

-
- „Zabawa w antropolożkę współczesności” – Viola Kuś
katalog projektu TOP-MODEL MADE IN POLAND '07
/ ISBN 83-89657-29-5

Narastająca ilość materiałów źródłowych jest dla badacza nadmiarem kłopotliwym, ale jednocześnie staje się przyczynkiem do poszukiwań bez dna i pobudza do logicznie następujących po sobie działań, mających na celu odnalezienie uniwersalizmu. Co w praktyce oznacza przejście od etnografii, przez etnologię, ku antropologii kultury[1]. We współczesnej materii tego świata nic nie jest oczywiste[2]. Według Wojciecha Burszty i Krzysztofa Piątkowskiego antropologię charakteryzuje nieustanne zdziwienie i ja w nim właśnie pozostaję. Beata Lisowska, cytując Bursztę i Piątkowskiego, pisze, że obojętnym jest, czy w grę wchodzi klasyczna kulturowa odmienność dalekich peryferii naszego oswojonego świata, czy tzw. bliska obcość naszej własnej kultury[3]. To swoisty proces interpretacji tego, co z pozoru dobrze znane[4]. Interpretacja w moim procesie badawczym jest tylko narracją następującą poprzez obraz fotograficzny wspomagany opisem słownym. Sama staję się przedmiotem badań i osobą badającą. Taka dualność ról wyklucza ową interpretację, jako źródła uniwersalnego. W tym przypadku prawo interpretacji przysługuje jedynie prawdzie życia odbiorcy, jakim i ja również jestem w kategorii poszukiwania własnych tożsamości. Zmienne moich funkcji i ról kobiet wiejskich, jakie przyjmuję, powoduje niepewność, a ta – według teorii Jean’a Baudrillard’a – zawsze towarzyszy każdej formie uwodzenia.

Moja analiza nad czasem i obyczajem jest czysto empiryczna. Konstruowanie autoportretów w regionalnych strojach ludowych miało pozwolić mi zrozumieć myślenie, mentalność i polski obyczaj kobiet z przełomu XIX i XX wieku. Chciałam się przekonać, w jakim stopniu strój może wpłynąć na mnie samą i czy zdoła przenieść moją mentalność w czas miniony. To działania wynikające z chęci podróżowania i poznania. Jakie były One same żyjące w przestrzeni przeszłości?

Pomysł projektu powstał podczas przygotowywania realizacji pt.: Szkołka Letnia Prelegentki, w której to jedną z lekcji-instalacji poświęcam miejscu mojego pochodzenia – właśnie wtedy wykonałam pierwsze autoportrety w XIX-wiecznym Turskim Stroju Ludowym, zdobionym haftem snutkowym, pochodzącym z terenów Wielkopolski. Pierwsze efekty mojej pracy można było zobaczyć podczas IV Biennale Fotografii w Poznaniu. Ekspozycja nosiła tytuł Akcesoria Kobiety Wiejskiej i zaaranżowana była na prezentację etnograficznych zbiorów.

Elementy ludowe w historii sztuki są jak ciągle powracający bumerang, który przypomina nam o naszej tożsamości. Coraz więcej wątków folklorystycznych możemy zauważyć w dizajnie, w muzyce, w sztukach wizualnych – to dowód na to, że żyjemy w tej samej rzeczywistości i mamy podobne tęsknoty bycia tu i teraz...

Chcę mówić o różnicach, które określa płeć, o pewnej tradycji bez tworzenia unisexu w każdej sferze życia – w hołdzie tradycji strojnej, zdobnej kobiety – niekoniecznie w konwencji piękna zakreślonego w ramach pop-kultury naszej ulicy, ale w poszukiwaniu prawdy o samej sobie. To top_model w pakiecie promocyjnym, w wersji eksportowej made in Poland naszych rodzimych tożsamości – kierowany tylko do koneserów przeszłości, albo nieco innej terażniejszości zatrzymanej, jak w przestrzeniach vermeer’owskich obrazów.

Powstało 16 sesji fotograficznych przy współpracy ośrodków kultury ludowej. Są to autoportrety w strojach regionalnych z ważniejszych kulturowo terenów Polski. Zasadą było aranżowanie obrazów w chatkach wiejskich – ekspozycjach stałych Muzeów Etnograficznych lub w skansenach, w strojach stylistycznie im przypisanych.

Wyjątek stanowi rozpoczynający projekt autoportret w stroju turskim z terenów Wielkopolski – zdjęcia nie zostały wykonane w przestrzeniach muzealnych, a we wsi Tursko, w ogrodzie kobiet pokoleniowo ze mną związanych, w którym w cieniu drzew chowała się moja mama, babcia i prababcia, a dziś w nim ja szukam wytchnienia.

Sesja wykonana w Jeleniej Górze łamie konwencję, gdzie jedynym odzieniem kobiety jest bielizna z początku XX wieku. Wpływ na taką aranżację przebiegu całej sesji fotograficznej miał polityczny podział granic i zapis historyczny Dolnego Śląska – strój ludowy polski mógł wykształcić się tam dopiero po 45. roku XX wieku, a to nie było już możliwe. Trzy kadry łamią spójność stylistyczną epoki poprzez współczesny drugi lub pierwszy plan. Kreacja w Kujawskim stroju ludowym, gdzie jestem Czekającą na wrzątek, została zaaranżowana w moim domu, który teraz mieści się na terenie Kujaw, w Bydgoszczy. Drugi kadr zawiera współczesny pejzaż miejski naszej Stolicy, w ogrodach na dachu Biblioteki Uniwersyteckiej z widokiem na Pałac Kultury i Nauki. Jest to jedyny prezentowany strój ludowy – miejski – Żywiecki przeniesiony w czasie

nieco później niż pozostałe, w przełom lat 50./60. XX wieku. Dokładnie w te lata, kiedy powstał poradnik „DBAJ O SIEBIE”, który jest przedmiotem mojej lekcji 6. – poświęconej kobiecie wiejskiej w projekcie pt.: „Szkółka Letnia Prelegentki”. Taka kreacja ma być swego rodzaju przypomnieniem lat propagandy socjalizmu, który ukoloryzował kulturę ludową, niewiele z niej pozostawiając. Na taką zmianę złamania podstawowej formy projektu mają również wpływ moje wątki biograficzne: miejsce mojego pochodzenia, zamieszkania. Teraz jestem miejską dziewczyną, ale miejscem mojego urodzenia jest wieś, dlatego też kreuję się w wiejskich strojach ludowych, jedynie poprzez bardzo bogaty zdobny strój Żywiecki dałam dowód przywiązania do miejskiego stylu życia. Trzeci kadr to mój autoportret współczesnej kobiety, jestem szukającą własnej zguby przy kapliczce Św. Antoniego w zagrodzie bogatego chłopa z Kujaw, która mieści się na terenie Parku Etnograficznego w Kłóbce. Ta sesja, w której odkrywam samą siebie, kończy moją podróż, podczas której przemierzyłam 9.000 km, by odbyć 16 teleportów. W ten sposób został zakreślony krąg – znalazłam się w punkcie tego, co stanowiło początek podróży, jednocześnie obnażając się, w ostatnim kadrze, jako kobieta współczesna.

Czy jestem inna? Czy te podróże wstecz, ku moim tożsamościom, mentalnie mnie zmieniły, nie tylko jako artystkę, ale jako kobietę? Dziś już wiem, że wiele „One” mnie nauczyły, ale i ja zachęciłam je do wyjścia poza swoją białą chatę i, ku mojemu zdziwieniu, zapragnęły poznawać wielki świat, co daje nadzieję, że może jeszcze się spotkamy.

1. B. Lisowska, *Antropologia dla filmu, film dla antropologii. Uwagi o interpretacji.*, [w:] M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska (red.), *Między słowem a obrazem.*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2005, s. 27.
2. Ibidem.
3. Ibidem.
4. Ibidem., s. 28.

- „Etnograficzna podróż w głąb siebie” w art. Ewy Witkowskiej / EXIT 4(72)2007

„Top_Model Made in Poland” to złożony projekt artystyczno-badawczy Violki Kuś. Projekt, w którym artystka odbywa podróż w czasie i przestrzeni, aby spotkać polskie kobiety wiejskie z lat minionych, a jednocześnie podejmuje próbę wejrzenia w samą siebie. W przestrzeni galerii Violka Kuś zaaranżowała rodzaj muzeum etnograficznego. Na dużych, barwnych fotografiach oglądamy portrety kobiet w strojach regionalnych z ważniejszych kulturowo terenów Polski. Patrząc na te zdjęcia, jednocześnie możemy wysłuchać z przenośnego odtwarzacza mp3 historie spotkania artystki z każdą z przedstawionych na fotografii *Onych-Ofiarodawczyń*. Zawieszona na ścianie mapa pokazuje odwiedzone przez Violkę Kuś ośrodki kultury ludowej i trasę odbytych przez artystkę podróży.

Obok barwnych wizerunków mamy też magazyn z pudłami, w których umieszczone zostały czarno-białe fotografie przedstawiające *One-Spotkane*. Jest tu także biuro z archiwum kart etnograficznych, gdzie znajdują się karty opisujące poszczególne elementy strojów regionalnych wykorzystanych w projekcie. W biurze można też zasiąść przy komputerze i odwiedzić wirtualne muzeum z salonem *teleportów*.

Nie od razu daje się zauważyć, że na wszystkich fotografiach – zarówno tych kolorowych, jak i czarno-białych – widnieje tak naprawdę jedna i ta sama kobieta – jest to autorka Violka Kuś. Podczas realizacji tego projektu była ona jednocześnie badaczką i przedmiotem badań. Odwiedziła najważniejsze ośrodki polskiej kultury ludowej, by w muzeach i skansenach wcielić się w rolę strojonej kobiety wiejskiej z początku XX wieku. Przywdziewając stroje regionalne, które były wyrazem zamożności i pozycji społecznej swych właścicielek, Violka Kuś na moment stawała się każdą z tych kobiet. Odtwarzając ich możliwe zachowania i dawne rytuały, artystka chciała poznać sposób myślenia i rolę kobiety wiejskiej, a przez to doświadczenie dotrzeć do własnej tożsamości. W ten sposób powstało szesnaście barwnych wizerunków *Onych-Spotkanych*, w które wcieliła się Violka Kuś. Każda z *Onych* uchwycona została podczas wykonywania jakiejś czynności, jak wycieranie naczyń, szycie, oczekiwanie. Każde ze zdjęć to rodzaj pomostu między przeszłością a teraźniejszością. Artystka – kobieta współczesna – ożywia dawne stroje i muzealne wnętrza, przywraca im ich rzeczywiste funkcje.

Trzy z barwnych fotografii łamią zasadę spójności stylistycznej tradycyjnego stroju i miejsca, gdzie wykonane zostało zdjęcie. „Czekająca na wrzątek” w kujawskim stroju ludowym ukazana została we współczesnym nam wnętrzu – w domu Violki Kuś w Bydgoszczy. Z kolei „Pragnąca poznawać świat” ubrana w strój cieszyński sfotografowana została na dachu Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Trzecie zdjęcie to zamykający cały cykl autoportret artystki w jej własnym, współczesnym stroju, jako „Szukającej własnej zguby” przy kapliczce św. Antoniego w zagrodzie bogatego chłopa z terenu Kujaw. Tym razem artystka nie spotyka kolejnej „Onej” z lat minionych – spotyka samą siebie. Jednocześnie odkrywa się przed widzem jako kobieta współczesna, ujawnia całą maskaradę, którą tak doskonale budowała na poprzednich fotografiach.

Po przebyciu 9 tysięcy kilometrów w poszukiwaniu dawnej ludowej tożsamości kobiecej, Viola Kuś powraca do samej siebie, przyznaje, iż wcielanie się w role kobiet z lat minionych było dla niej tak naprawdę próbą dotarcia do prawdy o sobie samej. „Czy jestem inna?” – pyta artystka na koniec tej podróży i odpowiada: „Jestem taka sama, ale już nie ta sama (...)”.

- „Oddane spojrzenie, Muzeum Violi Kuś” - Marianna Michałowska
- camera@obscura nr1/2009 (9) ISSN 1734-9826

Od czasów Marcela Broodthaersa i Marcela Duchampa samo życie zmieniło się w obiekt sztuki. Benjamin Buchloh przywołuje słowa drugiego z wymienionych artystów, który pomysł kryjący się za „La Boîte-en-Valise” – kolekcją miniatur swoich najważniejszych prac – tłumaczył następująco: „moim celem nie było już malowanie rzeczy nowych, lecz zreprodukowanie obrazów i obiektów, które lubi i zgromadzenie ich w tak małej przestrzeni, jak to tylko możliwe”[1]. „Przenośne muzeum” Duchampa stanowiło nie tylko autopodsumowanie dorobku artysty – w istocie podkreślało umowność konwencji muzealnej. I to ta konwencja współcześnie, w takim samym stopniu jak same obiekty sztuki, stała się przedmiotem refleksji.

Projekt „Top_model made in Poland” zawiera zarówno przedmioty codziennego użytku, tablice informacyjne, katalogi i wykresy jak też fotografie: eksponaty wydawałoby się należące do podstawowego wyposażenia muzeum etnograficznego. Jednak w wypadku realizacji Violi Kuś te rekwizyty stanowią część ekspozycji sztuki. Czy zatem współcześnie muzeum etnograficzne i muzeum sztuki tak wiele się od siebie różnią? Jak mamy dostrzec w kolekcji dawnych utensyliów obcej kultury ich właściwe znaczenie, jeśli nie znamy jej kontekstów? Czy dla kogoś, kto nie zna kontekstu tworzenia przez dadaistów „ready made” pisuar może być czymś więcej niż wyposażeniem ubikacji?

Mieke Bal w książce „Double exposures. The subject of cultural analysis” pisała, że instytucje muzealne zbliżają do siebie etnografię i sztukę, a przez to podporządkowuje obie dziedziny (by użyć słów Waltera Benjamina) dominującej wartości ekspozycyjnej. Muzeum nie prezentuje już, jak myślano jeszcze w dziewiętnastym wieku, jedynej kulturowej prawdy, lecz reprezentuje sobą pewien dyskurs. Bal pisze: „dyskursywność, zwłaszcza retoryka wpisana w narrację jest, w istocie, nader ważnym aspektem instytucji muzeum. Oczywiście nie chodzi tu o to, że muzea tworzą swój własny dyskurs w ulotkach, broszurach czy katalogach, a o coś znacznie bardziej istotnego, będącego samym sednem idei wystawy”[2]. Co miałyby być zatem tym „sednem wystawy”? Dla Bal jest nim sama ekspozycja, narracja przedstawiana widzowi, który ma podążać tropem myśli kuratora: „samo odczytanie staje się więc częścią znaczenia, które tworzy”[3]. Muzeum reprezentuje nie tylko obiekty, jednocześnie jest ono samo obiektem wystawy.

Projekt Violi Kuś przedstawia wyimaginowane (a właściwie zasymulowane) muzeum etnograficzne. Ponieważ stanowi ono tu przestrzeń dyskusji, to nie dziwi wybrana przez nią aranżacja: w zainscenizowanym przez nią biurze archiwista udostępnia nam starannie przygotowaną przez autorkę dokumentację strojów i akcesoriów „kobiety wiejskiej” („Akcesoria kobiety wiejskiej” nosiła tytuł instalacja artystki z 2005 roku). Możemy obejrzeć karty katalogowe dokumentujące eksponaty i fotograficzne portrety. Obok oglądamy wielkoformatowe barwne fotografie rejestrujące codzienne czynności tytułowej top-modelki.

Kuś zdaje się zadawać pytania o instytucję muzeum jako miejsce archiwizowania świadectw kultury, lecz także o możliwość przywrócenia pamięci o obiektach „uwięzionych” w muzealnych katalogach. Jednak jak sama pisze, tworzy swoją inscenizację „w hołdzie tradycji strojnej, zdobnej kobiety”. Przy całym wysiłku pracy dokumentacyjnej, którego wymagało przygotowanie projektu: odszukaniu strojów, poznaniu metod rejestracyjnych etnografii, sporządzeniu aranżacji projekt artystki nie dotyczy jedynie świata instytucji kulturalnych. Praca Violi Kuś przekracza granice muzeum, by opowiedzieć nam o bohaterce wystawy. Etnografia staje się kostiumem dla ciekawszej sprawy. Autorka wypożycza kostiumy od konkretnych osób, z prywatnych kolekcji. Wkładając je, staje się modelką zaaranżowanych przez siebie etnograficznych scenografii – manekinem w stworzonym w ten sposób muzeum.

Gest każdej z kobiet jest opisany „Wypatrująca powrotu”, „Przekraczająca próg domu”, „Pragnąca poznawać świat”. Te tytuły mogą stanowić zarówno etnograficzne opisy kulturowych, symbolicznych czynności jak i wpisywać się w poetykę podpisywania obiektów malarskich. „Wychodząca z mroku domu” – mogłoby być równie dobrze podpisem obrazu Vermeera. Holenderskie arcydzieła: „Czytająca list” czy „Ważąca perły” są podobnie symboliczne co fotografie Kuś. To wbrew pozorom jednak nie jest wizerunek „kobiety codziennej”, lecz „odświętnej”. Chociaż bohaterka obrazów zdaje się zajmować sprawami powszednimi: szyje, piele grządki lub szykuje się wyjścia, to nie ulega wątpliwości, że wykonuje te czynności tak, jakby była świadoma obecności obserwatora. To dla tego – niewidocznego w kadrze widza – wypełnia swoje zadania, zmieniając je w kulturowe rytuały. W rzeczywistości zasymulowanej (w rozumieniu Jeana

Baudrillarda) przez autorkę powtarza gesty, które przed nią czyniły poprzedniczki z dawnych pokoleń. Jednak dzisiaj te gesty utraciły swoją funkcjonalność – „Wycierająca naczynia” już nie sprząta po posiłku a jedynie odgrywa swoją rolę jak aktorka udająca, że pije z pustego naczynia. Takie symulowanie rzeczywistości – budowanie inscenizacji, nieistniejącej już kultury należy podstawowego repertuaru cech współczesnego wystawiennictwa. W sytuacji, kiedy dawna kultura odeszła w niepamięć, jesteśmy skazani na powtarzanie jej obrazu. Jedną ze współczesnych teoretyczek muzealnictwa, Pauline M. Rosenau w roku 1992 pisała następująco: „rzeczywistość upadła, i dzisiaj mamy do czynienia wyłącznie z obrazem, złudzeniem i symulacją”[4].

Fotografia etnograficzna już dawno została postawiona wobec dylematu, jak rejestrować zanikające kultury. Dla rozwikłania tego problemu najczęściej stosowano swoisty złoty środek: godzono się z inscenizacją, wiedząc że ceną, którą zapłacimy za udokumentowanie odchodzącego świata będzie sztuczność obrazu. Obserwator, fotograf-etnograf rejestrował przejawy kultury, by pozostał po nich chociażby ślad. Tę cechę nosiły zarówno projekty badawcze Bronisława Malinowskiego jak i gigantyczne projekty dokumentacyjne w rodzaju „American indians” Edwarda Curtisa. Także dziś odwołanie do zanikającej kultury ludowej musi być świadome ograniczeń fotografii. Projekt Violi Kuś obraca kłopoty fotografii etnograficznej na swoją korzyść. Jej autoportretowe stylizacje wykorzystują kryjącą się w materiale etnograficznym nic ironii. Najlepiej ujawnia to praca „Pragnąca poznawać świat”. Oto bohaterka w tradycyjnym stroju na tle warszawskiego Pałacu Kultury. Cepelia? Tradycja, niczym z filmów Barei? A może ujawnienie naszej przewrotnej historii i upodobań? Jak pisała Mieke Bal, w ekspozycjach muzealnych przeglądamy się sami. Nie tylko patrzymy na eksponaty, to one, jak zwierciadło, oddają nam nasze spojrzenie.

1. Benjamin Buchloh, *Fikcyjne muzeum Marcela Broodthaersa*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 491.
 2. Mieke Bal, *Dyskurs muzeum*, w: *ibidem*, s. 353,
 3. *Ibidem*, s.358.
 4. Pauline M.Rosenau, *Postmodernism and Social Sciences: Insight, inroads and intrusions*, Princeton 1992.
-