

# Podmiotowość rozproszona w obrazie *Autoportrety* Magdaleny Hueckel

„Obraz, który daje nam lektura poematu, staje się rzeczywiście nasz. Bierze swoje korzenie z nas samych. Otrzymaliśmy go, ale odnosimy wrażenie, że moglibyśmy byli go stworzyć, że musielibyśmy go stworzyć. Staje się nowym bytem naszego języka, wyraża nas, czyniąc nas tym, co wyraża...”<sup>1</sup>.

Gaston Bachelard

Od 2006 Magdalena Hueckel tworzy otwarty projekt zatytułowany *Autoportrety emocjonalne*, w ramach którego powstały do tej pory *Autoportrety wy-ciszone*, *Autoportrety zrezygnowane*, *Autoportrety obsesyjne* i *Cykl REM*. Wybór tego szczególnego gatunku przedstawienia oraz wynikająca z jego definicji wyjątkowa relacja pomiędzy dziełem i autorem pozornie wydaje się być jedynym punktem wspólnym dla poszczególnych cykli. Każdy z nich bowiem w wyraźny sposób koresponduje z odmienną tradycją obrazowania. Ta różnorodność nie jest jednak wynikiem eklektycznej postawy czy czysto formalnych poszukiwań. Wskazuje raczej na kulturowe utożsamianie wybranych konwencji przedstawieniowych z określonymi stanami mentalnymi. To właśnie nadanie wizualnej formy tym ostatnim wydaje się być zasadniczym tematem cykli Hueckel. Artystka, wykonując swoje autoportrety, nie tyle koncentruje się na własnym wizerunku, co rozprasza reprezentowaną podmiotowość w obrazie.

**Gottfried Boehm** w swej hermeneutycznej analizie malarzkiego portretu samodzielnie przestrzega przed domniemywaniem i rekonstruowaniem psychologii jednostki, która wykracza poza to, co widać w samym przedstawieniu. Według niemiec-

kiego badacza *indywiduum* jawi się w obrazie dzięki jedności zmysłowo-psychicznej, dochodzącej do głosu podczas baczego oglądu obrazu. Punktem newralgicznym dla interpretacji portretu badacz czyni wzrok postaci, kierunek spojrzenia, które wpisane zostaje w cały układ kompozycji i rozgrywającej się akcji pomiędzy poszczególnymi elementami. W ten sposób spojrzenie postaci zarówno jest interpretowane, jak i samo interpretuje, ukierunkowując percepcję widza<sup>2</sup>. Choć uwagi Boehma odnoszą się do określonej tradycji portretu i zostały powyżej przywołane w oderwaniu od całej wykładni badacza, wydają się one niezwykle istotne dla interpretacji autoportretów Hueckel. Znaczącym bowiem pozostaje fakt, iż w kilkudziesięciu fotografiach składających się na *Autoportrety emocjonalne* artystka eliminuje możliwość konfrontacji spojrzenia postaci przedstawionej ze spojrzeniem widza; dokładniej zaś, poza dwoma wyjątkami, uniemożliwia dojrzenie jej wzroku.

Symbolicznym kluczem dla interpretacji nadrzędnej strategii obecnej we wszystkich cyklach jest *Autoportret zrezygnowany* (XIII). W przedstawionym wizerunku kobiety w wannie odbija się okno w taki sposób, iż sugeruje otwarcie nie na „zewnątrz”, ale „wewnątrz” ciała, wewnątrz posta-

ci. Wizualny efekt rozsadzania owego drobnego ciała przez rozwarte okno, które odczytać można jako ukierunkowanie recepcji widza nie tyle na sam wizerunek, co na spojrzenie w głąb, pod powierzchnię, wzmocnione zostaje przez odchylenie głowy, przysłonięcie twarzy włosami oraz spuszczenie wzroku ku dolnej krawędzi obrazu. Gest ten blokuje możliwość skonfrontowania spojrzenia widza ze spojrzeniem postaci przedstawionej oraz wskazuje na poddanie percepcji obserwatora przenikającej to, co powierzchowne. Sugerowane w tej pracy uzewnętrznienie podmiotu w przestrzeni obrazowej, zasadzające się na ukazaniu stanów psychicznych, emocji czy obsesji, stanowi zasadniczą strategię Hueckel.

W *Autoportretach zrezygnowanych* postać pojawia się w prywatnym wnętrzu (mieszkanu artystki) przesyconym w naturalny sposób śladami jej obecności; lub inaczej, we wnętrzu pozwalającym na zdemaskowanie własnych lęków. Tym ostatnim trudno nadać określone nazwy. Idzie tu raczej o związany z nimi stan paraliżu. Postać pozostaje najczęściej bardzo statyczna, jednocześnie sprawiając wrażenie zespolonej z tym, co fizycznie do niej nie należy – rozrzuconymi rzeczami, łóżkiem, obciętymi przed chwilą włosami. Przede wszystkim



jednak intymny charakter tej przestrzeni oraz „ciasny” kadraż, któremu wymyka się postać, potęgują poczucie klaustrofobicznego „zamknięcia”. Jedynie *Autoportret zrezygnowany* (III) poddaje myśl o tęsknocie za tym, co rozpościera się „poza”. Stojąca przed zamkniętym oknem kobieta pozostaje w zawieszeniu pomiędzy tym, co na zewnątrz, i półprzeźroczystą zasłoną odgradzającą ją od wnętrza pomieszczenia. Rozwiązanie to, uwikłane w całą tradycję przedstawień melancholii, intensywnie podkreśla jednak niemożność dojrzenia czy dotarcia do tego, co na zewnątrz; wskazuje na studium własnego jestestwa w momencie mentalnego potrzasku. Niemniej jednak fotografia ta wydaje się zapowiadać cykl *Autoportretów wyciszonych*, które przynoszą już

poczucie konsonansu. Postać kobiety pojawia się w nich na pierwszym planie, w centrum pola obrazowego, stojąc tyłem do widza, naprzeciwko bezkresnych krajobrazów. Choć po raz kolejny widz nie dostrzega wzroku sfotografowanej, jego percepcja krajobrazu dokonuje się, co znaczące, właśnie niejako przez jej wizerunek. Bezmiar rozpościerającej się przestrzeni staje się wizualną emanacją centralnie usytuowanej postaci, prowokując widza do rozpatrywania podmiotu w ścisłym związku z naturą, ewokującą spokój, kontemplację, wyciszenie. Cykl wyrastający z romantycznej koncepcji (zarówno malarskiej, jak i literackiej) prezentującej ścisły związek pomiędzy naturą a emocjami targającymi bohaterem, czyni z niej miejsce zastane, odnalezienie, ale koherentne z pod-

miotem. O ile w *Autoportretach zrezygnowanych* zamknięta przestrzeń potęgowała stan paraliżu, w *Autoportretach wyciszonych*, choć sposób przedstawienia kobiety nadal jest bardzo statyczny, bezruch zdaje się być wynikiem ukojenia i równowagi, co dodatkowo podkreśla brak sugestii jakiegokolwiek akcji.

Niewątpliwie do najbardziej radykalnego rozproszenia konstytuowanej podmiotowości w przestrzeni obrazowej dochodzi w cyklu *Autoportretów obsesyjnych*. Fotografie przedstawiające fragmenty ciała pokrytego bruzdami i plamami *de facto* są efektem multiekspozycji zdjęć samej artystki i szczątków gnijących owoców. Zespalone w ostatecznym efekcie dwie przestrzenie obrazowe tworzą iluzoryczną wizję (re)prezentującą tytułowe obse-



e. Prace te niezwykle intensywnie koncentrują na samej deformacji ciała, wyłaniającego się z ciemnego tła. Przypominając swoją estetyką zdjęcia rentgenowskie, przywołują czy wręcz wizualnie uobecniają lęk przed chorobą i rozkładem ciała. Nadekscytacja tego cyklu objawia się jednak przede wszystkim w swoistej rozbieżności pomiędzy gatunkami – autoportretem i martwą naturą. Z jednej strony bowiem poprzez zachowanie czarno-białej estetyki oraz fragmentaryzację ciała pokrytego uszczerbkami zostaje ono uprzedmiotowione, wystawione na pokaz niczym laboratoryjny obiekt. Ciało zajmuje zatem miejsce obiektu w wanitatywnej martwej naturze. Z drugiej zaś, w martwej naturze, pozbawionej *ex definitione* fizycznej obecności człowieka, uobecniiony zostaje ludzki pierwiastek.

Reprezentowanie własnej podmiotowości poprzez nadawanie wizualnej formy lękom czyni *Autoportrety obsesyjne* bliskie ostatnim z powstałych fotografii – *Cyklowi REM*. Tytuł cyklu odnosi się bezpośrednio do jednej z faz snu, w trakcie której pojawiają się marzenia sennie. Stadium to charakteryzuje wyjątkowy stan naszego ciała: tzw. paraliż senny uniemożliwiający fizyczne reagowanie na sytuacje obserwowane przez nas podczas snu oraz szybkie ruchy gałek ocznych świadczące o akcie oglądania wirtualnych obrazów pojawiających się w wewnętrznym świecie naszego umysłu. Choć cykl czternastu prac stanowi spójną całość, jego struktura ma charakter dychotomiczny, wyrażony przez podział na dwie

dopełniające się części: *Atrofię* i *Hipertrofię*. Pierwsza z nich składa się z siedmiu niedużych domniemyanych autoportretów, ukazujących postać kobiety w lesie, noszących ślad mechanicznego wydrapywania obrazu, w efekcie którego twarz pozostaje nierozpoznawalna. Choć gest ten rozpoznawany jest kulturowo jako oznaka fatum, a więc coś nieuchronnego, bardziej znaczący wydaje się jednak sam fakt ponownej eliminacji spojrzenia z autoportretów Hueckel, będącej w przypadku *Atrofii* wręcz manifestacyjną odmową. Statyczny wizerunek kobiety, umieszczony w centrum pola obrazowego, staje się tu wizualnym źródłem dla rozpościerającego się dookoła lasu z gnijącą i obumierającą florą, która w odniesieniu do tytułu stanowi metaforę patologicznych modyfikacji ciała i narządów ludzkich, charakterystyczną dla atrofii. Wizja ta kontynuowana jest w dominujących formatem *Hipertrofiach* – pozbawionych już obecności człowieka fotografiach, skupionych na wysuszonych, poczerniałych czy pokrytych chorobowymi plamami tkankach roślinnych. *Hipertrofię* zyskują zatem status autonomicznych wyobrażeń, halucynogennych projekcji ludzkiego umysłu. Podążając za tropem tytułu cyklu, stanowią echo obrazów pojawiających się pod powiekami podczas snu, kiedy to wszelkie obawy i lęki przybierają wizualną postać. Projekt Hueckel uwzględnia jednak zarówno możliwość odniesienia ich do podmiotu, jak i nadaje im suwerenność, podkreślając tym samym byt obsesji samych w sobie.

Cykle Hueckel potraktować można jako wzajemnie dopełniające się głosy, stanowiące rodzaj wizualnego traktatu. Traktat ten wykracza poza referencję ukierunkowaną w stronę autorskiego ja (podpowiadaną przez tytuły), przyjmując charakter bardziej uniwersalny. Parafrazując słowa Gastona Bachelarda, lektura tych obrazów sprawia, iż ich korzenie wydają się wzięte z nas samych. Fotografie te są autoportretami, ale przez moment stają się naszymi autoportretami. Wyrażają emocje każdego z nas.

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *Poetyka Gaston Bachelard przestrzeni*, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, pod red. Irena Wojnar, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 401-402.

<sup>2</sup> Patrz: Michał Paweł Haake, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, AVALON T. Janowski Sp. j., Kraków 2008, s. 30-35.

**Magda Hueckel** (ur. 1978 w Gdańsku). Absolwentka Wydziału Malarstwa i Grafiki gdańskiej ASP (specjalizacje: fotografia, scenografia; dyplom w 2004). Uzupełniająco studiowała w Vysoká Skola Výtvarných Umeni w Bratysławie (Słowacja) oraz Schule für Gestaltung w St.Gallen (Szwajcaria). Zajmuje się fotografią, grafiką i scenografią. W 2002 wraz z Agatą Serafin założyła duet fotograficzny hueckelserafin. Brała udział w licznych wystawach zbiorowych i indywidualnych w kraju i za granicą. Mieszka i pracuje w Warszawie.

PREZENTACJE











