

Najpierw spróbujmy otworzyć cykl prac *Nienawidząc obrazu* Agnieszki Sztejerwald kluczem ikonoklastycznym, rozumianym tutaj jako zmaganie się z wizerunkiem. Zobaczmy co znaczy *nienawidzić* i co znaczy *obraz* w tej zbitce i w tej konkretnie twórczości.

Można być zaskoczonym, że artystka deklaruje nienawiść wobec obrazu skoro właśnie obrazy są tym, co tworzy. Można też uznać taki zabieg za interesującą prowokację. W szczególności prowokację do myślenia i do patrzenia, a w zasadzie, aby robić te dwie rzeczy jednocześnie – uważnie postrzegać. Można też podejść do nazwy cyklu dosłownie i z powagą.

Tu właśnie – pomiędzy patrzeniem (pochłanianiem obiektów i identyfikacją) a myśleniem (bolesną pracą dystansu i redukcji form) wydarza się walka. Obrazy, kolaże i filmy są pozostawioną po niej sceną. Warto chociażby zwrócić uwagę na aspekty techniczne, na przykład wpisywany przez artystkę w akrylowo-olejne obrazy potencjał destrukcji poprzez odwróconą kolejność użycia tych farb. Tworzenie obrazu szybko ulegającego pęknięciom, otwartego na rysy jest tu działaniem nie tylko umyślnym, ale też głęboko przemyślanym. W ten sposób realizuje się relacja love&hate: tworzenie z jednoczesnym wpisaniem w obrazy ich kruchości. Refleksyjność i erudycja artystki podpowiada, że zabieg ma charakter egzystencjalnego komentarza.

Ważne jest również to, że obrazy Sztejerwald demaskują swoją własną iluzję. Ich „robocze” krawędzie pozostają odsłonięte, obnażając proces i medium. Nie znajdziemy też pietyzmu w sposobie wystawiania płótna, nacisk zostaje położony raczej na jego surowość. Jest to wycofanie się z płaskiego przedstawienia i przekierowanie uwagi na obraz jako obiekt, formę instalacji.

Czy *nienawiść* nie będzie tu zatem niezakrzepniętą miłością, której nie pozwala się zaistnieć, wciąż przeformułując w malarskim procesie formy, wciąż do nich wracając, tworząc i niszcząc jednocześnie – rozdrapując? A z kolei pojęcie *obrazu* – skoro ten nie krzepnie – nie może odnosić się do konkretnego płótna, dotyczy raczej całości stosowanych w tej twórczości transmiedialnych praktyk. Zostajemy zatem z pytaniem: czym jest budowany tu obraz – tym, co widzimy, czy tym, co jest za nim ukrywane?

Kolejnym kluczem, jakim można się posłużyć w zbliżaniu się do tej twórczości są konstelacje nazwisk artystów. W obrazach wybrzmiewa echo Baconowskich okręgów zamykających klaustrofobicznie przestrzeń, parasoli, form ludzkich na skraju organiczności. W zdjęciach dociera do nas wrażenie krzyku, chociaż nie zobaczymy otwartych w krzyku ust. Krzyk – temat Bacona czy Muncha – zostaje z nami jako niejasne wrażenie z koszmaru. Odczuwany niepokój pogłębia również zgrabnie projektowane w oglądającym uczucie wstrętu (to za duże słowo), ale jakiejś formy odrzucenia tego, co się widzi. Jednak zanim zdążymy to zrobić, forma wciąga i uwodzi, zatrzymana na krawędzi.

Podobnie jak krzyk nie zostaje ubrany w dosłowność, tak i maska czy maskarada wyraźnie ważna dla tworzonego obrazu, nie jest dosłownym motywem, artefaktem. Jednak przypominają nam o jej obecności, jako jednego z poruszanych problemów, podskórne dla całości autoportrety. Niektóre z nich cyrkowe w posmaku, poprzez chociażby użycie

First, let's try to unlock the series of works entitled *Hating the Image* by Agnieszka Sztejerwald with an iconoclastic key, understood here as a struggle with the image. Let's see what it means to hate and what does the image mean in this cluster and in this particular body of work.

You may be surprised that the artist declares her hatred towards the image, since images are what she creates. This procedure can also be considered as an interesting provocation. In particular, a provocation to think and to look, and in fact to do these two things at the same time – to carefully perceive. You can also take the name of the cycle literally and seriously.

It is here – between looking (absorbing objects and identifying with them) and thinking (the painful work of distance and reduction of forms) – that the struggle occurs. Pictures, collages and films are the scenes left over after it. It is worth paying attention to technical aspects, for example the destruction potential inscribed by the artist into acrylic-oil paintings through the reversed order of using these paints. Creating an image that breaks quickly and is open to scratches is not only deliberate, but also well thought-out. This is how the love-and-hate relationship is realized: creating while at the same time inscribing their fragility into the paintings. The artist's reflection and erudition suggest that the procedure is an existential commentary.

It is also important that Sztejerwald's paintings reveal their own illusion. Their „working” edges remain exposed, revealing the process and the medium. There is also no reverence in the way the canvas is displayed, the emphasis is rather on its severity. This can be read as a withdrawal from flat representation and a redirection of attention to the image as an object, a form of installation. Is it not that hatred can be read here as unfilled love that is not allowed to exist, constantly reformulating forms in the painterly process, constantly returning to them, creating and destroying at the same time – tearing apart. On the other hand, the concept of an image – since it does not coagulate – cannot refer to a specific canvas, but rather refers to the entirety of transmedia practices used in this body of work. So we are left with the question: what is the image being built here – is it what we see or rather, what is hidden behind it?

Another key that can be used to approach these works are constellations of artists' names that seem to resonate with them. The paintings echo Bacon's circles enclosing the claustrophobic space, umbrellas, and human forms on the verge of the organic. In the photos we get the impression of screaming, although we will not see open mouths screaming out. The scream – the theme of Bacon or Munch – stays with us as a vague, nightmarish impression. The perceived anxiety is also deepened by the neatly projected feeling of repulsion (that's too big a word), but some form of rejection of what you see. Before we manage to reject the forms, however, they draw and seduce us, stuck on the edge between desired and repulsive.

Just as the scream is not clothed in literalness, the mask or masquerade which is clearly important for this body of work, is not a literal motive or an artifact. We are reminded, however, about their presence as one of the raised problems, by subcutaneous self-portrait that is created by this series. Some of them exhibit the aftertaste of a circus atmosphere, for example the use of a wig,



Nienawidząc obrazu, fotografia, 10 x 15 cm
Hating the image, photograph, 10 x 15 cm

peruki mogą się kojarzyć z twórczością Cindy Sherman, jednak te ze zdjęć Sztejerwald nie mają charakteru feministycznego czy społecznie zaangażowanego komentarza. Ich charakter jest wyraźnie egzystencjalny. Można w nich dostrzec powtarzające się motywy jak malowana białą farbą twarz – jednoosobowa plemiennosc. Biel nie jest tu ukrywającym powierzchnię tynkiem, przeciwnie – wyławia i bezlitośnie oświetla surową chropawość często idealizowanych powierzchni twarzy. Takie drobne osobiste rytuały zdają się przenikać całość procesu i prowadzić patrzącego w tajemnicze miejsca, których on nie zna i nie rozumie, ale intensywnie czuje ich atmosferę, jak we śnie, który wciąż się powtarza, przerywany jasno-białymi wtrętami jawy. Wrażenie to w szczególności budują filmy. W nich też po raz pierwszy pojawia się narracyjność, jakaś forma literackiej troski, jakiś rodzaj ułożenia tego, co niewypowiadalne. Trudno oprzeć się skojarzeniu z wybitną sceną z filmu Bergmana *Persona*, przy ostatnim fragmencie filmu... Tym razem to nie chłopiec, to kobieta.

Kumulacja powiązanych strukturalnie, znaczeniowo, egzystencjalnie obrazów tworzy zazwyczaj spójny obraz, z czasem układający się w dzieło życia, oeuvre. Tu jednak mamy do czynienia z czymś innym – spójność tę funduje pozbawiony przestrzeni performans, a jednak kontynuowany i przechodzący poprzez media kolaży, zdjęć, filmów i obrazów (podkreślony również przez intermedialność, np. w filmach pojawiają się obrazy). To właśnie ów performans nie pozwala obrazom zakrzepnąć. Tworzenie kolejnego kadru, kolejnego kolażu, nanoszenie kolejnej warstwy farby jest tu w pewnym sensie niszczeniem warstwy poprzedniej. Zadziwia, że performans, w którym sensory pojawiają się w materialności, wytwarzane na bieżąco, został tu zamknięty w obrazach jak jawa we śnie, jak sen w jawie.

may be associated with the work of Cindy Sherman. Sztejerwald's photos, however, do not constitute a feminist or socially engaged commentary. Their character is clearly existential. One can observe recurring motifs, such as a face painted white – which may make us think of an oxymoron: the tribalism of one person. White here is not a plaster hiding the surface, on the contrary – it catches and mercilessly illuminates the raw roughness of the often idealized surfaces of the face. Such personal rituals seem to permeate the whole process and lead the viewer into mysterious places that they does not know or understand, but intensely feels their atmosphere, like in a dream that repeats itself over and over again, interrupted by bright, waking interruptions. This impression is created in particular by films. For the first time narrative is to be found in them, or some form of literary concern, some kind of arrangement of the unspeakable. It is hard to resist an association with the outstanding final scene from Ingvar Bergman's *Persona*... Though this time it is not a boy, it is a woman.

The accumulation of structurally, semantically and existentially related images usually creates a coherent image, which over time turns into a work of life, an oeuvre. Here, however, we are dealing with something else – this coherence is founded on a performance without space, yet continued and passing through the medium of collages, photos, films and pictures (also emphasized by intermediality, e.g. paintings appear in films). It is this performance that prevents the images from solidifying. Creating another frame, another collage, applying another layer of paint is in a way of destroying the previous layer. It is astonishing that a performance in which meanings appear in materiality, produced in raw presence, are here locked in images, just like being awoken is present in a dream, and like a dream is present in being awoken.