyslokacji, wygnaniu i separacji spowodowanej wojną, kwestiach często pojawiających się w jej pracy. Po tej intymnej wypowiedzi artystka kontynuowała analizę tych zagadnień, „ale w mniej osobisty i znacznie subtelniejszy sposób. Przekaz jest mniej bezpośredni”.²³

Charakterystyczne dla Hatoum stało się używanie przedmiotów gospodarstwa domowego. Przedmioty kuchenne pojawiły się w jej twórczości po raz pierwszy w 1966 roku podczas rezydencji artystycznej w społeczności Shaker’ów w Sabbathday Lake w Stanie Maine.²⁴ Stworzyła wtedy obiekt *No Way* składający się z białego, stalowego durszlaka i tępych ćwieków przechodzących przez jego otwory. Obiekt przywodzi na myśl ready-made

²¹ P. Holmes, *Making the Ordinary Anything But: Mona Hatoum on Her Unnerving Sculptures*, „ARTnews”, 21.08.2015,

<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/making-the-ordinary-anything-but-mona-hatoum-on-her-unnering-sculptures-in-2005-4773/> – dostęp 17.11.2025.

²² Tamże.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

Duchampa, łącząc ze sobą dwa istniejące już przedmioty codziennego użytku. Hatoum pozbawiła przedmiot jego głównej funkcji, przekształcając niepozorny kuchenny obiekt w coś, co przypomina broń. Moment ten, stał się przełomowy w jej twórczości: „To właśnie w społeczności Shakerów zaczęłam zgłębiać temat domu i jego znaczenie. (...) To było prawdziwe odkrycie. Byli tak niespokojni i tak bardzo utożsamiani ze swoją ziemią; skłoniło mnie to do refleksji nad moim koczowniczym życiem i tym, jak bardzo jest ono nieudomowione”.²⁵

Częstym przedmiotem używanym przez artystkę jest kuchenna tarka, pojawiająca się w kilku jej pracach – np. jako ogromny dwumetrowy parawan w pracy zatytułowanej *Grater Divide*, 2002 (pol. *Większy podział*). Hatoum połączyła tu dwa obiekty o potencjalnie przeciwnym zastosowaniu – funkcja ochronna z funkcją przecinania, podkreślając w ten sposób, jak środowisko domowe może być jednocześnie miejscem schronienia i bólu. Motyw ten pojawia się w wielu jej pracach z użyciem przedmiotów gospodarstwa domowego i przyborów kuchennych, które stają się obiektem opresji.

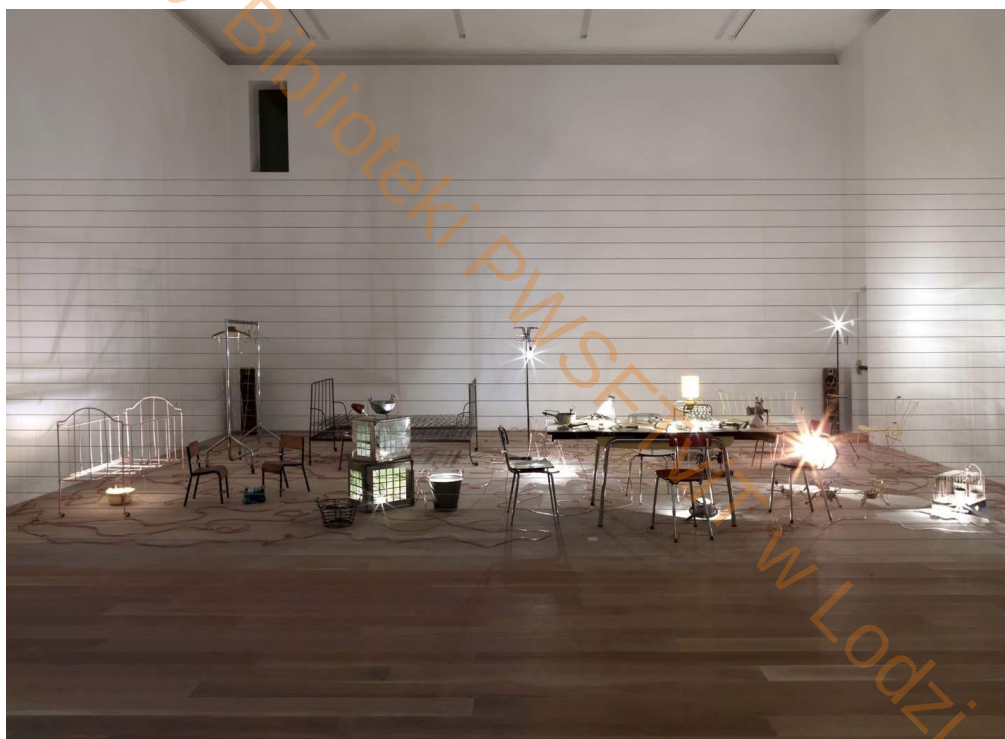


Ilustr. 5. Mona Hatoum, *Grater Divide*, 2002, stal miękka, źródło: <https://www.tate.org.uk>

²⁵ Tamże.

W pracy *Home*, 1999 umieszcza na stole różne przedmioty codziennego użytku: tarkę do warzyw, sito, maszynkę do mięsa, lejek czy sztućce, zestawiając je z drutem kolczastym. Cała scena jest oddzielona od odbiorców metalową siatką z tegoż drutu, która uniemożliwia wejście do środka i obejrzenie instalacji z bliska. To połączenie niemal natychmiast przywołuje skojarzenia z izolacją i aresztem w czasie wojny, a jednocześnie z życiem domowym. Instalacja staje się pewną metaforą domowego więzienia, które dotyka wiele osób doświadczających konfliktów różnego rodzaju.

W swojej innej pracy *Homebound* (pol. *Powrót do domu*), 2000 umieszcza różne przedmioty domowe i meble na podłodze galerii i podłącza je do prądu, tworząc kolejne pole napięcia. Przedmioty domowe w rękach Hatoum stają się częścią surrealistycznego i niepokojącego otoczenia – groteskowe, budzące lęk, podważające oczywistość znaczeń.



Ilustr. 6. Mona Hatoum, *Homebound*, 2000 © Mona Hatoum, źródło: <https://www.tate.org.uk>

Wykorzystywanie motywu domu przewija się w pracach artystki przez całą jej twórczość łącząc osobiste doświadczenie rodzinnej rozłąki z tematami konfliktu, wysiedlenia, aresztu domowego. Hatoum burzy stereotyp o wartości środowiska domowego jako sfery, w której rezyduje kobiecość. Przedmioty stają się wyobcowane, zdystansowane, nieznane – często takie właśnie są dla samej artystki, dla której ta przestrzeń jest stosunkowo obca – mówi, że sama jest mało “udomowiona” i nieraz nie zdaje sobie sprawy z właściwego użycia

przedmiotów kuchennych. Hatoum bowiem odrzucała tę sferę, utożsamiając ją z “tradycyjnymi” rolami kobiet jako żony i matki, sama nie chcąc podążać tą ścieżką.²⁶ Wykorzystała je zatem w innym środowisku, aby mówić o nieustannych konfliktach i tym, jak wpływają one na codzienne życie. Uwzględniając doświadczenia artystki, która przez ponad dekadę nie mogła wrócić do własnego domu, łatwo zrozumieć, dlaczego motyw ten tak często powraca w jej twórczości jako przestrzeń niedostępna, naznaczona napięciem, odrzuceniem i bólem.

5. Przestrzeń domowa współcześnie.

Współczesna sztuka coraz częściej traktuje dom nie tylko jako przestrzeń fizyczną, lecz przede wszystkim jako metaforę tożsamości, pamięci i relacji. Przestrzeń domowa rozumiana jako miejsce intymne, staje się punktem wyjścia do refleksji nad tym, kim jesteśmy, skąd pochodzimy i jak konstruujemy własne „ja” w relacji do przestrzeni, w której dorastamy, żyjemy lub do której powracamy. W szczególności dla artystek dom jest obszarem nasyonym emocjami, napięciami i znaczeniami – miejscem, w którym codzienność spotyka się z historią osobistą i społeczną.

W tym rozdziale omówię twórczość dwóch artystek tworzących w XXI wieku – Weroniki Gęsickiej i Sary Cwynar, które wykorzystują przestrzeń domową i jej obiekty do opowiadania o tożsamości kobiet.

5.1. Obszar pamięci i tożsamości – Weronika Gęsicka

Weronika Gęsicka (ur. 1984 we Włocławku) jest absolwentką Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Akademii Fotografii w Warszawie. Była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Artystka bada pamięć – zarówno indywidualną, jak i zbiorową – oraz mechanizmy jej konstruowania i zniekształcania. Okres jej dorostania w latach 90. XX wieku – czasie transformacji ustrojowej i intensywnego

²⁶ A.Schwartz, *Mind and Matter: Alternative Abstractions, 1940–*

Now, MoMA, <https://www.moma.org/audio/playlist/242/2> – dostęp 4.11.2025.

przenikania kultury zachodniej do Polski, stanowi istotne źródło inspiracji w jej twórczości. W swoich projektach często zestawia prywatne doświadczenia z kulturowymi kliszami i obrazami popkultury. Choć Gęsicka rzadko wykonuje zdjęcia samodzielnie, to fotografia stanowi podstawowe medium jej wypowiedzi artystycznej. Korzysta z archiwów, banków zdjęć, a także sztucznej inteligencji, by tworzyć własne, często niepokojące narracje wizualne. Fotografia – medium z pozoru dokumentalne i obiektywne – w jej rękach staje się narzędziem dekonstrukcji pamięci i analizy mechanizmów, które kształtują naszą tożsamość. W niniejszym rozdziale skupię się na dwóch cyklach artystki: *Traces* (pol. *Ślady*), 2015–2017 oraz *Collection*, 2018–2017. Oba projekty łączy temat pamięci, ale w różny sposób odnoszą się one do motywów domu i rodziny – w *Traces* przestrzeń domowa stanowi scenę zbiorowych wyobrażeń o szczęściu i stabilności, podczas gdy w *Collection* codzienne przedmioty kuchenne stają się nośnikami pamięci i tożsamości.



Ilustr. 7. Weronika Gęsicka, *Bez tytułu #18* z cyklu *Traces*, 2015–2017,
dzięki uprzejmości artystki i Galerii Jednostka

W projekcie *Traces* przestrzeń domowa staje się dla artystki motywem, za pomocą którego obnaża złudzenia idei amerykańskiego snu, jaka była obecna w Polsce w latach 90. XX w.

Obrazy na których artystka się wychowywała, stały się bazą do opowieści. Jak mówi sama: „Bardzo dobrze pamiętam lata 90., królowało wszystko, co amerykańskie. Było mnóstwo filmów i seriali, była prasa wzorowana na tej zachodniej. Ze wszystkich stron chłonęło się kolorową popkulturę. (...) Pamiętam też bardzo w Polsce popularny serial *Cudowne lata*, który pokazywał okres przemian w Stanach na przełomie lat 60. i 70. Dla nas prezentowany tam świat był ciągle wzorem niedoścignionej sielanki i pewnie bardziej zwracaliśmy uwagę na przedstawiane tam spokojne życie przeciętnej rodziny na przedmieściach, niż na zmiany polityczne i społeczne, które były w tle.”²⁷

Lata 50. i 60. XX wieku w amerykańskiej ikonografii to czas realizowanego modelu rodziny – szczęśliwej kobiety w kuchni, dzieci bawiących się w ogrodzie, mężczyzny powracającego z pracy z uśmiechem i teczką w dłoni. To wizja świata uporządkowanego i pełnego optymizmu. Gęsicka, wychowana w Polsce lat 90., dorastała w otoczeniu tych właśnie obrazów – przefiltrowanych przez telewizję, reklamy i kulturę masową. Amerykańskie sceny rodzinne z archiwów, reklam i zdjęć wizerunkowych stały się dla artystki bazą do tworzenia opowieści o fałszywym obrazie – fałszywych wspomnieniach. Artystka przetworzyła zakupione w banku zdjęć obrazy, poddając je cyfrowym manipulacjom, by rozbić mit "amerykańskiego snu" i skonstruować wizualne metafory niepewności i utraty. Sceny, które początkowo przypominają idealne fotografie rodzinne, zostają “nieco” zaburzone: osoby na zdjęciach tracą twarze, znikają w geometrycznych przepaściach, zlewają się z tłem lub wydają się sztuczne, zastygłe w teatralnej pozie. Gęsicka wykorzystuje wizualny język nostalgii, by pokazać, że pamięć – zarówno osobista, jak i zbiorowa – nie jest wiernym zapisem, lecz konstruktem, który tworzymy na nowo, filtrując przez emocje, oczekiwania i kulturowe wzorce. Dom, w którym rozgrywają się te sceny, przestaje być bezpieczną przystanią a staje się sceną, na której domowa sielanka odarta jest ze złudzeń.

W ujęciu Gęsickiej dom jest przestrzenią, w której spotykają się sfera prywatna i publiczna. Dom bowiem to nie tylko fizyczna przestrzeń, ale symboliczny obszar, w którym manifestują się społeczne oczekiwania wobec kobiet, mężczyzn i rodziny. Sielankowe wizerunki amerykańskiego domu stają się u niej metaforą utraconej wiary w stabilność

²⁷ M. Dąbrowski, *Weronika i Dominika Gęsickie: Śladami najntisów*, "Culture.pl" 30.01.2020, <https://culture.pl/arttykul/weronika-i-dominika-gesickie-sladamii-najntisow-wywiad> – dostęp 23.10.2025.

i harmonię. Przestrzeń domowa – salon, kuchnia, ogród – przestaje być szczęśliwą scenerią, a staje się miejscem niepokoju. Idealne wnętrza, które miały symbolizować spokój i porządek, okazują się atrapami, za którymi kryją się pęknięcia i przemilczenia. Dom w tym projekcie to również metafora ludzkiej psychiki – uporządkowanej na zewnątrz, ale wewnątrz pełnej sprzeczności, tajemnic i wypartej traumy. W ten sposób artystka nie tylko komentuje społeczne konwencje, lecz także stawia pytania o naturę pamięci i tożsamości: co naprawdę pamiętamy, a co zostało nam wmówione przez obrazy, które w nas zapisała kultura. “Kuchnia, w ówczesnych realiach, była nie tylko centrum życia rodzinnego, ale i miejscem symbolicznego „panowania” kobiety – jej „królestwem”, jak mawiały nasze matki.”²⁸



Ilustr. 8. Weronika Gęsicka, *Untitled #1*, z cyklu *Collection*, 2017–2018, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Jednostka

²⁸ Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, *Weronika Gęsicka Pamiętam swoje narodziny*, “U-jazdowski”, <https://u-jazdowski.pl/wydarzenia/weronika-gesicka> – dostęp 23.10.2025

W twórczości Gęsickiej motyw przedmiotów codziennego użytku staje się punktem wyjścia do refleksji nad pamięcią, tożsamością i konstruktem kobiecości. Artystka, znana z pracy nad archiwami fotograficznymi, w projekcie *Collection*, porzuca praktykę cyfrowej manipulacji, by stworzyć własne obiekty – zaprojektowane przez nią rzeźby i instalacje, które następnie fotografuje. Tym samym przesuwając ciężar swojej artystycznej wypowiedzi z pracy na cudzym materiale na tworzenie osobistego języka opowieści o pamięci. Projekt *Collection* wyrósł z pytania o to, co można odczytać z przedmiotów charakterystycznych dla określonych czasów. Gęsicka interesuje się relacją, jaką człowiek nawiązuje z obiektem – jak rzeczy mogą stać się nośnikami indywidualnych historii, emocji i doświadczeń, zwłaszcza w epoce masowej produkcji, w której jednostkowość rzeczy została niemal całkowicie zatarta. Artystka tworzy unikalne przedmioty, które – choć nie noszą fizycznych śladów użytkowania, pobudzają wyobraźnię i wywołują w odbiorcy skojarzenia z osobistymi opowieściami. Nie interesuje jej funkcja użytkowa obiektu, lecz jego potencjalny narracyjny wydźwięk.

Fotografie w tej serii stylizowane są na dokumentację muzealną, każdy obiekt sfotografowany został na neutralnym, szarym tle, w równomiernym świetle. Jednak, w przeciwieństwie do klasycznych eksponatów muzealnych, pozbawionych opisu, który nadaje im znaczenie, obiekty stworzone przez Gęsicką posiadają osobowość. Niosą na sobie emocjonalne ślady, przywołujące skojarzenia z intymnym doświadczeniem życia codziennego. W ten sposób artystka przywołuje skojarzenia naukowe – bada domową przestrzeń niczym archeolog badający pozostałości po dawnej cywilizacji. Współpracując z rzemieślnikami, tworzy obiekty wyłącznie po to, by następnie je sfotografować.

Tłem dla całej narracji staje się dom – przestrzeń prywatna, utożsamiona z kobiecością, ciepłem i codziennością, ale również z rutyną, z własnymi ograniczeniami wynikającymi z naszego rodzinnego domu i wychowania. Przedmioty, które Gęsicka włącza w swoje prace, są nośnikami wielu ważnych wydarzeń z jej życia. Przykładem może być maszynka do mielenia mięsa w kształcie głowy, która jest odlewem głowy artystki. Jest ona metaforą filtracji świata zewnętrznego i tego, ile z tych informacji jest naszą osobistą wypowiedzią, z którą się utożsamiamy. W kolei mop wykonany z ludzkich włosów odnosi się do jej doświadczeń z czasów studiów artystycznych, kiedy kobiety często nie były traktowane poważnie na uczelniach, bardziej komentowany był ich wygląd niż przedstawiane na korektach.

Każdy przedmiot obciążony jej autorskim znaczeniem, może być jednak odczytywany wieloznacznie: jako symbol kobiecego trudu, opresji czy poszukiwania ciepła, oparcia i przyjemności, ale też ironicznego komentarza wobec stereotypów płciowych.

W tym samym czasie, co cykl *Collection* Gęsicka stworzyła serię obiektów kuchennych, w których rozwija tę problematykę, przenosząc odbiorcę w jeszcze bardziej surrealny wymiar. Artystka wykorzystuje tu obiekty kuchenne tj. lejek zakończony smoczkiem, korkociąg w kształcie kobiecych nóg, tarkę z otworami w kształcie zadbanych paznokci, czy garnek, którego uchwyty znajdują się wewnątrz naczynia. Te zdeformowane przedmioty przypominają raczej rekwizyty z horroru niż elementy sielankowej kuchni. Ich przeskalowania i groteskowość wprowadzają niepokój, zaburzają proporcje znanego świata i odwracają logikę codzienności.

Prace w tym cyklu odnoszą się również do wspomnień – zarówno prawdziwych, jak i fałszywych oraz tego, jak kształtują one naszą tożsamość. W jej ujęciu pamięć nie jest obiektywnym zapisem przeszłości, lecz plastyczną materią podlegającą ciągłym przekształceniom. Deformacja obiektów staje się więc metaforą deformacji pamięci – procesu, w którym emocje, wyobrażenia i narracje kulturowe a także choroby, wpływają na to, jak zapamiętujemy i interpretujemy własne doświadczenia.



Ilustr. 9. Weronika Gęsicka, *Untitled #10*, z cyklu *Collection*, 2017–2018, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Jednostka

Motyw przestrzeni domowej w twórczości Gęsickiej ma zarówno wymiar autobiograficzny, jak i kulturowy. Kuchnia – tradycyjnie utożsamiana z kobiecością, domowym ciepłem i troską, staje się w jej pracach miejscem ambiwalencji. W kulturze patriarchalnej to właśnie kobiety były strażniczkami domowego ogniska, a ich życie toczyło się w rytmie powtarzalnych gestów i obowiązków. Gęsicka wykorzystuje ten motyw, by odsłonić jego ukryte znaczenie: przestrzeń, która miała być bezpieczna i oswojona, okazuje się również miejscem uwewnętrznionej opresji i przemocy symbolicznej. Zdeformowane narzędzia codziennego użytku – tarka, garnek, lejek czy dziadek do orzechów – stają się metaforami zniekształconych ról i wspomnień, które społeczeństwo narzuca kobietom.

Na wystawie *Pamiętam swoje narodziny* w Centrum Sztuki współczesnej Zamek Ujazdowski obok projektu *Collection* i towarzyszących mu obiektów, artystka zbudowała scenę przypominającą kadr z amerykańskiej reklamy lat 50. XX w. Przedstawiła uśmiechniętą gospodynię domową w kuchni, niosącą posiłek dzieciom z uniesionymi rękami w geście zachwyty i wdzięczności. W miejscu postaci dziewczynki Gęsicka umieściła wydruk 3D własnej sylwetki, a postać dziewczynki przeniesiona została w przypadkowe miejsce sali wystawowej. Gest ten można odczytać jako symboliczne przejęcie narracji: kobieta-artystka staje w środku idealnej sceny domowej, kontestując jej fałszywość i nierealność. W ten sposób Gęsicka demaskuje mechanizmy kulturowe, które poprzez obrazy i przedmioty formują nasze wspomnienia i tożsamości.

Zarówno projekt *Collection*, jak i *Traces* łączą w sobie elementy dokumentu i fałszu, dziecięcej zabawy i opresji. W obu przypadkach obrazy stają się medium pamięci – są zarówno rekwizytami, jak i bohaterami opowieści. Gęsicka świadomie odwołuje się do języka archeologii i muzealnictwa, by ukazać w jaki sposób kultura archiwizuje doświadczenie i jak przedmioty mogą utrzymywać emocje oraz historie, które nie zostały wypowiedziane. W projekcie *Traces* artystka badała jak media kreują zbiorowe wspomnienia – rekonstruując wizerunek amerykańskiego snu poprzez kolaże z archiwalnych fotografii. Natomiast w projekcie *Collection* skupia się na pamięci osobistej, eksplorując emocjonalne znaczenia przedmiotów codzienności. Oba te wątki łączy wspólna refleksja nad pamięcią jako procesem konstrukcji – pełnym luk, zniekształceń i złudzeń. W świecie Gęsickiej przestrzeń domu nie jest więc miejscem spokoju, lecz polem napięcia między osobistym doświadczeniem, a społecznym oczekiwaniem. To przestrzeń, w której splatają się emocje, wspomnienia i obrazy – często narzucone. Zdeformowane obrazy i przedmioty stają się wizualnymi metaforami pamięci: tak jak one, nasza tożsamość również ulega nieustannemu przekształcaniu.

Twórczość artystki udowadnia, że zwykłe, domowe przedmioty, mogą być idealnym narzędziem artystycznej analizy społeczeństwa. Przekształcone, wyrwane ze swojego otoczenia i umieszczone w kontekście sztuki opowiadają o kobiecych doświadczeniach, pamięci i o tym, jak kultura formuje nasze wspomnienia. W jej twórczości kuchnia, mop czy poduszka stają się świadkami intymnych historii, które nabierają uniwersalnego wymiaru. Używając "niewinnych" przedmiotów nadaje im nowych krytycznych znaczeń.

5.2. *Kobiecość w obiektach – Sara Cwynar*

Artystka Sara Cwynar (ur. 1985 w Vancouver, Kanada) w swojej twórczości łączy kicz, design i obrazy pop kultury, aby badać nostalgię, konsumpcjonizm i to jak obrazy przenikają do naszej świadomości. Cwynar interesuje to jak działa język reklamy i jak wpływa on na nasze codzienne życie, nawiązując przy tym do teorii – o tym, jak żyjemy w świecie obrazów niżeli samym światem.

Zanim ukończyła fotografię na Yale University w 2016 roku, studiowała literaturę angielską oraz projektowanie graficzne. Na początku swojej kariery pracowała jako projektantka graficzna w magazynie "New York Times". Wiedza i doświadczenia nabyte na obu kierunkach przeplatają się w jej twórczości.

Tworzy książki, fotografie, eseistyczne filmy i kolaże. Jej praca często przybiera formę konstrukcji rzeźbiarskich, które buduje w swojej pracowni. Cwynar gromadzi w swoim studiu drobne przedmioty codziennego użytku tj. opakowania po biżuterii, akcesoria kuchenne, wnętrza ale również zbiera obrazy z encyklopedii, książek historycznych, archiwów Internetowych, fotografii reklamy czy obrazów pop kultury. Wszystkie te przedmioty służą jej do zidentyfikowania, jak te codzienne obiekty i materiały, które "spożywamy" kształtują rzeczywistość w której się obracamy. W swojej twórczości miesza przeszłość z teraźniejszością, często tą Internetową. Archiwalne obrazy, które zbiera, prze-fotografowuje, aby wydobyć to, co reprezentują dziś, komentując struktury zakorzenione w konwencjach fotograficznej reprezentacji oraz w codziennym obrazie medialnym, w którym żyjemy, a także w towarach i przedmiotach, których używamy na co dzień.

W te wszystkie wizualne kody artystka wprowadza żywego człowieka, aby pomówić o tym, jak czuje się prawdziwa osoba żyjąca w tym konkretnym momencie, z nagromadzeniem symbolicznych obrazów, które mamy w naszych wspólnych zbiorowych umysłach. Praca projektantki graficznej sprawiła, że w swojej pracy artystycznej dużo myśli o tym, jak działa

design i jak wiele informacji, które otrzymujemy, jest filtrowanych przez konwencje projektowania i reklamy.

W tym rozdziale omówię jej praktykę artystyczną na przykładzie kilku prac, które często są rozwinięciem poprzedniego projektu i które często się ze sobą łączą. Skupię się na omówieniu, jak obiekty i obrazy kształtują naszą tożsamość oraz jak kapitalizm produkuje i estetyzuje te pragnienia.



Ilustr. 10. Sara Cwynar, *Tracy (Gold Circle)*, 2017, nadruk sublimacyjny na aluminium,

źródło: <https://saracwynar.com>

Rozpocznę od serii zdjęć *Tracy*, 2017–2018 w których Cwynar łączy intymność i materialność w refleksję nad konstruktem kobiecości. Bohaterką cyklu jest przyjaciółka artystki, tytułowa Tracy. Cwynar najpierw fotografuje przyjaciółkę na wybranym tle, zawsze w tej samej pozie przecinającej kadr, zawsze we własnych stylizacjach. Następnie wydrukowana sylwetka Tracy zasypana jest gęsto zaaranżowanymi kompozycjami ułożonymi na transparentnych płytach pleksi. Znajdziemy tam przedmioty codziennego użytku – kosmetyki, rajstopy, flakony po znanych perfumach, domowe bibeloty, karteczki z notatkami, historyczne przedstawienia kobiet. Cwynar wybiera przedmioty znane, kultowe marki, rzeczy, które stały się pewnym standardem, który został przez kogoś wcześniej wybrany. Jak pisze Cwynar: “Wiele już wiesz o tych zdjęciach. Przedmioty są znajome –

nazwa marki, konkretne odcienie makijażu, wygląd historycznej fotografii. Zaczęłam od rzeczy należących do wielu osób. Chodzi tu po części o rzeczy w kontekście ich standaryzacji; jak ktoś inny decyduje, co dostaniesz. Jaki będzie kształt flakonu perfum? Jaką czerwień będzie odtwarzał film? Kto pojawia się na ekranach i w tekstach? Nic nie dzieje się przypadkiem”²⁹ (tłum. własne).

W to wszystko wkomponowane są również fotografie przypadkowych ludzi uwiecznionych w codziennych aktywnościach: ktoś leży na kanapie, ktoś opala się w ogródku czy zdjęcia bardziej określone tj. zapaśniczki w walce, którymi Cwynar podkreśla, że pomimo powielania wielu schematów, człowiek znajduje sposób, aby wyrwać się z utartych schematów.

Artystka traktuje obiekty jako nośniki pamięci i tożsamości, które nie tylko dokumentują życie kobiety, ale również ujawniają społeczne mechanizmy konstruowania jej wizerunku. Obiekty ułożone na pleksi przypominają damską toaletkę czy strony z kobiecego magazynu z inspiracjami na dany sezon, a same pleksi przywodzą na myśl sklepowe witryny. Zamiast portretu samej Tracy, postanawia przedstawić ją w otoczeniu przedmiotów, które ją "tworzą" – zarówno w sensie materialnym, jak i symbolicznym.

W wizualnym esej *Glass Life*, 2021 artystka rozwija temat kobiety funkcjonującej w świecie zdominowanym przez obrazy i technologie. Tytułowa "szklana rzeczywistość" odnosi się do przezroczystości, ale też kruchości – życia oglądanego przez ekran, filtrowanego przez media społecznościowe i marketingowy język. W filmie artystka zestawia fragmenty swoich wcześniejszych prac – reprodukcje reklam, nagrania komputerowe i cytaty z teorii mediów, który ilustruje przeciążenie współczesnego oka. Bohaterką jest kobieta uwięziona w wizualnym świecie – przeglądająca własne zdjęcia, powielająca gesty autoprezentacji, zanurzona w nieustannym przepływie obrazów.

Cwynar posługuje się językiem estetyki komercyjnej, aby ją zdekonstruować. Używa pastelowych barw, gładkich powierzchni i estetyki magazynowej fotografii – narzędzi, które w kulturze reklamy służą idealizacji kobiecego ciała, a przede wszystkim mówią nam co mamy kupić. Jednak w jej interpretacji ten język staje się nośnikiem niepokoju i alienacji. Film ma charakter edukacyjny i jest inspirowany kanadyjskimi dokumentami przyrodniczymi wyświetlanymi w telewizji.

²⁹ S. Cwynar, *Tracy*, <https://saracwynar.com/works/tracy-at-oakville-galleries-and-carl-kostyal-london.html> - dostęp 26.10.2025.

W *Glass Life* domowe i kobiece przedmioty pełnią rolę symbolicznych rekwizytów, które odsyłają do historii kobiecości w kulturze zachodniej: piękna jako towaru, ciała jako obiektu, wnętrza jako miejsca uwięzienia. Cwynar odwraca tę logikę – pokazuje, że w świecie zdominowanym przez szklane ekrany, w którym przeglądamy się niczym w lustrze, każda kobieta staje się jednocześnie twórczynią i konsumentką własnego wizerunku.

Przedmioty codziennego użytku w jej rękach stają się narzędziem refleksji nad tożsamością kobiety. Rzeczy, których używa, są jednocześnie piękne i banalne – są częścią osobistych historii, a zarazem wytworem masowej produkcji. Artystka traktuje je jak elementy wizualnego archiwum kobiecego życia – artefakty codzienności, które stają się świadectwem przemijalności i obsesji kultury materialnej. Cwynar nadaje tym przedmiotom status dzieł sztuki, pokazując, że nawet najbardziej banalne fotografie i przedmioty mogą ujawniać złożone mechanizmy władzy i pożądania. W jej pracach obiekty codziennego użytku i kobiece rekwizyty przestają być tłem – stają się aktywnymi elementami narracji o pamięci, tożsamości i relacji między prywatnym a publicznym.

Artystka wychodzi z założenia, że obrazy mają moc kreowania świata, a nie jedynie jego przedstawiania. W tym sensie jej prace są nie tylko krytyką wizualnej kultury Zachodu, ale również próbą odzyskania podmiotowości kobiety – jako odbiorczyni, konsumentki, ale także twórczyni obrazów. Nawiązuje tym samym do tradycji artystek, które wykorzystywały przedmioty domowe jako narzędzie refleksji nad kobiecą tożsamością – Louise Bourgeois czy Marthy Rosler. Jednak w przeciwieństwie do ich gestów materialnych – performatywnych, Cwynar operuje w przestrzeni obrazu rekonstruując wizualne archiwum współczesnej kobiety poprzez medium fotografii i filmu. Jej praktyka, podobnie jak wielu artystek drugiej i trzeciej fali feminizmu, zakorzeniona jest w analizie sposobu, w jaki obrazy – reklamowe, katalogowe, domowe – kształtują nasze postrzeganie rzeczywistości. Jej twórczość sytuować można w nurcie współczesnej sztuki feministycznej i postkonceptualnej, podejmującej refleksję nad rolą obrazu w kształtowaniu tożsamości, szczególnie kobiecej.

6. Konkluzje

Przedmiotem rozważań w tej pracy było wykorzystanie obiektów środowiska domowego w twórczości wybranych artystek XX i XXI wieku. Przedstawiłam dorobek tych artystek, których postawy są mi najbliższe i najbardziej inspirujące. Analizując przemiany znaczeń przypisywanych przestrzeni domowej na przestrzeni tych wieków, można wyróżnić różne strategie jej reprezentowania w sztuce. Kluczowy dla mnie był jednak aspekt wykorzystania go w rękach kobiet jako nośnik historii i tożsamości. Wychodząc od własnych doświadczeń twórczych – odwoływania się do kuchni jako miejsca pamięci oraz rodzinnych relacji – podjęłam próbę zbadania, w jaki sposób inne artystki używały domowych przedmiotów, aby wyrażać doświadczenia, które przez długi czas pozostawały poza oficjalnym dyskursem artystycznym.

Analiza twórczości artystek działających od drugiej połowy XX wieku po czasy współczesne ujawniła wyraźne podobieństwa w sposobach wykorzystania przedmiotów codziennego użytku. W pracach Louise Bourgeois, Mony Hatoum, Sary Cwynar czy Weroniki Gęsickiej obiekty gospodarstwa domowego stają się przede wszystkim nośnikami pamięci, świadectwem doświadczeń związanych z płcią, rodziną, ciałem oraz społecznymi oczekiwaniami wobec kobiet. W ich realizacjach dom nie funkcjonuje jako neutralne tło życia codziennego, lecz jako przestrzeń obciążona kulturową i historyczną symboliką – miejsce, które jednocześnie może dawać bezpieczeństwo, narzucać role i generować opresję. Dlatego tak wiele prac dotyczy problemu łączenia ról matki, żony i artystki, a także napięć wynikających z wpisania kobiecej tożsamości w sferę prywatną. W przypadku artystek współczesnych, przedmioty codzienności stają się narzędziem analizy pamięci, medialnych reprezentacji oraz konstrukcji tożsamości. Z kolei u Bourgeois domowe tkaniny, ubrania i tekstylia nie pełnią funkcji "obektów znalezionych" – jak w duchampowskim ready-made, ani nie stanowią ironicznego komentarza do konsumpcyjnej kultury, ale są raczej materialnymi nośnikami autobiografii, organami pamięci, elementami, które współtworzą proces psychicznego przepracowywania. Podobnie u Hatoum przestrzeń domowa ulega dramatycznemu przekształceniu, odsłaniając napięcia między bezpieczeństwem a zagrożeniem.

W szerszym kontekście historycznym przedmioty domowe przeszły w XX wieku długą drogę: od gestów konceptualnych dadaistów i surrealistów, przez społeczne i kulturowe komentarze pop-artu, po intymne, autobiograficzne i polityczne praktyki artystek feministycznych lat 70., 80. i ich współczesnych kontynatorek. W rękach kobiet przedmioty te stały się narzędziem odzyskiwania ich perspektywy – sposobem wprowadzania

prywatności, intymności i codzienności w obszar publicznego dyskursu artystycznego. Dzięki temu mogły one zakwestionować dotychczasowe hierarchie sztuki i unaocznić, że to, co uznawane za "domowe" i "kobiece", jest równie nośne znaczeniowo, jak tradycyjne, akademickie motywy. W rezultacie wykorzystanie obiektów gospodarstwa domowego w sztuce nie tylko otworzyło nowe pola interpretacji, lecz także stało się językiem opowieści o kobiecym doświadczeniu – jego złożoności, kruchości, sile i politycznym wymiarze. To właśnie ta symboliczna transformacja przestrzeni prywatnej w przestrzeń artystycznego i społecznego znaczenia stanowi wspólny mianownik analizowanych w pracy praktyk twórczych.

Zbiory Biblioteki PWSFTviT w Łodzi

7. Bibliografia

Książki:

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Aletheia, 2020.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, Warszawa, Sic!, 2005.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, Rebis, Poznań 1997.
- Borzello F., *Własny świat: Artystki wobec przeciwności*, Wyd. naukowe PWN, Warszawa, 2025.
- Bouveresse C., *Women Photographers: Contemporaries: (1970-Today)*, Thames & Hudson, 2022.
- Chadwick W., *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, Rebis, Poznań 2015.
- Cotton Ch., *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, Londyn 2009.
- de Beauvoir S., *The Second Sex*, Random House, Inc., Nowy Jork 2010, ebook.
- Friedan B., *Mistyka kobiecości*, Czarna Owca, Warszawa 2012, ebook.
- Hessel K., *Historia sztuki bez mężczyzn*, Marginesy, Warszawa 2024.
- hooks b., *Gotowi na zmianę. O mężczyznach, męskości i miłości*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2022.
- Lechowicz L., *Historia fotografii. Cz. 1, 1839-1939*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź, 2012.
- Nochlin L., *Dlaczego nie było wielkich artystek*, Smak Słowa, Sopot 2023.
- Sontag S., *O fotografii*, Wydawnictwo Karakter, Warszawa 2009.
- Woolf V., *Własny pokój*, Osnova, Warszawa 2023.

Źródła internetowe:

- Costello Ch., *Louise Bourgeois: A Flashback of Something that Never Existed*, MoMA 18.02.2013,
https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/02/18/louise-bourgeois-a-flashback-of-something-that-never-existed/.

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, *Weronika Gęsicka Pamiętam swoje narodziny*, "U-jazdowski", <https://u-jazdowski.pl/wydarzenia/weronika-gesicka>.

Cwynar S., *Artist Talk: Sara Cwynar at the Art Institute of Chicago*, The Art Institute of Chicago 11.02.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=5bxYwt7ynUU>.

Cwynar S., *Tracy*,
<https://saracwynar.com/works/tracy-at-oakville-galleries-and-carl-kostyal-london.html>.

Dąbrowski M., Weronika i Dominika Gęsickie: Śladami najntisów, „Culture.pl” 30.01.2020, <https://culture.pl/pl/artykul/weronika-i-dominika-gesickie-sladam-najntisow-wywiad>.

Elin L., *Womenhouse*, 2018, ArtReview 4.05.2018,
<https://artreview.com/ar-april-2018-feature-womanhouse/>.

Emin T., *Tracey Emin on the genius of artist Louise Bourgeois*, Southbank Centre 31.03.2022, <https://www.southbankcentre.co.uk/magazine/tracey-emin-on-louise-bourgeois>.

Hammond A., Burnhope A., *Louise Bourgeois, The Woven Child reviewed by Alice Burnhope...*, “Hole & Corner”, <https://www.holeandcorner.com/interviews/louise-bourgeois-the-woven-child-reviewed-by-alice-burnhope>.

Holmes P., Making the Ordinary Anything But: Mona Hatoum on Her Unnerving Sculptures, “ARTnews”, 21.08.2015, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/making-the-ordinary-anything-but-mona-hatoum-on-her-unnerving-sculptures-in-2005-4773/>.

Louise Bourgeois, Guggenheim Nowy Jork, guggenheim.org, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/louise-bourgeois>.

Majchrowska M., *Fotorelacja z wystawy Louise Bourgeois w Gropius Bau*, Rynek i sztuka 21.09.2022, <https://rynekisztuka.pl/2022/09/21/wystawa-louise-bourgeois-gropius-bau/>.

Meret Oppenheim, National Museum of Women in the Arts, <https://nmwa.org/art/artists/meret-oppenheim/>.

Peruga M., *Zdrada inspiracją dla sztuki – historia Louise Bourgeois*, *Niezła sztuka* 6.07.2021, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/louise-bourgeois-biografia/>.

Rosler M., *Martha Rosler - Semiotics of the Kitchen - West Coast Video Art - MOCAtv*, The Museum of Contemporary Art 12.11.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0>.

Rugoff R., *Louise Bourgeois: The Woven Child, a curator tour with Ralph Rugoff*, Southbank Centre 19.04.2022, <https://www.southbankcentre.co.uk/magazine/louise-bourgeois-the-woven-child-ralph-rugoff-exhibition-tour/>.

Schwartz A., *Mind and Matter: Alternative Abstractions, 1940–Now*, MoMA, <https://www.moma.org/audio/playlist/242/2>.

Who is Mona Hatoum?, Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>.

Wye D., *Louise Bourgeois*, The Museum of Modern Art (MoMA), Nowy Jork, 2017, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2243_300296411.pdf.