

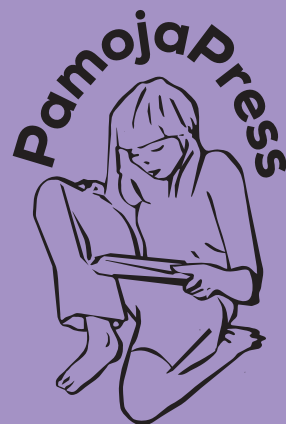
KWARTALNIK **EMPIRIA**

NR 3

WRZESIEŃ 2023

**EDNA BAUD**

Wydawca:	Pamoja Press
Pomysłodawca:	Bartosz Przybył-Ołowski
Kuratorka wystawy:	Ewa Opalka
Redaktor:	Piotr Wesolowski
Projekt graficzny i skład:	Marta Lissowska
Konsultacja graficzna:	Edna Baud
Współpraca:	Michał Piasecki
Druk:	ARGRAF Sp. z o.o ul. Jagiellońska 80, 03-301 Warszawa
Papier:	okładka: Curious Matter, środek: Munken Polar



Piotr Wesolowski, <i>Edna Baud. Przeszłość pewnej przyszłości, szarość pewnej substancji</i>	2
Ewa Opalka, <i>Miasto, masa, maszyna i dziewczyna</i>	10
Piotr Fortuna, <i>Czas rozpikselowany</i>	20
Agata Pyzik, <i>Bohaterki są zmęczone. Utopia/dystopia w sztuce Edny Baud</i>	28
Hito Steyerl, <i>Swobodne spadanie: eksperyment myślowy z perspektywą pionową</i>	36
T. J. Demos, <i>Zdobyc' świat, jakiego pragniemy</i>	52
Iza B. Gierszewska, <i>BEZMIAR, pytania o queer</i>	76

# Bohaterki są zmęczone.

## Utopia/dystopia w sztuce Edny Baud

To, co uderza na płótnach Edny Baud, to samotność. Zazwyczaj samotne postaci zostają rzucone na tło coraz bardziej abstrakcyjnej maszynerii. Takie płótna, jak *Torch* czy *Celestial Hum* nawiązują do tradycji realizmu socjalistycznego i pop artu jednocześnie. Mamy tutaj więc dosyć niecodzienne połączenie wydawałoby się kompletnie przeciwstawnych estetyk i ideologii estetycznych. Jest to charakterystyczne dla eklektycznej i post-post-internetowej estetyki, uprawianej przez Generację Z, do której Baud, malarka queerowa, co prawda nie należy (ur. 1991), jednak dla której, przez estetyczne i światopoglądowe powinowactwo, łączenie najbardziej odmiennych estetyk w internetowym wizualnym tygłu jest tak naturalne, jak oddychanie. Takie przenikanie się może być po prostu częścią składową wrażliwości wizualnej, ale może mieć też jakieś konsekwencje. Zestawianie kompletnie przeciwstawnych estetyk będące odbiciem tego, jak wszystko miesza się z absolutnie wszystkim w rzeczywistości wirtualnej (która dziś jest po prostu światem społecznym późnego kapitalizmu) może wyrażać pewne tęsknoty polityczne i estetyczne samej malarki, jak i być może, całego pokolenia, które dorasta w rzeczywistości, maksymalnie odpolitycznionej, w której doszło do erozji tradycyjnie pojmowanego działania politycznego.

Wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu, jednak dlatego, że rzeczywistość nie znosi próżni, natychmiast pojawia się coś innego. Pojawia się tęsknota albo powidoki polityczności. Abstrakcyjnie (bo przecież nie realistycznie) ujęta maszyneria i maszyny na obrazach Baud można uznać za komentarz na temat świata, w którym przemysł staje się coraz bardziej niewidoczny. Jest to „czynienie widocznym”. Francuski filozof Jacques Ranciere w swojej koncepcji „dzielenia postrzegalnego” poprzez kategorie widoczności i widzialności mówił o tym, jak postrzeganie nie jest czymś danym w sposób „naturalny”. To, co jest postrzegane, wylania się i ujawnia się w zależności od stopnia posiadanej władzy. Co więc właściwie dziś oznacza fakt czynienia widzialnym przez osobę queer przemysłu, a przede wszystkim pracy, bo o nią tu przecież chodzi? Praca i pleć odbiegająca od tradycyjnej normy są we współczesnym świecie ze sfery widzialności podobnie wymazywane.

Żyjemy w świecie bardzo szybkiej deindustrializacji i pozornego rugowania faktu pracy i przez to samej postaci robotnicy, przemysł wciąż jak najbardziej istnieje, a wraz z nim świat pracy, i to praktykowanej na sposób XIX-wieczny. Badania nad pracą i zmianami procesu pracy, jej ontologii, w ostatnich latach skupiały się na kwestiach prekarności i prekaryzacji. Postać robotnika stała się czymś „retro” i właściwie nieomalże wyparowała. W malarstwie Baud postacie robotników i robotnic, choć czerpią z estetyki malarstwa socrealistycznego, podlegają glamouryzacji w stylu przywodzącym Roya Lichtensteina czy pop-art lat 50. i 60. oraz jego późniejszych spadkobierców, jak Neo Rauch. Łączy je koncentracja na powierzchni obiektów i przedmiotów. Wzrok przebiega po wyglansowanej powierzchni maszynerii, a osoby robotników ubrane są w uniformy rodem z radzieckiej ikonografii. Trudno byłoby jednak stwierdzić, jakiej pracy się tak naprawdę oddają, dziwnie wyizolowane i wyalienowane.



Edna Baud, CELESTIAL HUM, 2023, akryl na płótnie, 145 × 145 cm, fot. Adam Gut (fragment)



Edna Baud, MARBLE, 2022, 100 × 100 cm (fragment)

W tym miejscu chciałabym przywołać malarstwo realizmu socjalistycznego w jego wczesnej fazie w latach 30. XX wieku, zwłaszcza malarstwo Aleksandra Dejneki, do którego widać u Baud pewne podobieństwo. Dejneka był malarzem, u którego można odnaleźć najwięcej jeszcze rozwiązań awangardowych. Wielu badaczy, m.in. Borys Groys, interpretowało przejście od awangardy konstruktywistycznej do realizmu socjalistycznego. W jego tle mamy zazwyczaj historię destrukcji. Jest to historia o tym, jak faszyzm i nacjonalizm mordują lewicowy komunizm. W swojej słynnej książce – w oryginalnym tytule *Gesamtkunstwerk Stalin*, czyli *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, Groys dokonuje rewizji powyższych interpretacji awangardy. Jego zdaniem, realizm socjalistyczny nie był, jak się zazwyczaj sądzi, wrogiem awangardy, ale jej godnym następcą w pragnieniu przemodelowania społeczeństwa. „Czasy stalinowskie zrealizowały faktycznie sen awangardy o tym, by zorganizować całe życie społeczne według totalnego artystycznego planu. Oczywiście nie takiego, jaki miała przed oczyma awangarda.”<sup>1</sup> Biorąc pod uwagę, że stalinizm i jego permutacje trwały o wiele dłużej, niż rewolucyjny lewicowy i konstruktywistyczny okres Związku Radzieckiego, dzisiaj o wiele częściej utożsamia się radziecki komunizm z jego fazą stalinowską. Dziś, kiedy ma miejsce rosyjska inwazja na Ukrainę, bardzo trudno jest w sposób jednoznaczny doceniać nawet ten lewicowy komunizm, co było domeną zachodnich lewicowych intelektualistów. Chcąc uniknąć uproszczeń i zbyt łatwej fascynacji, chciałabym zwrócić uwagę na Dejnekę. Jest on szczególnie przez to, że z jednej strony „dał twarz”, a przede wszystkim ciało tej dojrzałej fazie komunizmu porewolucyjnego. Jego płótna i freski w moskiewskim metrze zaludniają krzepkie, umięśnione, seksualnie zaokrąglone zdrowe i jędrne ciała robotników i sportowców. Przez niektórych późniejszych badaczy jest to uznawane za część tego samego zwrotu, który panował w faszystowskich Niemczech, czyli ruchu poświęconego pielęgnacji ciała i popularyzacji sportu, tej samej estetyki, którą pomogła zbudować Leni Riefenstahl w swoich filmach.

Trzeba jednak przyznać że sztukę jednego i drugiego reżimu dzieli estetyczna przepaść. Podczas gdy perfekcyjne nazistowskie ciała cechuje bezosobowość, repetytywność (tu ideałem miały być posągi starożytnej Grecji), wyróżnikiem realizmu socjalistycznego jest pewna energia, a nawet radość, oraz koncentracja na pracy. U Dejneki pracy towarzyszy też pewnego rodzaju mistyka i liryczność. W takich obrazach, jak „Włókniarki” z 1927 (gdzie robotnice znajdują się w antyseptycznym białym pejzażu) albo „Obrona Petrogradu” z 1928 poza oczywistą treścią ideologiczną wyrażony został też zachwyt nad możliwościami awangardowej sztuki.

„Socjalizm” Edny Baud jest już trochę inny: to socjalizm w kolejnej swojej fazie. Zniknęły żywe kolory, które nadawały radość i życie płótnom Dejneki. Jest za to bardzo chromatyczna, ciemna i chłodna paleta barw oraz achromatyczne szarości. Nastąpiło ostateczne odczarowanie świata pracy czy systemu efektywności, który wciąż oczywiście jest obecny w kapitalizmie. Jest to przejście od socjalistycznej utopii do kapitalistycznej dystopii, gdzie entuzjazm, który towarzyszył pracy, nawet, jeżeli był fikcyjny i propagandowy, tutaj został zastąpiony gotyką i depresyjną paletą. Robotnice Baud wyglądają jak

<sup>1</sup> Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, tłum. Piotr Kozak, Sic!, Warszawa 2010, s. 20-21.

wzięte z dystopijnych kreskówek z lat 90. gdzie, bohaterki są po załamaniu nerwowym, a za pomocą programów graficznych, wyprany został wszelki kolor i pociągnięty szarością. Obserwujemy ten świat pracy przez poszarzałą szybę. Maszynaria wciąż lśni, ale wyparowało obecna w socjalistycznym malarstwie zespolenie człowieka pracy z maszyną. Właściwie trudno powiedzieć, czy robotnice pracują, czy raczej biorą udział w jakiejś smętnej sesji zdjęciowej dla znanej z zawłaszczania post-socjalistycznego szyku Balanciagi. Jest to więc post-glamour, glamour depresyjny, glamour, z którego wyprane zostały wszelkie ślady radości.

Ale jest coś, co mnie w tym fascynuje: moc abstrakcji, próba stworzenia własnego, osobnego systemu znaków czy kodu, który wygląda jakby był możliwy do odszyfrowania tylko przez wybraną grupę osób, jakieś atrybuty, niepasujące do niczego elementy. Czy nie jest to komentarz na temat sytuacji artysty jako człowieka pracy? Ta relacja z pracą jest poddana całkowitej alienacji i być może to dobrze, ponieważ zidentyfikowanie się z pracą od początku ukrywało eksploatację i auto-eksploatację. Natomiast mimo tej alienacji niemożliwe jest, żeby tę pracę porzucić.

Baud tworzy swój własny świat składający się z powidoków modernistycznych fascynacji. W obrazie *Instytut* kobieta w szarym fartuchu i mężczyzna w zielonym kroją nożem głowę jakiegoś mężczyzny, z której wydobywają się promienie, jak w filmie SF klasy B sprzed kilku dekad. Świat powierzchni, świat celowo wypłaszczony, wydaje mi się też cytatem z malarstwa realizmu kapitalistycznego, czyli ruchu niemieckich malarzy, takich jak Sigmar Polke czy Gerhard Richter, którzy w reakcji na amerykański pop art również zajęli się diagnozowaniem świata konsumpcji, a jednocześnie biegnący w stronę im kompletnie nieznaną: w stronę analizy płci i gender.

W malarstwie Baud raczej, niż o oczywiste już dziś diagnozy, chodzi o odzyskiwanie materialności. Skoro istniejemy w świecie, który coraz bardziej staje się hologramem i w którym nie da się odróżnić tego, co jest prawdziwe, od czystej projekcji i Iluzji, widzimy to malarstwo jako nie kolejne dublowanie tej Iluzji, ale przywracanie namacalności i materialności. Nożyczki, maski, ornamenty, lustra mają swoją symbolikę czytelną w kontekście teorii gender, co nie zmienia faktu, że chodzi też o gotyckie (czyli rodem z estetyki goth) napawanie się glamoirem. Bardzo specyficzne odwołania do popkultury, na przykład portret Rowlanda S. Howarda czy Mizutani Takashi z japońskiego zespołu *Les Rallizes Dénudés* sąsiadują z naładowanymi symbolicznie w polskim kontekście obrazami stoczni. Staje się to szczególnie zabawne, kiedy do tego włączona zostaje gotycka wyobraźnia rodem z *Rocky Horror Picture Show* i wyobraźnia wizualna rodem z filmów o wampirach. Połączone z realizmem kapitalistycznym jest coraz bardziej tajemnicze. Malarstwo to zaświadcza o tajemniczości świata, który nas otacza, i o tajemniczości pracy, która znika z firmamentu, ale wydaje się bardziej realna, niż kiedykolwiek. ★



Edna Baud, MIDNIGHT RIDE, 2023, akryl na płótnie, 100 × 100 cm, fot. Adam Gut (fragment)



Edna Baud, INSTITUTE, 2017, 120 × 120 cm (fragment)



Edna Baud, MASK, 2017, akryl na płótnie, 20 × 20 cm (fragment)



Edna Baud, TORCH, 2023, akryl na płótnie, 180 × 180 cm, fot. Adam Gut



Edna Baud, CELESTIAL HUM, 2023, akryl na płótnie, 145 × 145 cm, fot. Adam Gut



Edna Baud, BRIDGE, 2018, akryl na płótnie, 110 × 110 cm

Edna Baud, KEY, 2021, akryl na płótnie, 40 × 40 cm

Edna Baud, ATOMIZER, 2021, akryl na płótnie, 40 × 40 cm

Edna Baud, MARBLE, 2022, akryl na płótnie, 100 × 100 cm

Edna Baud, INSTITUTE, 2017, 120 × 120 cm