

COME UNTO
ME

EVERY TIME

I FEEL
I THINK
I'M GOING

CRUC

SO I CLOSE

LOVE
CHRIST
TO BE

IFIED

MY EYES AND I
BECOME
THE CROSS

SO BEAUTIFULL

Autobiografia jako źródło kreacji, czyli konfesyjna sztuka Tracey Emin

Małgorzata Micuła

Kiedy wszystkie twarze ciągle się zmieniają i zamazują, jedyną twarzą, jaką możemy zobaczyć jasno, jest własna twarz.

Virginia Woolf, *The Leaning Tower*

Kim jest Tracey Emin ?

Tracey Emin uznawana jest za fenomen. Jej sztuka, szeroko komentowana przez krytyków i historyków sztuki na całym świecie, od dwudziestu lat jest źródłem kontrowersji i punktem odniesienia dla licznych dyskursów. Mimo możliwości ujmowania jej w niewiarygodnie dużą ilość kontekstów, nierzadko ocenia się ją nie tyle bardzo krytycznie, ile niesprawiedliwie, przez sprowadzenie jej do jednoznacznej i ograniczonej interpretacji. Stawia się ją w negatywnym świetle ekshibicjonizmu i nieracjonalnego przekraczania granic (przyzwoitości), samej artystce zarzucając posługiwanie się antywartościami, kojarzonymi z pornografią, przemocą seksualną i dewiacją. Podkreśla się, że Emin nie oddziela praktyki artystycznej od rzeczywistego życia, że dochodzi do swoistej tautologii: życie staje się sztuką, a sztuka życiem. Niewątpliwie twórczość brytyjskiej artystki nie oscyluje w niczym więcej jak w ramach jej własnego, prywatnego terytorium, nie wychyla się poza osobiste doświadczenia, jednak nieoczekiwanie prowokuje dyskurs dotyczący już nie tylko konfesji w sztuce, ale także ogólnie pojętej cielesności, seksualności i erotyki. Nawiązuje dialog ze sztuką feministyczną, jednocześnie podkreślając przywiązanie do twórczości takich artystów jak Egon Schiele, Edward Munch czy Bruce Nauman. Idąc dalej, prace Tracey Emin umieszcza się nierzadko w „nurcie sztuki obscenicznej i obrzydliwej”, równocześnie akcentując wrażliwą i subtelną wymowę owych dzieł. Ta ambiwalencja jest zatem doskonałym przykładem zachodzących konfrontacji pomiędzy tradycyjnymi zasadami estetyki a działaniami sztuki nowoczesnej.

Emin poprzez obsesyjne rejestrowanie siebie samej i swojego życia w różnych mediach: malarstwie, fotografii, monoprintach, rzeźbie, instalacji, wyszywankach, neonach, filmie, performansach, zadaje trudne pytania o związek pomiędzy reprezentacją, (życiowym) doświadczeniem oraz kon-

il. 1 Tracey Emin, *Automatic Orgasm (Come Unto me)*, 2001, wyszywany koc, 263 x 214 cm, © artystka, fot. Stephen White. Dzięki uprzejmości Galerii White Cube

strukcją i znaczeniem własnego „ja” w sztuce. (*Relationship between representation, lived experience and the construction of self in art*)¹. Jako główna przedstawicielka współczesnej sztuki konfesyjnej, autobiografka, autorka introspekcyjnych opowieści czerpie z własnego życia, które staje się największym i niewyczerpanym źródłem inspiracji; biografia znajduje ujście w stosowanych środkach wyrazu, będących dla niej wsparciem w procesie uzewnętrzniania się przed widzem oraz zapewniających różny sposób autoekspresji, która stanowi *clou* sztuki autobiograficznej.

Emin urodziła się 3 lipca 1964 roku w Londynie, w podmiejskiej dzielnicy Croydon, wchodzącej w skład tzw. Outer London – Londynu Zewnętrznego; jako młodsza o 10 minut od swojego brata bliźniaka Paula. Bliźnięta były owocem romansu Brytyjki Pamelii Cashin i Envara Emin, Cypryjczyka tureckiego pochodzenia. Większą część dzieciństwa oraz okres dorastania spędziła w nadmorskiej miejscowości Margate, położonej w hrabstwie Kent, nad Morzem Północnym, gdzie jej ojciec otworzył Hotel International, w którym Emin mieszkała do siódmego roku życia wraz z mamą, bratem i ojcem dojeżdżającym na trzy dni w tygodniu z Londynu. W 1968 roku zaczęła uczęszczać do lokalnej szkoły podstawowej Holy Trinity Infant School (nazwa, która pojawiać się będzie w jej przyszłych pracach).

O tym okresie dzieciństwa, spędzonym w nierozdzielnej więzi z bratem Paulem, mówi: *Byliśmy bogaci i rozpieszczeni, i posługiwaliśmy się trzema językami: angielskim, tureckim i swoim własnym*². W około 1972 roku rodzice Emin rozstali się; w tym samym czasie doszło również do bankructwa jej ojca, który od tamtego czasu odwiedzał rodzinę tylko kilka razy do roku. Jeszcze przed separacją rodziców rodzina Emin wspólnie odbywała podróże do Turcji. Z wypowiedzi artystki wynika, że tureckie korzenie miały istotny wpływ na jej świadomość i do dzisiaj są pokładem inspiracji i fascynacji.

31 grudnia 1976 roku, wracając z dyskoteki, Emin została zgwałcona w jednej z uliczek w centrum Margate. Miała 13 lat. To wydarzenie traumatycznie wpłynęło zarówno na życie nastoletniej dziewczyny, jak i dojrzałej artystki – w późniejszej sztuce będzie je kilkakrotnie przywoływać, głównie w monoprincach oraz wyszywanych i aplikowanych kocach [appliqué blankets]. W swojej książce *Strangeland* nazwała je momentem utraty dzieciństwa, uświadomienia sobie swojej fizyczności i swojego wyglądu, otwarcia się na okrutne prawdy dotyczące świata (*For me, my childhood was over, I had become concious of my physicality, aware of my presence and open to the ugly truths of the world*)³.

Emin od tej pory większość czasu spędzała, włócząc się pomiędzy miejscowymi barami i plażą, a kiedy dwa lata później została zobligowana przez opiekę społeczną do ukończenia szkoły, podjęła się zdania egzaminów, wybierając jako jeden z przedmiotów sztukę. Już wtedy własne doświadczenia były kluczowym elementem jej prac. Wykonywała gliniane figurki przedstawiające członków jej rodziny. Całe grupki postaci usadawiała wokół telewizora bądź przy stole, aranżując typową rodzinną scenerię w mikroskali. W roku 1980 Emin rozpoczęła kurs projektowania mody w Medway College



¹ R. Betterton, *Why is my art not as good as me? Femininity, Feminism and 'Life-Drawing' in Tracey Emin's Art*, [w:] *The Art of Tracey Emin*, red. M. Merck, Ch. Townsend, London, 2002.

² T. Emin, *Strangeland*, London 2005, s. 5.

³ *Ibidem*, s. 23–24.

of Design w Rochester, który porzuciła po niecałych dwóch latach, przenosząc się do Sir John Cass School of Art w Whitechapel, gdzie w trakcie tzw. kursu podstawowego mogła korzystać m.in. z pracowni graficznej, w której wykonywała serie grafik skupionych głównie wokół erotyzmu i seksualności. Zaczęła tworzyć też małe kolaże w stylu Kurta Schwittersa i rysunki nawiązujące do ekspresjonizmu z przełomu XIX i XX wieku, które ujawniły jej talent i wszechstronność. Wkrótce zaproponowano jej pełnowymiarowy kurs, a zaraz po tym zdecydowała złożyć swoją aplikację do Maidstone College of Art na wydział grafiki, który ukończyła w 1986 roku. W tym czasie Emin związana była z Billem Childish, artystą, muzykiem i poetą, który zachęcił ją do tworzenia i który – podobnie jak ona – fascynował się malarstwem i rysunkami niemieckich ekspresjonistów oraz sztuką Edvarda Muncha i Ego-na Schiele. To, co zaintrygowało Emin w sztuce ekspresjonistów, wiązało się z emocjonalnym ładunkiem, który emanował z ich prac, skupienie się na własnych uczuciach, podświadomości i intuicji oraz odejście od kopiowania rzeczywistości, którą traktowano symbolicznie. Inspiracją dla artystki stały się również wykorzystane przez nich środki formalne: dysonansowe zestawienia kolorów, deformacja, płaskie traktowanie kompozycji.

Około 1988 roku Emin zaczęła uczęszczać do londyńskiego Royal College of Art, na wydział malarstwa, gdzie – jak wspomina – zamknęła się na nowe sposoby tworzenia i ograniczyła swoją artystyczną świadomość. W trakcie drugiego roku studiów Emin zaszła w nieplanowaną ciążę, którą usunęła w maju 1990 roku. Zła kondycja psychiczna doprowadziły Emin do całkowitej rezygnacji z malarstwa (do 1996 r.) i już jako absolwentka Royal College of Art rozpoczęła kurs filozofii w Morlay College przy Waterloo w Londynie. Zainteresowanie filozofią objawi się później w jej artystycznych realizacjach, w których nawiązywać będzie do problemu wiary, Boga, spirytualizmu czy quasi-religijnej natury seksu.

Był to czas, kiedy artystka niewiele tworzyła, ale poznawała sztukę, odwiedzając liczne galerie, wystawy i biorąc czynny udział w życiu towarzyskim. Mimo znajomości artystycznej bohemy Londynu stała poza zawiązującym się właśnie kręgiem Young British Artists (YBAs), tworzonym przez młodych artystów, głównie absolwentów londyńskiego Goldsmiths College, skupionych wokół Galerii Charlesa Saatchi'ego, do którego należała, poznana przez Emin, Sarah Lucas – artystka, z którą połączy ją głęboka przyjaźń. Jeśli ktoś wspominał wtedy o Tracey, to najczęściej jako o stukniętej przyjaźniółce Lucas, która dużo pije, bez przerwy pali i klnie bez opamiętania.

W lutym 1992 roku Emin po raz drugi dokonała aborcji, a niecały rok później 14 stycznia 1993 r. wraz z Lucas otworzyły The Shop. „Sklep” jako swoisty gabinet osobliwości, z ręcznie wykonywanymi przedmiotami codziennego użytku, miał być miejscem handlu i spotkań. Miał zresztać artystyczne środowisko, ale też stymulować wyobraźnię przechodniów, zapoznając z innym, nieformalnym rodzajem twórczości⁴. Jednym z klientów i bywalców The Shop był Jay Jopling, właściciel Galerii White Cube, mieszczącej się w Londynie Centralnym; zauroczony tworzonymi przez Emin autobiograficznymi listami, które wysyłała do wcześniej poznanych odbiorców, zaproponował artystce powtórzenie projektu w galerii, gdzie



⁴ G. Muir, *Lucas and Emin, 'Frieze'*, May 1993, s. 56.

przez tydzień miała sporządzać swoje osobiste listy, które finalnie zostałyby przypięte do galeryjnych ścian. Ostatecznie prezentację poszerzono do dziesięciu intermedialnych prac, a w każdej napięcie budowały bardzo osobiste relikty, które artystka wykorzystała do prowadzenia autorefleksyjnej narracji. Wystawa nosiła przewrotny tytuł *My Major Retrospective 1963-1993* („Moja Główna Retrospektywa 1963-1993”) i otwarta została 19 października 1993 roku. Odbiła się ona głośnym echem w brytyjskiej prasie, piszącej o hagiograficznym wymiarze dzieł Emin, o zamachu, jaki popełniła, wprowadzając „prawdziwe życie” do galerii sztuki, o śmiałości, z którą pokazała prace, jakich inni artyści nie odważyliby się wystawić⁵.

W roku 1995 Emin była już znaną postacią Young British Artists, również za sprawą utworzonego przez nią The Tracey Emin Museum. Prywatna instytucja artystki była jednocześnie studium, przestrzenią wystawienniczą oraz biurem. Istotą funkcjonowania Muzeum miała być możliwość zapoznania się z autobiograficzną twórczością, a następnie skonfrontowania własnej opinii z autorką i, co ważniejsze, główną bohaterką realizacji. Popularność, jaką osiągnęła Emin, którą zaczęto określać jako „nowy i unikalny głos Wielkiej Brytanii”, zmusiła ją do zamknięcia Muzeum, które z miejsca stworzonego w celu pobudzania i prowokowania dyskursów i opinii stało się głównym celem turystycznych wycieczek i ciekawskich dziennikarzy.

Od momentu zamknięcia Muzeum Emin czynnie wystawiała swoje prace zarówno na wystawach zbiorowych, jak i indywidualnych, w najważniejszych ośrodkach artystycznych Europy, Azji i Stanów Zjednoczonych. W 1999 roku nominacja do słynnej Turner Prize (Nagrody Turnera) przyniosła artystce międzynarodowy rozgłos i silnie podzieliła środowisko na jej wielbicieli i zagorzałych przeciwników.

Od początku 2000 roku Emin powróciła w swoich pracach do doświadczeń związanych z aborcją, podjęła też wątki dotyczące problemu macierzyństwa oraz braku potomstwa. Zaczęła tworzyć ogromnych rozmiarów rzeźby-instalacje, fotograficzne autoportrety i poetyckie neony. Wierna swoim tradycyjnym mediom, kontynuowała wykonywanie monoprintów i haftowanych pledów, ograniczając się do autobiograficznej, seksualnej i miłosnej problematyki. W 2007 roku otrzymała tytuł członka Royal Academy of Arts i została wybrana do reprezentowania Wielkiej Brytanii na Biennale w Wenecji. W roku następnym Scottish National Gallery of Modern Art w Edynburgu zorganizowała pierwszą w Wielkiej Brytanii retrospektywną wystawę artystki pt. *Tracey Emin 20 Years*, która prezentowała dokonania Emin od jej początkowych prac wystawionych na debiutanckiej *My Major Retrospective 1993-1996* aż po (ówcześnie) najświeższe realizacje, obejmujące między innymi wielkoformatowe obrazy olejne⁶.

Autobiografia jako źródło kreacji

Za punkt wyjścia rozważań o sztuce Emin posłużyć może współlistnienie dwóch indywidualnych, aczkolwiek dopełniających się właściwości: autobiograficzny wymiar prac oraz różnorodność mediów, jakimi się posługuje.



⁵ D. Littleton, *Private View*, 'Time Out', 1-8 December, 1993.

⁶ Dokonując próby spisania biografii T. Emin, posługiwałam się przede wszystkim artykułem P. Elliott'a, *Becoming Tracey Emin*, [w:] *Tracey Emin 20 Years*, [katalog wystawy], National Galleries of Scotland, 2008.

Zatrzymując się na chwilę przy problemie autobiografizmu, chciałabym podkreślić, iż skłaniam się raczej ku przejściu angielskiego terminu *confessional art* (sztuka konfesyjna), gdyż bliższy jest on założeniom artystycznych działań Emin, bazujących nie tyle na konkretnych faktach z życia, ale na emocjach, jakie wywoływały i na emanacji życia wewnętrznego.

Narodziny sztuki konfesyjnej wyznaczyć można w przybliżeniu na pierwszą połowę XX wieku, gdy przemian w sposobie narracji dokonały surrealistki, które świadomie odeszły od tworzenia patetycznych opowieści/wielkich narracji, wpisujących się w kontekst społeczny, polityczny czy historyczny, i zajęły się opowiadaniem osobistych historii, posługując się tzw. mikronarracją⁷. Sztuka kobieca polemizowała z powszechną w modernizmie praktyką totalnego oddzielenia biografii artysty od dzieła wizualnego, a jej spadkobiercą stał się postmodernizm, stawiający znak równości między fikcją a rzeczywistością (Federman) i głoszący, iż to autor staje się pierwszym kontekstem dzieła (Derrida)⁸.

Określając prototypowe realizacje sztuki konfesyjnej, należy wskazać na twórczość Louise Bourgeois (ur. 1911 r.) i Fridy Kahlo (ur. 1907 r. – zm. 1954 r.), które od końca lat 30. XX wieku konsekwentnie będą rekonstruowały swoje *curriculum vitae* odpowiednio w rzeźbie i malarstwie. W autoportretach Kahlo, czerpiących z lokalnej – meksykańskiej ikonografii oraz tradycji azteckiej, autobiografizm miesza się z symbolizmem, nadając pracom wymiar uniwersalny. Dwoistość artystki – jej zewnętrzna osobowość, zmieniana i podkreślana przez tradycyjne meksykańskie kostiumy, zaś wewnętrzna stale posilona bólem, będącym następstwem wypadku autobusowego – czyni narrację niepokojącą i ambiwalentną. Malarstwo, poprzez które Kahlo eksploruje własną psychiczną i fizyczną kondycję, mimo zawartych w nim wątków autobiograficznych odchodzi od biografii sensu *stricto* i staje się raczej ontologią cierpiącego ciała, środkiem do poznania jego realności i wrażliwości oraz do badania swojej świadomości względem niego⁹.

Prace Bourgeois, amerykańskiej rzeźbiarki francuskiego pochodzenia, silnie zakorzenione w biografii, odwołują – się podobnie jak realizacje Emin – do dziecięcych wspomnień, relacji z rodzicami, stosunków łączących matkę i ojca (ciekawą zbieżnością jest fakt, iż obie artystki wychowały się w rodzinach, w których ojciec prowadził podwójne życie), okresu dojrzewania i w końcu doświadczeń dojrzałej kobiety artystki. Sztuka jest dla nich formą spowiedzi czy wręcz terapii, ma moc oczyszczającą i uleczącą. Zarówno Bourgeois, jak i Emin mówią o procesie twórczym jako o dokonywaniu egzorcyzmu. *Moje emocje są moimi demonami* – mówiła Louise Bourgeois w jednym z wywiadów – *Proces rzeźbienia jest egzorcyzmem, w momencie depresji wyciąga mnie z niej i przywraca równowagę; taki jest chyba główny cel sztuki*.

Na przełomie XX i XXI wieku konfesyjna sztuka kobieca dokonuje rewolucji w przedstawianiu i postrzeganiu kobiecej cielesności, seksualności i kobiety w ogóle. Realizuje postulaty Helen Cixous – francuskiej filozofki, badaczki i pisarki feministycznej – dotyczące kobiecego pisania, które zasadzać ma się na doświadczeniu ciała, wynalezieniu niezdożytego języka, rozsadzającego ograniczenia, klasy i retoryki, porządku i kodyfikacje¹⁰, które



⁷ Upadek wielkich opowieści, zwanych inaczej metanarracjami, ogłosił Jean-François Lyotard w dziele z 1979 r.: *La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir*, w Polsce wydanym przez Fundację Altheia: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa, 1997.

⁸ E. Gieysztor-Miobędzka, *Życie artysty – Tło kulturowe*, [w:] *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Nieborów, 1994.

⁹ W. Chadwick, *Women. Art and Society*, London, 2007, s. 313–314.

¹⁰ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.

– jak dodaje Hanna Jaxa-Rożen w artykule dotyczącym współczesnej poezji kobiecej – opiera się na odmienności kobiecego ciała i *jouissance* (przyjemności), która jest pęknięciem i pewną przestrzenią wolności wobec męskiego, fallicznego dyskursu¹¹.

Interdyscyplinarna sztuka Tracey Emin, tworzona od końca lat 80. XX wieku, jest powziętą przez artystkę próbą dokonania redefinicji i przewartościowania tradycyjnych kanonów i schematów estetyki, nie tylko ukształtowanych przez kulturę patriarchalną, ale również przez drugą falę feminizmu z jej moralistyczną postawą i politycznym aktywizmem krytykującym wszelkie reprezentacje nagiego i seksualnego kobiecego ciała i domagającym się cenzurowania pornografii, zamiast tego jest zwróceniem się w stronę fascynacji kobiecą cielesnością, pożądaniem i erotyką ze wskazaniem na indywidualne wizje mówiące o estetycznych i zmysłowych doznaniach przyjemności, bólu i rozkoszy¹².

Medium jako narzędzie konfesji

Sztuka Emin – rozpięta między konfesją, a poszukiwaniem odpowiedniego nośnika, do udźwignięcia tego, co w danej chwili chce wyrazić – powstaje z czystej fascynacji naturą danego medium, jego charakterem i sposobem oddziaływania. Artystka łączy dwie niezależne kategorie, wyznaczając nowy sposób autoekspresji zawarty w korelacji między treścią dzieła i techniką jego wykonania oraz wynikający z poświęcenia równorzędnej uwagi tematyce i formie. Spośród całego spektrum środków wyrazu, które stosuje Emin, wyróżnić należy trzy, które zdają się być nie tylko dominującymi w jej twórczości, ale także najbardziej nowatorskimi, a swoją specyfiką łamią reguły tradycyjnej estetyki, ściśle określające ramy sztuki wysokiej.

Monoprint jest techniką graficzną, stosowaną przez Tracey Emin właściwie od początku jej drogi artystycznej. Zapoznała się z nią już na studiach w Sir John Cass School of Art w Whitechapel, które podjęła w 1982 roku, mając 19 lat. *Monoprint* to nazwa angielska, którą stosują przez brak jej polskiego odpowiednika i która określa technikę przyrównywaną w literaturze angielskiej do monotypii, polegającej na wykonywaniu wielobarwnej kompozycji bezpośrednio na wypolerowanej płycie metalowej lub szklanej przy użyciu wolnoschnących farb, którą odbija się na zwilżonym papierze. Odbitka monoprintu powstaje natomiast po przyłożeniu papieru do pokrytej farbą drukarską płyty – metalowej bądź szklanej – i rysowaniu na odwrocie papieru kredką czy miękkim lub ostrym narzędziem. Cechą charakterystyczną tej techniki jest unikatowość, ponieważ proces wykonywania odbitki uniemożliwia jej powielenie. Innym aspektem, podkreślanym przez oponentów, pozostaje przypadek, z jakim tworzy się odbitkę, Emin natomiast traktuje tę właściwość jako atut, nadający monoprintowi element spontaniczności i zaskoczenia, co wielokrotnie podkreślała w swoich wypowiedziach, wyróżniając monoprint jako swoje ulubione medium plastyczne. Stosując monoprint, Emin tworzy indywidualne przedstawienia, które, składając się na całe serie, często opatrzone zostają wspólnym tytułem. Jedna z pierwszych



¹¹ H. Jaxa-Rożen, *Opowiadanie ciałem. Kilka uwag o współczesnej poezji kobiecej*, [w:] *Narracje - (Auto)biografia - Etyka*, red. L. Kochanowicz, R. Nahirny, R. Włodarczyk, Wrocław 2005, s. 77. Autorka, postępując się określeniem *jouissance*, nawiązuje bezpośrednio do filozofii Julii Kristevej – francuskiej psychoanalityczki, filozofki, językoznawcy.

¹² Podobne działania podejmowała Helen Chadwick, brytyjska artystka, tworząca od lat 70. do połowy lat 90. XX wieku, o czym szerzej pisał P. Leszkowicz, [w:] *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001, s. 22-23.



il. 2 Tracey Emin, *Hotel International*, 1993, wyszywany koc, 257 x 240 cm, © artystka, fot. Stephen White. Dzięki uprzejmości Galerii White Cube



il. 3 Tracey Emin, *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995*, 1995, wyszywany namiot, materac, światło, 122 x 245 x 215 cm, © artystka, fot. Stephen White. Dzięki uprzejmości Galerii White Cube

graficznych serii Emin, zatytułowana *Family Suite*, składa się z około 20 małoformatowych odbitek, w których przywołuje wspomnienia odnoszące się do dzieciństwa spędzonego w Hotel International, w Margate. Są to głównie autoportrety artystki oraz przedstawienia członków jej rodziny, przede wszystkim matki i ojca, których ukazała przez pryzmat codzienności i nieszczęścia związanego z ich rozstaniem.

Każda z odbitek wykonana jest na jasnym papierze, o wymiarach zbliżonych do kwadratu (11.60 x 10.60). Emin, posługując się długopisem, kreśli energicznie i nerwowo rysunek, który swoim charakterem zbliżony jest do stylistyki rysunków dziecięcych. Czarna farba drukarska, którą pokryta jest najczęściej szklana matryca, utrwała przedstawienie na drugiej stronie kartki, w formie odbitki, stającej się skończonym dziełem. W swojej pierwszej serii monoprintów wykorzystuje mały format papieru, z czego niektóre są najzwyczajszymi kartkami w linie, z postrzępionymi brzegami – śladami po wyrwaniu z notatnika (?). Artystka wypełnia cały kadr figuralnymi przedstawieniami. Rysowane pobieżnie i szkicowo są bardziej niewyraźną bazgraniną linii niż wizerunkiem konkretnej osoby. Nachodzące na siebie linie tworzą niejasne kompozycje, a wprowadzone, poprzez zamazanie bądź przekreślenie, poprawki wzmacniają ich chaotyczność. Widoczne są też śla-

dy pracy artystki – odciski jej dłoni pozostawiły smugi czarnej farby na powierzchni papieru. Infantylny jest przez umowność, z jaką Emin tworzy poszczególne przedstawienia. Za pomocą kilku kresek komponuje sylwetki. Twarze wielokrotnie pozbawia wyrazu, poprzez jedynie symboliczne zaznaczenie szczegółów, ale równie często rezygnuje z ich akcentowania, pozostawiając puste i nieopracowane. Przez to zatracanie indywidualności, pozbawienie osób cech szczególnych, monopriny stają się dziełami efemerycznymi i tajemniczymi, ich sugestywność osiągnięta jest poprzez dobór surowych środków wyrazu i oscylowanie między tematyką dotyczącą samotności, rozwijającej się dziecięcej seksualności, rozwiązłego życia i skomplikowanych stosunków rodzinnych. Zwrócić należy przy tym uwagę, że Emin z premedytacją rezygnuje z nadania portretowanym cech osobowości. Kreśli linie szybko i dziko, zbliżając się raczej do stylistyki *art brut* niż – jak powszechnie przyjęto – do rysunków Egona Schiele¹³.

Podobną stylistykę artystka stosuje w serii z 1995 roku *Abortion How it Feels*, która jest wizualnym *cri de coeur* (*cry of the heart/krzyk serca*); przedstawieniem bodaj najbardziej traumatycznych wydarzeń z jej życia. Grafiki, wykonane w trzy lata po dokonaniu drugiej aborcji, odnoszą się bezpośrednio do doświadczeń, których echo głośno odbiło się w owym czasie w jej twórczości. Cztery monopriny, zasadniczo identyczne, są wizerunkiem kobiety leżącej na szpitalnym łóżku, różnią się jedynie kątem ukazania sceny, przez zmianę którego mamy możliwość przyglądania się temu samemu przedstawieniu z różnych stron – od góry i z boku. Metalowe łóżko i leżąca na nim postać – naszkicowane w dziwacznej perspektywie na białym, pustym tle – symbolizują alienację i samotność, dystansują nas od prawdziwości pokazanej sytuacji. Jednocześnie szpitalna sterylność, która przenika przez grafiki, wzmacnia poczucie niepokoju i strachu. Emin prezentuje dokonanie aborcji w sposób dosłowny, nie ujmuje sceny w cudzysłowy, nie posługuje się metaforą. Wszystko jest namacalne, werystyczne – o ile możliwe jest posługiwanie się weryzmem w przypadku tak szkicowych i żywiołowych rysunków.

Szczególnie jedna grafika wpływa na wyzwolenie empatii i współodczucie bólu. *Bleeding from the Womb* (*Krwawiące łono/Krwawiąc z łona*) jak w tytule – ukazuje strugę krwi wypływającą z łona między kobiece uda. Łono zaznaczone jest czarną, niechlujną gmatwaniną linii, jakby miało symbolizować obcego czy jakiś niepoznany element kobiecego wnętrza. Podobnie jak w *Saying Goodbay Mummy*, gdzie zarodek o nieokreślonym kształcie unosi się do góry – jakby na kształt dymu – opuszczając ciało matki.

Ambiwalentność prac, która wynika z traktowania zarodka jako ciała obcego czy jako tzw. Alien – słowa, którego genealogia sięga aż do pojęcia okropności, inności – a z drugiej strony, poprzez nadanie wymownych tytułów, ukazanie miłości i cierpienia wynikającego z utraty czegoś bliskiego, jakiejś części samej siebie, stawia serię *Abortion: How it Feels* w roli antagonisty walczącego ze społecznymi przykazaniem. Przechodzi tym samym z autobiograficznego i intymnego wyznania w wymiar uniwersalny.

Wspomniane serie monopriny otwierają drogę kolejnym realizacjom, które Emin będzie tworzyła w tym medium przez całą drogę artystyczną.



¹³ Kojarzenie monopriny T. Emin z rysunkami E. Schiele jest popularne wśród badaczy sztuki najnowszej, głównie poprzez tworzenie przez Emin prac przesyconych erotyzmem i seksualnością, które były podstawowymi elementami sztuki Schiele: nerwowe prowadzenie linii i ograniczenie się do najprostszycy środków wyrazu mają być innym dowodem na paralelizm między dziełami Emin i Schiele. Takiej interpretacji dokonano m.in. w: *The Art of Tracey Emin*, red. M. Merc, Ch. Townsend, London 2002.

Niezmiennie podmiotem prac będzie ona sama, choć nieczęsto rozpoznawać będziemy ją jako a r t y s t k ę; co może stanowić kolejny argument do polemiki z twierdzeniem, jakoby Emin permanentnie czerpała inspirację z twórczości Eгона Schiele. Najpopularniejszym kontekstem monoprintów pozostanie jednak, jak w przypadku austriackiego rysownika, seksualność i wszystkie jej aspekty – od gwałtu, przez nastoletnie pożądanie, masturbację, współżycie i jego konsekwencje jak: poczucie emocjonalnego katastrofizmu, hysterii, upadku, zdenerwowania i samotności. Ponadto nagie portrety Emin: *If I Could Just Go Back and Start Again* (1995), *Thinking About You All the Time* (1996), *Don't Just Leave Me Here* (1997), *I Did't Do Anything Wrong* (1998) – w przeciwieństwie do tradycji aktów zachodniej historii sztuki – są w stanie odkryć i pokazać czasem szokującą i nader rzadką w sztuce portretów prawdziwą osobowość „pozującej” modelki. Nie są tylko otwarciem się przed widzem, lecz raczej rozdarciem, wywlekaniem na zewnątrz własnych demonów, odprawianiem rytuałów, dokonywaniem egzorcyzmów.

Jeśli monoprinty sporządzone przez Emin to dzieła, w których dominującym gatunkiem są autoportrety/autoreprezentacje bądź też wizerunki bliskich jej osób, to w aplikowanych i haftowanych kocach – kolejnej technice chętnie stosowanej przez artystkę – dokonuje się pewna transformacja, prowadząca do ujawniania autobiografii poprzez t e k s t. Są więc to przedstawienia werbalne, w których słowo wypowiedane, czy – biorąc pod uwagę naturę medium – wyszywane, staje się dla odbiorcy bezpośrednim i jasnym komunikatem, którego siła tkwi w sposobie jego zapisania. Brytyjka posługuje się dwiema charakterystycznymi technikami dekoracyjnymi, znanymi od czasów starożytnych i różnie rozwijającymi się na terenie całej Europy. Aplikacja – jako pierwsza i dominująca w szytych realizacjach artystki – jest techniką polegającą na naszywaniu wzoru z materiału na materiałowe tło w innym kolorze. Z założenia jest jedną z technik sztuki użytkowej, stosowaną jednak w celu podniesienia estetycznych wartości danego przedmiotu. Haft, występujący w realizacjach Emin znacznie rzadziej, wywodzi się, podobnie jak aplikacje, z czasów antycznych i jest terminem określającym wzór wykonywany nićmi na tkaninie (lub skórze) ręcznie lub maszynowo, przy pomocy igły bądź szydełka¹⁴.

Nieco kolokwialnie brzmiąca nazwa: robótki ręczne, którą przyjęło się określać wszelkie realizacje wykonane przy pomocy igły, nitki i materiału, doskonale odzwierciedla naiwność, z jaką traktowano ten gatunek na przestrzeni wieków. Wykonywanie robótek ręcznych zarezerwowane było dla kobiet, i często nie służyło innym celom niż całkowicie praktycznym, w minimalnym stopniu ingerując w kwestie estetyki i dekoracji. W momencie gdy na przełomie XVIII i XIX wieku szycie stało się nadrzędnym kobiecym zajęciem, odezwały się głosy pierwszych feministek sprzeciwiających się utożsamianiu robótek ręcznych z kobietą. Szycie, w trakcie którego kobieta notorycznie się kaleczy i cierpi, było dla nich symbolem ponizenia będącego efektem żmudnych i ograniczających domowych obowiązków nałożonych na kobietę. Pisarki i poetki tego okresu postulowały wyrzucenie igły i nitki



¹⁴ Wyjaśniając terminy, korzystam ze *Słownika terminologicznego sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 21, 135 oraz *Dictionary of Art Terms*, ed. E. Lucie-Smith, London, 2003. s. 17.



il. 4 Tracey Emin *My Bed*, instalacja, wystawa 'Turner Prize', Tate Gallery, Londyn 20 października 1999 – 23 stycznia 2000, © artystka, fot. Stephen White. Dzięki uprzejmości Galerii White Cube

oraz zastąpienie ich piórem i atramentem, które miały dać kobietom szansę mówienia i tworzenia¹⁵. W połowie XX wieku artystki feministyczne powróciły do tego kobiecego i zaniedbanego medium, jakim jest szycie, i odnalazły w nim pokłady niewykorzystanych inspiracji. Przewartościowana i zinterpretowana na nowo technika, uznawana do tej pory za rzemieślniczą, została podniesiona o rangę wyżej, stając na równi z tradycyjnymi mediami artystycznymi. Sztuka wysoka, czerpiąc z owej techniki, została wzbogacona o nowatorskie formy, takie jak wyszywane obrazy, miękkie tkaninowe rzeźby czy aplikowane kolaże.

Pledy Emin są więc pogłosem wczesnej sztuki feministycznej, na gruncie której wyrosły nowe formy artystyczne zwane *femmage*, wykorzystujące tradycyjne kobiece techniki dekoracyjne jak szycie, haftowanie, szydełkowanie, tworzenie aplikacji czy patchworków. Tworzenie ich, zapoczątkowane przez Miriam Schapiro w latach 70. XX wieku, kontynuowane było m.in. przez: Joyce Kozloff, Faith Ringgold – walczącą na polu „czarnego feminizmu”, w Polsce przez Marię Pinińską-Bereś; zaadoptowane zostało również przez artystki, które podobnie jak Tracey Emin nie utożsamiały się z ideologią feministyczną: Annette Messager oraz Louise Bourgeois w późnym etapie twórczości.

Hotel International (1993) – aplikowany koc, który wyznacza w twór-



¹⁵ P. Zakreski, *Representing Female Artistic Labour 1848-1890: Refining work for the Middle-Class Woman*, Oxford 2006, s. 20-21.

il. 5 Tracey Emin, *The Perfect Place to Grow*, 2001, drewniana budka dla ptaków, DVD (Super 8 mm film), monitor, drewniany stojak, rośliny, drabina, 261 x 82,5 x 162 cm. Czas trwania filmu: 2 min, © artystka. Dzięki uprzejmości Galerii White Cube



czości Emin początek jej fascynacji robótkami ręcznymi, wykonany został z różowego koca, będącego – jak sama utrzymuje – jej osobistym, z czasów dzieciństwa. Na nim naszyty został tekst odnoszący się do najważniejszych faktów z wczesnego życia Emin: zawiera jej datę urodzin, imiona i pochodzenie rodziców, miejsca zamieszkania wraz z tytułowym hotelem oraz nazwę szkoły podstawowej, do której uczęszczała. Wzbogacony jest też o intymne zwierzenia: *'Pam Cachin Loved Envar Emin So Much'* czy *'You're Good in Bed'*. Kolejne realizacje są wyraźnym pogłosem tego dzieła; Emin jako bazę stosuje przeważnie miękkie, flauszowy materiał w kolorze jasnoróżowym, błękitnym, białym lub beżowym, kojarzącym się z dzieciństwem, bezpieczeństwem i ciepłem. Stanowi on neutralne tło dla aplikowanych tekstów, wyciętych z różnokolorowych tkanin. Wielkie drukowane litery układają się w krzywe ciągi zdań, często nachodzą na siebie w taki sposób, że zmienia się ich szyk, zatracą sens i kontekst. Tekst staje się najważniejszym nośnikiem wszelkich treści, które Emin przekazuje widzowi. Treści, które są wypadkową jej biografii i które odpowiadają metaforze „wylewu”, „przelewania” i „rozprzestrzeniania” się (kobiecego tekstu), które są „wymiotem” i „wyciekaniem”, nieuchwytnym i otwartym na wielość sensów, znamionując kobietę, która jest eksplozją, rozproszeniem, musowaniem, obfitością, z rozkoszą oddającą się bezgraniczności... Jak w *Automatic Orgasm (Come Unto Me)*

realizacji z 2001 roku. Pled zszyty jest z trzech rodzajów materiału: różowego flauszu, czerwonego żakardu w kwiaty oraz welurowej tkaniny w czerwono-szarą kratę. Pośrodku naszyty został bladoróżowy krzyż, asymetryczny, niedoskonały (lichy i rachityczny), nad nim napis utworzony z wielkich liter: 'COME UNTO ME' i dalej po jego obu stronach: 'Every time I feel love I think Christ I'm going to be CRUCIFIED. So I close my eyes and become the cross. So beautiful'. Emin, łącząc mistykę ze zmysłowością i erotyką, staje się kobietą-Rewolucją, kobietą-Wolnością, buntowniczką, kobietą, która krzyczy, a krzyk wydobywa ją z milczenia i ciszy, zapiekającego wewnątrz i zakrzepłego bólu¹⁶. Ponadto, dokonując tak niebezpiecznego zjednoczenia, zdaje się powtarzać za Georges'em Bataille, iż możliwe jest porównanie ekstazy mistycznej z odruchami rozkoszy fizycznej. Zespolecie seksualne może być według Bataille symbolem transcendentnego zespolecia Boga z ludzkością, a problemem w takim pojmowaniu seksualności jest nasza naukowa i techniczna umysłowość, która uczyniła z aktu seksualnego czystą biologię¹⁷. Artystka doświadcza zmysłowej i seksualnej transgresji poprzez imaginację ukrzyżowania. Współczesna kultura często represjonuje wszelkie odniesienia do tego całkowicie już zsakralizowanego pojęcia, wymusza na artystach zachowania dużego dystansu i respektu wobec odczuć religijnych, czy nawet cenzuruje wypowiedzi i działania skrajnie radykalne¹⁸. Emin rezygnuje z patetycznych, sztywnych konwencji, zarezerwowanych i odpowiadających religijnym wizerunkom, na rzecz medium nietradycyjnego, które uznać by można za laickie, nieszlachetne, tym samym nieostosowne dla przedstawienia świętego symbolu religijnego i tym bardziej do utożsamiania się z nim.

Najważniejszym substratem *appliqué blankets* jest jednak biografia artystki. Jej spisywanie rozpoczęła od wspomnianego wcześniej *Hotel International* (1993). Rok 1997 wyznacza stworzenie *Mad Tracey from Margate: Everyone's Been There* wyabstrahowanej słownej kompozycji naszytej na intensywnie niebieskim kocu, gdzie pośród pojedynczych, wyrwanych z kontekstu zdań np.: 'She was masturbating', 'And I'm not hurt', 'My best friend's in New York' umieszcza inicjały osób, których przypuszczalnie dotyczą wyszywane zwroty. Od 2000 roku wykonuje bardziej spójne tematycznie układy, mówiące o konkretnych sytuacjach, mających miejsce w przeszłości, takich jak zmoczenie łóżka na szkolnej wycieczce w Austrii, ukończenie szkoły podstawowej, gwałt, aborcja, niespełniona miłość.

Zastosowanie przez artystkę niekonwencjonalnych środków wyrazu, istniejących na marginesie tradycyjnych mediów uważanych powszechnie za sztuki piękne oraz odchodzących daleko od panujących w sztuce współczesnej estetyk, mocno oddziałuje na odbiór prac, które stają się stylistycznie nobliwe, zaś ideowo nie tyle odważne, co prostolinijne i szczere, dzięki czemu wzbudzają zaufanie widza, stojącego przed wyzwaniem poznania życiorysu twórczyni i łączących się z nim „życiowych wzlotów i upadków”.

Instalacje są bodaj najbardziej hybrydycznymi i nieokreślonymi dziełami sztuki Tracey Emin. Samo pojęcie występujące w historii sztuki od lat 80. XX wieku jest bardzo pojemne, a próby jego wytłumaczenia często kończą się na dość enigmatycznym określeniu jego specyfiki. Według angielskiego



¹⁶ Metaforę krzyku wyjaśniała, powołując się na filozofię H. Cixous oraz J. Derridy, K. Kłosińska w: *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006.

¹⁷ G. Bataille, *Erotyzm*, Gdańsk, 2007, s. 218.

¹⁸ W Polsce bodaj najbardziej głośnym przypadkiem dyskryminacji dzieła postugującego się religijną symboliką było uznanie instalacji *Pasja Doroty Nieznalskiej* (wystawioną w gdańskiej Galerii Wyspa, od 14 XII 2001 do 20 I 2002) za obrażającą uczucia religijne i oskarżenie autorki o popełnienie przestępstwa.

Słownika Terminów Plastycznych (*Dictionary of Art Terms*) instalacja to konstrukcja lub zestaw przedmiotów i efektów dominujących w danej przestrzeni; istniejących w kontekście galeryjnym bądź poza-galeryjnym w określonym czasie. Immersyjna natura instalacji pobudza widza do chęci fizycznego wejścia w pracę, do interakcji z zaangażowaniem wszystkich zmysłów oraz do eksplorowania różnych znaczeń dzieła¹⁹. Instalacja na przełomie lat 60. i 70. istniała w relacji ze sztuką environment i nie była traktowana jako osobny gatunek artystyczny; dopiero lata 90. – w tym również działania Tracey Emin – przyniosły jej pełną autonomię i wniosły do powszechnego użytku termin „sztuka instalacji”. Powstanie odrębnej formy sztuki jest silnie związane ze zmianami w obrębie estetyki jak również wystawiennictwa, a prekursorami zmian w interesującym mnie brytyjskim środowisku byli twórcy z Young British Artists. Pokolenie YBAs szukało nowej drogi mającej zmienić zakrepy radykalizm i konformizm „nowej/starej” krytyki postmodernizmu. Artyści rozpoczęli kolejny etap w trwającym od modernizmu procesie redefinicji i dekonstrukcji sztuki, który pozwolił na dokonanie zmian w całej sztuce europejskiej. Dążąc przede wszystkim do dewaluacji instytucji kulturalnych poprzez prowadzenie nieformalnych działań w ich wnętrzu, artyści doprowadzili paradoksalnie do umocnienia pozycji galerii sztuki. Stosując nowe formy artystyczne i łącząc paradygmaty, stworzyli nowy rewers starej monety, gdzie tradycyjna historia sztuki, z instytucją jako siłą napędową i decydującą, poddana została rewitalizacji, a jej kanony zaczęto odczytywać od nowa, doprowadzając m.in. do rewolucji w reprezentacji. Choć instytucja była miejscem skupiającym artystyczne życie, zaczęła funkcjonować jako aglomerat nowych jakości, które często wszem i wobec stały się przeciwko niej samej, krytykując koturnowość, powagę i hermetyczność, które w żaden sposób nie zaspokajały potrzeb „młodej sztuki”. Instalacja jako forma otwarta stała się zbawiennym środkiem wypowiedzi artystycznej, który rewolucjonizował reprezentację, przy okazji reformując tradycję estetyki mającej silne oparcie w muzeach i galeriach promujących sztukę o XIX-wiecznej lub modernistycznej proveniencji. Najśłynniejsza instalacja Emin pt. *My Bed* z 1998 roku, zaprezentowana po raz pierwszy na indywidualnej wystawie artystki w Tokio, uczyniła z niej wiodącą postać w sferze sztuki personalnej, publicznie obnażającej swoje fizyczne i emocjonalne cierpienie. Stała się też punktem zapalnym dyskusji na temat upublicznienia prywatności w sztuce²⁰. Łóżko, na którym piętrzy się pognieciona pościel, transparentne rajstopy i ręcznik, razem z całym arsenałem rozmaitych przedmiotów znajdujących się tuż obok: od pustych butelek po wódcę, paczki papierosów i brudnej bielizny przez prezerwatywy, pigułki antykoncepcyjne i tampony; skończywszy na domowych, wełnianych bamboszach, „przedwczorajszej” gazecie, polaroidowych autoportretach i białej, włochatej maskotce; ilustruje co najmniej niechlujną naturę artystki, żyjącej w przestrzeni opanowanej przez brud i detrytus, ale może być też, poza takim jednowymiarowym odbiorem, formą autokonfesji, choć – jak sugeruje Rosemary Betterton – dzieła Emin nie można odbierać jako tylko i wyłącznie zwierzenia, ale jako przeprowadzoną przez artystkę rekonstrukcję własnego „ja” (*self-reconstructions*)²¹. Łóżko staje się tego symbolem; ucieleśnieniem moralnych upadków, jakich



¹⁹ *Dictionary...*, op. cit., s. 31.

²⁰ M. Merck, *Bedtime*, [w:] *The Art of Tracey Emin*, red. M. Merck, Ch. Townsend, London 2000, s. 121.

²¹ R. Betterton, op. cit., s. 30.



il. 6 Tracey Emin, *The Perfect Place to Grow*, 2001, drewniana budka dla ptaków, DVD (Super 8 mm film), monitor, drewniany stojak, rośliny, drabina, 261 x 82,5 x 162 cm. Czas trwania filmu: 2 min, © artystka. Dzięki uprzejmości Galerii White Cube



il. 7 Tracey Emin, *The Perfect Place to Grow*, 2001, stop-klatka filmu © artystka. Dzięki uprzejmości Galerii White Cube

doznała, a z drugiej strony jego piękno lub brzydota (?) uświadamia nam, jak bardzo przywykliśmy do estetycznych kanonów kształtujących w nas odpowiedni sposób odbioru dzieła. Nachalność autoekspresji, zastosowana przez Emin, stojąca w szeregu z narcyzmem i ekshibicjonizmem, buduje w odbiorcy bariery, przez które nie dostrzega subtelności, innego rodzaju piękna czy chociażby autoironii i humoru, które w sztuce stają się czasem cenniejsze od najbardziej wzniosłych wartości estetycznych.

Pierwszą instalacją zrealizowaną pod konkretną ekspozycję była wykonana w 1995 roku *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*²², znana też jako *The Tent*. Stworzona została z namiotu, czyli klasycznego ready-made, który we wnętrzu wyszyty był w charakterystyczny dla Emin sposób – kojarzący się z jej *appliqué blankets* – wielkimi literami nałożonymi na prostokątne skrawki wzorzystych materiałów. Tekst składał się z około 120 nazwisk osób, z którymi artystka, dosłownie, spała. Począwszy od członków rodziny, przyjaciół, znajomych i kochanków, kończąc na dwóch zarodkach, które usunęła, dokonując aborcji. Na podłodze namiotu, wyłożonej niebieskim kocem, umieściła – również wyszywany – napis: *‘With Myself, Always Myself, Never Forgetting’*. Namiot sam w sobie jest przedmiotem o bardzo dokładnym rodowodzie. Od wieków służył nomadom za schronienie, był przenośnym domem, dającym ciepło i poczucie bezpieczeństwa na obcym terenie. Forma namiotu użyta przez Emin – zamknięta, półokrągła, z lekko uchylonym wejściem – kojarzy się z bezpieczeństwem i kameralnością, które nas otaczają po wejściu do środka. Atmosfera intymności jest jakby wszechogarniająca.

²² Instalacja *Everyone I Have Ever Slept With* do 2004 roku znajdowała się w kolekcji Charlesa Saatchiego; tego też roku została zniszczona w pożarze londyńskiego magazynu sztuki Momart, gdzie była przechowywana. Artystka odmówiła zrekonstruowania pracy.

Namiot, który jest miniaturą mieszkania, pozwala doświadczać namacalnej, cielesnej i niekłępującej bliskości; przywołuje asocjacje z prenatalną osłoną, kiedy jesteśmy wewnątrz ciała. Wkraczając w tak doskonale zaaranżowany prywatny świat, odbiorca, czytający po kolei każde imię i nazwisko osoby, która przypuszczalnie złączona była z Emin jakąś symptomatyczną więzią, czuje się jednocześnie onieśmielony i zaintrygowany odkrywaniem przed nim historii jej życia. Znajdując się w przestrzeni, która metaforycznie jest łóżkiem, łonem i psychiką artystki, staje się powiernikiem spowiedzi dokonywanej przez Emin w owej realizacji.

Inną pracą zmuszającą widza do bezpośredniego, fizycznego kontaktu jest *The Perfect Place to Grow* (2001); drewniana chatka przykryta jedno-spadowym dachem wzniesiona została na czterech drewnianych belkach, a dostęp do niej umożliwiają dostawione z przodu wąskie schodki, u podnóża których ustawiono kolekcję doniczkowych kwitnących na czerwono kwiatów, przywodzących na myśl klimat przydomowego ogródka. Gdy wejdzie się po schodach na sam szczyt i zajrzy przez dziurkę wydrążoną we frontowej ścianie, niespodzianką okaże się wyświetlany we wnętrzu chatki film, którego głównym bohaterem jest ojciec artystki. Widzimy go, jak idąc przez kukurydziane pole, zbliża się do kamery, trzymając w ręku czerwony goździk, następnie odwraca się i znika. Film jest ponoć przedstawieniem rytuału, którego co kilka dni dokonuje ojciec artystki – przynosi jej pojedynczy kwiat, który wtyka w skrzynkę na listy, jeśli nie zastanie córki o danej porze. Tytuł instalacji jest jednocześnie sentymentalny – odwołuje się w nim do hobby swojego ojca, ogrodnika z zamiłowania; ironiczny – jeśli weźmiemy pod uwagę inne prace odwołujące się do dzieciństwa i przeżytych przez nią traum tego okresu, a przede wszystkim nie do końca zrozumiałe – zastanawiać by się można, co w tym wypadku oznacza słowo *to grow* (z ang. „rosnąć”); czy dotyczy się samej Emin i jej wspomnień z Margate, w którym dorastała, czy może to „Perfekcyjne Miejsce” jest jedynie dobrym gruntem pod uprawiane rośliny. Ambivalencja dzieła, ujawniająca się na poziomie samego tytułu, niekoniecznie musi utrudniać odbiór pracy, wskazałabym raczej na takie operowanie formą i treścią, które umożliwia widzowi komunikowanie się z jej przesłaniem, które z kolei w wymiarze uniwersalnym może dotyczyć powrotu do wspomnień jako źródła naszej tożsamości czy więzów rodzinnych kształtujących naszą osobowość. Takie spojrzenie na rzeźbiarsko-instalacyjne realizacje Emin ujawnia ich skomplikowany i niejednorodny charakter, bo z jednej strony artystka ogranicza je autobiograficzną wymową, z drugiej, przez użycie różnorodnych mediów i materiałów, stwarza otwarte formy-hybrydy, których zamknięcie w sprecyzowanych ramach interpretacji byłoby co najmniej niesprawiedliwe, ale przede wszystkim nie oddawałoby labilnej i chimerycznej natury sztuki instalacji w ogóle.

Interdyscyplinarna sztuka Tracey Emin, w której dominuje zamknięta formuła narracyjna, niosąca osobiste i intymne treści, może świadczyć o jednowymiarowości dzieł, których monolityczna struktura nie przepuszcza odmiennych od – z góry ustalonych – interpretacji. Emin, wychodząc od

siebie samej i ze śmiałością przekraczając granice prywatności, podkreśla znaczenie, jakie w naszej przestrzeni kulturowej ma konfesja i możliwość opowiadania o sobie. Jednocześnie w swoich intymnych opowieściach udaje jej się zawrzeć polemikę z szerokim spektrum kwestii społecznych i kulturowych: od problemu kobiecych stereotypów, przez popkulturowy wojeryzm, aż po dialog z tradycją sztuki i filozofii modernistycznej. Artystka łączy autobiograficzną rzeczywistość z metaforą, pozostawiającą dla widza miejsce na osobiste i indywidualne odczytanie dzieł, a wielorakość stosowanych technik i tworzyw oraz wypracowanie właściwej dla siebie stylistyki (ujawniającej się głównie w monoprintach i aplikowanych kocach) pozwala odbierać sztukę Emin na poziomie wizualności jako czysto estetyczne doświadczenie.

[Za pomoc w pisaniu artykułu i konsultację pracy dziękuję Pani prof. Annie Markowskiej.]

Małgorzata Micuła

Doktorantka Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania obejmują m.in. sztukę po 1960 r. oraz kulturę żydowską w Europie do 1939 r.

Summary

MAŁGORZATA MICUŁA / Autobiography as a source of creation or confessional art of Tracey Emin

Introspective art of Tracey Emin is a journey through her peculiar, intimate world where childhood memories intermingle with the experiences of a grown-up woman who is one of the most popular contemporary British artists. Her work, placed between two poles: publicity and high culture, constantly evokes contradictory opinions on making privacy public, exhibitionism in art and female confession going far beyond the frames of social norms establishing female sexuality, carnality and sensuality. Balancing between subtleness and vulgarity, beauty and ugliness, scream and silence, Emin preserves all her personalities in her works that lead a dialogue with traditional media and search new paths amidst conventions and stylistics of art and crafts history.