



WIERNOŚĆ PAMIĘCI JAKO NIEUSTAJĄCY LAMENT
NIRBHAYA, NOWE DELHI, 2012, I TERAZ...

W mojej sztuce, lament kwestionuje język, naruszając jego czystość. (...) Historia w moich projektach ukazana jest ze zbiorowego punktu widzenia tych, którzy są lub byli marginalizowani, uciskani, zapomniani, wymazani lub niszczeni. Pracuję ze śladami, pozostałościami, posthistoriami, postwspomnieniami, archiwami, fragmentami.

[I] PROJEKT NIEMONUMENTALNY

Pulsując powolnym, hipnotycznym rytmem, unieruchamiają nas i zniewalają wzrok; każą śledzić najdrobniejszą zmianę w fałdach materii i ruchach udrapowanych ciał; przyciągają uwagę przejmującą choreografią gestów eleganckich dłoni, które to wznoszą, to opadają; emitują dźwięki niebędące ani muzyką, ani językiem — prace Moniki Weiss, filmy i performance, już od lat kierują nas ku wydarzeniom historycznym: tym zapomnianym i tym pamiętanym, lecz nie opłakanym, odwiecznym, byśmy mogli doświadczyć ich osobiście dzięki muzycznie wychoreografowanemu obrazowi czasu: bowiem czas jest tu ramą a zarazem medium dzieła.

Nirbhaya to wielowymiarowy projekt mocno rezonujący w teraźniejszości. Artystka, zainspirowana zbrodnią dokonaną w indyjskim mieście Delhi w 2012 roku i reakcją, jaką wywołała ona na całym świecie (piszę o tym w ostatniej części artykułu), powołuje nas na świadków — wprawdzie odległych i spóźnionych, ale za to trwale i nieprzerwanie świadczących o tym wydarzeniu. *Nirbhaya* jako dzieło sztuki posługuje się retoryką wizualną i formułami *patosu* (*patosformeln*), które szczególnie wyraźnie uwidoczniły się w sztuce europejskiej w okresach wzmożonego zainteresowania kwestiami związanymi z życiem, śmiercią, władzą, pożądaniem, przemocą i ekstazą, lękiem i rozpaczą^[1]. Z tego względu projekt Moniki Weiss rozpatruję również w perspektywie historii sztuki.

Za sprawą *Nirbhayi* oglądamy i wsłuchujemy się w *Dwa lamenty* (*19 pieśni*) / *Two Laments* (*19 Cantos*), 2015–2020, cykl zakomponowany jako nieprzerwana video-poetycka projekcja oraz utwór dźwiękowy, rodzaj jednokanałowej instalacji w stylu

THE FIDELITY OF MEMORY IN AN ENDLESS LAMENT
NIRBHAYA, NEW DELHI, 2012, AND NOW...

In my art, lament questions language, polluting its purity. (...) In my projects, history is shown from the collective viewpoint of those who are or were marginalized, oppressed, forgotten, erased or destroyed. I work with traces, remnants, post-histories, post-memories, archives and fragments.

[I] THE UNMONUMENTAL

Mesmerizingly slow, soliciting prolonged immobility in enthralled gazing, calling for acute attention to subtle changes in the folds of cloth or movements of the draped body, in performance or filmed, provoking intense engagement with the choreography of poignant gestures of elegant hands winding and unwinding, rising and falling, with its own sonic environment that is neither music nor language, Monika Weiss' works have long solicited our attention to historical events: forgotten, remembered, not yet mourned, or immemorial, so that we experience their condition affectively through a musically choreographed image of time: time is both her frame and medium.

Nirbhaya is a complex project deeply resonant for the present. Inspired by a murderous event in the Indian city of Delhi in 2012; and the subsequent worldwide response (that I shall address in the final section), the artist calls us to be a remote, removed, belated but permanent witness to that event. As an artwork, however, *Nirbhaya* also converses creatively with the visual rhetorics and *pathos formulae* of European art during the periods of its most intense commitment to imagining life, death, power, desire, violence and ecstasy, fear and sorrow.^[1] For this reason, I shall approach it in part through art history.

In *Nirbhaya*, we watch and listen to *Two Laments* (*19 Cantos*) 2015–2020, a continuous video-poetic projection, sound, single channel cinema style installation. We stand before *Dafne* (*for Nirbhaya*) 2020, large-scale, vertically hung, graphite powder, archival glue, water, dry pigment — a series of abstract, material

filmowym. Stajemy przed *Dafne (dla Nirbhayi)*, 2020, serią abstrakcyjnych, materialnych rysunków o wielkiej skali, zawieszonych wertykalnie, wykonanych za pomocą proszku grafitowego, kleju archiwalnego, wody i suchych pigmentów: struktura rysunków wywołuje skojarzenia z delikatnym, ludzkim ciałem, a zarazem z szorstką, spękaną korą drzewa. Tytuł nawiązuje do mitologicznej figury *Dafne* [il. 2], bohaterki *Metamorfoz* Owidiusza, którą ścigał napastliwy Apollo [il. 8]. Dafne błagała swego ojca i matkę, by uchronili ją przed nieuchronnym zgwałceniem. Jej prośby zostały wysłuchane. Ojciec zamienił Dafne w drzewo wawrzynu: wprawdzie umarła jako człowiek, lecz pozostała bytem ożywionym^[2].

Oglądamy również trójwymiarowy model pomnika *Nirbhaya*, który powstanie w parku. Ma on formę horyzontalnie ułożonego, wypełnionego wodą sarkofagu, we wnętrzu którego rzutowany jest film – na powierzchni czy też pod powierzchnią wody – przedstawiający leżące, poruszone ciała spowite czarną materią. Sarkofag to tradycyjne określenie kamiennej, oryginalnie wapiennej skrzyni, w której spoczywa ciało zmarłego; w starożytnej Grecji i Rzymie sarkofagi umieszczano zwykle na powierzchni ziemi, w Egipcie natomiast zwyczaj pogrzebowy nakazywał wkładać do sarkofagu dodatkową, drewnianą trumnę z zabalsamowaną mumią. O kontekście tym powinniśmy pamiętać, patrząc na niewielkie rysunki przygotowawcze ukazujące leżącą *Nirbhayę* – pomnik i antycypując akustyczną przestrzeń *Nirbhayi*, która zostanie wykreowana przez stację dźwiękową umieszczoną na terenie parku, w którym stanie pełnowymiarowy kontrapomnik. Tak więc stajemy się świadkami oczekującymi narodzin dzieła, a zarazem świadkami kontemplującymi zdarzenie z przeszłości, które pomnik ten będzie nieustająco upamiętniał [il. 4].

Wystawa i towarzysząca jej publikacja to okazja do spotkania z dziełem sztuki o rozbudowanej, zróżnicowanej formie; dziełem multimedialnym, synestetycznym, pełnym emocji i odniesień do historii, która nie przestaje być aktualna. W *Nirbhayi* artystka przetwarza i doskonali język formalny i estetykę, które konsekwentnie rozwijała w ostatnich dwudziestu latach, tworząc długie cykle audio-wizualno-performatywno-graficznych prac. W sztuce często inspirowanej potrzebą ponownego przypomnienia autentycznych wydarzeń Monika Weiss powraca do bolesnych epizodów naznaczonej cierpieniem i traumą historii nie tylko Europy, ale i świata, koncentrując się głównie (choć nie tylko) na aktach przemocy wobec kobiet, odbieraniu im człowieczeństwa^[3]. Innymi słowy, artystka tworzy rodzaj mobilnego alfabetu złożonego z kobiecych ciał, łącznie z jej własnym. Jej sztuka jawnie opowiada się przeciwko przemocy, nawiązując do najbardziej archaicznych, rytualnych form konfrontacji człowieka z życiem, śmiercią, grozą i patosem^[4].

Pomniki są niejako powołane do tego, by wprowadzać przeszłość w przestrzeń teraźniejszości. Dziś jednak część pomników, szczególnie posągów przedstawiających postacie historyczne, stała się przedmiotem burzliwej, ogólnoswiatowej debaty, niektóre uległy nawet profanacji, ponieważ różne grupy społeczne kwestionują dotychczasowe ustalenia odnoszące się do kwestii kogo, co i w jakiej formie powinniśmy upamiętniać. Są to bardzo złożone zagadnienia. Wszak wydarzenie staje się wydarzeniem, dopiero wtedy, gdy

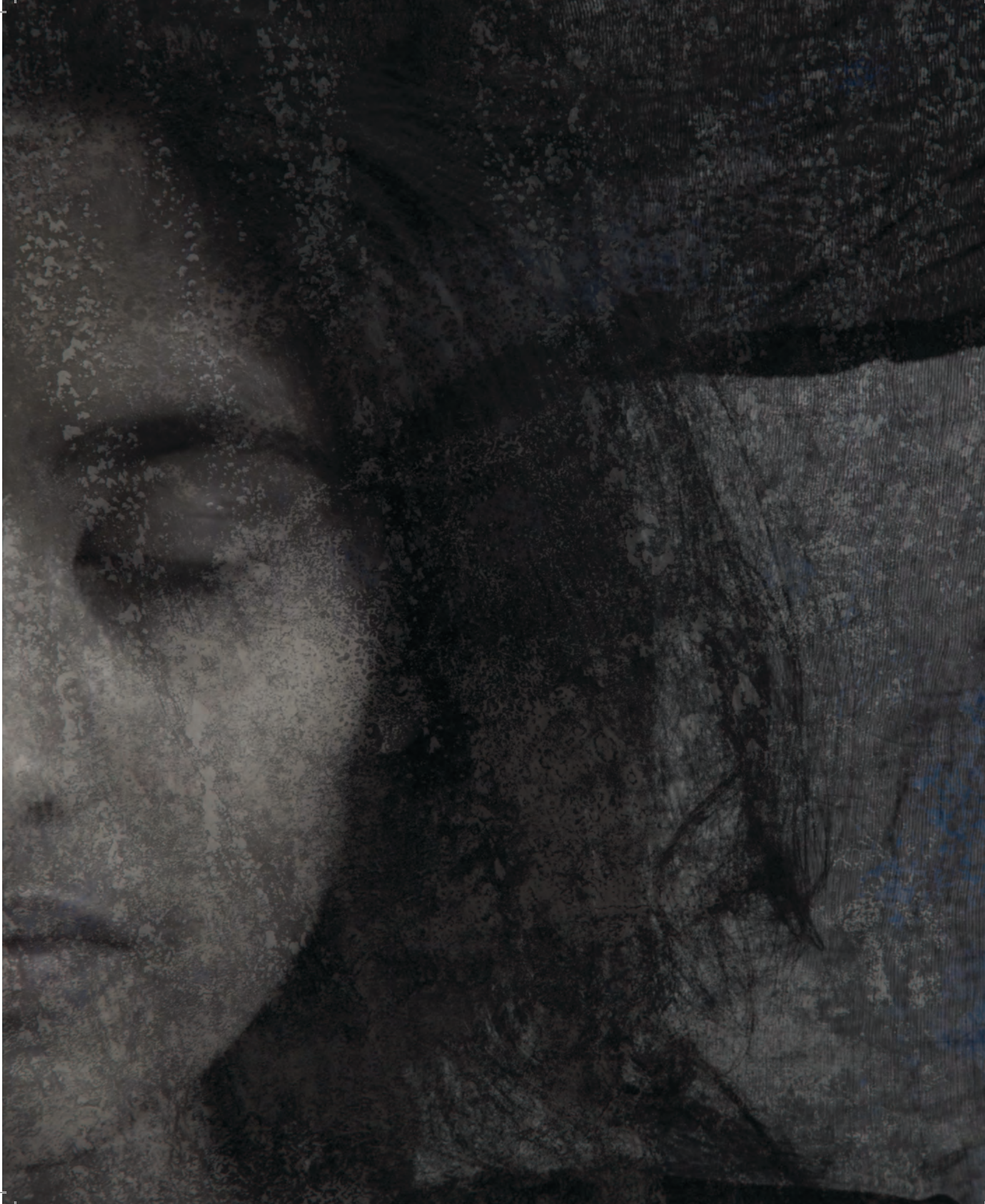
drawings that evoke both a body and the rough surface of a tree's scaly bark. The title of these large-scale drawings evokes the mythological figure of the river nymph *Dafne* (fig. 2), from the *Metamorphoses* by Ovid. She was pursued by a rapacious Apollo [fig. 8] and called out to her father and mother to save her from being raped by the sun god. They transformed her into the laurel tree. Thus, Daphne escaped a terrible fate but only to die even as she became a non-human, living thing: a tree.^[2]

We shall also study a 3D model of the monument, *Nirbhaya*, to be built in the park. It takes the form of a horizontally placed, water-filled sarcophagus containing a projection, through or on the water, of supine moving bodies of women dressed in black cloth. Sarcophagus is the term for a stone, originally a limestone, container for a dead body typically placed above ground in Greece and Rome; or in Egyptian burial customs, placed around an inner wooden coffin which contained the mummy. We shall consider this evolution through small preparatory drawings for this distinctively supine *Nirbhaya* monument and anticipate the sonic space of *Nirbhaya* as a sound station within the park where, one day, the full-scale counter-monument will be fully realized. Thus, we are witnesses, in anticipation of the work to come, as well as in recollection of the event that it will continually memorialize [fig. 4].

This exhibition and its publication offer, therefore, an encounter with a multi-form, multi-media, synaesthetic, emotionally charged and historically resonant artwork. *Nirbhaya* distills and transforms the aesthetic procedures and formal languages honed by Monika Weiss across her long series of audio-visual-sonic-performance-graphic works over the past twenty years. In her practice, often inspired by the necessity to re-remember real events or focus on specific places of events, Monika Weiss has sought out many forgotten stories and overlooked sites of anguish in the traumatic history of the European world and beyond by focussing, albeit not exclusively, on the violation of the humanity of women.^[3] Perhaps I should rephrase that. By making the moving bodies of women, often including her own, a mobile alphabet of pathos, her art speaks against violence at levels that reach back to the most archaic origins of ritual confrontations with life and death, terror and pathos.^[4]

Monuments imply the holding of the past before us in the present. Today, however, many monuments, and specifically statues, have become the targets of intense worldwide debate and even violent desecration as different communities question who or what is, or should be, remembered, and by what form of commemoration. These are complex issues. When is an event an event except in its translation into formal memory? But then, memory no longer belongs to those who have been either the agents or the victims of an event. The event morphs into a memory incited by the monument in those who are called to be the keepers of the event in their own remembrance. In the wake of 'the event' or the many 'events' of the mid-twentieth century, such as industrialized world war and threatened nuclear war, fascist and Stalinist totalitarianism and racialized and politicized genocides, philosophers and sociologists, theologians and novelists, artists and filmmakers have confronted the challenge of





pamięci o nim nadamy formę. Ale wówczas pamięć przestaje być własnością wyłącznie tych, którzy byli sprawcami bądź ofiarami tego wydarzenia. Pamięć o wydarzeniu nabiera kształtu w świadomości tych, którzy poczuwają się do bycia strażnikami tej pamięci. W obliczu „wydarzenia”, a raczej całego szeregu „wydarzeń”, jakie miały miejsce w XX wieku, poczynając od straszliwych, zindustrializowanych wojen i prób nuklearnych, poprzez faszystowski i hitlerowski totalitaryzm, po ludobójstwa na tle rasowym i politycznym, filozofowie, socjolodzy i teolodzy, a także pisarze, artyści i filmowcy musieli, i muszą, zmierzyć się z wyzwaniem, jakim jest znalezienie nowych form upamiętniania umożliwiających nam zrozumienie, opisanie i przedstawianie wydarzeń ekstremalnych – tych, które historyk Saul Friedlander nazwał „wydarzeniami na granicy reprezentacji”. Oznacza to, że sytuują się one na granicy przedstawialności, ich groza przewyższa bowiem wszystko to, co wydarzyło się wcześniej; nie da się ich z niczym porównać, określić ich skali i jednoznacznie zdefiniować, czym tak naprawdę były^[5]. Wojny światowe, ludobójstwa, masowy głód, klęski żywiołowe, trzęsienia ziemi niszczące życie i dobytek, niewolnictwo, kolonizacja, apartheid – to tylko niektóre przykłady wstrząsających zjawisk, którym próbujemy nadać formę, nie tylko po to, by ogarnąć ich sens, ale w wielu przypadkach również po to, by opłakiwać ich skutki. Stąd bierze się nasza potrzeba wznoszenia pomników.

Pod koniec XX wieku wielu artystów odeszło od projektowania konwencjonalnych pomników. Teoretyk kultury Eric Santner twierdzi, że pomniki i monumenty są przejawem fetyszyzmu narracyjnego, przekierowują bowiem autentyczną żałobę i pamięć w inne miejsce: „Fetyszyzm narracyjny rozumiem jako tworzenie i upowszechnienie narracji, która – świadomie bądź nieświadomie – ma na celu wymazanie śladów traumy i straty leżących u podłoża tej narracji... Fetyszyzm narracyjny uwalnia nas od konieczności zrekonstruowania naszej własnej tożsamości po poniesionej stracie, gdy znajdujemy się w sytuacji »posttraumatycznej«; w fetyszyzmie narracyjnym owo »post« jest w nieokreślony sposób odsunięte w czasie”^[6].

W efekcie wnosimy pomniki, ponieważ chcemy zapomnieć, przerzucamy ciężar pamięci na nieruchome, obojętne bryły, by pamiętały za nas. A pomnik, niczym fetysz, wyznacza miejsce tego, o czym powinniśmy pamiętać, a jednocześnie wypiera ból związany z pamiętaniem. W wyniku tej konstatacji wielu współczesnych artystów już na początku lat 90. zaczęło tworzyć *kontrapomniki* – artystyczne interwencje wymagające od odbiorcy wykonania *własnej pracy* – przeżycia i przemyślenia. Albowiem forma tych dzieł sztuki, ich materialność, patos, a także czas i proces wpisane w ich odbiór pobudzają naszą myśl i emocje – inicjują działanie, którego nie da się zatrzymać^[7].

[II] UNIEWAŻNIAJĄC CZAS

Walter Benjamin (1892–1940) pisał swoje *Tezy na temat filozofii historii* / *Thesis on the Philosophy of History* [przyp. tłum.: znane też pod tytułem *O pojęciu historii*] we wrześniu 1940, gdy próbował uciec z zaważniętej przez ludobójczy faszizm Europy. Jednak

finding adequate forms of memory for understanding, explaining, theorizing and representing the extreme events that historian Saul Friedlander termed as ‘events at the limits of representation.’^[5] This means such events fall at the limit of representability because their extremity or horror exceed all existing precedents that might allow measurement, comparison, scaling, and determination of what the event was. World wars, genocide, mass starvation, catastrophic weather events or earthquakes causing mass destruction and loss of life, chattel enslavement, colonization, apartheid – these are some of the shocking events to which we seek to give shape in order to comprehend their meaning, and also in so many cases, to mourn their effects. Monuments are called forth and provided.

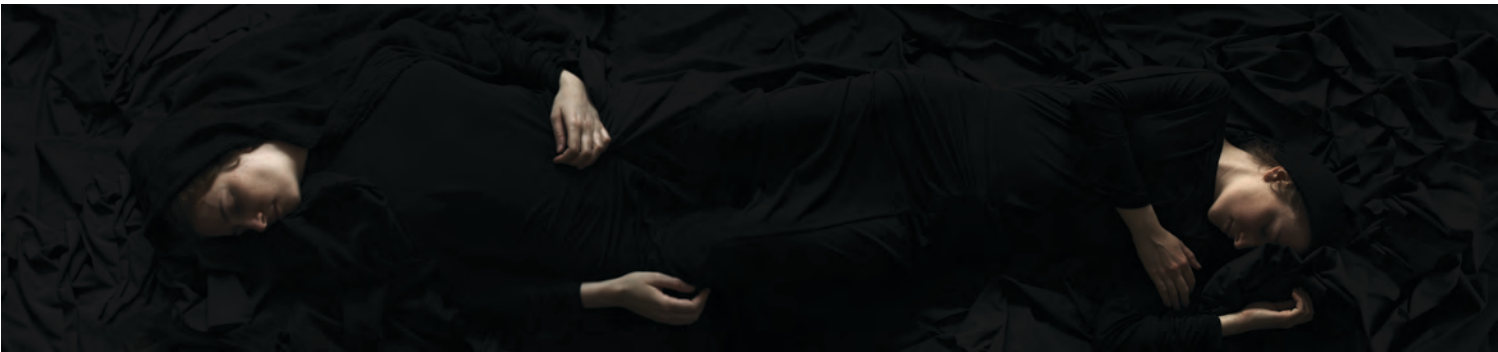
In the late twentieth century, many artists, however, disowned the conventional monument. Cultural theorist Eric Santner argued that the monument or memorial functions as narrative fetishism, a displacement of real mourning and memory: ‘By narrative fetishism I mean the construction and deployment of a narrative consciously or unconsciously designed to expunge the traces of trauma or loss that called that narrative into being in the first place... Narrative fetishism releases one from the burden of having to reconstitute one’s identity under “post-traumatic” conditions; in narrative fetishism, the “post” is indefinitely postponed.’^[6]

Effectively, we build a monument so as to be able to forget, charging its inert form to remember on our behalf. As a fetish, however, it marks the site of that which we should remember while disavowing the pain of remembering at the same time. As a result of this realization, many contemporary artists in the 1990s began to create *counter-monuments* as artistic interventions that require our work of thinking and feeling. Both thought and affect are incited by the form, process, materialities, duration and pathos of artworks that resist closure.^[7]

[II] UNDOING TIME

Theses on the Philosophy of History (also known as *On the Concept of History*) was written by Walter Benjamin (1892–1940) as he sought to escape in September 1940 from a Europe then ruled by the forces of genocidal fascism. This text only began to circulate in the community of European thinkers following its publication in French in 1947 and in English in 1968. Composed of twenty small sections, the most widely quoted is Thesis VI: ‘To articulate the past historically does not mean to recognize it “the way it really was.” [Ranke] It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger.’^[8]

This reverses the trend to monumentalize and, in a sense, to pacify the past. Instead, artists are responding to an urgency to recognize our dangerous present as the living form of unresolved violence. Hence our recognition of all our danger calls the past forward to agitate us now into a state of constant alert and to make our sorrow an incitement to tolerate no longer human violation.



[3] *Nirbhaya*, 2021
[4] *Nirbhaya*, 2021–

jego esej stał się popularny w środowisku intelektualistów europejskich dopiero po przetłumaczeniu na język francuski w 1947 i angielski w 1968. Z tekstu autora składającego się z dwudziestu krótkich części, najczęściej cytowana jest Teza VI: „Wyartykułować historycznie przeszłość nie oznacza, że trzeba rozpoznać ją »taką, jaką naprawdę była«. [Ranke] Oznacza natomiast zawładnąć przypomnieniem, takim, jakie rozbłysła w chwili zagrożenia”^[8].

Teza ta przeciwstawia się kulturowej tendencji do monumentalizacji, a tym samym pacyfikacji przeszłości. Stąd współcześni artyści próbują dziś rozpoznać w naszej niespokojnej teraźniejszości momenty rzeczywistego zagrożenia, jakim jest choćby nierozwiązany dotychczas problem przemocy. Świadomość możliwych zagrożeń skłania nas do spojrzenia w przeszłość — przeszłe wydarzenia winny utrzymywać nas w stanie ciągłej gotowości, tak by przeżywany ból stał się bodźcem, który sprawi, że odrzucimy wszelkie formy przemocy i gwałtu.

Można powiedzieć, że w świetle benjaminowskiej dialektyki prace Moniki Weiss w twórczy sposób przeobrażają nasze odczuwanie historii, a dokładnie tych momentów historii, które artystka wybiera, by przykuć naszą uwagę i skłonić do namysłu. Tworzywem jej sztuki jest synestetycznie skomponowane doświadczenie *trwania*, umożliwiające przeżywanie emocji i pobudzające refleksję. Ujęty w estetyczną formułę pomnika projekt Moniki Weiss z jednej strony upamiętnia historyczne wydarzenie, z drugiej odrzuca monumentalność (na rzecz intymności) — chodzi o to, byśmy nie zapomnieli tego, o czym się *dowiedzieliśmy*, czego *doświadczyliśmy*, co *czuliśmy*; dzięki pomnikowi nasze ciała, uwrażliwione i współczujące, stają się niejako współtowarzyszami tych, których artystka przywołuje, czy to za pomocą form tradycyjnych, jak sugestywne, materialne kompozycje rysunkowe, czy bardziej współczesnych, jak generowane elektronicznie dźwięki i obrazy. Za pomocą tych środków artystka próbuje zniwelować przepaść między wydarzeniem, do którego się odnosi (przeszłym, odległym, obcym) i nagłym, prawdziwie przerażającym „wtargnięciem” tegoż wydarzenia w naszą codzienność — ponieważ chce być blisko *Nirbhayi*. I choć słowo „Nirbhaya” oznacza tę jedną, konkretną kobietę, to za sprawą wielowymiarowego dzieła nazwanego jej imieniem przekłada się ono na zmultiplikowaną figurę wszystkich kobiet, których prawa i wolności są brutalnie ograniczane; które muszą wypełniać „właściwe” role narzucone przez społeczeństwo i zachowywać się „przyzwoicie”, gdyż ich zachowanie podlega moralnemu osądowi; a przede wszystkim kobiet doświadczających fizycznej przemocy i gwałtu.

[III] PRZEPRACOWYWANIE ŻAŁOBY

Projekt Moniki Weiss i próba odczytania zawartych w nim znaczeń i emocji, skłoniła mnie do wędrówki po moim własnym *wirtualnym muzeum feministycznym*^[9]. W przestrzeni tego muzeum jej prace można by włączyć w ciąg przedstawień, w których żałoba i cierpienie wyrażone zostały za pomocą gestów opisanych przez teoretyka kultury i historyka sztuki Aby’ego Warburga jako formuły patosu (*pathosformeln*); można by zestawić je z obrazami Sandro Botticellego czy też włoskich i holenderskich malarzy wczesnej

Can I suggest that in such a Benjaminian dialectic the artworks of Monika Weiss creatively transform our sense of history, or shall I say the historical moments she selects for our prolonged attention. Her medium for making us experience them affectively; as well as inciting us to reflection, is a synaesthetically-crafted experience of *duration*. Both creating a monument because we must mark this event in history and countering monumentality so that we cannot then forget what it calls upon us to *know*, to *acknowledge*, to *sense*, Monika Weiss’ aesthetic formulations in drawing, sound, object and moving image turn our sensate and sympathetic bodies into partners to those she evokes in classical modes through materially evocative figure drawing — and in contemporary electronic forms of sound and the moving image. By these means, and in relation to the event that claimed her attention, she seeks to erase the gap between ‘the event’ (past, elsewhere, other) and its exceptional, indeed horrific rupture of the quotidian, in order to remain beside *Nirbhaya*. The word names one woman but then becomes, via the extended artwork of this title, the multiple figure of all women in their vulnerability to sometimes violently regulated limitations on their freedom of movement and choice, to the enforced social prescription of their ‘proper’ roles, ‘decent’ behaviours and spheres of confined action, to moral judgement, legal limitation, and, above all physical abuse and violence.

[III] THE WORK OF MOURNING

Monika Weiss’ artworking summons me as an art historian to wander in my *virtual feminist museum* as I seek to enter its depth and convey its affect and its project.^[9] There her artworks might converse with the cultural analyst and art historian Aby Warburg, inevitably, about gestures and the *pathosformel* of lamentation, or meet with a painting by Sandro Botticelli and other Italian and Dutch artists of the early modern era in Europe, research the history and meaning of the triumphal arch, and face troubling questions pertaining to gender, sexual difference and the ‘rapish’ order of violence against women.

In *Nirbhaya*, evolving since 2015, we shall also obliquely confront a hideous crime transformed, however, by *artworking* into the *work of mourning*.^[10] Since mourning is always endless, we are invited by the extended artwork to remain with a spirit, not Warburg’s dancing *Nympha*, the embodiment of enlivening energy, but nonetheless a messenger of life and death in our times. ‘She’ is evoked by protective naming of course, *Nirbhaya: she, the fearless*, in order to overwrite the history of a crime that killed her. Monika Weiss now offers us a form for an eternal and restless lamentation to which we are hereby summoned for one woman, the woman shielded by the nomination *Nirbhaya*, but also all women, because, in the event of 16 December 2012 in the Indian capital of Delhi, this one person had ceased in the eyes of the six men who raped and so viciously tortured her that her internal injuries led to her death to be anything other than what they considered *woman* [fig. 3].

nowożytności; szukać podobieństwa form i znaczeń wśród przedstawień łuków triumfalnych, ale przede wszystkim trzeba by je umieścić w kontekście prac poruszających tak drażliwe kwestie jak gender, nierówność płci czy „gwałcicielska” struktura przemocy wobec kobiet.

W *Nirbhayi*, powstającej od 2015, pośrednio konfrontujemy się z odrażającą zbrodnią, jednak w procesie *tworzenia i odbioru dzieła sztuki* nasza konfrontacja przeobraża się w proces *przepracowywania żałoby*^[10]. Ponieważ żałoba nigdy nie ma końca, wielowymiarowa praca Moniki Weiss zaprasza nas do przebywania *razem z duchem*, ale nie z duchem tańczącej *Nimfy* Warburga, ucieleśnieniem ożywczej energii, lecz raczej z wysłanniczką życia i śmierci w jej współczesnym wydaniu. „Ona” zostaje wywołana jako *Nirbhaya*, czyli „Nieustraszona”, by przepisać na nowo historię zbrodni, która odebrała jej życie. Monika Weiss proponuje nam udział w niekończącym się i nieprzynoszącym ukojenia akcie lamentu – przy czym opłakujemy nie tylko tę jedną kobietę, chronioną przydomkiem *Nirbhaya*, ale wszystkie kobiety świata, ponieważ 16 grudnia 2012 w stolicy Indii Delhi, *Nirbhaya* została zgwałcona i śmiertelnie poraniona przez sześciu mężczyzn właśnie dlatego, że w ich oczach nie była niczym więcej niż tylko *kobietą* [il. 3].

By w pełni zrozumieć, jakie duchy nawiedzają artystkę i co sprawia, że konsekwentnie tworzy prace oparte na wzajemnym oddziaływaniu różnorodnych środków artystycznych, zanurzymy się na chwilę w ich afektywną przestrzeń wykreowaną w specyficznym dialogu mediów: mamy tu nakładające się obrazy – pozornie nieruchome a jednak zmienne; wielkoformatowe, wykonane nietypową metodą rysunki; wreszcie wszechotaczający dźwięk. Wszystkie te komponenty składają się na kontrpomnik, którego przestrzeń skłania nas do postrzegania zjawisk w skali historycznej; jego wizualno-akustyczna moc przenosi nas do mityczno-poetyckiego świata starożytnych i chrześcijańskich wyobrażeń kultury Zachodu.

[IV] FORMUŁA PATOSU

Lament towarzyszący śmierci, destrukcji i stracie zapoczątkował wiele form wokarno-muzyczno-poetyckich, to w nim mają swoje korzenie dramaty, choreografia, współczesne utwory wokalne, pieśni. Jednym z najstarszych przykładów utworu poświęconego opłakiwaniu jest sumeryjski *Lament nad upadkiem Ur* datowany na rok 2004 p.n.e. W tekście wyrażającym rozpacz nad upadkiem Ur, jednego z najstarszych ośrodków cywilizacji, słowa boleści wypowiada bogini – opiekunka miasta. Motyw opłakiwania pojawia się również w późniejszej literaturze: świętych księgach hinduizmu Wedach, starożytnej epice greckiej, w tradycji judeochrześcijańskiej – w biblijnych *Lamentacjach Jeremiasza (Trenach)*, *Księdze Hioba* oraz *Psalmach*, a także w tekstach anglosaksońskich, jak np. *Beowulf*, oraz literaturze Bliskiego Wschodu. W późniejszym okresie na Zachodzie motyw lamentu powracał często w operze barokowej, jednym z najbardziej spektakularnych przykładów jest poruszająca, melancholijna aria *Lament Dydony* z opery Henry’ego Purcella *Dydona i Eneas* (1688). Badacze muzyki afroamerykańskiej opisali bogatą tradycję tzw. „sorrow songs” (pieśni żałosnych),

To make sense of what has haunted this artist and sustained her fidelity in creating this new range of inter-related works, we plumb the depths of affect created by Monika Weiss’ singular and dialogical use of technology – she layers the almost stilled but fluently moving image – and by large mixed fluid media drawing, and by environing sound. These form for her the components of her counter-monument, wherein we may find ourselves obliged to think on a historical scale and plunge deep into the mytho-poetical territory of the Western Classical and Christian imaginaries through the power of the visual and the acoustic.

[IV] THE FORMULA FOR PATHOS

Death, destruction and loss are the foundations for lamentation, and lamentation has been the inspiration for the vocal-musical-poetic form, lament that has extended into drama, movement, and contemporary songs. The oldest surviving example is *The Lament for Sumer and Ur*, dating from 2004 BCE. This is a communal lamentation for the destruction of the city, one of the earliest urban centres, and is ‘spoken’ by the city’s patron goddess. Lament has also found its place in many subsequent written literatures, from the Hindu Vedas, the Greek epics and the Jewish and Christian Biblical *Book of Lamentations*, *Book of Job* and the *Psalms* to Anglo-Saxon texts such as *Beowulf*, as well as across Middle Eastern literatures. Later in the West, lament became a recurring mode in Baroque Opera, perhaps most famously in the affecting melancholy of *Dido’s Lament* from Henry Purcell’s opera *Dido and Aeneas* (1688). Scholars of African-American musical culture have identified an extended tradition of African ‘sorrow songs’ arising not only from literal death but also from the social death inflicted on enslaved peoples lamenting their dehumanisation and loss of freedom. In his foundational text, *The Soul of Black Folks* (1903), African American scholar W.E. Du Bois concluded with a long chapter on the ‘Sorrow Songs’. Writing of their continuing legacy, Joseph Winters states: ‘Du Bois suggests that the ‘sorrow songs’ articulate a mournful hope to the world. In other words, the capacity of enslaved black Americans to voice and express the pain and suffering embodied within the arrangements of white supremacy is pivotal to the imagination construction of a more racially just world.’^[11] This historical-political dimension of what is being lamented, combined with resistance enacted in the creation of the lament, introduces a critical dialectic when we approach the role and affective force of mourning memorials that also perform as anti-monuments against systemic violence and injustice enacted against women in the world today.

Lamentation has also generated visual images, the foremost amongst which, in Western Christian visual art, focuses on the *Lamentation of Christ*, associated with the Deposition from the Cross, where the lifeless body is carefully taken down and entombed by a group of figures, all expressing their anguish, watched by a grieving mother. Caravaggio realized this iconography with dramatic realism in his *Entombment of Christ* (1603–04), commissioned for the Santa Maria in Vallicella, now in



[5] Caravaggio, *Złożenie do grobu* | *Deposition*, 1603–1604





śpiewano je nie tylko, by opłakiwać faktyczną śmierć, ale również śmierć społeczną, jaką było pozbawienie czarnych Amerykanów wolności i człowieczeństwa. Afroamerykański uczony W.E. Du Bois zakończył swoje fundamentalne dzieło *The Soul of Black Folks* (1903), obszernym rozdziałem poświęconym tego typu pieśniom. Zdaniem Josepha Wintersa, opisującego wciąż żywą tradycję „sorrow songs”, Du Bois „sugeruje, że »sorrow songs«, mimo swego żałobnego charakteru, niosą ze sobą nadzieję. Innymi słowy, fakt, że zniewoleni czarni Amerykanie mogą przemówić, wyrazić swój ból i cierpienie generowane przez system oparty na dominacji białych ma zasadnicze znaczenie dla konstruowania wyobrażeń o bardziej sprawiedliwym, uznającym równość ras świecie”^[11]. Historyczno-polityczny wymiar tego, co opłakujemy w połączeniu ze sprzeciwem inicjującym owo opłakiwanie daje nam możliwość dialektycznej interpretacji zarówno roli, jak i siły oddziaływania pomników upamiętniających – mogą one bowiem funkcjonować również jako antypomniki wymierzone przeciwko systemowej przemocy i niesprawiedliwości, jakich doświadczają kobiety we współczesnym świecie.

Opłakiwanie to temat licznych przedstawień wizualnych, związanych przede wszystkim z opłakiwaniem Chrystusa i zdjęciem z krzyża; zazwyczaj widzimy na nich grupę osób, która ostrożnie zdejmuje z krzyża martwe ciało i układa je w grobie, postacie w ekspresyjny sposób wyrażają swoje cierpienie, towarzyszy im pogrążona w żałobie Matka Boska. Tego rodzaju scenę ukazał z charakterystycznym dla siebie dramatyzmem Caravaggio w obrazie *Złożenie do grobu* (1603–1604) wykonanym na zlecenie kościoła Santa Maria in Vallicella (obecnie w Pinakotece Watykańskiej) [il. 5]. Z kolei w monumentalnych przedstawieniach Piety centralną postacią jest zrozpaczona Matka Boska podtrzymująca leżącego na jej kolanach dorosłego syna, niekiedy pomagają jej w tym inne postacie. Michał Anioł wyrzeźbił swoją Pietę w latach 1498–1499 (Bazylika św. Piotra, Watykan) [il. 9]. Poza tym, że pod względem ikonograficznym oba dzieła stanowią teologiczną interpretację biblijnej narracji, ważne są w opisywanym kontekście z jeszcze dwóch powodów. Po pierwsze w obu dziełach mamy do czynienia z przeciwstawieniem ciała martwego ciałom żywym. Ponadto różnica między życiem i śmiercią jest udramatyzowana poprzez kompozycyjne przeciwstawienie osi poziomej i osi pionowej.

Drugi ważny element, na który trzeba zwrócić uwagę to wyraźna różnica między znieruchomiałymi formami symbolizującymi brak życia i ożywionymi gwałtownymi gestami poświadczającymi zarówno samo życie, jak i emocjonalnie przeżywane cierpienie wynikające z faktu bycia świadkiem śmierci. Na obrazie Caravaggia dominują teatralne, pełne egzaltacji gesty. Postacie pochylają głowy [il. 5], ocierają łzy, wznoszą ramiona w dramatycznym geście, spoglądają ku niebu zgodnie z klasycznymi wyobrażeniami opłakiwania. Światło wyznacza ukośną oś biegnącą z prawego górnego do lewego dolnego rogu, która spaja całą kompozycję; jasna smuga przesuwająca się diagonalnie od białego rękawa sukni kobiety z uniesionymi ramionami, poprzez białe płótno spływające na odsuniętą płytę nagrobną i kieruje nasz wzrok ku ciemnej czeluści ledwie widocznego grobu, w którym spocznie ciało Chrystusa [il. 5].

Ten barokowy spektakl różni się zasadniczo od powstałej wiek wcześniej *Piety* Michała Anioła, dzieła dojrzałego renesansu,

the Pincoteca, Vatican City) [fig. 5]. The grieving mother becomes the central figure in the monumental form of *The Pietà* where the Virgin Mother, alone or, rarely with helpers, holds the lifeless body of her adult son. Michelangelo carved his *Pietà* in 1498–99 (St. Peter’s Basilica, Vatican City), [fig. 9]. In addition to iconographically elaborating the theological interpretation of a Biblical narrative, both these images are significant here for two reasons. In the paintings we confront living bodies and a dead body. The dramatic device that signifies this radical difference between life and death is the formal use of the axis vertical versus horizontal.

The second element to note is the differentiation between the stilled forms representing lifelessness and the animated gestures that convey both living and reacting to the anguish of being witness to this death. Theatrical hand gestures dominate Caravaggio’s group. He uses a bowed head, [fig. 5] hands raised to a face and, most dramatically, arms outstretched, and a face raised to the heavens in classic lamentation. Lighting defines an axis upper right to lower left, unifying the painting as it traces the diagonal form of a woman with white sleeves down that fall of the cloths folding over the grave slab and drawing our eyes into the darkness of the unseen tomb into which the body is about to be lowered [fig. 5].

This Baroque drama is very different from Michelangelo’s High Renaissance monument a century earlier where his composition delivered a radical crossing of vertical and horizontal, softened by the *pathos formula*, the formula for expressing intense feeling, to borrow from Aby Warburg’s vocabulary, of the inclined head of the ageless mother and the simple, almost invisible gesture of her left hand, palm opened as the signifier of incomprehension before the reversal of time: a mother grieving for her adult son. Michelangelo managed the compositional challenge of a woman holding a fully grown man across her lap by means of his astonishing carving of a mass of drapery, across the Mother’s body, beneath the supine son, autonomously folding and hollowing, dramatically falling in an opened arc on the left as cloth escapes the Mother’s hand holding the body in a tense movement of splayed fingers. The minimalization of the overt gestures of lament – inclined head, lowered lids, and the despair of her left hand – refocuses the drama onto the mass of marble cloth [fig. 9].

Between Michelangelo and Caravaggio lies the first Protestant reconfiguration of the Catholic iconography of deposition and lamentation created on the very cusp of the emergence of Protestantism and its uneasy negotiation of religious imagery and humanist sense of death. The work in question has haunted artists since its realization between 1520 and 1522, and certainly is a part of the *musée imaginaire* of Monika Weiss. Unrelievedly horizontal, the composition by Hans Holbein the Younger (1497–1543), titled *The Body of the Dead Christ in the Tomb*, claustrophobically encases a brutally wounded, undeniably decomposing, mortal body within an oppressively shallow tomb: the dimensions of the painting itself at 30.5 cm × 200 cm. [fig. 14]. I have returned to this painting several times in my own work, notably in the analysis of the ‘sculptural dissolutions’ of the

którego kompozycja opiera się na wyraźnym przeciwstawieniu osi pionowej i poziomej, złagodzonemu nieco przez wprowadzenie emocjonalnej formuły patosu — by posłużyć się terminem Aby'ego Warburga — widocznej w pochyleniu głowy odwiecznej matki i ledwie dostrzegalnym geście jej lewej dłoni, której lekko rozchylone palce wyrażają bezradność, jakby nie mogła pojąć odwróconego porządku czasu — wszak to nie matka winna opłakiwać śmierć swojego syna. Przedstawienie kobiety trzymającej na kolanach dojrzałego mężczyznę stanowiło nie lada wyzwanie; Michał Anioł poradził sobie z nim, opracowując po mistrzowsku draperię okrywającą kolana matki, na których spoczywa ciało syna: fałdy opadają teatralnie, zwijają się i rozwijają jakby stanowiły osobny byt; po lewej stronie, w miejscu, gdzie tkanina wysuwa się spomiędzy palców matki kurczowo podtrzymującej prawą ręką bezwładne ciało, układają się one w rodzaj otwartego łuku. Zminimalizowanie ekspresji i ograniczenie tradycyjnych gestów opłakiwania do pochylonej głowy, opuszczonych powiek i bezradnego gestu lewej ręki przenosi ciężar dramatu na masyw wyrzeźbionej w marmurze draperii [il. 9].

Pomiędzy dziełami Michała Anioła i Caravaggia sytuuje się pierwsze, powstałe w początkach reformacji, protestanckie przetworzenie ikonograficznego motywu złożenia do grobu i opłakiwania — ujawnia się w nim niepokojąca sprzeczność między religijną wizją śmierci a jej nowym, humanistycznym rozumieniem. Dzieło, o którym mowa intryguje artystów już od momentu powstania (1520–1522) i z pewnością stanowi część *musée imaginaire* Moniki Weiss. Przytłaczająca swym horyzontalnym układem, mocno spłaszczona kompozycja Hansa Holbeina Młodszego (1497–1543) zatytułowana *Martwy Chrystus w grobie*, bezlitośnie zamyka okrutnie poranione, niemalże rozkładające się, śmiertelne ciało Chrystusa w klaustrofobicznej przestrzeni płytkiego grobu (odpowiadają mu wymiary obrazu 30,5 cm × 200 cm) [il. 14]. W swojej pracy niejednokrotnie powracałam do tego przedstawienia, między innymi przy okazji rozważań o twórczości Aliny Szapocznikow i jej „rzeźb na granicy rozpadu”^[12]. Powoływałam się wówczas na francuską teoretyczkę literatury Julię Kristevę, która interpretowała obraz Holbeina jako dzieło zawierające frapującą sprzeczność. Kristeva twierdzi, że w holbeinowskiej, protestanckiej konfrontacji z leżącym w grobie martwym ciałem wcielonego bóstwa: „Uczłowieczenie osiąga [...] swój najwyższy punkt”^[13].

Kristeva przekonuje, że obraz, sytuujący się gdzieś na styku teologii katolickiej z jej duchowym pojmowaniem śmierci Chrystusa i nowym, wyrosłym na gruncie protestantyzmu dążeniem do realistycznego ukazywania cierpienia, oferuje nam „nieupiększony obraz śmierci”, który budzi „nieznośny niepokój w obliczu śmierci Boga, jakże przypominającej naszą ludzką śmierć, nie ma tu śladu transcendencji”: wszystko, może poza nikłym blikiem światła na palcu stopy zmarłego, zdaje się potwierdzać nieuchronność śmierci. Osamotnienie Chrystusa ujawnia się tu szczególnie jaskrawo, świadczy o nim przedstawione z niebывałym realizmem umęczone, rozkładające się ciało. Zestawiając wizję ułożonego w pozycji horyzontalnej martwego Chrystusa z innym dziełem Holbeina podejmującym tematykę śmierci, na którym wertykalnie zakomponowane postacie odgrywają swój *danse macabre*, Kristeva pisze:

Polish sculptor Alina Szapocznikow.^[12] There I drew upon French literary theorist Julia Kristeva's reading of Holbein's painting as positing a perplexing contradiction. Kristeva senses that in Holbein's Protestant confrontation with the entombed dead body of an incarnated deity: 'Humanization has reached its highest point.'^[13]

Kristeva argues that at the intersection of Catholic theology with its spiritual understanding of the death of Christ and the novel Protestant insistence on the reality of suffering, this painting offers us 'an unadorned representation of death' which conveys to the viewer 'an unbearable anguish before the death of God, here blended with our own, since there is no hint of transcendence': everything save a tiny touch of light on the toe produces a feeling of permanent death. Christ's dereliction is seen here at its worst through the insistent realism of the representation of decaying, gangrenous, wounded body. Playing this image of the inert and horizontal, dead Christ against Holbein's vertical dancing figures in his other representation of death, *la danse macabre*, Kristeva writes:

... we are led to collapse in the horror of the caesura constituted by death or to dream of an invisible beyond. Does Holbein forsake us, as Christ, for an instant, had imagined himself forsaken? Or does he, on the contrary, invite us to change the Christly tomb into a living tomb, to participate in painted death, and thus include it in our own life, in order to live with it and make it live? For if the living body in opposition to the rigid corpse is a dancing body, does not our life, through identification with death, become a *danse macabre*, in keeping with Holbein's well-known depiction?^[14]

In this art historical digression, I have been assembling a plate in my own Bilder Atlas echoing Plate 42 of Warburg Mnemosyne Bilder Atlas *Leidenpathos: The Pathos formula of Lamentation* [fig. 7]. None of the three works I have discussed appear in Warburg's assemblage. Yet I would argue that all of them are deeply relevant to understanding the depth and art historical gravitas we find in the work of Monika Weiss. Monika Weiss has herself studied and made drawings after the Holbein painting. One hangs in her studio. It is clear from conversation with the artist that, like Kristeva, Monika Weiss has also been absorbed by the account of a devastating encounter with the painting in Dostoyevsky's novel *The Idiot* (1869), while also being enthralled by Kristeva's own elaboration of the significance of Holbein's painting. Her fascination is also translated into her drawing works such as *Kordyan II* 2005, and one might say into a whole series of her performances in which the draped or the naked body, the folding and unfolding of cloth, encasement, and the recurring disposition of bodies on the horizontal axis register her deep involvement in and transformation of the affective and ethical question of our encounter with suffering, destruction of human life, and death. This places her at once both in the heart of the European tradition of figurative, performative art as a mode of thought and affect by means of the language of the body, and



[7] Aby Warburg, *Płyta 42: Formula patosu lamentacji* | *Plate 42: The Pathos formula of Lamentation*, 1929

[8] Bernini, *Apollo i Dafne* | *Apollo and Daphne*, 1622–1625

[...] zostajemy zmuszeni do zanurzenia się w trwodze owej cezury, jaką jest zgon, albo do marzenia o niewidocznej drugiej stronie. Czy Holbein pozostawia nas samym sobie, podobnie jak wyobrażał sobie Chrystusa na chwilę porzuconego; czy przeciwnie zaprasza nas do przemiany grobu Chrystusa w grób życia, do uczestnictwa w tej zobrazonej śmierci, a więc do włączenia jej w nasze własne życie? Czy aby żyć ze śmiercią i aby ją ożywić — albowiem żywe ciało, w przeciwieństwie do sztywnego trupa jest ciałem tańczącym — nasze życie nie staje się na skutek utożsamienia się ze śmiercią jakimś *danse macabre*, według innej dobrze znanej wizji Holbeina?^[14]

Powyższa historyczno-sztuczna dygresja pozwoliła mi zakomponować nową tablicę w moim własnym *Atlasie obrazów*, nawiązującą do tablicy nr 42 w *Atlasie obrazów Mnemosyne* Aby'ego Warburga zatytułowanej *Patos cierpienia / Leidenpathos: The Pathos formula of Lamentation* [il. 7]. W zestawieniu dokonany przez Warburga nie pojawia się żadne z trzech opisanych tu przeze mnie dzieł. Uważam jednak, że są one niezwykle pomocne, jeśli chcemy zrozumieć sens i znaczenie prac Moniki Weiss zakorzenionych głęboko w historii sztuki. Artystka przestudiowała dokładnie obraz Holbeina, wykonała nawet kilka zainspirowanych nim rysunków. Jeden z nich wisi w jej pracowni. Z rozmowy z artystką wynika, że — podobnie jak Kristeva — była mocno poruszona wstrząsającym opisem spotkania z obrazem Holbeina, zamieszczonym w powieści Dostojewskiego *Idiota* (1869), podobne wrażenie zrobiło na niej również to, co sama Kristeva pisała o zawartych w obrazie znaczeniach. Ta fascynacja znalazła odzwierciedlenie w rysunkach (np. *Kordyan II*, 2005) i całej serii performance'ów, w których pojawiają się takie motywy jak nagie lub owinięte materią ciało, rozwijanie i zawijanie szat, zamknięcie w małej przestrzeni, horyzontalny układ postaci; służą one przetransponowaniu na język sztuki emocjonalnego i etycznego wymiaru naszych spotkań z cierpieniem, destrukcją ludzkiego życia i śmiercią. Można więc powiedzieć, że twórczość Moniki Weiss jest głęboko zakorzeniona w europejskiej tradycji sztuki figuratywnej i performatywnej rozumianej jako sposób myślenia i oddziaływania poprzez język ciała i ożywianie akcesoriów ze swej natury nieożywionych, a jednocześnie przynależy ona do sztuki współczesnego świata — świata ukształtowanego przez traumatyzujące doświadczenia XX wieku, które ostatecznie przerwały więź między teologicznym imaginariem europejskiej sztuki chrześcijańskiej i postkatastroficznym imaginariem naszych pokoleń czasów, które próbujemy zrozumieć. Wysuwając tezę, w myśl której z powodu wydarzeń historycznych zostaliśmy niejako odcięci od obrazu odkupienia zrodzonego w epoce renesansu, powracam do tej tradycji, by wyjaśnić, na czym polega różnica między sztuką renesansową a podejmującą tematy o podobnym ciężarze sztuką współczesną.

Wśród współczesnych artystów są tacy, którzy tęsknią za klasyczną, renesansową wizją ekspresyjnego ciała ujętego w perspektywnym skrócie i chcąc jej dorównać, tworzą teatralne rekonstrukcje malarskich arcydzieł z XVI wieku, wykorzystując do tego celu najnowsze cuda techniki. Twórczość Moniki Weiss ma zupełnie inny charakter. Jej przedsięwzięcie, oparte na serii rozbudowanych prac, i przemyślana metoda łącząca performance, odgrywany na żywo

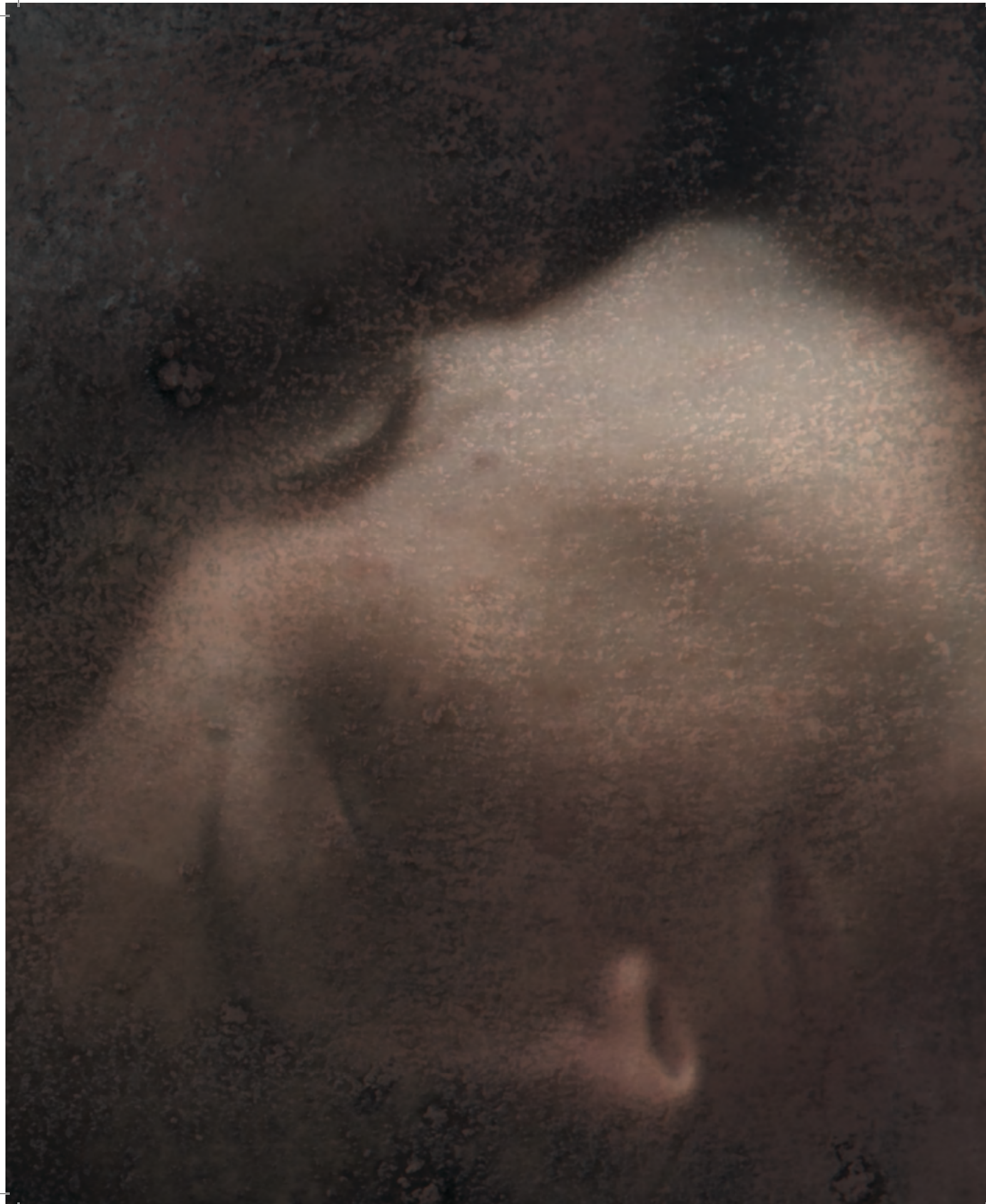
the animation of the inanimate accessories, and in the community of the artists in our world, a world shaped by the traumatizing violence in the twentieth century that, I have argued, effectively ruptured the link between the theological imaginary of European Christian art and the post-catastrophic imaginary of our own indecipherably wounded times. Yet, as I propose this argument, that we are dislocated through historical events from the imagination of redemption that created the art of the Renaissance, I need to evoke this artistic tradition precisely to define the difference of contemporary art of a comparable gravity.

There are several contemporary artists whose envy of, and identification with, the classical Renaissance tropes of the expressive body in perspectival space produce theatrical reincarnations of great works of the European sixteenth century by means of the wonders of technology. Monika Weiss' work is not like that at all. The challenge she has met with a series of major works and a distilled practice across live and filmed performance, sound, drawing and 'moments' of history, show that she has understood the profundity of the thinking that once — via a Christian theological imagination — underpinned the European figurative tradition, with its language of the body and its pathos. Yet she also knows that artists must now think and reimagine through currently expanded media and processes in order to invent forms adequate to the challenge of confronting the contemporary traumas of suffering and destruction of which we now are the surviving witnesses, daily. Without the theology, but with the formal legacy, I can then ask if it is possible for art to become what artist Bracha Ettinger has termed a 'transport station of trauma' (I shall elaborate this below) rather than an iconographic inscription of the theologies of life and death.

[V] THE LAMENT

Death breaks through the veil we tenaciously imagine is preserving the living from the unimaginable condition of not-being, no longer being human, but matter. The idea of death has solicited from humans and many other animals compulsions to surround, with ritual, sound and gesture, the abyss that opens before the still-living when we face the death of another. In human societies, such rituals may involve burial in earth or water, cremation and mummification as well as attendant performances of formalized liturgies that are of the most intense laments are allocated specifically to women, as if they, who have given life, also watch over the end of life and span the mysterious frontier between the two. The doubled image of the Dark and the White Goddess, delineated by poet Robert Graves and also identified by art historian Aby Warburg in the deepest origins of the ancient Greek Aphrodite/Roman Venus, places the feminine literally on both sides of the frontier between life and death, at the fold, as Kristeva argues, between life and meaning, between the body and language.^[15]

Mourning gives rise to lamentation. Lamentation involves the body expressing (literally bringing forth air) as sound and gesture the attendant emotions of grief: covering the face or raising the arms, bowing the head, rocking back and forth,



bądź sfilmowany, dźwięk, rysunek i wybrane „momenty” historii, dowodzi, że artystka przyswoiła sobie głęboki sens myśli, która niegdyś za pomocą teologicznie podbudowanych wyobrażeń, kształtowała europejską tradycję sztuki figuratywnej, jakże często posługującej się językiem ciała i kategorią patosu. Jednocześnie Monika Weiss ma świadomość, że dzisiaj artyści muszą myśleć i tworzyć w oparciu o nowe, nieustannie rozwijające się media, by forma dzieła sztuki była jak najbardziej adekwatna do dzisiejszych wyzwań, do konfrontacji ze współczesnymi traumami, cierpieniem i destrukcją, których (ocalałymi) świadkami jesteśmy każdego dnia. Nasuwa się tu pytanie, czy sztuka, z całym jej dziedzictwem formalnym, aczkolwiek pozbawiona teologicznego wymiaru, może stać się czymś więcej niż niegdyśiejszy ikonograficzny zapis życia i śmierci; czy może – jak proponuje artystka Bracha L. Ettinger – stać się czymś w rodzaju „stacji transportowej traumy” (wątek ten rozwinę poniżej).

[V] LAMENT

Śmierć zrywa zasłonę, która – jak chcielibyśmy wierzyć – oddziela i chroni żyjących od niewyobrażalnego dla nas stanu nieistnienia, bycia już nie człowiekiem, ale materią. Idea śmierci sprawiła, że wśród ludzi, choć dotyczy to również niektórych gatunków zwierząt, zrodziła się potrzeba, by otoczyć rytuałem gestów i dźwięków ową bezkresną otchłań, jaka otwiera się przed żywymi, gdy stają w obliczu straty kogoś bliskiego. W społecznościach ludzkich rytuały takie przybierają różne formy: pochówek w ziemi lub w wodzie, kremacja, mumifikacja, a także odprawianie określonych liturgii i oplakiwanie, to ostatnie zazwyczaj pozostawiano kobietom, albowiem jako te, które dają życie powinny być obecne również przy jego zakończeniu – śmierci; niczym strażniczki czuwające na tajemnej granicy dzielącej oba stany. Nakreślony przez poetę Roberta Gravesa dwoisty wizerunek Czarnej i Białej bogini, której kolejnych wcieleń doszukiwał się w wyobrażeniach greckiej Afrodyty / rzymskiej Wenus historyk sztuki Aby Warburg, dowodzi, że kobiecość sytuowała się po obu stronach granicy dzielącej życie od śmierci, na styku – jak pisze Kristeva – między życiem i znaczeniem, między ciałem i językiem^[15].

Lament rodzi się z żałoby. W proces ten zaangażuje się całe ciało, które poprzez dźwięki i gesty wyraża (dosłownie wydobywa z siebie) emocje związane z głębokim przeżywaniem cierpienia; oplakujący zakrywają twarz, podnoszą ramiona do góry, pochylają głowę, kołyszą się w przód i w tył, łapią za głowę, pogrążają w żałobnym zawrocie. Dlatego też lament nie jest cichy. Jednak wydawanie głosu nie musi polegać na wypowiedzaniu słów. W języku angielskim, ale również w polskim, istnieje wyrażenie „wyć z bólu” (ang. *howling with grief*). Lament kojarzy się z jękami wydobywającymi się z głębi ciała, lokującymi się na granicy czystego dźwięku i wyartykułowanego znaczenia. W skrajnych przypadkach ciałem wstrząsa niekontrolowany szloch, któremu może towarzyszyć powtarzanie zrytualizowanych formuł, na przykład „Biada mi!”. Lament ujmuje pierwotne uczucie cierpienia w formułę estetyczną, może to być wiersz, pieśń lub utwór muzyczny wyrażający rozpacz z powodu czyjejś śmierci. Wypływające niemalże z trzewi dźwięki,

holding the head in one's hands, even collapsing completely in utterances of woe. Lamentation is, therefore, not silent. It is also associated with the voice but not with spoken words. In English, there is a phrase 'howling with grief'. Lamentation is thus associated with groans rising from deep within the body's cavities at the frontier of pure sound and articulated meaning. At worst, grief wracks the body with uncontrollable sobs, or it can be formally uttered in formulae such as 'Woe is me!' Lament moves primordial grief into a minimally aesthetic formalization: a poem, song, or piece of music, which expresses sorrow that someone has died. These profoundly visceral, sonic, rhythmic and wrenching expressions of grief and sorrow morph into cultural forms that fall closer to the sublime than to beauty.

Exploring the modern instances of lament by means of the evocation of philosophical theories of the sublime as well as developments in modern medical and psychological theories that converge on melodrama and Romantic ballet, Linda M. Austin defines this singular combination of 'the auditory and the gestural' as a 'language of trauma'.^[16] Drawing the crucial research of Margaret Alexiou on ancient Greek ritual lament, Austin reminds us that: 'Lamentation that expresses the shock of death has an ancient name, *góos* [góos], which referred originally to the kinswoman's shrill cry for the dead.'^[17] This feminized body-sound is to be distinguished from the formal modalities the Greeks identified, crossing from the intimate and individual to the communal, the political, the elegiac and the aestheticized. Alexiou argues that *góos* is different from the *penthos* [πένθος] defined as 'collective public grief for the death of a hero' and 'from *threnos* [θρήνος], the lamentation sung by professional mourners during the wake. *Góos* is also not *kómmos* [κόμμος], the lament exchanged between chorus and actors in Greek tragedy, but is *individual* lamentation; in Homeric rituals it designates the spoken lament of *intimate mourners*.'^[18] Without the formal sophistication of professional songs, '*góos* envelops the mourner in a private confrontation with the fact of death, with its *ineffability*', yet it evokes 'words of lamentation, rather than to the ritual itself or the emotion.' Austin concludes however, that in extreme cases, language yields to gesture, or become themselves *almost like a cloth*, at once a winding for and an indexical sign of the unspeakable:

The epic can quote the *góos*, though frequently it presents it as spectacle rather than sound. Thus, the three friends of Job, seeing his misery, lift up their voices and eyes and weep; each tears his mantle and sprinkles dust on his head (Job 2: 11–12). These actions suggest that in an episode or moment of the utmost shock – whether of awe or of grief – *language is less expressive than the body*. Indeed, the words and phrases of lamentation often *wind round in endless repetition or break off*. They do no more than *point toward some unreachable sorrow*.^[19] (my emphases)

Austin also writes: 'In the epics the *góos* is an *auditory effusion complemented with images* – of mourners weeping, flailing their arms, *covering their faces*, rolling in dirt.'^[20]



[9] Michał Anioł | Michelangelo, *Pietà*, 1498–1499

rytmiczne gesty i emocje przeradzają się w formy kulturowe, którym bliższa jest kategoria wzniosłości niż piękna.

Analizując – na przykładzie melodramatu i baletu romantycznego – współczesne przejawy i formy lamentu w kontekście filozoficznych teorii wzniosłości oraz nowych koncepcji medycznych i psychologicznych, Linda M. Austin definiuje tę wyjątkową kombinację „słuchowo-gestykulacyjną” jako „język traumy”^[16]. Austin, opierając się na kluczowych badaniach Margaret Alexiou na temat greckiego lamentu rytualnego, zauważa: „Opłakiwanie jako wyraz szoku spowodowanego czyjąś śmiercią ma swoją starożytną nazwę: *γῶος* [*góos*], pierwotnie oznaczała ona przeraźliwy lament, jaki nad ciałem zmarłego podnosiły spokrewnione z nim kobiety”^[17]. Ten przypisany kobietom, a więc sfeminizowany dźwięk należy odróżnić od innych rodzajów ekspresji wyszczególnionych przez starożytnych Greków, poczynawszy od form intymnych, indywidualnych, po zbiorowe, polityczne, elegijne czy estetyzujące. *Góos* jest więc czymś innym niż: „[...] *penthos* [*πένθος*], wyrażany publicznie zbiorowy żal po śmierci bohatera i czymś innym niż *threnos* [*θρénéος*], pieśń żałobna wykonywana przez zawodowych żałobników na stypie. *Góos* to nie to samo co *kómmos* [*κόμμος*], lament w formie dialogu między chórem i aktorami w greckiej tragedii; *góos* to *indywidualne* opłakiwanie, w rytuałach homeryckich oznacza lament podnoszony przez *indywidualnych żałobników*”^[18].

Wprawdzie *góos* pozbawiony jest formalnych walorów profesjonalnej pieśni, niemniej „umożliwia żałobnikowi osobistą konfrontację z faktem śmierci, z jego niewyraźnością”, przy czym ważniejsza jest tu sama „ewokacja słów niż rytuał i ekspresja emocji”. W dalszym wywodzie Austin wskazuje, że w ekstremalnych przypadkach język ustępuje gestom: spowijają one ciało niczym całun a zarazem są indeksalnym znakiem niewyraźnego.

„*Góos* występuje również w utworach epickich, chociaż kładą one nacisk raczej na jego widowiskowość niż na walory dźwiękowe. Dlatego też trzej przyjaciele Hioba na widok jego niedoli, głośno płaczą, wznoszą oczy ku górze, rozdierają szaty i rzucają proch w górę na swoje głowy (Ks. Hioba, 2:11–12). Tego rodzaju działania sugerują, że w momencie szoku – niezależnie od tego czy wynika on z przyczyn pozytywnych, czy z jakiegoś nieszczęścia – „język okazuje się mniej ekspresyjny niż ciało”. Rzeczywiście, pojedyncze słowa i całe frazy lamentu to milkną, to powtarzają się w nieskończoność. Nie powodują niczego poza tym, że *kierują nas w sferę niewyobrażalnego smutku*”^[19]. (podkreślenie G.P.)

Austin pisze również: „W epice *góos* to *eksplozja dźwięków dopełnionych obrazem* – widokiem rozpaczających żałobników, wymachujących ramionami, zakrywających twarze, tarzających się w kurzu”^[20].

Przywołałam powyższe fragmenty, ponieważ pozwalają one dostrzec i usłyszeć istotne elementy wpisane w dzieło Moniki Weiss *Nirbhaya*: zamykanie, osobista konfrontacja, intymność lamentu, ekspresyjność ciał poruszających się w fizycznie ograniczonej przestrzeni, nieustanne powtórzenia, niewyobrażalny smutek. Język tej sztuki ewoluujący w kolejnych projektach, performance’ach, filmach wideo, pracach site-specific kreuje nową przestrzeń w tragicznej rzeczywistości dzisiejszego świata, ożywia naszą wrażliwość przypiętą i zbanalizowaną przez taną teatralność współczesnych

My emphases in these passages open my eyes and ears to the artworking by Monika Weiss across the many elements that form *Nirbhaya*. I want to draw attention to terms such as enveloping, private confrontation, intimate mourners, the expressivity of the body, winding round and round, endless repetition, an unreachable sorrow. I am also beginning to identify the aesthetic language that is so as to create spaces and modalities in our tragic modern world that challenge our depleted affectivities banalized and hardened in the cheap theatricality of modern media. This exploration of ancient Greek or Irish rituals of lamentation and mourning also enables us to make a critical distinction between what I have termed *aesthetic formulation* and spontaneous outpourings of grief, even as we recognize the resonances with, and even debts to, historical modalities for the confrontation with death, destruction and loss. Austin writes of *góos* that, as ‘traumatic language’:

[...] sounds spontaneous and involuntary; it is meant to exhibit a mind and body temporarily out of control. Traumatic language signals internal dissociation, a state in which events are registered but not understood. The condition, as well as its symptomatic language, is unsustainable; it does not seem able to subsist apart from belated accounts of it, from a point of cognitive recovery.^[21]

Monika Weiss’ musically measured artwork is not, however, about the extremity or intensity that leads to the dissolutions of self or meaning. Linda Austin remarks that in the sublime mode of lamentation that then enters into modern Western bourgeois culture through nineteenth century melodrama, the mourner effectively ‘disappears into his or her grief’ by personifying grief, creating thereby a ‘theatre of trauma’:

Lamentation enacts the hysterics and paralysis of woe through aposiopesis, the movement toward silence. We hear it, paradoxically, in refrains, ellipses, and outbursts. Both emotional states – sublimity and grief – surface in an identical posture because each represents a momentary but profound discomposure. That rhetorical marvel “woe is me”, declaring the total self-absorption of the mourner, personifies the speaker as woe – her individuality is utterly erased in this theatrical identification.^[22]

I want to argue the Monika Weiss’ work challenges us precisely because it has not become merely *symptomatic*, a *hysterical* disarticulation. Moreover, her work is not about recovery. Nor does it offer belated accounts of states of dispossessing extremity.

Indeed, I am arguing that her artworking is a rhetoric she has created for a *continuous present* that is realized in a formalized, aesthetically intense, audio-visual musicality that, even as its chosen terms are body, sound, gesture and movement, avoids all melodrama in its gestural form, refutes all hystericization of the body, and does not silence language. *Hence it does not still thought*. Thus, while quoting French philosopher Jean Luc Nancy on the

mediów. Analiza starożytnych greckich i irlandzkich rytuałów związanych z opłakiwaniem i żałobą pozwala dokonać krytycznego rozróżnienia między tym, co nazwałam *formułą estetyczną* a spontanicznym wyrażaniem bólu i smutku, nawet jeśli dostrzegamy w nich podobieństwa do znanych z historii sposobów konfrontowania się ze śmiercią, destrukcją, utratą. Austin pisze o *góos* jako „języku traumatycznym”, który brzmi:

[...] spontaniczne i jakby bezwiednie, ma na celu tymczasowe uwolnienie ciała i umysłu spod naszej kontroli. Język traumatyczny sygnalizuje wewnętrzną dezintegrację, stan, w którym zdarzenia są rejestrowane, lecz nie są rozumiane. Kondycja ta, podobnie jak jej symptomatyczny język, nie jest stabilna; nie wydaje się, by z poznawczego punktu widzenia była czymś więcej niż jego spóźniony opis^[21].

W muzycznie zakomponowanej pracy Moniki Weiss nie chodzi jednak o skrajność czy intensywność prowadzące do rozpadu (dezintegracji) jaźni i znaczenia. Linda Austin podkreśla, że w modelu opłakiwania odwołującym się do wzniosłości, jaki rozwinął się w mieszczańskiej kulturze Zachodu, na przykład w melodramatycznych utworach XIX wieku, osoba przeżywającą żałobę niemalże „rozpływa się we własnym smutku”, całkowicie się z nim utożsamiając – kreuje tym samym swoisty „teatr traumy”:

Podczas opłakiwania odtwarzamy stan histerii i sparaliżowania spowodowany jakimś nieszczęściem, za pomocą figury zwanej »aposiopoesis« — ruch w kierunku ciszy (długa pauza). Paradoksalnie da się ją usłyszeć: w refrenach, elipsach, wybuchach płaczu. Oba stany emocjonalne — poczucie wzniosłości i poczucie smutku są sobie bliskie, ponieważ każdy z nich odzwierciedla chwilowe, lecz głębokie wzburzenie. Retoryczny okrzyk »Bieda mi!«, wyrażający całkowite utożsamienie się żałobnika z bólem, prowadzi do tego, że ten, kto go wypowiada staje się niejako personifikacją cierpienia — w tej teatralnej autoidentyfikacji opłakujący całkowicie zatracą swą indywidualność^[22].

Jestem przekonana, że dzieło Moniki Weiss jest dla nas wyzwaniem, właśnie dlatego, że nie jest wyłącznie *symptomatyczną, histeryczną* dysartikulacją. Co więcej, nie chodzi w nim o uzdrowienie. Nie jest też spóźnioną relacją „post factum” opisującą wychodzenie ze stanów ekstremalnych.

Staram się tu dowieść, że sztuka Moniki Weiss to rodzaj retoryki służącej wykreowaniu poczucia *nieustannej obecności / continuous present* za pomocą sformalizowanej, poruszającej estetycznie audiowizualnej muzyczności, która, choć posługuje się językiem ciała, gestu, dźwięku i ruchu, to unika melodramatycznej ekspresji i odrzuca histeryzację ciała — dzięki czemu nie wycisza języka. *A tym samym nie wycisza myśli*. Austin, nawiązując do wypowiedzi francuskiego filozofa Jeana-Luca Nancy’ego na temat wzniosłości, sugeruje, że opłakiwanie prowadzi nas ku „otchłani języka... koncentruje się bowiem nie tyle na utraconym obiekcie, co na samej idei utraty”, sądzę, że w przypadku *Nirbhaya* jest przeciwnie — mamy do czynienia z próbą uobecnienia czegoś zupełnie innego niż utrata bądź utracony obiekt^[23].

Sublime, Austin suggests that lamentation moves ‘toward an abyss of language... overwhelmed with the idea of loss rather than the lost object’, I think, on the contrary, that we are confronted in the *Nirbhaya* precisely with a form of making present something radically other than both loss and the lost object.^[23]

I have been purposely weaving a series of points of entry to *Nirbhaya*, a work whose narrative occasion might well mislead us to think we are being invited to mourn one truly appalling death in the city of Delhi in 2012, feeling horror at the extreme suffering and torture that preceded it. We might reduce the monument and its related sounds and video cantos to being elegies or laments for one death, or even the many deaths of which this one might become the symbol. Lamentation and the lament are indeed occasioned by death, destruction and loss. Art is, however, a transformation of the occasioning event into an aesthetic formulation that aims to act on its viewers and listeners on behalf of life over time. Lamentation at the graveside or before the funeral pyre is for the *intimate mourners* of the person who is now dead. An artwork produces a constant present of the now-encounters for each unknown person who comes to the site. It can become a ‘transport station of trauma’.

This is a crucial concept that I draw from the writings and artworking of the artist Bracha L. Ettinger about her own work but also many artists also confronting the legacies of history through art.

The place of art is for me the transport-station of trauma: a transport-station that, more than a place, is rather a space, which allows for certain occasions of occurrence and of encounter, and which will become the realization of what I call borderlinking and borderspacing in a matrixial trans-subjective space *by way of experiencing with an object or process of creation*.^[24]

We do not encounter art in order to understand pure meaning. Instead, Ettinger proposes that contemporary art confronting the traumas of past and present becomes an occasion for an *encounter* with its *traces*, reformulated or materialized by the art that creates a *space* for encounter. The encounter works by means of an experiencing with what has been made, or as significantly, *with the process of its making, with its materialities and temporalities as much as with the subjectivity and ethics of the artist*. *Working with* is more than knowing how it was made. For in contemporary art that uses time for instance, or moving image, performance, drawing, sound, space, and installation, the artworking is constantly emerging in our engagement with the temporality and the materiality of the perpetual ‘becoming’ of the artwork. This is where and how the modernist interruption of the terms of Western European plastic representation, redirecting art to its own processes and their effects, leaves its permanent imprint, even as contemporary art emerged from its formalist, medium-based puritanism to reclaim apparently exiled content.

Celowo zasygnalizowałam tu kilka możliwych punktów wyjścia dla dalszej interpretacji projektu *Nirbhaya*, albowiem zawarte w nim wątki mogą sprawić, że mylnie odczytamy tę pracę jako zaproszenie do opłakiwania śmiertelnej zbrodni, do której doszło Delhi w 2012 roku; do przeżywania bólu i cierpienia, które poprzedziły okrutną śmierć. Moglibyśmy zredukować ten pomnik wraz z towarzyszącymi mu kompozycjami dźwiękowymi i wideo-pieśniami do elegii opłakującej tę konkretną śmierć, czy też wiele innych śmierci, których ta jedna byłaby symbolem. Wszak opłakiwanie i lament zawsze wiąże się ze śmiercią, destrukcją, utratą. Jednak sztuka to rodzaj transformacji — przekształca dane wydarzenie za pomocą artystycznych formuł, które nieustająco przemawiają do widzów i słuchaczy w imieniu życia. Opłakiwanie przy grobie czy stosie pogrzebowym przeznaczone jest dla żałobników bliskich osobie zmarłej. Natomiast dzieło sztuki kreuje możliwość nieustannej obecności: stwarza okazję do spotkania każdemu, kto przebywa w jego przestrzeni. Dlatego też może pełnić funkcję „stacji transportowej traumy”.

To kluczowa koncepcja, którą zapożyczyłam od artystki Brachy L. Ettinger, rozwija ją ona w swoich tekstach teoretycznych i praktyce artystycznej, odnosząc nie tylko do własnych prac, ale do prac wszystkich artystów, którzy w różny sposób przepracowują dziedzictwo historii.

Sztuka jest dla mnie stacją transportową traumy: nie tyle miejscem, co raczej sferą, w której może dojść do określonych sytuacji i spotkań, i w której — poprzez osobiste doświadczenie obiektu lub uczestniczenie w procesie tworzenia — może zrealizować się to, co nazywam łączeniem granic (*border-linking*) i przestrzeni (*borderspacing*) w transsubiektywnej przestrzeni macierzy^[24].

Obcujemy z dziełami sztuki nie tylko po to, by dowiedzieć się, co one znaczą. Stąd Ettinger proponuje, by współczesna sztuka, szczególnie ta konfrontująca się z traumami, przeszłymi i obecnymi, stała się okazją do *spotkania ze śladami, pozostałościami* tych traum, zmaterializowanymi i przeformułowanymi przez samą sztukę, która kreuje tym samym *przestrzeń* takiego spotkania. Owo spotkanie ma sens wtedy, gdy współuczestniczymy w tym, co powstaje, przeżywamy proces tworzenia dzieła, w jego materialnym i czasowym wymiarze, poznajemy osobowość i etyczną postawę artysty. Praca z dziełem nie polega na tym, że analizujemy, jak zostało zrobione. W sztuce współczesnej wykorzystującej mnogość mediów, choćby takich jak czas, ruchome obrazy, performance, rysunek, dźwięk, przestrzeń czy instalacja, tworzenie to niekończący się proces, wymagający również naszego zaangażowania w „stawanie się” dzieła sztuki w jego materialnym i czasowym wymiarze. W tym punkcie zaznacza się również ślad modernistycznego zerwania z zachodnioeuropejską tradycją plastyczną, skutkującego przekierowaniem zainteresowania sztuki na jej własne procesy i ich efekty, choć sztuka współczesna zdołała ostatecznie wyzwolić się z formalnego purytanizmu i odzyskała utraconą treść.

Wynik spotkania, o którym pisze Ettinger, jest jednak nieprzewidywalny. „Na stacji tej oczekujemy na transport, jest on możliwy, ale sama stacja nie gwarantuje, że na pewno dojdzie do transmisji

The outcome of the encounter is, Ettinger explains, not predictable.

The transport is expected in this station, and it is possible; but the transport-station does not promise that passage of remnants of trauma will actually take place in it. *It only supplies the space for this occasion.* The passage is expected but uncertain; the transport does not happen in each encounter and for every gazing subject. The matrixial *transubjective* field is a field in whose scope there is no point in speaking either of certainty or of absolute chance.^[25]

Ettinger opens the question of how art can engender a transubjective space ‘by way of experiencing with an object or a process of creation.’ This absolves the artwork from being a container of meaning, a narrator of events or a statement of intention. The emphasis moves away from classic oppositions: artist and viewer/spectator/reader to the *space engendered in and as the encounter* — artist with the world during her process of creation — and then to the space of *encounter* for the viewers as a place of *wit(h)nessing* (Bracha Ettinger’s term that combines witness and being with) whose affective charge and meaning depends upon the capacity of *wit(h)ness* (viewer or reader) to *fragilize* her/himself so that the limit, frontier between subject and subject, subject and object, my experience and that of others, is transgressed and becomes a borderspace, a threshold for transmission.^[26] Such a transmission and bearing of the trauma of other or world cannot be predicted or presumed since the transmission stems from one transubjective encounter-event that generated the art and relies on evoking another with the potential *wit(h)ness* (viewer/reader) whose frontiers are fragilized during the art encounter.^[27]

For the condition of self-fragilization (her term), Ettinger formulated an entire theory of ‘the matrixial *transubjective* field’ that counters the conventional philosophical and psychological concepts of a discrete self (I) opposed to a discrete other (Not-I). I am not going to elaborate this theory fully here.^[28] I introduce it not only to situate theoretically my own reading of Monika Weiss’ artworking but also to introduce the insights necessary for new kinds of reading of what artworks are doing when artists share the imperative to remain *with* the unacknowledged traumas and historically overlooked suffering that we need to process, and which new aesthetic modes enable us to encounter in order to do so. Ettinger explains a new kind of beauty that is neither aestheticization nor sublime:

Beauty that I find in contemporary artworks that interest me, whose source is the trauma to which it also returns and appeals, is not ‘private’ beauty or that upon which a consensus of taste can be reached. It is a kind of encounter that, perhaps, we are trying to avoid much more than we are aspiring to meet, because the beautiful, as the poet Rilke says, is but the beginning of the horrible in which — in this dawning — we can hardly stand. We can hardly stand at the threshold of that horrible, at that threshold, which may

śladów traumy. *Stacja zapewnia jedynie przestrzeń, w której może to nastąpić*. Transmisja jest więc spodziewana, ale niepewna; nie dochodzi do niej na każdym spotkaniu; nie każdy, kto wypatruje transportu będzie w stanie go zobaczyć. Pole transsubiektywne macierzy to pole, w którego obszarze nie można mówić o pewności czy stuprocentowej szansie^[25].

Ettinger wprowadza tu wątek kreowania przez sztukę transsubiektywnej przestrzeni — może się to odbywać poprzez „doświadczenie obiektu lub uczestniczenie w procesie tworzenia”. Zgodnie z tym, dzieło nie musi być już nośnikiem znaczeń, formą narracji czy deklaracją intencji. Tutaj ważna jest nie tyle klasyczna opozycja między artystą a odbiorcą — widzem / czytelnikiem / słuchaczem, lecz przestrzeń *wykreowana podczas spotkania i jako spotkanie* — spotkanie artysty ze światem, który tworzy i spotkanie z przestrzenią jako miejscem *współ-świadczania*, znaczenie i siła oddziaływania tej przestrzeni zależą od zdolności *współ-świadka* (widza lub czytelnika) do samouwrażliwienia, tylko wtedy bowiem będzie on/ona w stanie przekroczyć barierę między podmiotem i podmiotem, podmiotem i obiektem, i znaleźć się w strefie granicznej, niejako na progu, po przekroczeniu którego może dojść do transmisji^[26]. Charakteru takiej transmisji nie da się przewidzieć, ponieważ jest ona rezultatem transsubiektywnego spotkania — zdarzenia, które doprowadziło najpierw do powstania konkretnego dzieła, a następnie inicjuje kolejne — już przy udziale potencjalnego *współ-świadka* (widza lub czytelnika), który zdołał się wystarczająco uwrażliwić^[27].

Definiując stan samouwrażliwienia, Ettinger (autorka tego terminu) sformułowała teorię „*transsubiektywnego pola macierzy*” podważającą konwencjonalne filozoficzne i psychologiczne koncepcje intymnej jaźni (Ja) pozostającej w opozycji do intymnego innego (nie-Ja). Nie będę jej teraz szerzej rozwijać^[28]. Przywołuję ją tu jednak nie tylko po to, by naświetlić teoretyczny kontekst dla mojego własnego odczytania dzieła Moniki Weiss, ale również po to, by zasygnalizować nowe wątki: pozwolą nam one zrozumieć, w jaki sposób funkcjonują i oddziałują dzieła sztuki tworzone przez artystów odczuwających silny imperatyw obcowania z nieuświadomionymi traumami i zapomnianym cierpieniem, z którymi wszyscy musimy się zmierzyć oraz wskażą nowe środki estetyczne, które pomogą nam tego dokonać. Ettinger pisze o nowym rodzaju piękna, które lokuje się poza sferą estetyki i wzniosłości: „Piękno, jakie odnajduję w dziełach sztuki współczesnej, szczególnie tych mających swoje źródło w konkretnej traumie — do niej bowiem odwołują się i powracają, nie jest pięknem »indywidualnym, materialnym«, co do którego panuje powszechny konsensus. W moim rozumieniu jest to rodzaj spotkania, którego wolelibyśmy uniknąć, tak naprawdę nie chcemy by się odbyło, ponieważ piękno, jak zauważył Rilke, jest początkiem czegoś strasznego; grozy, którą trudno nam znieść, szczególnie wtedy, gdy się zaczyna. Trudno nam stanąć w obliczu tej grozy, na progu, który stanowi być może, jak określił to Lacan w swoim VII seminarium, limit, granicę śmierci — czy też śmierci jaźni — stać w miejscu, w którym życie niejako samo z siebie generuje przebłyśki śmierci (Lacan 1986 [1959–1960]). Czy granicy tej można doświadczyć — poprzez proces tworzenia — jako progu, dostrzec w niej przejście do innego świata? A jeśli tak, to czy granica, którą przekraczamy jest granicą śmierci? Czy w zaświatach istnieje tylko śmierć?”^[29].

be but, as Lacan puts it in his seventh seminar, the limit, the frontier of death — or should we say self-death? — in life where life glimpses death as if from its inside (Lacan 1986 [1959–60]). Could such a limit be experienced, via artworking, as a threshold and a passage to the Other? If so, is it only the death-frontier that is traversed here? Is death the only domain of the beyond?^[29]

[VI] THE ARCH AND THE SARCOPHAGUS

Is the vertical single arch *architecture* or is it an architectural *figure of a body astride space like a new Colossus*? What happens when the single arch is doubled and turned from its vertical axis to the horizontal? What is the effect of making a historical monument to war and power both a fluid font and an animated coffin? Do triumph and militarism yield to sorrow and mourning before a crime? *Nirbhaya* will deprive the India Gate of its history.

Monika Weiss has transformed the India Gate by doubling, mirroring, closing. She creates thereby a sarcophagus that will contain the traces of the images of many women who have joined Monika Weiss to perform their enactment of a perpetual living mourning, folding and re-arranging their dark garments. In earlier works, Monika Weiss has previously used the equally charged symbolic form of a baptismal font as the container for several performances using her body alone, one work evoking a kind of amniotic water (*Ennoia*, 2002) and another bathing the body in the black, sticky sullyng fluidity of machine oil (*Elytron — dusza i ciało to tylko dwa skrzydła*, 2003).

In our era, there is a powerful imperative for the radical decolonization of our minds and our societies in the hope of protecting and sustaining the humanization of all notably those who are marked in any way as other to the self, other to collective selves of nation, culture, religion, ethnicity and class. The event that gave rise to this artwork titled *Nirbhaya* took place in time, in 2012, in India's political capital, a once medieval city rebuilt and renamed as New Delhi. It also belongs in monumental time, in the longer cultural era and symbolic system we term patriarchy.^[30]

Nirbhaya is the coded name given to the Indian woman whose anonymity was protected by Indian criminal code because she was the mortal victim of a heinous crime that took place on 16 December 2012. The name of the physiotherapy student who died thirteen days later from her horrific injuries on 29 December 2012, Jyoti Singh, was revealed by her mother, Asha Singh in 2015 because she wanted her daughter to have her name, a name unshamed by the crime of which she was a victim. *Nirbhaya* translates as *she, fearless* or rather, fearlessness '*in the feminine*'. Jyoti Singh clung to life, only able to deliver her witness testimony by *hand gestures and movements of her head* before succumbing to internal damage so dreadful that no surgery could save her.

As this monument is installed in Poland, and as the associated forms and potential replicas of the monument travel to other sites, the question of specificity and transmission become political. Who can mourn whom? Who can remember whom? Who is



[VI] ŁUK I SARKOFAG

Czy pojedynczy, wertykalny łuk jest *architekturą*, czy może architektoniczną *figurą ciała astralnego*, *czymś w rodzaju nowego kolosa*? Co się stanie, jeśli zdublujemy pojedynczy łuk i ustawimy go nie wzdłuż pionowej, lecz wzdłuż horyzontalnej osi? Jaki efekt da nam przekształcenie historycznego monumentu upamiętniającego wojnę i imperialną siłę w obiekt będący zarazem chrzcielnicą wypełnioną wodą i rodzajem ożywionej trumny? Czy w tym układzie triumfalny militarystyczny ustąpi miejsca żałobie i lamentowi nad zbrodnią? Wydaje się, że tak — *Nirbhaya* odbierze Bramie Indii jej historię.

Monika Weiss przekształciła Bramę Indii, podwajając jej formę w zwierciadlanym odbiciu i zamykając całość. Stworzyła w ten sposób sarkofag zawierający wizerunki kobiet — ślad wszystkich tych, które dołączyły do artystki i wraz z nią uczestniczyły w odwiecznym rytuale lamentu, rozwijając i zwijając ciemne szaty okrywające ich ciała. Monika Weiss już wcześniej posłużyła się formą pojemnika — stworzyła serię rzeźb w kształcie oktagonalnych chrzcielnic, we wnętrzu których wykonała kilka performance'ów, wykorzystując wyłącznie własne ciało; jedną z rzeźb wypełniała woda wywołująca skojarzenia z wodami płodowymi (*Ennoia*, 2002), inną — czarna, osadzająca się na skórze ciecz, przypominająca olej maszynowy (*Elytron — dusza i ciało to tylko dwa skrzydła*, 2003).

W obecnych czasach odczuwamy konieczność radykalnej dekolonizacji naszych umysłów, nawet całych społeczeństw, w nadziei na to, że uchroni nas ona przed niebezpieczną tendencją do odczłowieczania różnych grup społecznych i jednostek, a szczególnie tych, którzy są „naznaczeni” jako inni: ich jaźń nie przystaje do jaźni zbiorowej narodów, kultur, religii, wspólnot etnicznych czy klas społecznych. Do zdarzenia, które zainspirowało powstanie *Nirbhayi* doszło w 2012 w Delhi, mieście o dużym znaczeniu historycznym i politycznym. W szerszej perspektywie — w wymiarze czasu monumentalnego^[30], rozumianego jako przestrzeń kulturowa i symboliczna, zdarzenie to przynależy do ery patriarchy.

W słowie *Nirbhaya* zakodowane jest imię indyjskiej kobiety, jej anonimowość chroniło indyjskie prawo, ponieważ była śmiertelną ofiarą okrutnej zbrodni (16 grudnia 2012). Prawdziwe imię zmarłej w wyniku wewnętrznych obrażeń trzymała dzień później (29 grudnia 2012) studentka fizjoterapii wyjawia jej matka, Asha Singh w roku 2015, ponieważ chciała, by jej córka odzyskała swoje prawdziwe imię, niezhańbione pamięcią o zbrodni. Słowo *Nirbhaya* oznacza „nieustraszona”, a raczej „nieustraszeność” — ta również jest rodzaju żeńskiego. Jyoti Singh heroicznie walczyła o życie, składała zeznania, potwierdzając odpowiedzi *gestami rąk i skinięciami głowy*, ponieważ nie mogła mówić — wewnętrzne obrażenia były tak ciężkie, że żadna operacja nie mogła jej pomóc.

Jako że projekt Moniki Weiss zainstalowany został w Polsce, a w przyszłości związane z nim prezentacje i repliki samej rzeźby będą pokazywane również w innych krajach, kwestia specyfiki miejsca i przekazu nabiera znaczenia politycznego. Kto kogo może opłakiwać? Kto kogo może upamiętniać? Kto, z dala od domu młodej kobiety, która żyła tak krótko, może wstawić się za nią za pośrednictwem form stworzonych przez artystkę pochodzącą z innego miejsca, z innego czasu?

inspired or even compelled to make a work to call upon the many, far from this young woman's home and short life to meditate upon her in the forms made by this artist from another time and place?

[VII] MONUMENTS OF LOVE OR VIOLENCE

Let me situate myself. I was invited to New Delhi in 2011 to spend one month as the Getty Visiting Professor of Art History in the School of Art and Aesthetics of the Jawaharlal Nehru University (JNU). It was my first visit to India, although through family histories there has been a long connection. Not arriving as a tourist but as the guest of an academic institution, I was provided with wonderful support in terms of having a car and a driver arranged to transport me when my hosts themselves did not take me around. I did not have to negotiate the streets alone. My main host, Professor Kavita Singh and her community of graduate students were specialists in the art and culture of the Mughal Empire that dominated the subcontinent from the sixteenth to the nineteenth centuries, and was ended only in 1858 when the British Crown took over the subcontinental territories hitherto controlled by the commercial East India Company and formed the British Raj [Empire] — formally designating Queen Victoria *Empress of India* in 1876 — from which India won its independence after a ninety-year struggle for freedom in 1947.

Professor Kavita Singh wanted to prepare me carefully for the inevitable journey I would make during my stay to Agra to encounter the Taj Mahal, by introducing me to several Mughal monuments in the city of Delhi so as to understand the evolution of their architectural styles and the symbolic meaning of their funerary forms. The Taj Mahal was commissioned in 1632 by Mughal Emperor Shah Jahan (reigned 1628–1658) and completed finally in 1653. It represents the major monument in terms of its shift from the Mughal aesthetic of red stone to the use of white, inlaid marble.

The Taj Mahal is relevant to the work of Monika Weiss because this most famous monument of Mughal India — and perhaps iconically representing India to the world — was itself a tomb, a monument built out of grief for the Emperor's beloved wife, Mumtaz Mahal, who had died in childbirth in 1631. I want to link this funerary monument to love to my analysis of the memorial monument and space by Monika Weiss, dedicated to a young Indian woman who died prematurely but in grievous circumstances that captured the imagination of the entire world for a moment in 2012–2013. Monika Weiss' gesture and the aesthetics of her artwork, calling upon us to remember Jyoti Singh, do not signify a singular sexual love, as in the historical case of the Taj Mahal. Her project seeks to incite in us, the many and from wheresoever, an equally intense compassion that we must feel if we are to preserve the humanity and singularity of all women in the face of crimes against women.

During my last days of the work at JNU, my host colleagues realized I had not really been taken to the main tourist sites of Delhi itself. Many of these are the monuments built by and for

[VII] POMNIKI MIŁOŚCI I PRZEMOCY

W 2011 zostałam zaproszona do Nowego Delhi, by spędzić tam miesiąc jako profesorka wizytująca (Getty Visiting Professor of Art History) w Wyższej Szkole Sztuki i Estetyki Uniwersytetu im. Jawaharlala Nehru (JNU). Była to moja pierwsza wizyta w Indiach. Ponieważ nie byłam turystką, lecz gościem instytucji naukowej zapewniono mi komfortowe warunki; miałam do dyspozycji samochód z kierowcą, którym przemieszczałam się, gdy moi gospodarze osobiście nie mogli się mną zająć. Goszcząca mnie profesor Kavita Singh i jej doktorantki specjalizowały się w sztuce i kulturze z okresu Imperium Mogołów. Dominowało ono na subkontynencie indyjskim od XVI do XVII wieku, jego kres nastąpił w 1958, gdy Korona Brytyjska przejęła terytoria kontrolowane wcześniej przez Kompanię Wschodnioindyjską, rozpoczął się wówczas okres panowania brytyjskiego, w 1876 królowa Wiktoria została koronowana na cesarżową Indii, kraj walczył o niepodległość, którą uzyskał po dziewięćdziesięcioletniej walce w 1947. Profesor Kavita Singh, chcąc przygotować mnie dobrze do obowiązkowej wizyty w Agrze, gdzie znajduje się Tadž Mahal, oprowadziła mnie po zabytkach z epoki Mogołów zachowanych w Delhi, bym zapoznała się z architekturą i symboliką lokalnych form pochówku. Budowę Tadž Mahal zlecił w 1632 władca z dynastii Mogołów Szachdżahan (panował w latach 1628–1658), ukończono ją w 1653 roku. Tadž Mahal to najważniejszy zabytek reprezentujący okres przejściowy w sztuce mogolskiej, kiedy to zarzucono budowanie z czerwonego kamienia i zaczęto używać białego marmuru. Ten najbardziej znany budynek z epoki Mogołów, będący w oczach świata symbolem Indii, łączy się z projektem Moniki Weiss ze względu na swoją funkcję, jest to bowiem grobowiec wybudowany dla ukochanej małżonki cesarza Mumtaz Mahal zmarłej przy porodzie w 1631 roku. Tadž Mahal powstał z żalu i miłości, i właśnie ze względu na ten gest i swą estetykę bliski jest pomnikowi Moniki Weiss. Przy czym w *Nirbhayi* ważny jest nie tyle wątek miłości cielesnej, co uczucie empatii, którego potrzebujemy, by chronić człowieczeństwa i podmiotowości kobiet zagrożonych gwałtem i przemocą.

Podczas ostatnich dni mojego pobytu na JNU, okazało się, że nie widziałam jeszcze jednej z najważniejszych atrakcji turystycznych Delhi, w istocie wiele z nich powstało w czasach Imperium Brytyjskiego, które niczym starożytny Rzym odcisnęło na stolicy skolonizowanych Indii swój charakterystyczny ślad, znacząc ją monumentalnymi, kamiennymi budowlami. I tak trafiłam do sanktuarium poległych — pomnika upamiętniającego wojnę i podbój. W łańcuchu skojarzeń związanych z bramami i łukami triumfalnymi oraz grobowcami jednym z ważnych ogniw jest belgijskie miasto Ypres, gdzie, počawszy od 1928 (dziesiąta rocznica zakończenia I wojny światowej), w Bramie Menin, każdego wieczoru rozbrzmiewa wykonywany na żywo hejnał żałobny. Na ścianach mauzoleum zwanego oficjalnie *Bramą Menin Pomnikiem Poległych*, nawiązującego formą do łuku triumfalnego, wyryto nazwiska żołnierzy, których ciał nigdy nie odnaleziono, przypadli w mroku historii, nie mają grobów, nawet tych opatrzonych anonimową inskrypcją „Znany tylko Bogu”, zarezerwowaną dla grobów kryjących niezidentyfikowane szczątki zebrane z pól bitewnych. W Bramie Menin zapisano nazwiska 54 395 żołnierzy, którzy brali udział w bitwie pod

the British Empire, which, in almost Roman terms, laid its monumental hand upon the capital city of colonized India in massive stone writing. I was, therefore, taken to see the also iconic India Gate, itself a memorial shrine to the dead — but through war and conquest. The India Gate is a Triumphal Arch modelled on the Roman prototype. The India Gate is a descendant of Rome's triumphal arches such as the *Arch of Titus* (ca. 81 CE) that has been the inspiration for The Arc de Triomphe in Paris, the *Wellington Arch* in London, the *Arcul de Triopfi* in Bucharest as much as the India Gate in Delhi.

Sliding down a chain of associations of memorial gates and tombs, I recalled my own visit to the Belgian town of Ypres at whose *Menin Gate* the Last Post has been mournfully and faithfully sounded every evening since 1928, when it was built to mark the tenth anniversary of the ending of World War I in 1918. In the mausoleum within this version of Titus's Triumphal Arch, officially the *Menin Gate Memorial to the Missing*, are engraved the names of those World War I soldiers known to have been lost to history, and who thus have no graves, even marked by the anonymous phrase, reserved for unidentified human remains recovered from the Belgian battlefields: 'Known only to God'. On the *Menin Gate* 54,395 inscribed names register the men of many nations who fought in the battles for Ypres associated with the name Passchendaele Ridge: from Australia, Canada, the Indian subcontinent, South Africa and the United Kingdom. Over 200,000 men from these countries were killed in the Ypres Salient. These names memorialize the colonial and imperial reach of the European Expeditionary Forces, which included many soldiers from the Indian subcontinent. The inscription by Rudyard Kipling reads:

To the Armies of the British Empire who stood here from 1914 to 1918 and to those of their dead who have no known grave.

The India Gate [fig. 12] in Delhi was also built as such an imperial war memorial. Its building was commissioned by the Imperial War Graves Commission, founded by Sir Fabian Ware in 1917. Its full title is *All India War Memorial*. It commemorates over 70,000 Indian troops of the British Indian Army. 13,300 names are inscribed.

Let me reconnect with my virtual museum, and this collection of triumphal memorial arches and introduce the cassone painting, *The Tragedy of Lucretia* by Florentine painter Sandro Botticelli, painted between 1496 and now in the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston [fig.16]. It connects the triumphal arch to a story of rape. The complex composition is composed of three scenes, two smaller ones flanking the central space; itself dominated by the triple arch of Constantine (Rome, 312 CE). The flanking scenes portray, on the left the rape of the Roman matron, Lucretia by Sextus Tarquinius, the son of the last King of Rome, and on the right, her suicide committed to erase the shame of the unwitnessed crime against her. The central image places the dead Lucretia on top of a black marble sarcophagus surrounded by highly agitated and dynamic figures of men in armour, lamenting



[11] *Nirbhaya*, 2021–

[12] Brama Indii | India Gate, 1921–1931

[13] Łuk Konstantyna Wielkiego | Arch of Constantine, 312–315

Ypres (zwanej też bitwą pod Passchendaele); reprezentowali różne narodowości i pochodzili z wielu krajów: Australii, Kanady, Indii, Południowej Afryki, Zjednoczonego Królestwa. W bitwie pod Ypres zginęło ponad 200 000 żołnierzy. Nazwiska poległych przypominają o kolonialnym i imperialnym aspekcie Europejskich Sił Ekspedycyjnych, do których należało wielu żołnierzy pochodzących z Indii. Inskrypcja w mauzoleum, której autorem jest Rudyard Kipling brzmi:

Pamięci Armii Imperium Brytyjskiego, która stacjonowała tu od 1914 do 1918 i wszystkich jej żołnierzy, którzy polegli i nie mają własnego grobu.

Brama Indii [il. 12] w Delhi również powstała jako pomnik upamiętniający wojnę imperialną. Jej pełna nazwa to *All India War Memorial*. Upamiętnia liczące ponad 70 000 oddziały indyjskie wchodzące w skład brytyjskiej armii indyjskiej. Na ścianach bramy wyryto 13 300 nazwisk. Budowę monumentu zainicjowała i zrealizowała Komisja Grobów Wojennych założona przez Sir Fabiana Ware'a w 1917.

Opisane tu bramy wywodzą się w prostej linii od łuków triumfalnych wznoszonych w starożytnym Rzymie. Na słynnym rzymskim Łuku Tytusa wzorowane były między innymi Łuk Triumfalny w Paryżu, Łuk Wellingtona w Londynie, Łuk Triumfalny w Bukareszcie i rzecz jasna Brama Delhi.

Raz jeszcze pozwolę sobie wrócić do mojego wirtualnego muzeum i zaprezentować fragment *cassone* (skrzyni posagowej) przedstawiający *Tragedię Lukrecji* autorstwa florenckiego malarza Sandro Botticellego, obraz namalowany między 1496 i 1504 znajduje się obecnie w zbiorach Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie [il. 16]. Rozbudowana kompozycja składa się z trzech scen: dwie mniejsze flankują scenę centralną, nad którą góruje monumentalny Łuk Konstantyna (Rzym, 312). Mniejsza scena z lewej przedstawia zgwałcenie rzymskiej matrony Lukrecji przez Sekstusa Tarkwiniusza, syna ostatniego króla Rzymu, zaś scena z prawej samobójstwo Lukrecji, która, nie mając nikogo, kto mógłby poświadczyć jej niewinność, postanowiła sama zmazać swą „hańbę”. Pośrodku głównej sceny stoi sarkofag z czarnego marmuru, wokół którego tłoczą się ożywieni mężczyźni w antycznych zbrojach, oplakujący zmarłą; swą rozpacz wyrażają za pomocą klasycznych gestów: ręce wzniesione w górę, twarze ukryte w dłoniach, spuszczone głowy, usta otwarte w bolesnym okrzyku. Ponad nimi na kolumnie góruje posąg Dawida z odciętą głową Goliata (gwoździ ścisłości Dawid był patronem Florencji, nie Rzymu, gdzie rozgrywa się akcja tej historii). Scena Botticellego przedstawia mitologiczną opowieść o początkach ustanowienia Republiki Rzymskiej. Dominującym elementem obrazu jest łuk triumfalny stanowiący zarazem scenograficzne tło dla malarskiego dramatu rozgrywającego się w trzech aktach.

Przywołałam obraz Botticellego w kontekście instalacji *Nirbhaya* Moniki Weiss z trzech powodów. Uderzyła mnie osobliwa zbieżność trzech elementów: łuku triumfalnego, sarkofagu ze spoczywającym w nim ciałem zgwałconej oraz dynamicznych gestów wykonywanych przez przebijającą się sztyletem kobietę i oplakującą ją, głęboko poruszone, przerażone postacie^[31]. Botticellovskie

the dead woman in a variety of classic gestures: hands raised, faces covered, heads held in their hands, bodies bowed, mouths open in howls of grief. Towering above them on a column is a sculptural group of David with the decapitated head of Goliath, David being the symbol of the city of Florence (not the Rome of this story). This scene represents the mythic narrative of the foundation of the Roman Republic. Dominating the scene is a triumphal arch, the stage for this drama in three acts.

I introduce Botticelli's painting work into my discussion of the installation *Nirbhaya* by Monika Weiss for three reasons. I was struck by the curious coincidence of three elements, the triumphal arch, the horizontal sarcophagus exposing the body of a raped, and now dead woman, and the proliferation of energetic gestures and poses signifying the intense emotions and expressions of horror and grief.^[31] Botticelli's imaginary Rome might speak across the centuries to a contemporary artist's equally powerful evocation of a great city, Delhi, capital of a republic, India, founded also in a revolt against the weight of an imperial rule written into its architecture in the form of the India Gate.

The India Gate was the place where the crowds gathered in December 2012 and later to make their public protest after the crime whose victim was been named *Nirbhaya* and to protest against the dangers Indian, and all, women face, not from war, but in daily life in our cities and homes. Weiss has taken over its single-arched form. By doubling the arch and laying it down, the artist created an enclosed form, akin to a sarcophagus. Her now horizontal container that will become a monument will not, however, expose a brutalized body. It will become the open space that will solicit a prolonged meditative gaze as the projected, moving images of many women whose own black-clothed bodies and morphing hand gestures will ritually and hypnotically perform a slow dance of mourning gestures on their perpetually horizontal axis and in an unmoored space of unstill, originary and symbolic water.

[VIII] THE CRIME

What art can speak to an event that is not exceptional, except in its ferocity and horror and deadly outcome? At the heart of Monika Weiss' work is one historical event that is, however, in all the grief for one woman it inspires, terrifyingly indicative of a murderous crime that is never memorialized.

Let me start with some important clarifications of the crime against which Monika Weiss' *Nirbhaya* project solicits our lamentation.

Rape is the systemic foundation of hierarchy based on gender in the patriarchal imagination

Rape is a murder of a self (Mieke Bal).^[32]

Rape is crime of violence spoken through a body and to a body.

Rape is a crime of patriarchal violence against woman: it produces, sustains, and polices patriarchy's concept of 'woman'.

Rape is not widely practised in the animal world even up to our nearest relatives among the great primates. As a singularly



[14] Hans Holbein Młodszy, *Martwy Chrystus w grobie* | Hans Holbein the Younger, *The Body of the Dead Christ in the Tomb*, 1520–1522

[15] *Ennoia*, 2002

wyobrażenie starożytnego Rzymu mimo upływu wieków zdaje się ideowo łączyć z wykreowaną współcześnie przez artystkę wizją indyjskiej metropolii Delhi, stolicy republiki zrywającej z imperialną przeszłością, która odcisnęła swój ślad również w architekturze miasta, czego przykładem jest Brama Indii. Monika Weiss zawłaszczyła jej formę, zdublowała łuk i złączyła jego podstawy, tworząc sarkofag — nie widzimy w nim jednak umęczonego ciała, lecz obrazy sprzyjające medytacji: postacie kobiet spowitych w czarne szaty, obracające się wokół własnej osi, poruszające się powoli i gestykulujące dłońmi jakby uczestniczyły w jakimś hipnotyczno-rytualnym tańcu żałobnym wykonywanym pod powierzchnią falującej wody.

[VIII] ZBRODNIA

Jaka sztuka może opowiedzieć o zdarzeniu, które nie jest wyjątkowe — może z wyjątkiem tego, że jest okrutne, przerażające i kończy się śmiercią?

Rozpocznę tę część od kilku stwierdzeń objaśniających naturę zbrodni, którą oplakujemy, uczestnicząc w projekcie Moniki Weiss *Nirbhaya*.

Gwałt to fundament hierarchicznego systemu, opartego na patriarchalnym wyobrażeniu o płci i jej rolach społeczno-kulturowych (gender).

Gwałt to zabójstwo jaźni (Mieke Bal)^[32]

Gwałt to język przemocy, którym jedno ciało przemawia do drugiego ciała.

Gwałt to zbrodnia patriarchalnej przemocy wobec kobiet: generuje, podtrzymuje i legitymizuje patriarchalny koncept „kobiety”.

Gwałt jest zjawiskiem rzadko spotykanym w świecie zwierząt, nawet wśród najbliższych z nami spokrewnionych małych naczelników. Jako zjawisko czysto ludzkie gwałt, według tego, co pisze Susan Brownmiller w swojej fundamentalnej publikacji feministycznej z 1975 *Against Our Will*, stał się systemową, zmilitaryzowaną, kryminalną i represyjną praktyką mającą rzeczywiste, długotrwałe, niekiedy śmiertelne skutki dla społeczeństwa; co więcej, jest wszechobecny, można powiedzieć celebrowany w kulturze popularnej i jej narracjach^[33]. Musimy zrozumieć, że gwałt nie jest aberracją, zbrodnią popełnianą przez patologiczne jednostki: nie chodzi tu o prostą opozycję dobrzy mężczyźni i źli mężczyźni. Gwałt, rzeczywisty i przerażający, to według Susan Brownmiller fundament hierarchicznego systemu, opartego na patriarchalnym wyobrażeniu o płci i jej rolach, wyobrażenie to przekłada się na kształt i kontrolowanie przestrzeni publicznej, w której podstawowe kwestie: poczucie bezpieczeństwa, mobilność, dostęp do edukacji, wolność osobista, ochrona przed przemocą i możliwość zatrudnienia są uwarunkowane płciowo.

Gwałt to również — jak twierdzi Mieke Bal — forma wypowiedzi^[34]: język, jakim jedno ciało przemawia do drugiego. Gwałt „używa” seksualności ciała, by dokonać zbrodni — wiąże się ona zarówno z przemocą fizyczną, jak i psychicznym upokorzeniem. Nie zawsze gwałt jest równoznaczny z zabójstwem ofiary. Jednak za

human, social phenomenon, rape has, as Susan Brownmiller revealed in a landmark feminist publication in 1975, *Against Our Will*, become a systematic, militarized, criminal and punitive practice with real and continuing if not deadly effects for human society, and is all pervasive, being celebrated in both popular culture and its narratives.^[33] Used in war as an instrument of terrorization and demoralization, occurring on our streets and in our colleges and homes, we must understand it not as an aberrant crime of deviant individuals: bad men versus good men. Rape, real and threatened, is, as Brownmiller reveals in stunning detail and current protest movements by women, the systemic foundation of hierarchy based on gender in the patriarchal imagination. It translates into the gender divisions of social space and dangers for women in public space, into the gendered differentials of vulnerability, mobility, safety and access to education and personal freedom from harassment in and access to employment.

Rape is also, Mieke Bal argues, a speech act.^[34] It is spoken through the body of another. Rape uses the sexual body to perform a crime of both physical violence and psychological violation. Rape is not always also a physical murder. Always, however, it is, Bal argues, the murder of a self, a crime that leaves its victim-subject alive to live with the internal, and psychological, impact of her own effacement by an other's — the perpetrator's — hatred and acted out disgust.

Western literature (Ovid, for example) and European visual art (notably in Renaissance and Early Modern periods) have, as I have shown, aesthetically accommodated our imaginations to rape as a language as much as to an event that founds societies or cultural systems. This culture must be described, as cultural analyst Mieke Bal and classical scholar Victoria Rimmel have argued, endemically *rapish*.^[35]

Despite the regularly horrifying statistics of rape worldwide — and given that we are told that over 90% of rapes are never reported let alone prosecuted, — the crime perpetrated on the night of 16 December 2012 in Munirka, South Delhi, India, namely the gang rape and torture by six men of a young woman student on a private bus when she was on her way home around 9pm from seeing *The Life of Pi* with a male friend, shocked the entire world. Every element revolted us. Neither tears of grief nor howling rage could assuage the horror. In the city of Delhi, massive crowds gathered at police stations, initially to protest their despair at the failures of the policing of the city and their consistent ineffectiveness in catching and prosecuting criminals. Then, the crowds gathered at the India Gate to express horror and distress at what had happened to the woman, subsequently known in the press by the pseudonym *Nirbhaya*, and, through her singular tragedy, to denounce all such violence against women. They also wanted to protest against the daily sexual harassment of women in India in the streets and on public transport where they endure perpetual exposure to men's ogling and indecent, often sexual touching of their bodies in public space as they travel to work or study.^[36]

Jyoti Singh, *Nirbhaya*, died from her internal injuries after thirteen days of agony on 29 December. Hence she was also murdered. Six men were arrested within six days in an intense





każdym razem — jak sugeruje Bal — gwałt oznacza zabójstwo jaźni; to zbrodnia, która wprawdzie pozostawia ofiarę-obiekt przy życiu, ale jest ona wewnętrznie poraniona i upokorzona faktem, że stała się obiektem czyjejś pogardy, została unicestwiona przez sprawcę.

Poprzez swą estetykę kultura zachodnioeuropejska, zarówno w obszarze literatury (na przykład dzieła Owidiusza), jak i sztuk wizualnych (szczególnie renesans i okres wczesnej nowożytności), niejako przyzwyczaiła nas do scen przedstawiających gwałt: odbieramy ten rodzaj przemocy jako specyficzną formę języka a zarazem zjawisko stanowiące fundament społeczeństw i systemów kultury. Nasza kultura, jak przekonują Mieke Bal (krytyczka i teoretyczka kultury) i Victoria Rimmel (badaczka kultury klasycznej), opiera się na gwałcie — jest endemicznie „gwałcicielska”^[35].

Chociaż znamy powszechnie alarmujące statystyki dotyczące gwałtów popełnianych na całym świecie (ponad 90% nigdy nie zostaje zgłoszonych, nie mówiąc już o ukaraniu ich sprawców), to jednak zbrodnia popełniona w nocy 16 grudnia 2012 w dzielnicy Munirka, w południowej części Delhi, wstrząsnęła całym światem: sześciu mężczyzn porwało, torturowało i przez kilka godzin gwałciło młodą kobietę, studentkę wracającą do domu z kina, gdzie razem z przyjacielem oglądali film *Życie Pi*. Każdy szczegół tej historii był przerażający. Bólu wywołanego takim horrorem nie mógł załagodzić ani płacz, ani wściekły gniew. W Delhi zgromadziły się tłumy, by wyrazić swą rozpacz i zaprotestować przeciwko polityce władz miejskich, ich nieudolności w ściganiu i karaniu przestępców. Rosło współczucie dla kobiety opisywanej w prasie jako *Nirbhaya*, w jej osobistej tragedii jak w soczewce skupiła się bowiem sytuacja wielu indyjskich kobiet, które codziennie na ulicach i w środkach komunikacji miejskiej narażone są na seksualne zaczepki, natarczywe spojrzenia i dotyk mężczyzn^[36].

29 grudnia Jyoti Singh — *Nirbhaya* zmarła z powodu obrażeń wewnętrznych. Oznacza to, że została zamordowana. W przeciągu sześciu dni policja aresztowała sześciu mężczyzn — sprawców gwałtu. Pięciu z nich osadzono w więzieniu i skazano na śmierć przez powieszenie. Przywódca gangu zmarł czy też został zabity w więzieniu. Najmłodszy ze sprawców był niepełnoletni, co uchroniło go przed karą śmierci. Przez kolejne lata wnoszono do sądu apelacje o zmianę wyroków. Dopiero w marcu 2020 winni zbrodni zostali powieszani.

Fakt, że światowe media szeroko relacjonowały demonstracje potępiające przemoc wobec kobiet i domagające się poprawy bezpieczeństwa w miejscach publicznych w Indiach sprawił, że filmowcy spoza Indii nakręcili kilka filmów dokumentalnych i fabularnych poświęconych zarówno samemu zdarzeniu, jak i sytuacji społecznej, która do niego doprowadziła i w której mogła zaistnieć tak specyficzna grupa sprawców. Jednym z tych filmów był dokument produkcji BBC pt. *Córka Indii / India's Daughter* (2015) wyreżyserowany przez Leslee Udwin, aktywistkę działającą na rzecz praw człowieka, jego premiera w 2015 zbiegła się z Międzynarodowym Dniem Kobiet, co znacząco przyczyniło się do uznania go za protest przeciwko skierowanej wobec nim przemocy. Z kolei w fabularnym filmie indyjsko-kanadyjskiej reżyserki Deepy Mehta pt. *Anatomia przemocy / Anatomy of Violence* (2016) nacisk położony został na socjologiczno-psychologiczny aspekt wydarzenia; improwizowane sceny z udziałem sześciu aktorów posłużyły analizie społecznego

police hunt. Five were convicted and sentenced to death by hanging. The gang leader died, or was possibly killed, in prison. One perpetrator was a juvenile and was not condemned to death. Appeals against the sentences of the other four continued for years. They were finally executed in March 2020.

As a result of the massive world coverage of the crime and the continuing protests against violence against women and the publicly expressed demands for the safety of women in public places in India, filmmakers outside India have engaged in both documentary and fiction forms with both the specific crime and the conditions in Indian society from which these perpetrators emerged. Thus, the event was the topic of a BBC documentary *India's Daughter* (2015) directed by filmmaker and human rights activist Leslee Udwin, released to coincide with International Women's Day 2015 and to function as a general protest against violence against women. Sociology and psychology were the basis for Indian-Canadian director Deepa Mehta's *Anatomy of Violence* (2016) which used improvisational techniques with her six men-actors to examine the deep social roots of the crime in poverty, the caste system, limited education, inequality, and child abuse in India. Turned into a police procedural in seven episodes, the Netflix series *Delhi Crime* in 2018 (created by Richie Mehta) focused on the six days of the dedicated police search for the perpetrators, set against the massive protests and the Indian government's violent reaction to the people's distrust. Its central dramatic structure was built around the relations between three women: Jyoti Singh, Chhaya Sharma, the woman Deputy Commissioner of Police who led the investigation and her young woman constable (Neeti Singh is the character's name) on her first assignment. Centring the story in this way, without showing the event, the other characters became mouthpieces for the variety of viewpoints of people struggling with the psychological and sociological analyses of not only the six perpetrators themselves but also the conditions in contemporary Indian society that made such crimes possible.

I have named these forms of contemporary engagement with the event of 16 December 2012 in Delhi with respect. We must indeed remember and use our shock to remember every minute, every other violation of women. These facts bookend my attempt to introduce and write about Monika Weiss so as to situate the work that her elaborate, complex, multi-part project as itself a durational *event* aims to perform in perpetuity. Although inspired by the artistic form of the counter-monument, Monika Weiss' artwork is what I suggest can be named a *counter-event* that does not dramatize violence, either of the crime or of the protest. It exiles from the visitor's experience both context and perpetration. It links the thoughts and affect that will continue to unfold for each and every visitor in this park in Poland to *Nirbhaya*, by title — the name of *she, the fearless*, — and by means of our contemplation of the water-filled sarcophagus that doubles and closes around the bodies of women, the India Gate of Delhi. It also does so through the haunting sound in our ears and through inviting us to gaze at the moving films of quiet gestures of soundless lament and at the materialized, monumental drawings of the



[16] Botticelli, *Tragedia Lukrecji* | *The Tragedy of Lucrecia*, 1496–1504

podłoża zbrodni, na które złożyły się panujące w Indiach ubóstwo, system kastowy, nierówny dostęp do edukacji, wykorzystywanie dzieci. Następną produkcją, siedmioodcinkowy serial Netflix'a pt. *Zbrodnia w Delhi / Delhi Crime* (2018), wyreżyserowany przez Richiego Mehtę, skupił się na żmudnej pracy policji i trwających sześć dni poszukiwaniach sprawców, które zbiegły się w czasie z masowymi protestami i gwałtowną reakcją władz na wymierzoną w nie krytykę. Główną osią dramatu jest tu relacja między trzema kobietami: Jyoti Singh, Chhayą Sharma, zastępczynią komisarza policji prowadzącą śledztwo i jej młodą pomocnicą w randze konstabla (Neeti Singh), dla której jest to pierwsze służbowe zadanie. Tak skonstruowana fabuła, nieukazująca samego zdarzenia, pozwala każdej z postaci wyrazić własny punkt widzenia a tym samym daje wgląd zarówno w psychikę sprawców, jak i społeczne realia współczesnych Indii.

Z pełnym szacunkiem podchodzę do opisanych wyżej, pełnych zaangażowania współczesnych form upamiętnienia tragedii z 16 grudnia 2012. Albowiem musimy pamiętać – wykorzystać przeżyty szok, by pamiętać o każdej minucie gwałtu dokonanego kiedykolwiek na jakiegokolwiek kobiecie. Powyższe fakty i refleksje stały się klamrą spinającą moją próbę opisaną i zrozumienia twórczości Moniki Weiss, jej głęboko przemyślanego, wielowymiarowego projektu, będącego w istocie *wydarzeniem* rozłożonym w czasie. Projekt *Nirbhaya* to nie tylko kontrapunkt – to *kontrwydarzenie*, nie teatralizuje ono żadnej formy przemocy, ani przemocy zbrodni, ani protestu. Odsuwa na dalszy plan popełniony czyn i jego kontekst. Teraz najważniejsze jest bowiem to, co wydarzy się, gdy praca znajdzie się w Polsce; gdy zostanie przywołane imię „Nieustraszonej” i widzowie złączą się z *Nirbhayą*, gdy zobaczą w parku wypełniony wodą sarkofag, który dekonstruuje Bramę Indii, dublując i zamykając jej formę; gdy usłyszą dobiegające z różnych stron dźwięki, obejrzą hipnotyzujące obrazy cichego, wyrażanego subtelными gestami lamentu, a także monumentalne rysunki uciekającej Dafne – nimfy przeobrażonej w dumnie wyprostowane, pogańskie drzewo powracającego życia.

Wydaje się, że jedynym terminem, jaki oddaje rzeczywistą skalę i afektywną moc projektu Moniki Weiss jest termin „monumentalny”. Jednak jej sztuka, emanująca polityczną i estetyczną wrażliwością, jest oczywistym zaprzeczeniem monumentalności. Wierność Moniki Weiss dla *Nirbhayi* wyraża się w tym, że nas porusza: poprzez dźwięk, ruch, obrazy ciała utrwalone w rysunkach i na taśmie filmowej, i poprzez przestrzeń – tak więc nie pozostaje nam nic innego jak współuczestniczyć i nieść dalej brzemień tego bólu i tej pamięci w nadziei na nadejście innego świata.

fleeing Daphne, the perpetually escaping figure who became the upright pagan tree of returning life.

I suppose in that sense, the only term with which to acknowledge the scale and affective force of Monika Weiss' project is *monumental*. Yet, her work is imbued with political and aesthetic sensibility deeply resistant to monumentality and its dangerous political histories. Monika Weiss' fidelity to *Nirbhaya* seeks instead to touch and affect us through sound, movement, drawn and filmed bodies and space; so that we cannot but share and carry with us everywhere this memory, this pain, this desire for a different world.



- [1] Odwołuję się tu do tezy Edgara Winda dotyczącej różnicy między sztuką nowoczesną i jej wcześniejszymi formami, którą zawarł w książce *Art and Anarchy*, London 1963, Faber & Faber.
- [2] We wstępie do mojej książki *After-affects | After-Images: Trauma and Aesthetic Transformation* (Manchester 2013, Manchester University Press) zaproponowałam szereg zarówno paranoicznych, jak i reparacyjnych interpretacji posągu Dafne autorstwa Berniniego, włoskiego rzeźbiarza doby baroku. Mit ten ukazuje, moim zdaniem, dwie możliwe figuracje kobiety w patriarchalnym porządku społecznym: być zgwałconą lub być martwą jako człowiek.
- [3] Mam tu na myśli szczególnie miejsca i wydarzenia związane z pracą *Sustenazo* (2010), inspirowaną epizodem z początków Powstania Warszawskiego w 1944 i pracą *Shrouds* (2012–2013), nawiązującą do zapomnianej historii obozu koncentracyjnego w Zielonej Górze.
- [4] Jane Harrison, *Ancient Art and Ritual* [1913]. Harrison była uczoną klasyczną o feministycznych przekonaniach, jako pierwsza wysunęła hipotezę o tym, że sztuka ma swój początek w rytuałach, które człowiek tworzył, by tłumaczyć sobie sens życia i śmierci, początku i końca, narodziny i odrodzenia. Jej książki cieszyły się powodzeniem wśród pisarzy modernistów, czytali je m.in. Virginia Woolf i James Joyce, później również malarze, np. abstrakcyjni ekspresjoniści Lee Krasner i Jackson Pollock.
- [5] Saul Friedlander, wstęp do *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, red. Saul Friedlander, Cambridge 1992, MA, Harvard University Press, s. 1–21: 9.
- [6] Eric Santner, *History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma*, w: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, red. Saul Friedlander, Cambridge 1992, MA, Harvard University Press, s. 143–154: 144.
- [7] James Young, *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven i London 2000, Yale University Press, szczególnie rozdziały poświęcone pracom Jochena Gerza i Esther Shalev-Gerz, Horsta Hoheisela, Shimona Attiego, Rachel Whiteread.
- [8] Walter Benjamin, *Thesen über den Begriff der Geschichte / O Pojęciu Historii w Illuminations*, red. Hanna Arendt, tłum. Harry Zohn [1968], Londyn: Fontana, 1977, s. 255–267: 257.
- [9] Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and Archive*, London 2007, Routledge. Termin „artworking” został stworzony przez artystkę Brachę L. Ettinger w odniesieniu do jej własnej posttraumatycznej praktyki estetycznej. Podobnie jak praca z marzeniem sennym, przepracowywanie żałoby, czy też inne formy przepracowywania w teorii psychoanalizy Freuda, tak i praca z dziełem sztuki (tworzenie) może być – w kontekście poranionej rzeczywistości współczesnego świata – działaniem transformacyjnym. *Bracha Lichtenberg Ettinger. Artworking 1985–1999*, Brussels–Ghent 2000, Palais des Beaux Arts / Ludion, zwłaszcza jej esej *Art as a Transport Station of Trauma*, s. 91–116.
- [10] W 1915 Freud radykalnie zmienił swoje postrzeganie psyche: metodę katartyczną zastąpił metodą ekonomiczną. Uznał, że zmiana stanu psychicznego nie polega na prostym odreagowaniu traumatycznego zdarzenia, lecz wymaga pracy i wewnętrznej przemiany. Freud już wcześniej stworzył teorię pracy z marzeniem sennym (Traumarbeit, dreamwork): przepracowywaniem traumy w czasie snu. W okresie I wojny światowej, w obliczu masowych śmierci i strachu przed umieraniem, wprowadził termin „Trauerarbeit” oznaczający pracę z traumą. Na potrzeby analizy uogólnił ten model ekonomiczny i nazwał go „Durcharbeiten” – przepracowywaniem. Artystka Bracha Ettinger wprowadziła doń dodatkowo aspekt artystyczny: tworzenie dzieł sztuki (artworking) rozumiane jako praca prowadząca do przemiany. Moją interpretację tego kluczowego dla twórczości Ettinger konceptu przedstawiłam w książce: Griselda Pollock, *After-affects | After-Images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester 2013, Manchester University Press.
- [11] Joseph Winters, *Contemporary Sorrows Songs: Traces of Mourning, Lament and Vulnerability in Hip Hop*, „African American Review” 2013, Vol. 46, No. 1, s. 9–20: 9.
- [12] Griselda Pollock, *Traumatic Encryption: The Sculptural Dissolutions of Alina Szapocznikow*, w: *After-affects | After-Images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester 2013, Manchester University Press. Analizując ewolucję prac rzeźbiarskich Szapocznikow, zauważyłam postępujące z czasem przejście od wertykalnych, stojących dumnie figur, poprzez formy coraz mniej kształtne, jakby osuwające się, coraz bardziej horyzontalne, aż po te całkiem rozpostarte na ziemi.
- [13] Julia Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina*, w: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przekład Michał Paweł Markowski i Remigiusz Rzyński, Kraków 2007, Universitas, s. 114–115.
- [1] I refer here to Edgar Wind's thesis about the difference of modern art from its preceding forms in *Art and Anarchy*, London: Faber & Faber, 1963.
- [2] I have offered a series of readings, paranoid and reparative, of the statue of Daphne by the Italian Baroque sculptor, Bernini, as the opening chapter of my *After-affects | After-Images: Trauma and Aesthetic Transformation* (Manchester: Manchester University Press, 2013). Being raped, or being humanly dead were, in my view, the options of this mythical figuration of the feminine in the patriarchal symbolic and social order.
- [3] I am thinking especially of site and event related work such as *Sustenazo* (2010) based on event in Warsaw in 1944 and *Shrouds* (2012–2013) based on a disregarded concentration camp site in Zielona Góra.
- [4] Jane Harrison, *Ancient Art and Ritual* [1913]. Harrison was a feminist classicist and the first scholar to hypothesise the origins of art in rituals created by humans to negotiate the anxieties of life and death, beginning and ending, birth and rebirth. Much appreciated by modernists Virginia Woolf and James Joyce, Harrison's work was also read by Abstract Expressionist painters such as Lee Krasner and Jackson Pollock.
- [5] Saul Friedlander, 'Introduction', in *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1992), pp. 1–21: 9.
- [6] Eric Santner, 'History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma,' in Saul Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1992, pp. 143–54: 144.
- [7] James Young, *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, notably chapters on works by Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz, Horst Hoheisel, Shimon Attie, Rachel Whiteread.
- [8] Walter Benjamin, 'Theses on the Philosophy of History', in *Illuminations*, edited by Hannah Arendt and translated by Harry Zohn [1968], London: Fontana, 1977, pp. 255–267: 257.
- [9] Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and Archive*, London: Routledge, 2007. The term artworking has been created by the artist Bracha L. Ettinger in relation to her own post-traumatic aesthetic practice. Like dreamwork, the work of mourning and working through in Freudian psychoanalytical theory, artworking concerns the transformative work of art in relation to the wounds of the world. *Bracha Lichtenberg Ettinger, Artworking 1985–1999* (Brussels; Palais des Beaux Arts and Gent Ludion, 2000) notably her essay, 'Art as a Transport Station of Trauma', pp. 91–116.
- [10] In 1915 Freud radically altered his understanding of the psyche from a cathartic to an economic model. Psychological change is not an abreaction to one traumatic event. It involves work and transformation. Freud had already theorized dreaming as Traumarbeit, dreamwork. Facing the deaths and fear of death during World War I, he introduced Trauerarbeit, the work of mourning. He generalized this economic model for analysis itself as Durcharbeiten, working through. The artist Bracha Ettinger extended this model with her concept of artworking: art as the work of transformation. On my understanding of Ettinger's key concept see Griselda Pollock, *After-affects | After-Images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester: Manchester University Press, 2013.
- [11] Joseph Winters, 'Contemporary Sorrows Songs: Traces of Mourning, Lament and Vulnerability in Hip Hop', *African American Review*, 46:1 (2013), pp. 9–20: 9.
- [12] Griselda Pollock, 'Traumatic Encryption: The Sculptural Dissolutions of Alina Szapocznikow', in *After-affects | After-Images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester: Manchester University Press, 2013. Studying the trajectory of her sculptures, I noted the progress decline from an assertive verticality of the human figure into the *informe*, the formless increasingly dissolving and slipping, situated more and more on the horizontal axis, and ultimately laid directly on the ground.
- [13] Julia Kristeva, 'Holbein's Dead Christ', in *Black Sun: Depression and Melancholia*, trans. Leon S Roudiez, New York: Columbia University Press, 1989, pp. 105–139. [*Soleil Noir: Dépression et Mélancholie* (Paris: Editions Gallimard, 1987)], p. 119.
- [14] Kristeva 1989, pp. 113–114.
- [15] Robert Graves, *The White Goddess*, London: Faber & Faber, 1948; Aby Warburg *Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling": Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienische Frührenaissance* // *Botticelli's Birth of Venus and Spring. An Examination*

- [14] Kristeva 2007, s. 119.
- [15] Robert Graves, *Biała bogini*, przekład Ireneusz Kania, Warszawa 2010, Aletheia; Aby Warburg, „*Narodziny Wenus*” i „*Wiosna*” Sandra Botticellego. *Rozprawa o przedstawieniach antyku we wczesnym renesansie włoskim*, w: *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przekład Ryszard Kasperowicz, Gdańsk 2010, słowo/obraz/terytoria; Catherine Clement i Julia Kristeva, *Le Féminine et le sacré*, Paris 1998, Stock; *The Feminine and the Sacred*, trans. Jane Mary Todd, New York 2003, Columbia University Press.
- [16] Linda M. Austin, *The Lament and the Rhetoric of the Sublime*, „Nineteenth-Century Literature” Grudzień 1998, tom 53, No. 3, s. 279–306: 280.
- [17] Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, Cambridge Univ. Press, s. 13; Austin 1998, s. 281. W kulturze irlandzkiej istnieje szczególna tradycja zwana „keening”, w języku gaelickim słowo *caoineadh* oznacza płacz, zawodzenie. „Keening” to rytuał żałobny obejmujący wydawanie dźwięków o wysokich tonach (nie są to konkretne słowa), praktykowany głównie przez kobiety (po gaelicku *mnàthan-tuirim*).
- [18] Alexiou 1974, s. 13.
- [19] Austin 1998, s. 281.
- [20] Austin 1998, s. 283. Por.: <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6678.6-the-classification-of-ancient-and-modern-laments-and-songs-to-the-dead>
- [21] Austin 1998, s. 285.
- [22] Austin 1998, s. 298.
- [23] Austin 1998, s. 293; Jean-Luc Nancy, *The Sublime Offering*, w: *Of the Sublime: Presence in Question*, autorzy esejów: Jean-Francois Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Francois Lyotard, Louis Marin, Jean-Luc Nancy i Jacob Rogozinski, przekład Jeffrey S. Librett, Albany 1993, State University of New York Press, s. 53.
- [24] Bracha L. Ettinger, *Art as the Transport Station of Trauma*, w: *Bracha Lichtenberg Ettinger Artworking 1985–1999*, Brussels–Ghent 2000, Musée des Beaux Arts / Ludion, s. 91–115: 91.
- [25] Ettinger 2000, s. 91.
- [26] *Wit(h)ness (współ-świadek)* to angielski neologizm stworzony przez Ettinger, łączy prawny status świadka, innego, który był obecny w miejscu przestępstwa i widział zbrodnię ze statusem osoby, która niejako współuczestniczy, jest w pobliżu, wspiera, dzieli cierpienie. Taka postawa jest warunkiem „niemożliwości nieuczestniczenia” w cierpieniu — tym samym uniemożliwia odczłowieczenie innego.
- [27] Jest to termin stworzony przez Brachę L. Ettinger, *Fragilization and Resistance*, Helsinki 2009, Kaiku Gallery, Finnish Academy of Fine Arts, s. 97–134.
- [28] Ukazały się dwa tomy tekstów teoretycznych Brachy Ettinger pod moją redakcją: *Bracha L. Ettinger, Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics*, tom 1, 1990–2000; tom 2, 2001–2010, Basingstoke 2020, Palgrave MacMillan, każdy tom i każdy tekst opatrzone zostały obszernym wprowadzeniem.
- [29] Ettinger 2000, s. 91.
- [30] Julia Kristeva, *Women’s Time* [artykuł został pierwotnie opublikowany jako *Le Temps des Femmes*, w: *34/44 Cahiers de recherche de sciences des textes et document*, 1979, No. 5, s. 5–19], w: *The Kristeva Reader*, red. Toril Moi, Oxford 1986, Basil Blackwell, s. 187–213. Kristeva przypomina nam o różnicy między historią linearną, czasem, w którym rozwijają się narody i produkcja i czasem monumentalnym związanym z życiem, śmiercią, ciałem, płcią, symboliką i reprodukcją.
- [31] W dziełach przedstawiających historię Lukrecji, szczególnie w malarstwie renesansowym i barokowym, często zestawiano obok siebie dwie sceny: gwałtu Lukrecji i jej samobójstwa. Wątek ten przeanalizowała pod kątem narracji i semiotyki Mieke Bal w swoim znakomitym studium poświęconym wyobrażeniom Lukrecji autorstwa Rembrandta: *Visual Rhetoric: The Semiotics of Rape*, w: *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*, Cambridge 1991, Cambridge University Press MA, s. 60–93. Jestem wdzięczna Mieke Bal za podjęcie i dogłębne opracowanie tego tematu. Z przyczyn oczywistych nie będę tu rozwijać szerzej jej argumentacji, chciałabym tylko zwrócić uwagę na wysuniętą przez nią koncepcję gwałtu: otóż gwałt jest zawsze morderstwem — zabójstwem popełnionym na jaźni, w tym sensie historia Lukrecji powinna być odczytywana nie jako czysta narracja, lecz inscenizacja (odtworzenie) tej relacji.
- [32] Bal 1991.
- [33] Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, London 1975, Martin Secker & Warburg.
- [34] Bal 1991.
- of the Representations of Antiquity in the Early Italian Renaissance*. [1891] Printed in Hamburg and Leipzig: Leopold Voss, 1893. Catherine Clément and Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, Paris: Stock, 1998; *The Feminine and the Sacred*, trans. Jane Mary Todd, New York: Columbia University Press, 2003.
- [16] Linda M. Austin, ‘The Lament and the Rhetoric of the Sublime’, *Nineteenth-Century Literature*, 53:3 (Dec., 1998), pp. 279–306: 280.
- [17] Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1974, p. 13; Austin 1998, p. 281. In Irish culture, however, there is a specific tradition called ‘keening’, the Gaelic word *caoineadh* meaning crying. Keening is a high-pitched, vocable but wordless ritual mourning practised by women (*mnàthan-tuirim* in Gaelic).
- [18] Alexiou 1974, p. 13.
- [19] Austin 1998, p. 281.
- [20] Austin 1998, 283. See also <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6678.6-the-classification-of-ancient-and-modern-laments-and-songs-to-the-dead>
- [21] Austin 1998, p. 285.
- [22] Austin 1998, p. 298.
- [23] Austin 1998, p. 293; Jean-Luc Nancy, ‘The Sublime Offering’, in *Of the Sublime: Presence in Question*, essays by Jean-Francois Courtine, Michel Deguy, Eliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Francois Lyotard, Louis Marin, Jean-Luc Nancy, and Jacob Rogozinski. Trans. Jeffrey S. Librett, Albany: State University of New York Press, 1993, p. 53.
- [24] Bracha L. Ettinger, ‘Art as the Transport Station of Trauma’, in *Bracha Lichtenberg Ettinger Artworking 1985–1999*, Brussels Musée des Beaux Arts and Gent: Ludion, 2000, pp. 91–115: 91.
- [25] Ettinger 2000, p. 91.
- [26] *Wit(h)ness* is an untranslatable English neologism created by Ettinger combining the legal concept of the witness, the other who was present to affirm a crime has occurred, with the concept of being with, remaining beside, standing with, sharing with the suffering other. It is the condition of ‘the impossibility of not sharing’ the suffering or dehumanization of the other.
- [27] This is a term created by Bracha L. Ettinger, *Fragilization and Resistance*, Helsinki: Kaiku Gallery, Finnish Academy of Art, 2009, pp. 97–134.
- [28] I have edited two volumes of this artist-theorist’s writings, *Bracha L. Ettinger, Matrixial Subjectivity, Aesthetics, Ethics* (Vol 1 1990–2000; Vol 2 2001–2010, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2020) which offer introductions to each text and a substantial introduction to each volume.
- [29] Ettinger 2000, p. 91.
- [30] Julia Kristeva, ‘Le Temps des Femmes’ [Cahiers de recherche de sciences des textes et document, 5, 1979, pp. 5–19]; ‘Women’s Time’, in Toril Moi, ed., *The Kristeva Reader*, Oxford: Blackwell’s, 1986, pp. 187–213. Kristeva reminded us of the difference between linear history, the time of nations and production, and monumental time, that deals with life, death, the body, sex and symbol, and reproduction.
- [31] The critical element of the story of Lucretia, that appeared frequently in Renaissance and Baroque painting is the sequence of her rape and her suicide. Having been raped in a crime that has no witnesses, Lucretia, the wife of a political leader, chose to kill herself to erase her ‘shame’. This is explored narratively and semiotically in her brilliant studies of the Lucretia paintings by Rembrandt in Mieke Bal, ‘Visual Rhetoric: The Semiotics of Rape’, in *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1991, pp. 60–93. I am deeply indebted to Mieke Bal’s profound work on this topic. I do not have time to elaborate her argument. I draw here on her argument that rape is always a murder, a *murder of a self*, and the Lucretia story is to be read not as pure narrative but as the installation of this inevitable connection even if the woman survives the crime.
- [32] Mieke Bal, ‘Visual Rhetoric: The Semiotics of Rape’.
- [33] Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, London: Martin Secker & Warburg, 1975.
- [34] Mieke Bal, ‘Visual Rhetoric: The Semiotics of Rape’.
- [35] Victoria Rimmel, *Ovid’s Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

-
- [35] Victoria Rimmel, *Ovid's Lovers: Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge 2006, Cambridge University Press.
- [36] Wagę i polityczny wymiar problemu, jakim jest zmaskulinizowanie przestrzeni publicznej w Indiach, prowadzące do agresywnych zachowań, uświadomiły mi moje koleżanki z JNU. Dojeżdżając codziennie do pracy, korzystają z komunikacji publicznej i niejednokrotnie czują się upokorzone tym, co muszą znosić podczas tych podróży. Przestrzeń to jeden z kluczowych elementów hierarchii społecznej, istotny również w kontekście gender. Antropolożka Shirley Ardener pisze: „Społeczeństwa wytworzyły swoje własne, kulturowo zdeterminowane reguły służące budowaniu granic, podzieliły to, co społeczne na strefy, poziomy i terytoria oddzielone od siebie niewidzialnymi barierami i platformami; żeby się do nich dostać trzeba pokonać różne abstrakcyjne drabiny i niewidzialne mosty, wyzwanie to budzi strach i emocje podobne do tych, jakie odczuwamy, stąpając po wąskiej kładce przerzuconej nad rwącym strumieniem”. Shirley Ardener, *Women and Space*, London 1981, Croom Helm, s. 11–12. W swoich zeznaniach oprawcy Jyoti Singh mówili, że zachowywała się „niewłaściwie”, przebywała poza domem późnym wieczorem (była 21:00), obejmowała się z przyjacielem w miejscu publicznym, co więcej, nie poddała się pokornie „karze”, lecz stawiała opór.
- [36] I was personally made intensely aware of the political issue of the aggressively masculinized public space in India by my academic colleagues at JNU who, for reasons of work, had to use public transport and felt vulnerable and humiliated by what they endured when travelling. Space is one of the key components of social hierarchy and of gender. Anthropologist Shirley Ardener argues: 'Societies have generated their own culturally determined ground rules for making boundaries on the ground and have divided the social into spheres, levels and territories with invisible fences and platforms to be scaled by abstract ladders and crossed by intangible bridges with as much trepidation and exultation as on a plank over a raging torrent. Shirley Ardener, *Women and Space*, London: Croom Helm, 1981, pp. 11–12. Statements by the perpetrators of the crime against Jyoti Singh referred to her 'misbehaviour', being out late at night (21.00), touching in public, and not submitting to her 'punishment' but 'fighting back'.

