



ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19
msl.org.pl

TERES

A

TYSZK

IEWI

CZ Dzień po dniu



Wata, 1981, fotografia kolorowa, dzięki uprzejmości artystki

Choć Teresa Tyszkiewicz jawi się w polskiej sztuce końca XX wieku jako osobowość wyrazista i szczególna, jej dorobek nie doczekał się jak dotąd kompleksowego opracowania. Wystawa *Teresa Tyszkiewicz. Dzień po dniu* w Muzeum Sztuki w Łodzi ma na celu zaprezentowanie najważniejszych wątków twórczości artystki. Nie jest klasyczną monografią ani retrospektywą, bowiem rezygnuje z chronologii na rzecz stworzenia instalacji, w ramach której prace z różnych okresów tej ponad 40-letniej kariery artystycznej rezonują ze sobą, ukazując – pomimo formalnej różnorodności – wewnętrzną strukturę dzieła artystki.

Twórczość Tyszkiewicz, radykalnie subiektywna i oparta na intuicji, łączy się z praktyką życiową i w prekursorski sposób otwiera język sztuki na refleksję o kobiecości obejmującej zarówno sensualność, erotyzm i kruchość, jak i fizjologię, brutalność, ból i siłę. Narracja wystawy opiera się na kluczowych dla dzieła artystki kategoriach procesualności i „organiczności” – związanej z jednej strony z jej zmaganiem z materią, z drugiej zaś – z ciałem i cielesnością.

Jedną z warstw znaczeniowych filmowanych i dokumentowanych fotograficznie intymistycznych performansów Tyszkiewicz końca lat 70. i początku 80. jest obnażanie kulturowych stereotypów kobiecości. Jednak głębsza analiza odkrywa osobisty charakter tych prac, które stały się przede wszystkim sposobem na rozwijanie prywatnej mitologii i zarazem narzędziem badawczym służącym autoanalizie. Fascynacja artystki materią, sensualne i namiętne „zanurzanie się” w nią, otulanie się tym, co przynależy do porządku Ziemi, tym, co jest wręcz archetypowo powiązane z kobiecością – jak ziarno, ziemia, pióra czy wata – wynika z potrzeby afirmacji pierwotnej relacji między ciałem a materią. Wystawa zderza te prywatne, sensualne rytuały z mniej znanymi pracami tworzonymi niemal równolegle mniej więcej od 1981 roku. Wtedy właśnie Tyszkiewicz odkryła narzędzie, które zdominowało całą jej późniejszą praktykę artystyczną – szpilkę, *épingle*.

W „pracach szpilkowych” centralne dla wystawy kategorie – cielesność i procesualność – nabierają szczególnego znaczenia. Długotrwały, wielomiesięczny proces nabijania szpilkami papieru, fotografii, płótna czy obiektów to swego rodzaju transowy performans angażujący ciało artystki w działanie zakładające rytmiczne nawarstwianie gestu i powtarzalność. Akt przebijania, sam w sobie niezwykle ekspresyjny i w gruncie rzeczy brutalny, jawi się zarówno jako metafora udręki i bólu (będąc rzeczywiście bolesnym), jak i wuduistyczny rytuał przynoszący ulgę. Stał się on dla artystki sposobem wyrażania siebie i swojej relacji ze światem, a „prace szpilkowe” – zapisem jej codziennych zmagañ i jednocześnie metodą budowania osobistej przestrzeni wyrazu.

To przejście od otulania się materią do nakłuwania rzeczywistości, zadawania bólu stanowi odwrócenie porządku – początkowo artystka poszukiwała jedni z materią, by następnie to połączenie zrewidować. Zniszczenie relacji bliskości i odnalezienie siebie w brutalnym i w istocie (auto)agresywnym rytuale tworzy dialektyczne napięcie będące sednem twórczości Tyszkiewicz. Sensualne doświadczenie kobiecości analizowane w dokameryowanych performansach zostaje poszerzone o próbę wyrażenia własnej kondycji poprzez bolesne, fizyczne doświadczenie i mierzenie się z materią.

Na wystawie zgromadzono niemal 80 prac powstałych w latach 1980–2019, z których część nigdy nie była prezentowana. Artystka, specjalnie na potrzeby prezentacji w Muzeum Sztuki, zmontowała także swój ostatni, nigdy nie pokazywany film *ARTA* (1984/2019). Filmy, fotografie, asamblaże, obiekty, obrazy oraz wielkoformatowe reliefy szpilkowe tworzą różnorodny, acz estetycznie spójny słownik form.

ZM



Obłok, 1981, fotografia kolorowa, dzięki uprzejmości artystki

CIAŁO, EROTYZM, ŚRUBY I *VAGINA DENTATA*. O TWÓRCZOŚCI TERESY TYSZKIEWICZ

Zofia Machnicka

Teresa Tyszkiewicz jest jedną z najbardziej wyrazistych kobiecych osobowości w polskiej sztuce końca XX wieku. Jej twórczość, silnie obecna na scenie artystycznej przełomu lat 70. i 80., ponieważ znika z polskiego dyskursu po wyjeździe artystki do Francji w 1982. Zainteresowanie pracami Tyszkiewicz powraca na fali wzmożonych badań nad latami 70. w Polsce, dzięki czemu jej eksperymentalne filmy związane z początkiem kariery artystycznej wchodzą do kanonu, choć nie uzyskują konsekracji na miarę klasycznych już dzieł protagonistek polskiej sztuki feministycznej. Jednak oryginalność i unikalność całości jej ponad 40-letniej twórczości pozostaje dziś nierozpoznana lub zapomniana¹.

POCZĄTKI

Początek kariery artystycznej Teresy Tyszkiewicz związany jest ze środowiskiem Galerii Współczesnej, jednego z najważniejszych warszawskich ośrodków sztuki neoawangardowej, oraz z medium filmowym. Od 1978 współtworzyła ze Zdzisławem Sosnowskim filmy i prace fotograficzne (m.in. *Stałe zajęcie*, 1979, *Druga strona*, 1980)², a już w 1980 zadebiutowała dwoma autorskimi

- 1 W 1998 roku w warszawskiej Zachęcie odbyła się kuratorowana przez Andę Rottenberg wystawa poświęcona „pracom szpilkowym” Tyszkiewicz zatytułowana *Szpilki*, która wyłączała je z kontekstu innych prac artystki. Wydaje się, że ta prezentacja nie zmieniła recepcji twórczości Tyszkiewicz w Polsce.
- 2 Prace artystów były świetnie przyjęte przez krytykę, zob. m.in. niezwykle entuzjastyczny artykuł Jerzego Buszy, *Stałe zajęcie*, „Kultura” 1979, nr 39 (30 IX).

filmami *Dzień po dniu* i *Ziarno*. Na przełomie lat 70. i 80. Tyszkiewicz uczestniczyła w ruchu Foto-Art³ oraz była współzałożycielką⁴ Zespołu Filmowego „Remont”, mającego w zamierzeniu umożliwić artystom bardziej wydajną i profesjonalną realizację filmów, a także ich dystrybucję. W ramach tej struktury powstają kolejne filmy artystki, która równolegle poszukuje odpowiedniej dla swojej ekspresji techniki, realizując wpisujące się w jej zainteresowanie materią prace na papierze. Jednak stan wojenny nieodwracalnie przyniósł kres tej działalności i stał się jednocześnie bezpośrednią przyczyną decyzji Tyszkiewicz i Sosnowskiego o wyjeździe do Francji. W czasach politycznego *Sturm und Drang* w Polsce nie było zresztą dość uwagi i miejsca na ten rodzaj kobiecej ekspresji, wolnościowej i śmiałej.

CIAŁO, SENSUALNOŚĆ I INTUICJA

W centrum twórczości Tyszkiewicz znajduje się ciało. Ciało świadome swojej seksualności, doświadczające przyjemności, momentami bezwstydne, a w każdym razie bez wstydu manifestujące kobiecość i kobiece doświadczenie. Ale także – a może przede wszystkim – ciało jako medium artystyczne, jako źródło poznania i doświadczania (nierzadko bolesnego).

Realizowane przez Tyszkiewicz od 1979 roku intymistyczne performanse, filmowane i dokumentowane fotograficznie, odczytywane były dotąd w kontekście „sztuki konsumpcyjnej” i dyskursów demistyfikujących kulturowe stereotypy kobiecości. Krytycy podkreślają, iż prace Tyszkiewicz „obnażają wpływ tych dyskursów na kształtowanie esencjalistycznej wizji kobiety we współczesnym życiu i kulturze wizualnej”⁵. Nie można odmówić temu

3 Termin Foto-Art, ukuty przez Zdzisława Sosnowskiego, określał realizacje artystyczne używające fotografii i filmu w sensie komunikacji i medialnej perswazji.

4 Wraz z Henrykiem Gajewskim i Zdzisławem Sosnowskim.

5 Zob. opis filmu *Oddech* na stronie <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/tyszkiewicz-teresa-oddech/>; na podstawie: David Crowley, *Sztuka konsumpcji*, w: *1,2,3... Awangarda. Film/Sztuka pomiędzy eksperymentem a archiwum*, red. Łukasz Ronduda, Florian Zeyfang, CCA Ujazdowski Castle, Stenberg Press, Warszawa–Berlin 2007; Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra–Warszawa 2009.



Wata 2, 1981, fotografia czarno-biała, 23,5 x 17 cm, dzięki uprzejmości artystki



Ziarno, 1980, fotografia czarno-biała, 68 × 97,5 cm, dzięki uprzejmości artystki

stwierdzeniu racji – debiut artystyczny Tyszkiewicz, film *Dzień po dniu* (1980), wyraźnie opiera się na takim założeniu. Jednak w moim odczuciu znaczeniowa struktura jej filmowych i fotograficznych prac jest bardziej złożona i przede wszystkim bardziej osobista. Węzłowym dla nich zagadnieniem staje się rozwijanie prywatnej mitologii, jak również użycie jej jako narzędzia badawczego służącego autoanalizie i analizie teraźniejszości. W tych dokamerowych performansach artystki z końca lat 70. i początku 80., realizowanych bez scenariusza, upatrywałabym próby odkrywania siebie poza procesami przyswajania właściwych dla otoczenia wzorców kulturowych. Jej fascynacja materią (zarówno w pracach na papierze, jak i w fotografiach i filmach), sensualne i namiętne „zanurzanie się” w nią, szukanie w niej schronienia, otulanie się wszystkim, co przynależy do porządku Ziemi, tym, co jest wręcz archetypowo powiązane z kobiecością – ziarno, grudki ziemi, pióra czy wata, wynika z potrzeby afirmacji pierwotnej relacji między ciałem a materią, która w wielu kulturach (także pierwotnych) związana jest właśnie z kobiecością⁶.

Tyszkiewicz od początku i konsekwentnie opiera swoją twórczość na doświadczeniu i konfrontacji z materią, unikając czyisto intelektualnych czy ideowych założeń i wymykając się tym samym modernistycznemu paradygmatowi. Głównym medium w ramach takiej metody twórczej jest ciało, które artystka obdaruje pełnym zaufaniem. Metoda Tyszkiewicz wpisuje się w moim odczuciu w poszukiwania istoty „kobiecego geniuszu” Julii Kristeovej. Francuska psychoanalityczka i filozofka odnajduje go właśnie w tożsamości myśli i prawdziwego fizycznego przeżycia, w „kobiecej psycho-seksualności, która niechętnie izoluje się w obsesyjnych pałacach «czystej myśli», w abstrakcji superego lub fallicznej biegułości logicznych kalkulacji”. Tak rozumiana „kobiecość”, która może charakteryzować zarówno kobiety, jak i mężczyzn, „preferuje rejony, o których mówi się, że są myślą «poetycką»”. Znaczenie jest tu zakorzenione w rzeczywistości

6 W tym kontekście warto byłoby odczytać Tyszkiewicz w ramach dyskursu towarzyszącego tym artystkom drugiej fali feminizmu, dla których odniesienia do Matki Ziemi i prehistorycznych kultur matriarchalnych były ważnym elementem budowania kontekstu dla ich własnej twórczości.

zmysłowej, reprezentacje słów ocierają się o reprezentacje rzeczy, a idee ustępują popędom⁷.

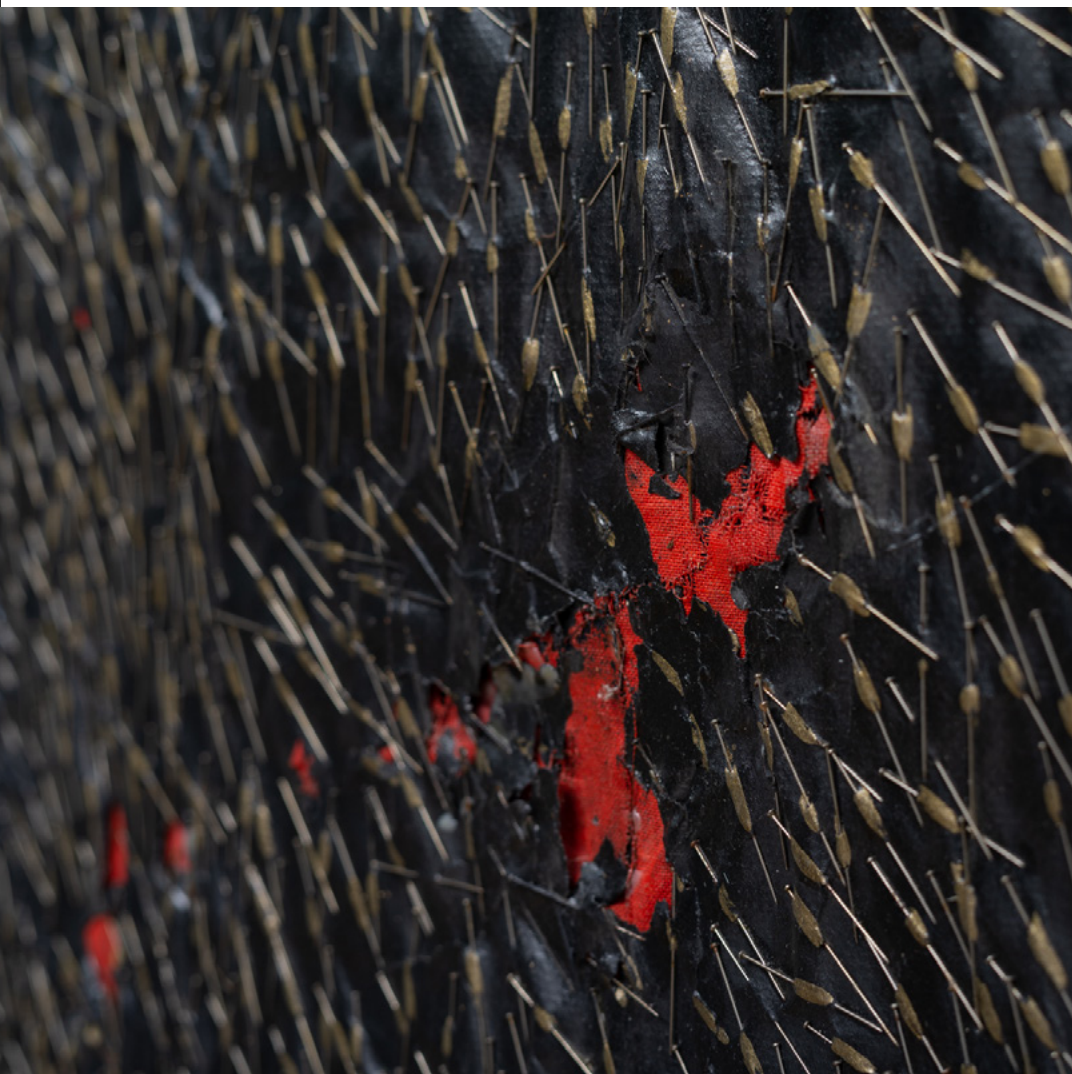
CIAŁO, SZPILKA I NAKŁUWANIE RZECZYWISTOŚCI

Aby w pełni zrozumieć istotę twórczości Tyszkiewicz, nie można wyabstrahować jej performansów, fotografii i filmów z kontekstu mniej znanych prac powstających niemal równoległe od 1981 roku. Wtedy właśnie artystka odkryła narzędzie, które zdominuje całą jej późniejszą praktykę artystyczną – szpilkę, *épingle*. Przejście od otulania się materią do nakłuwania rzeczywistości, zadawania bólu stanowi odwrócenie porządku – od poszukiwania jedni z materią do rewizji tego połączenia. Zerwanie relacji bliskości nie następuje jednak natychmiast. W pierwszych „pracach szpilkowych” z 1981 Tyszkiewicz nakłuwła papier, a później każdą z nich „otula” watą czy włosiem końskim, niejako anihilując pierwotną brutalność gestu. Dopiero po przyjeździe do Francji, gdy odnajduje swój ulubiony format – 300 x 150 cm i technikę – papier klejony na płótno, pokrywany gęstą warstwą farby, proces szpilkowania nabiera właściwej sobie dramaturgii związanej z powtarzalnym i brutalnym w swojej istocie gestem przekłuwania mięsistej i stawiającej opór materii.

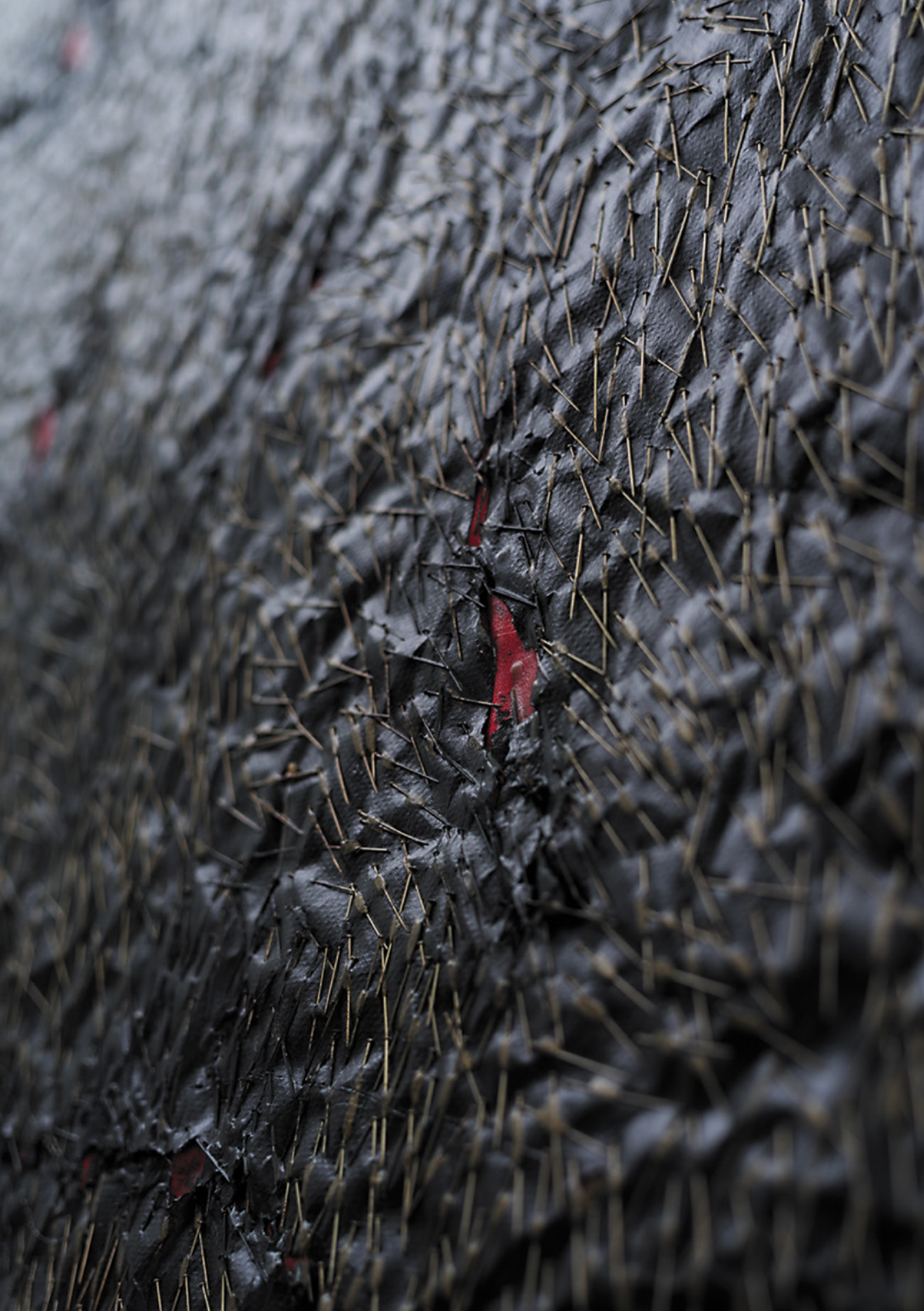
Powstające do końca życia artystki „prace szpilkowe” są efektem długotrwałego, wielomiesięcznego procesu nabijania szpilkami papieru, fotografii, płótna czy obiektów. Ten swego rodzaju rytualny performans angażuje ciało Tyszkiewicz w działanie polegające na rytmicznej kumulacji gestu, powtarzalności i ciągłości. W efekcie ruch ciała nad płaszczyzną pozostawia na niej kształty będące jego „obrazem”. W tym sensie struktura „prac szpilkowych” jest cielesna i organiczna, a procesualność i powtarzalność tej metody warunkuje jej performatywny charakter.

Niezwykła aura „prac szpilkowych”, a szczególnie wielkoformatowych reliefów, nie ogranicza się do ich paradoksalnej wręcz – biorąc pod uwagę żmudność i bolesność procesu ich powstawania – barokowej ozdobności i efektowności. Aura ta jest związana – w moim odczuciu – ze zjawiskiem bliskim Bachelardowskiej

7 Julia Kristeva, *Le génie féminin. T. III, Les mots – Colette ou la chair du monde*, Fayard, Paris 2002, s. 561 (tłum. ZM).



Épingles, rouge et noir / Szpilki, czerwony i czarny, 1985, szpilki, papier, akryl i olej na płótnie, 300 x 150 cm, detale, dzięki uprzejmości artystki, foto: Anna Zagrodzka



„świadomości mięśniowej”. Bachelard używa tej frazy, aby opisać wzajemną relację ciała i przestrzeni⁸, zaś w kontekście prac Tyszkiewicz „świadomość mięśniowa” odwoływałaby się do wrażenia fizycznej identyfikacji między dziełem a ciałem obserwatora, które wręcz mięśniowo „odczuwa” fizjologiczne pokrewieństwo z dziełem. Zresztą charakterystyczne rozmiary tych prac (300 × 150 cm) oraz ich wertykalność sugerują potrzebę „zemieszczenia” w nich ciała, a rytm i ruch szpilek na powierzchni dzieła przypominają nieustannie o nierozdzielnej relacji z tworzącym je ciałem.

Nie chodzi tu o logikę budowania współzależności i napięć elementów na płaszczyźnie, o jej strukturyzowanie. Przeciwnie, raczej o ich „fizyczny” charakter oraz taktylność, rozumianą w kontekście współczesnych teorii na temat roli dotyku w kulturze. „Prace szpilkowe” są *taktylne*, gdyż komunikują inaczej niż tylko poprzez wzrok. William Bogard ujął to następująco: „W przeciwieństwie do wzroku, który jest skoncentrowany w głowie, taktylność jest dystrybuowana na przestrzeni całego ciała (włączając w to oczy), w warstwach o zróżnicowanej intensywności. Nie jest jednym z pięciu zmysłów (dotykem), ale zdolnością wszystkich zmysłów, jakością otwartości czy wrażliwości. Taktylność zakłada nie tylko eksteropercepcję (percepcję skierowaną na zewnątrz, na środowisko zewnętrzne), ale także propriocepcję, wewnętrzny zmysł ciała skierowany na samo ciało oraz konieczny wysiłek związany z ruchem lub oporem wobec ruchu”⁹.

Niemal transowy proces wbijania szpilek stał się zrytualizowanym sposobem wyrażania siebie i swojej relacji ze światem, swoistym zapisem codziennych zmagania artystki i jednocześnie sposobem budowania osobistej przestrzeni wyrazu. Sekwencja przebijania, sama w sobie niezwykle ekspresyjna i w gruncie rzeczy brutalna,

8 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris 1958, s. 29, 30.

9 William Bogard, *The Coils of a Serpent: Haptic Space and Control Societies*, <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14513> [dostęp: 5.02.2020]; polskie tłumaczenie w: *Kody McLuhana: topografia nowych mediów*, red. Anna Maj, Michał Derda-Nowakowski, z udziałem Derricka de Kerckhove'a, Wydawnictwo Naukowe ExMachina, Katowice 2009, s. 45.



Rouge 1 / Czerwony 1, 1986–87, szpilki, papier, akryl i olej na płótnie,
292 x 147 cm, kolekcja Juliusza Windorbskiego, foto: Marcin Koniak /
Desa Unicum



Sans titre / Bez tytułu, 1983, papier, szpilki, drut, piły tarczowe, akryl na płótnie, 300 x 150,5 cm, fragment, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Anne de Villepoix, Paryż

jawi się zarówno jako metafora udręki i bólu, jak i wuduistyczny rytuał przynoszący ulgę. Sensualne doświadczenie kobiecości analizowane w dokamerowych performansach i pracach fotograficznych zostaje poszerzone – dzięki codziennemu, powtarzalnemu i długotrwałemu procesowi „szpilkowania” – o próbę wyrażenia własnej kondycji poprzez fizyczne i wręcz bolesne doświadczenie, a także mierzenie się z materią.

KOBIECOŚĆ, FIZJOLOGIA, ŚRUBY I LUTOWNICA

Pozostając już w ekonomii dialektycznego napięcia między sensualnością a brutalnością, wróćmy do kwestii kobiecości. Tyszkiewicz w bardzo autentyczny, szczery i absolutnie bezpośredni sposób analizuje i obrazuje kobiece doświadczenie, także w jego najbardziej fizjologicznym wymiarze. Jest to praktyka jak na ówczesne czasy niezwykle progresywna, gdyż nawet dziś kobieca fizjologia podlega silnemu społecznemu tabu¹⁰. Wszechobecna w pracach artystki krwista czerwień wiąże się nie tylko z symboliką kobiecej seksualności i erotyzmu. W niektórych pracach może także – szczególnie w zestawieniu z watą – odnosić się do krwi menstruacyjnej. Obecna w *Oddechu* (1981) kleista substancja, w której artystka macza dłonie, przywodzi na myśl śluz czy też skrywane w naszej kulturze wstydliwie fizjologiczne płyny ustrojowe. Wreszcie makaron (ze zmontowanego specjalnie na potrzeby wystawy w Muzeum Sztuki filmu ARTA¹¹) w zainscenizowanej scenie porodu „obscenicznie wyptywa” w wnętrza ciała – wagi i piersi, przenosząc w obszar czystej fizjologii doświadczenie porodu i macierzyństwa, które w kulturze judeo-chrześcijańskiej nie mają prawa być przedstawiane inaczej niż jako doświadczenia uwznioślające czy wręcz mistyczne. Domeną Tyszkiewicz jest ambiwalentna i niejednoznaczna kobiecość. Nawet niezwykle erotyczne, wklęsłe, soczyście czerwone i niemal cielesne waginalne formy, które kształtuje ona na powierzchni swoich asamblaży i obrazów, przy bliższym oglądzie okazują się być nabite szpilkami. Stają się więc *vaginae dentate* – budzą

10 Ciekawe wydaje mi się spojrzenie na twórczość Tyszkiewicz w kontekście wystaw analizujących współczesną sztukę kobiecą, np. wystawy Natalii Sielewicz *Kobieta, afekt i pragnienie we współczesnym malarstwie*, MSN, Warszawa, 7.06–11.08.2019.

11 ARTA, 1984/2019, 6'16”.



ASERET rouge I / ASERET czerwony I, 1982, asamblaż, 66,5 x 96 cm,
dzięki uprzejmości artystki



zarówno fascynację, jak i niejednoznaczną odrazę i strach, wymykając się ekonomii męskiego pożądania i jednoznacznym kategoryzacji obrazów związanych z kobiecą seksualnością. W zmysłowym uniwersum Tyszkiewicz szybko pojawiają się też atrybuty przypisywane w esencjonalistycznym podejściu mężczyźnie: artystka czyni materią swoich dzieł śruby, piły, pręty stalowe i tworzy prace przy pomocy lutownicy. Jej stosunek do materii jest podszyty pewną techniczną wrażliwością, która manifestuje się zarówno w użyciu wymienionych narzędzi, jak i w wypracowywanych przez nią zabiegach technologicznych towarzyszących powstawaniu niektórych prac, a w szczególności obiektów. Proces tworzenia „prac szpilkowych”, polegający na oddawaniu się agresywnemu, a nawet autoagresywnym rytuałowi nakłuwania materii ostrymi szpilkami, jest szczególnym i zapewne niełatwym do uchwycenia sposobem poszukiwania prawdy o swojej relacji ze światem¹².

Tego typu obrazowanie kobiecego doświadczenia, ciągłe oscylowanie na cienkiej granicy między erotyzmem a fizjologią, a nawet odrazą – to prekursorskie w latach 80. poszerzenie pola sztuki dla anormatywnej kobiecości, w ramach której mieszczą się zarówno sensualność, erotyzm i kruchość, jak i brutalność, ból, siła, wręcz odrazą. W pracach Tyszkiewicz te kategorie współistnieją i przenikają się, tworząc pełną napięcia równowagę i zaprzeczając esencjonalistycznym kategoryzacji. Kiedy artystka nabija szpilkami własne autoportrety, gdy przebija sensualne lub wręcz erotyczne wizerunki samej siebie, nie dokonuje zabiegu

12 Autoagresja w sztuce kobiecej to temat do opracowania. Podlegająca silnej społecznej tabuizacji, jest ona we współczesnym społeczeństwie chorobą kobiet, „mową zranionego ciała”. Wskazuje na to Agata Araszkiewicz w znakomitym tekście zatytułowanym *Ekstazy, misteryczki i inne święte*, OBIEG on-line, 2.05.2007, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/1770> [dostęp: 8.02.2020]. Z kolei w kontekście twórczości Tyszkiewicz warto na pewno przypomnieć Ginę Pane, a szczególnie jej niezwykły performans *Azione Sentimentale* z 1974. Pane tworzyła prace przedstawiające zarówno bolesną, jak i poetycką wizję jej własnego ciała, które w rytualizowanych sekwencjach performatywnych komponowane jest z materią organiczną w połączeniu z narzędziami bólu.



Métal / Metal, 1993, fotografia i szpilki lutowane do płyty cynkowej, deska,
100 x 100 cm, kolekcja prywatna, Paryż



Sans titre (chaussures N° 1) / Bez tytułu (buty nr 1), 2004, dwa buty, drut mosiężny,
21 x 28 x 13 cm każdy, dzięki uprzejmości artystki, foto: Anna Zagrodzka

negacji, lecz aktualizacji, inkorporując je w swoją teraźniejszość, bardziej złożoną i niejednoznaczną. Stają się one materią włączoną w szpilkowy proces codzienności i towarzyszącą projektowi przewartościowywania znaczeń.

PAMIĘĆ RZECZY

Praktyka artystyczna Tyszkiewicz, w dużej mierze zasadzająca się na powtarzalności i długotrwałym procesie, jest nierozdzielnie wpleciona w sieć życiowych współzależności. Materią jej dzieł stają się dość często przedmioty codziennego użytku – świadkowie jej codzienności. Są to „inkorporowane” w prace paski, stare ubrania, a nawet buty – obciążone przeszłością i przechowujące osobistą pamięć artystki. Twórczość to dla Tyszkiewicz splecione z życiem „praktykowanie” pozbawione patosu, będące na równi z prowadzeniem domu i wychowywaniem dzieci materią codzienności. W tym sensie jej sztuka jest autobiograficzna, choć w żadnym wypadku nie tworzy autonarracji. Przeciwnie, dzięki oparciu na głębokim, osobistym przeżyciu okazuje się niezwykle komunikatywna, a na poziomie odczuć i emocji, *summa summarum*, bardzo uniwersalna. Wiemy już przecież dzięki współczesnej humanistyce, że tylko skrajny subiektywizm otwiera drogę prawdziwemu obiektywizmowi. Właśnie dlatego głos Tyszkiewicz jest tak bardzo wiarygodny.

Teresa Tyszkiewicz (1953–2020) była polską artystką, która od 1982 roku mieszkała i tworzyła we Francji. Wcześniej, w 1978, uzyskała dyplom na Wydziale Mechaniczno-Technologicznym Politechniki Warszawskiej. Pod koniec lat 70. uczestniczyła w ruchu artystów Foto-Art. Od 1978 współtworzyła ze Zdzisławem Sosnowskim filmy i prace fotograficzne (m.in. *Stałe zajęcie*, 1979), by od roku 1980 podjąć samodzielną drogę twórczą.

Związana z nurtem filmu eksperymentalnego, przyczyniła się do włączenia tego medium w obszar sztuki. Jest też autorką performansów, obiektów, „prac szpilkowych” oraz wielkoformatowych kompozycji reliefowych. Radykalnie subiektywna i oparta na intuicji twórczość Tyszkiewicz zbliża sztukę z praktyką życiową. Niezależnie od medium, w którym tworzy artystka, rozpięta jest między takimi kategoriami jak sztuka ciała, performas czy autobiografizm.

Równolegle do znanych i docenionych przez krytykę autorskich filmów eksperymentalnych, będących zapisem intymistycznych performansów inscenizowanych do obiektywu kamery, Tyszkiewicz wypracowała oryginalną metodę, która w ciągu ostatnich czterech dekad wyznacza kierunek rozwoju jej twórczości. Narzędziem tej metody jest szpilka, *épingle*, za pomocą której artystka w długotrwałym procesie nakłuwania materii wyraża siebie, własną relację ze światem, zapisuje w swoisty sposób swe codzienne zmagania i buduje osobistą przestrzeń wyrazu.

Twórczość Tyszkiewicz odczytywana była dotąd w kontekście neoawangardy, „sztuki konsumpcyjnej” lub nurtu feministycznego, choć sama artystka nigdy takiego programu nie sformułowała. Jej metoda twórcza nie wynika z teoretycznych czy ideowych założeń i nie buduje politycznego dyskursu, a od początku i konsekwentnie opiera się na doświadczeniu i bardzo osobistej relacji z materią. Głównym medium w ramach takiej metody twórczej jest ciało, które artystka obdarza pełnym zaufaniem.

Prace Teresy Tyszkiewicz były eksponowane na wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych. Znajdują się one w licznych kolekcjach muzealnych i prywatnych, m.in. w Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne de Paris, Musée Bohin w Paryżu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii Narodowej Zachęta Sztuki i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.



Sans titre (cintre noir) / Bez tytułu (czarny wieszak), 1985, wieszak, filc, szpilki, sznurek, 120 x 46 cm, dzięki uprzejmości artystki i Galerii Anne de Villepoix, Paryż

ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19
msl.org.pl

TERESA TYSZKIEWICZ. DZIEŃ PO DNIU 29.05–13.09.2020

Kuratorka: Zofia Machnicka
Architektura wystawy: Jarosław Kozakiewicz
Koordynacja wystawy: Katarzyna Mróz
Projekt plakatu i druków towarzyszących: Artur Frankowski, Magdalena Frankowska | Fontarte
Teksty: Zofia Machnicka
Redakcja i korekta: Agnieszka Hatowska
Koordynacja wydawnicza: Martyn Kramek

Na pierwszej stronie okładki:
Les yeux / Oczy, 1984, fotografia czarno-biała,
dzięki uprzejmości artystki

Na ostatniej stronie okładki:
977 pins / 977 szpilek, 1981, szpilki, wata
i akryl na bristolu, 70 × 100 cm, fragment,
dzięki uprzejmości artystki

ms
Muzeum Sztuki

Institucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

promuje
tódkie®

Współprowadzona
przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenas Muzeum Sztuki w Łodzi

Partner

S FUNDACJA
RODZINY
STARAKÓW

opus/film

