

Ewa Małgorzata Tatar

Przysłuchując postfeminizm¹: czy czułość, zmysłowość, szaleństwo i miłość lesbijska dają szanse sztuce na przepisanie narracji „kobięcych”

Kasi i Zorze.

Dziękuję za wszystkie czasowe koalicje na rzecz zmagania się z kobiecym lękiem przed autorstwem.

I. *Nowe zjawiska*, lecz czy nowe znaczenia. „Sztuka o bardziej uniwersalnym przesłaniu”²

Rok 2000 dla autorów tomu *Nowe zjawiska* stał się istotną cezurą pewnie przede wszystkim dlatego, że jest to moment, kiedy wreszcie pokolenie urodzone w latach 70. (jeśli nie biorące udziału w kształtowaniu się polskiej sceny artystycznej po 1989 roku, to na pewno czujnie śledzące wszelkie występujące w jej obrębie ruchy i drgania) dopuszczone zostało do czy też samo przejęło stery okrętu zwanego polem sztuki. Tym, co dla mnie – badaczki feministycznej – zarówno w sztuce polskiej po roku 2000, jak i w przywoływanym tomie wydaje się najciekawsze, to **sposób, w jaki odmalowano w nim obecność kobiet artystek, krytyczek i kuratorek jako aktywnych twórczyń oraz jaki zarysowano model relacji genderowych i jaki stan świadomości owych relacji zaprezentowali autorzy tomu.**

Oszczędzę sobie i czytelnici(cz)kom okrutnych i nużących wyliczanek, od których zawsze roi się w podobnych recenzjach, natomiast nie mogę pohamować się przed przywołaniem małej statystyki: tom redagowało 2 mężczyźni i 1 kobieta; eseje popęliło 7 autorów i 4 autorki; w leksykonie napisano o 24 artystkach i jednej grupie artystek oraz o 43 artystach i 3 grupach artystów, a także o jednej parze koedukacyjnej; pisało o nich 17 krytyków (9 tekstów o artystkach, 31 o artystach i 1 o parze) i 19 krytyczek (16 tekstów o artystkach i 15 o artystach). Choć - zastrzegam – mogłam pomylić się w rachunkach, bo było to dość żmudne i mało ciekawe zajęcie, to jednak wydaje mi się, że dysproporcja pomiędzy udziałem kobiet i mężczyzn w całym przedsięwzięciu jest rażąca. Nie dość, że niewiele miejsca poświęcono w tomie analizie tego, w jaki sposób kobiety i mężczyźni funkcjonują w środowisku artystycznym, to jeszcze mniej miejsca poświęcono temu, jak gender funkcjonuje w sztuce poszczególnych twórców. Uniknięto (dodajmy, że ze względu na uniwersalizujący charakter

¹ Przechwycenie z tytułu brytyjskiej publikacji: *Interrogating postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*, ed. Yvonne Taster, Diane Negra, Durham-London 2007. Dziękuję Dominikowi Kuryłowi za wnikliwą lekturę tego tekstu.

² Śródtytuł zaczerpnięty z eseju Marka Krajewskiego, *Elżbieta Jabłońska* [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. Grzegorz Borkowski, Monika Branicka, Adam Mazur, Warszawa 2007, s. 282.





tego typu tomów) dyskutowanej przy okazji każdej wystawy monoplciowej – szczególnie skupionej zaś na tzw. sztuce kobiet – gettoizacji w części leksykonowej, ale w części eseistycznej zgrabnie zamieciono problem gender pod dywan, zamawiając tekst (aby odhaczyć temat) dotyczący sztuki dyskutującej kwestie *gender* i *queer*. W pozostałych przestrzeniach tematyka ta czy choćby same słowa właściwie się nie pojawiają. Unikane są także w przypadku omawiania realizacji artystów na owe aspekty zwracających uwagę. Choć zauważono polityczny potencjał różnych działań poruszających problem tożsamości seksualnej, dosyć często niestety go neutralizowano, zapewniając o uniwersalnym kontekście czy przekazie. Nawet w eseju *Ani rewolucja, ani konsumpcja* autorstwa Magdy Ujmy – badaczki z olbrzymim feministycznym doświadczeniem, sztuka artystek feministycznych potraktowana jest jedynie jako komentarz dojrzewania dyskursu emancypacyjnego³. Co najważniejsze, wydaje mi się, że redaktorzy i autorzy tomu zapomnieli, że „sztuka feministyczną bywa” – co według mnie oznacza tyle, że wiele zależy od intencji interpretujących⁴.

„Chłopcy, dziewczęta i ci, którzy traktują to poważnie”⁵

Raczej z tezą Magdy Ujmy się nie zgadzam. Sądzę, że sztuka tworzona przez artystki debiutujące w ostatniej dekadzie jest nie tylko komentarzem do tego, co nas otacza. Co więcej, wydaje mi się, że niektóre praktyki młodych artystek wprowadzają zupełnie nową jakość do polskiej sztuki, rozważają czy dotyczą miejsc ważnych z punktu widzenia krytyki feministycznej, a przede wszystkim proponują swoistą metarefleksję nad feministycznym dyskursem.

Zanim jednak przejdę do omówienia kilku – najciekawszych moim zdaniem artystycznych realizacji, chciałabym jeszcze przypomnieć, jak perspektywę feministyczną w sztuce polskiej po roku 2000 definiuje Agata Jakubowska, bowiem gest zamieszczenia właśnie jej eseju w tomie *Nowe Zjawiska* – jednej z najwyrazistszych feministycznych badaczek na polskiej scenie - traktuję jako swoisty manifest redaktorów.

Agata Jakubowska, tym samym redaktorzy książki, perspektywę gender definiuje jako „śledzenie społecznego i kulturowego (re)konstruowania płci”, a polską scenę artystyczną oglądaną poprzez feministyczne czy queerowe okulary określa mianem „areny zamienionej w plac zabaw” [s. 19], gdzie przeważają „nie całkiem serio” formułowane wypowiedzi [s. 19]. Badaczka zwraca uwagę na dwie możliwe genazy takiej postawy: obecny w sztuce polskiej około 2000 roku pop-banalizm oraz feministyczne – nazwijmy je umownie pokoleniowymi, bo w polskich realiach

³ Magdalena Ujma, *Ani rewolucja, ani konsumpcja* [w:] *Nowe zjawiska*, dz. cyt., s. 48.

⁴ Por. Agata Jakubowska, *Sztuka feministyczna wobec postmodernistycznych reguł interpretacji* [w:] *Interpretacja jako konstrukcja*, red. Jerzy Topolski, Poznań 1998.

⁵ Śródtytuł jest tytułem tekstu Agaty Jakubowskiej zamieszczonego omawianym tomie. Dalsze odwołania do tego tekstu zaznaczam numerami stron.





o ruchu feministycznym możemy mówić dopiero od bez mała 20 lat⁶ – spory dotyczące kierunku rozwoju ruchu⁷ [s. 19]. Agata za Agnieszką Graff przypomina, że „starsze” pokolenie aktywistek feministycznych zarzucało „młodszemu” egocentryzm i niechęć do uczestnictwa w rzeczywistości społecznej i politycznej, zdominowanie ich działań przez – jak formułuje to sama Jakubowska – „afirmację siebie i swojego życia”⁸, a co ja wolę – paradoksalnie zgadzając się z badaczkami – określać, jako swoistą **polityzację prywatności**, wyniesienie intymności do rangi tematu politycznego.

„Szczypię, bo lubię!”

Jakiś czas temu z „Wysokich Obcasów”⁹ wycięłam komiks, który wówczas zawierał dla mnie w sobie kwintesencję tego, jak można postrzegać sztukę w kontekście tzw. trzeciej fali feminizmu czy też postfeminizmu¹⁰. Na pierwszym obrazku zobaczyłam Tatusia Muminka, który właśnie został wyrwany ze snu przez coś, co sprawiło mu ból i stwierdza „coś... mnie szczypie!”. Na drugim obrazku bohater odchyła kołdrę, pod którą znajduje Małą Mi z jej charakterystyczną, zacięto-ironiczną, uśmiechniętą miną. Tatuś Muminka stwierdza protekcjonalnie: „Ależ dzieci drogie, nie wolno **szczypać** [podkr. oryg.] pana domu!”¹¹. Na kolejnym - ostatnim obrazku, Pan Domu siedzi na stołeczku i rozmasowując swoją stopę wygłasza nudną kwestię na temat zgubnych skutków

⁶ Oczywiście wcześniej istniały ugrupowania kobiece np. działające już w latach osiemdziesiątych Polskie Stowarzyszenie Feministyczne, ale nie miały one szerszego oddźwięku społecznego ani kulturowego.

⁷ Warto zauważyć, że spór o genezę polskiego ruchu feministycznego, jak i o stosunek do kluczowych kwestii ruchu poszczególnych „pokoleń” jego członkiń jest ciągle aktualny, a ostatnio ze względu na polemikę Barbary Limanowskiej i Agnieszki Graff na łamach „Zadry” przybrał nieco na sile. W tekście Graff sformułowane są bardzo ważne kwestie, które wydają mi się kluczowe także dla pola sztuki dyskutującej zagadnienia feminizmu. Badaczka wskazuje na kluczową moim zdaniem różnicę pomiędzy „pionierkami” ruchu a „nowicjuszkami”: otóż, kiedy pierwsze były zainteresowane przede wszystkim organizowaniem się w samopomocowe kręgi oraz wzmacnianie obecności kobiet w przestrzeni publicznej, drugie swoją energię kierują w stronę badania kultury i dzięki narzędziom wypracowanym przez krytykę feministyczną nieustannie dekonstruowania rzeczywistości. Por. Agnieszka Graff, *Odmienna chronologia*, „Zadra” 2007, nr 3-4; Barbara Limanowska, *Zgubione w metodologii*, „Zadra” 2007, nr 3-4.

⁸ Patrz: Agnieszka Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Warszawa 2001; oraz: Agata Jakubowska, *Chłopcy...*, dz. cyt., s. 19.

⁹ Zapewne z któregoś z listopadowych numerów w 2005 roku, bo chociaż nie zapisałam tego na wycinku, to pamiętam, że rysunek zamieszczono z okazji wydania pierwszego muminkowego komiksu samej Tove Jansson przez wydawnictwo Egmont.

¹⁰ W USA zjawisko trzeciej fali, które pojawiło się na początku lat dziewięćdziesiątych miało przede wszystkim cechy manifestu pokoleniowego. Patrz: Agnieszka Graff, *Feministki – córki feministek, czyli trzecia fala dobija do brzegu* [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. Izabela Kowalczyk, Edyta Zierkiewicz, Poznań 2003; tejsze, *Trzecia fala feminizmu*, „Wysokie obcasy” – sobotni dodatek do „Gazety Wyborczej” 14 maja 2005. W Polsce ruch feministyczny aktywizuje się dopiero po 1989 roku – wokół sporów *pro choice – pro life*. Podobnie dzieje się z refleksją feministyczną w krytyce artystycznej – za jej pierwiosnek można by uznać wystawę *Artystki Polskie* (1991; kuratorka – Agnieszka Morawińska) zorganizowaną w Muzeum Narodowym w Warszawie, która to próbowała zrekonstruować pejzaż polskiej sztuki wprowadzając w jego obręb zapomniane twórcynie (co ciekawe podobną perspektywę przyjęła kuratorka – Karolina Lewandowska, otwartej niedawno w warszawskiej Zachęcie wystawy *Dokumentalistki – polskie fotografie XX wieku*). Warto dodać, że odbywające się od 1980 roku wystawy sztuki kobiet były wynikiem nie tyle naukowej refleksji nad kondycją tejsze, ale efektem poszukiwań i inicjatywą samych artystek. Izabela Kowalczyk parokrotnie pisała już o różnicy między feministyczną interwencją a świadomym działaniem (choćby na łamach „Atrium Questiones” czy „Panoptikum”). Ona także podzieliła działania artystek na te drugo- i trzeciofalowe jako kryterium stosując postulaty amerykańskich feministek. Patrz: taż, *Od feministycznych interwencji do postfeminizmu* [w:] *Biały mazur*, red. Anda Rottenberg, kat. wyst. Neuer Berliner Kunstverein – Bunkier Sztuki, Berlin – Kraków 2004.

¹¹ Ciekawe, czy panią domu już szczypać można? Czyżby nie należało szczypać innych tylko z uwagi na zajmowaną przez nich pozycję?





beztresowego wychowania, na co Mała Mi – ciągle siedząc na łóżku, zaciera ręce i odpowiada: „Jestem Małą **MI!** [podkr. oryg.] I szczypię, bo lubię to robić!”.

Kiedy znalazłam tę historyjkę, wydawała mi się (dziś tylko częściowo, choć absolutnie nie wycofałabym się z dawnych stwierdzeń – raczej zamierzam je tu rozwinąć) idealnie odzwierciedlać to, w czym upatrywałam szansę na (p)o(d)zyskanie kobiecych narracji. Uszczypliwość właśnie, a obok niej autoafirmacja i identyfikacja samej siebie ze swoim pragnieniem. Te cechy zauważyłam już w omawianych przeze mnie w tekście *W co się bawią dziewczyny, czyli fala za falą*¹² pracach Basi Bańdy, Agnieszki Jarzęb, Anny-Marii Karczmarskiej, Ani Okrasko i Zorki Wollny. Ich działania postrzegałam jako dziewczynski feminizm czerpiący z popkultury, nie wstydzący się jej, bliższy estetyce Riot Grrrl niż poważnej, akademickiej refleksji. Zwróciłam uwagę na to, że dziewczyny zamieniły krytyczne ostrza i gruby kaliber na subwersję oraz przewrotność kierując się swoim subiektywnym doświadczeniem i intuicją, raczej nie śledząc feministycznych teorii (oczywiście z wyjątkami). Ich działania charakteryzuje duża swoboda w wybieraniu tematów: przestało być już rzeczą wstydliwą mówienie o małym wycinku rzeczywistości, wyzbyły się ambicji tworzenia rzeczy wzniosłych. Utożsamiałam ich działania z trzecią falą feminizmu. Dziś uważam, że, o wiele trafniejsze do określenia ich twórczości jest, chociaż nacechowane pejoratywnie, hasło **postfeminizm**¹³, ponieważ działania młodych polskich artystek - m.in. ze względu „brak matek”¹⁴ - wymykają się falowym klasyfikacjom. Carol Hanish w latach sześćdziesiątych ogłosiła **prywatne politycznym** mając na uwadze przede wszystkim walkę z dyskryminacją. Od tamtej pory zmienił się sposób uprawiania polityki, dziewczyny trawestują reguły socjalizacji wypuklając śmiechem jej absurdy. Najważniejszym wyznacznikiem **postfeminizmu** ciągle wydaje się odwrót od opresyjnej figury kobiety i powrót do dającej jeszcze szansę na transgresję figury dziewczyn(ki)/(y), odkrycie samej siebie jako Małej Mi czy anarchistki Pippi¹⁵. Postfeminizm oczywiście rozumiany tu nie jako zmierzch, *backlash*, ale przede

¹² „Panoptikum” 2005, 4 (11).

¹³ Por. Amelia Jones, *‘Postfeminism’: A Remasculinization of Culture?* (1990) [w:] *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968-2000*, red. Hilary Robinson, Oxford 2001. We wstępie (*Introduction. Feminist Politics and Popular Culture*) do antologii *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture* (Durham-London 2007) redaktorki tomu, Yvonne Tasker i Diane Negra zwracają uwagę na to, że postfeminizm jest ruchem białych kobiet z klasy średniej i wiąże się bezpośrednio z nowymi formami pracy i nowymi formami konsumpcji późnego kapitalizmu. Ze względu na odmienne społeczno-polityczne uwarunkowania w Polsce pomijam ten aspekt na tym etapie badań.

¹⁴ Por. przyp. 6. Na ten temat w ramach konferencji *O wierności: sztuka, polityka, pasja, wydarzenie* w bardzo prywatnym, subiektywnym i być może także z tego powodu bogatym w trafne spostrzeżenia, referacie pt. *List miłosny od córki pozbawionej matki* mówiła Agata Jakubowska, zwracając uwagę na typową dla polskich badaczek jej pokolenia (ja, chociaż jestem od Agaty niewiele młodsza, mogłam feminizmu uczyć się już od „starszych sióstr”: Magdy Zielińskiej, dr Beaty Kowalskiej, Magdy Ujmy czy dr Agaty Jakubowskiej, chociaż na krakowskiej historii sztuki znalazłam także swą „matkę” prof. Marię Hussakowską – jednak „sieroctwo” pokolenia badaczek urodzonych w latach 70. rozumiem nie tyle, jako brak feministycznych poprzedniczek w ogóle, raczej jako brak wypracowanych na naszym gruncie narzędzi do rozmowy o polskim feminizmie) inicjację w feminizm poprzez kontakt z przysłowiowymi „ciotkami z Ameryki”.

¹⁵ Tym aspektem, jak i różnicom pomiędzy sposobami formułowania post-feministycznych manifestów w sztuce przyglądaliśmy się z Dominikiem Kuryłkiem w ramach „dyptyku” *Sacer* (Otwarta Pracownie, Kraków 2006) i *Wiedźma Ple-Ple. Postfeministyczne trawestacje tego-co-kobiece* (Galeria Dla..., Toruń – Galeria Klimy Bocheńskiej, Warszawa 2006). Ostatnia z tych wystaw została przywołana przez Agatę Jakubowską na łamach *Nowych Zjawisk* [s. 20] jako przykład tego, jak poprzez ucieczkę w niedojrzałość można zdystansować się wobec problematyki gender. Naszym założeniem jednak była





wszystkim kontynuacja pewnych wątków i jednoczesna gra nimi i z nimi. Artystki nie mają bowiem ambicji konstytuować tożsamości kobiety – raczej ją performują, nie definiują jej także w opozycji do męskiej. Mieszają kody, bo wyzbyły się dualistycznego pojmowania płci, albo przeciwnie, dodatkowo je podkreślają, a ich strategie wydają się kontynuować autoironię Marii Pinińskiej-Bereś.

„Grzeczne dziewczynki idą do nieba, niegrzeczne tam gdzie chcą”¹⁶

W przeciwieństwie do redaktorów tomu chciałabym zaznaczyć, że to, co najbardziej interesuje młode polskie artystki, w swojej realizacji *Ever is All Over* (1997) antycypuje Pippilotti Rist. Jak pisze Mieke Bal, artystka wykorzystała w swojej pracy „baśniową, wyjątkowo skuteczną formę dyskursywną”¹⁷. Wideo oparto na dosyć prostej fabule: „eteryczna, młoda kobieta rozbija szyby samochodowe olbrzymim kwiatem”. „Gdy zdamy sobie sprawę, że ta dziewczynka z baśni to sama Rist, która na widok policjanta przeistacza się z postrachu ulicy w trzepoczącą rzęsami, oddana kobietę, wiemy już, że baśnie w swym sposobie obrazowania mogą zawierać więcej niż tylko jasność”. Sprostujmy jednak jedną rzecz, którą przeoczyła Mike Bal (albo osoba tłumacząca jej tekst na język polski): Pippilotti przeobraża się na widok nie policjanta, lecz policjantki, która do „trzepoczącej” rzęsami artystki serdecznie się uśmiecha. Możemy interpretować to, jako stworzenie **kobiecego sojuszu** kwestionującego zastany porządek. Figura policjantki przebranej za policjanta wprowadza bardzo ważny dla tego tekstu element *crossdressingu* – maskarady¹⁸, która jest nieodłącznym składnikiem gier w *to-co-kobiece*¹⁹.

Warto, w tym kontekście, przypomnieć motyw przebieranek charakterystyczny dla teledysków do piosenki Cyndy Lauper: *Girls Just Want to Have Fun* - z płyty *She's So Unusual*, 1983; oraz *Hey Now (Girls Just Want To Have Fun)* – z płyty *Twelve Deadly Cyns... And Then Some*, 1994 (wykorzystujący sceny z filmu *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newman* [1995] – historii trzech nowojorskich *drag queen*)²⁰. W wersji pierwszej mamy do czynienia z przebieraniem w wymiarze jednopłciowym: kobiety za dziewczynkę. Jej głównym pragnieniem (nieokreślonym

raczej jej afirmacja – w *Wiedźmie* i *Sacer* przez kobiety – ironiczna, z dystansem do socjalizacyjnych aspektów bycia dziewczynką/dziewczyną/kobietą, w oparciu o trawestację kulturowych wzorców poszukiwanie „kobiecych” wartości (swoista rewitalizacja czy też recycling). Podobną perspektywę można też znaleźć w prasie kierowanej do kobiet, choćby w artykułach z cyklu *Styl Życia* na łamach „Wysokich Obcasów”, np. o mieszkaniu feministycznej badaczki i aktywistki – Agaty Araszkiewicz, patrz: Paulina Reiter, *Paw i papuga*, „WO” 4 czerwca 2006; czy o dziewczynskich zabawach, które ja sama pamiętam jeszcze dobrze (tytułowi towarzyszy komentarz: „jeśli masz mniej niż 20 lat, to nie czytaj, bo i tak nie zrozumiesz” – co z jednej strony może wskazywać na to, że młodsze już się tak nie bawią, albo, że młodsze nie mają jeszcze sentymentu wobec swoich dziewczynskich czasów), patrz: Joanna Sokolińska, *Zabawy dziewczynek*, „WO” 8 lipca 2006.

¹⁶ Śródtytuł jest tytułem bardzo popularnego poradnika autorstwa Ute Ehrhardt, wydanego także w Polsce w 2003 roku. Do niego także odwołują się Agata Jakubowska.

¹⁷ Mieke Bal, *A gdyby tak? Język afektu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 166. Kolejne cytaty pochodzą z tego tekstu.

¹⁸ Patrz: Sarah Wilson, *Maskarady kobiecości*, przeł. Marek Wilczyński „Atrium Questiones” 1998, t. IX. Por. Kazimiera Szczuka, *Kopciuszek i maskarada kobiecości* [w:] *Siostry i ich kopciuszek*, pod red. Ewy Graczyk i Moniki Graban-Pomirskiej, Gdynia 2002.

¹⁹ Termin stosują za Agatą Jakubowską. Patrz: tejże, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w sztuce polskich artystek*, Kraków 2004, s. 10.

²⁰ Za przypomnienie mi dwóch odsłon tej piosenki dziękuję Zorze Wollny i Dominikowi Kuryłkowi.





bliżej, ale wnioskuje z treści teledysku i samych słów piosenki) jest swoista afirmacja dziewczynskiego stanu - poprzez maksymalne uwypuklenie jego atrybutów; i kontestacja obowiązujących społecznych norm – tego, co matka bohaterki nazywa „życiem życia poprawnie”. Natomiast w drugiej odsłonie mamy już ewidentne nawiązanie – poprzez przywołanie właśnie *crossdressingu* - do aspektu performatywności płci, co wskazuje, że dziewczynstwo może być rozumiane także szerzej – jako swoisty manifest alternatywnego społecznego porządku²¹.

Kolejną, ważną postfeministką-ikoną, punktem odniesienia, dla moich rozważań, może być szwajcarska artystka Sylvie Fleury. Jej realizacja wideo *Drastic Makeup* (2007), w której cudny, zielony cadillac rozjeżdża²² rozsypane na podłodze garażu kolorowe kosmetyki, w skutek czego powstają bajeczne, malarskie kompozycje – niczym z płócien Jacksona Pollocka, może być postrzegana jako gra z atrybutami kobiecości, a także jako dialog z figurą Malarza, Artysty, Twórcy – zawsze mężczyzny, którego atrybutem jest pędzel-fallus (a czasem – jak choćby w filmie *Death Proof* [2004] Quentina Tarantino – samochód).

Bardziej istotne wydaje się tutaj wideo Fleury (i kadry z filmów funkcjonujące jako fotografie) wykorzystujące, często obecny w pracach artystki, tu jednak wyjątkowo ciekawie spożytkowany, motyw wysokiego obcasa - *Here Comes Santa/Bells* (2003)²³. W poszczególnych kadrach filmu widzimy kobiece stopy obute w szpilki i rozgniatające przy ich pomocy rozrzucone na podłodze choinkowe bombki. Nie będę rozwijała tutaj kwestii wyjątkowo malarskich walorów tej realizacji, chciałabym tylko zasygnalizować dysonans dwóch zestawionych elementów: kobiecej stopy – obutej w szpilkę: fetyszu w obiekcie pożądania eksponującym damską łydkę, a zarazem ostre narzędzie budzące trwogę; oraz choinkowych bombek: czegoś, co ma zdobić (podobnie jak kobiecy pantofelek), błyszczeć i co kojarzone jest z ciepłem i miłą, rodzinną atmosferą, tutaj raczej straszy jako potłuczone szkiełka, ostre kawałki. Poprzez tę swoistą dysharmonię – metaforyczną pułapkę Fleury – wykorzystując atrybuty kobiecej seksualności - zabija siedzące w dziewczynkach „potwory grzeczności”²⁴, w przewrotny sposób – podobnie jak Rist – wprowadza na scenę **łobuziarę**. Jednak nie łobuziarę Pippi, ale taką w fetyszującym wręcz tradycyjnie rozumianą kobiecość wydaniu! Podobnym do tego, które można zobaczyć w filmach nowofalowych reżyserek – francuski Agnès

²¹ Cyndi Lauper była jedną z ikon mojego dzieciństwa. Inną, także wykorzystującą motyw *crossdressingu* i performatywności płci była książka Hanny Ozogowskiej (I wyd. z 1977) *Dziewczyna i chłopak, czyli heca na 14 fajerek* i jej ekranizacja (serial i film w reż. Stanisława Lotha, 1977/1980). Do podobnych refleksji może służyć analiza pracy polskiej postfeministki – Katarzyny Kozyry – jedna z odsłon cyklu *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2003-2005) – *Tribute to Gloria Viagra* (2005). Por. Marcin Teodorczyk, „Kamp i wamp”. *Strategie kampu w wideoperformance'ach Katarzyny Kozyry W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*, „Panoptikum” 2007, nr 6 (13).

²² Warto zwrócić uwagę na wirtuozerię kierowcy – niestety nie jestem w stanie stwierdzić jego płci, ale okropna bejsbolówka na głowie sugeruje, że na pewno nie będzie to sama artystka; chociaż – znając jej projekt kobiecego uniformu dla prowadzącej Formułę 1 (proj. wspólnie z Hugo Boss, 1999) nigdy nic nie wiadomo.

²³ Kiedyś – wieki temu Romek Dziadkiewicz przywiózł mi ze Szwajcarii pocztówkę z reprodukcją jednego z kadrów z tego filmu – mam ją do dziś, a to wydarzenie pewnie wpłynęło na mój stosunek do post-feminizmu.

²⁴ Zwrot Naomi Wolf z książki *Fire with Fire. The New Female Power And How it Will Change 21st Century* (1993). Cyt. za: Izabela Kowalczyk, *Ciemne strony małej dziewczynki* [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, dz. cyt., s. 68.



Varda czy przede wszystkim czeski – Věry Chytilovej, autorki genialnych – pewnie nie tylko moim zdaniem - *Stokrotek* (1966)²⁵.

II. (P)o(d)zyskiwanie podmiotu kobiecego

W systemie, gdzie istnieją same zakazy, właśnie zmysłowość jest wielkim zagrożeniem.

A to dlatego, że jest nieobliczalna, tak jak fantazja. Te sfery nie dają się kontrolować.

Herta Müller²⁶

Najważniejsze, zarówno w omówionych powyżej realizacjach, jak i w pracach współczesnych polskich artystek, do analizy których zaraz przejdę, jest to, w jaki sposób używają one narzędzi krytyki feministycznej, jakie alternatywne jej aplikacje kreują, oraz to, jak mogą one na krytykę feministyczną oddziaływać, jakich jej dostarczać narzędzi²⁷. Jako takie postrzegam praktyki Zorki Wollny, Anny-Marii Karczmarskiej, Joanny Pawlik, Zuzanny Krajewskiej, Angeliki Fojtuch i Karoliny Brzuzan.

Czuły dotyk

Sabancı to nazwisko prominentnej, istambujskiej rodziny, właścicieli podmiejskiego, wzorowanego na amerykańskich, kampusu akademickiego, w którym **Zorka Wollny**²⁸ studiowała w semestrze letnim 2005 roku. *Sabancı* to także tytuł zrobionej tam przez nią pracy. Projekt składa się z ośmiu projekcji. Podzielone są właściwie na dwie części: wideo *Squash* (dwie projekcje złożone w jeden ekran) oraz siedem filmów kręconych z oddali kamerą na statywie. Tu interesować będzie mnie pierwsza część pracy²⁹.

Na ekranie widzimy dwa boksy: korty do gry w squasha. Kolejno pojawiają się ubrane w letnie, kolorowe sukienki cztery bohaterki. Rozpoczynają grę. Film jest niemy. Linie podziału na podłodze i ścianach pomieszczeń nasuwają skojarzenia z abstrakcją geometryczną. Dziewczęta są bose. Taneczność, rytmiczność ich ruchów kojarzyć się może ze szkołą tańca, czy zajęciami baletowymi. Obserwujemy je z oddali, poprzez szklaną szybę. Są niedostępne, nieprzeniknione. Ich ruch powoduje, że postrzegamy je jako ornament na tle kortu. Przepaść zbudowana przez szybę sprawia, że widzimy w nich także więźniarki naszego spojrzenia. Praca Zorki, podobnie jak jej poprzednie projekty: np. *Ciocie* (2004) czy *Malowanie* (2003), jest przesycona nie tyle voyeryzmem,

²⁵ Które to miałam przyjemność oglądać, podobnie jak i *Cléo de 5 à 7* (1961) Vardy, w trakcie wystąpienia Sheili Skaff na konferencji *The Legacy of 1968 for contemporary art in Central Eastern Europe and beyond* (Kraków, 26.04.2008).

²⁶ Wypowiedź Herty Müller. Cyt. za: Justyna Sobolewska, *Kot i karzeł w rumuńskiej bezpiece*, „Gazeta Wyborcza. Kraków” 10.01.2006, s. 15.

²⁷ W ten sposób na sztukę zainteresowaną tematyką historyczną patrzy m.in. Ewa Domańska. Por. Taż, „*Niechaj umarli grzebią żywych*”. *Monumentalna przeciw-historia Daniela Libeskinda* [w:] *Narracja i tożsamość*, t. I: *Narracje w kulturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004.

²⁸ Warto wspomnieć, że Zorka Wollny jako jedyna z interesujących mnie tu artystek znalazła się w antologii *Nowe zjawiska* – o jej realizacjach pisała Monika Branicka.

²⁹ O całym cyklu, a także o istambujskich realizacjach Wojtka Doroszuka, pisałam w tekście *Oniryczny subiektywizm* na łamach „Formatu” 2005, nr 4 (48).





co grą z władzą patrzenia. Zamknięcie dziewczyn w boksach i one same prowokują analogie do złotej klatki czy szklanego klosza. Mniej więcej w połowie filmu następuje nagłe przejście. Kamera została zbliżona do grających, nie pokazano jednak momentu przejściowego: jej najazdu. Oddalone na wyciągnięcie ręki bohaterki od tej pory filmowane będą fragmentarycznie. Ich podmiotowość została definitywnie zanegowana. U widza natomiast następuje pewien szok: do tej pory usytuowany w bezpiecznej dla podglądacza odległości, poprzez użycie zoomu wrzucony został w dziewczyn strefę intymną, czyli obszar bezpośrednio wokół nich. Samą obecnością narusza ją, prawie dotykając ich ciał, muskając je spojrzeniem. Zmysłowość czy wręcz erotyzm grających, miesza się z zażenowaniem widza. Przyzwyczajony na początku do laboratoryjnego chłodu, intelektualnego udziału, nagle zostaje zawłaszczony przez obraz. Uczucie dyskomfortu jest tym większe, że One wydają się ciągle być nieświadome naszego w grze udziału. Obraz przestaje być już statycznym, pomimo, że kamera nadal nieruchomo tkwi na statywie. Bliskość filmowanych obiektów zapewnia ciągły ruch na ekranie, a fragmenty ich ciał, fałdy sukienek i elementy kortu składają się nieustannie w mondrianowskie obrazy.

Poza grą czas zajmuje im także rozmowa, czyli intymność ruchów warg i gestów dłoni. Kazimiera Szczuka ten rodzaj dziewczęcych pogaduszek nazywa plecieniem³⁰ i definiuje je jako rodzaj kobiecej ekspresji słownej pokrewny etymologicznie, a także kulturowo, tkactwu, dozwolonej kobietom aktywności. Zorka Wollny uruchamia tu skojarzenia z postulowanym przez feministki *écriture féminine*, czyli „kobiecą” formą mówienia/pisania. Sposób budowania napięcia, a także postrzegania świata u Wollny związany jest bezpośrednio z założeniem własnego – artystki udziału i korzystania z osobistego doświadczenia w sposobie budowania historii. Można zaryzykować metaforę pierwszoosobowego narratora, i, podobnie jak dzieje się to w powieściach Aglaji Veteranyi czy Herty Müller, tezę o surrealistycznie pomieszanej rzeczywistości.

Najważniejszym „elementem” realizacji Zorki jest nie tylko sposób prowadzenia narracji, ale przede wszystkim filmowany „obiekt” i stosunek artystki do niego: we wszystkich jej realizacjach spotykamy się z niesamowitą czułością, delikatnością wobec bohatera czy bohaterki obrazu. Wyjątkowo ciekawą pracą Zorki – mocno odstawiającą jej warsztat - jest przygotowana na wystawę *Wiedźma Ple-Ple, Lady Jane* (2004/2006). Zorka pracuje długo, „szkicując” i szukając odpowiedniej formy dla swoich pomysłów. Chociaż najbardziej interesuje ją performatywność póz i zachowań, często ostatecznie zamyka swoje badania w wyestetyzowanych kadrach wideo. Podobnie było i w tym przypadku. Początkowo praca powstawała jako portret - kontynuacja projektu z 2003

³⁰ Kazimiera Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki* [w:] tejże, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków, 2001.





roku, w skład którego wchodziły m.in. wideo *Malowanie* i *Faceci* – intymne portrety „kobiet we wnętrzach”³¹.

Lady Jane to płyta wydana nie znanej szerzej dziewczynie. Płyta skomponowana z kilkunastu dźwięków i kilkudziesięciu obrazów (kręconych z ręki, dynamicznie, podążając za obserwowaną), po których odbiorca może swobodnie surfować – sam może decydować, jak dużo czasu chce poświęcić każdemu z *tracków*. Płyta została opakowana w profesjonalne pudełko z wydrukowanym na odwrocie tekstem autorstwa bohaterki pracy i zaopatrzona w książeczkę z fotosami. Dzięki tym elementom, jeszcze zanim włożymy płytę do odtwarzacza możemy znać szczegóły pracy. Jest to jednak o tyle ciekawe, że ten gest wprowadza drugą perspektywę – drugą narrację: obok narracji artystki śledzącej gesty bohaterki, mamy też narrację samej śledzonej, która oprowadza nas po swoim świecie. Tytułowa *Lady Jane* to siostra artystki, dodajmy: młodsza, akurat o tyle, żeby w kluczowym momencie swego życia – w momencie dorastania, dziewczyny były nieco od siebie oddalone. I ten fakt wydaje mi się ważny w pracy Zorki: poznawanie Jane a zarazem przyglądanie się, w jaki sposób dokonuje ona samopoznania. W projekcie mamy jednak jeszcze jednego bohatera-narratora. Jest nim Luis, a podtytuł realizacji to właśnie *Czekając na Luisa*. W tym miejscu wypadałoby zacząć opowiadanie o tej pracy od początku, bo to chyba Luis właśnie jest głównym narratorem w przypadku tej historii.

Janka i Zorka jadą do Salamanki po to, aby Janka mogła zobaczyć się z kimś, kogo nie widziała od ponad roku – z Luisem. Chociaż „zmienił [on] Jankę na Jane”, „Luis to tak naprawdę ciągle Luis, może tylko kawałek przesunięty”, „z racji swojego doświadczenia życiowego, często przywiązuje do ziemi moją wiarę i nadzieję, ale też pokazuje nowe aspekty rzeczywistości”³² – tak pisze o Nim, o ich relacji, ale i o sobie, Jane. Jane właśnie, bo wyjątkowo ważny wydaje mi się fakt, że bohaterka została powołana niejako do życia - w sensie świadomego uczestnictwa w kulturze, o czym sama pisze - poprzez nazwanie jej jego imieniem – Imieniem Ojca³³. Cała realizacja Zorki oparta jest na konfrontowaniu ze sobą poszczególnych spostrzeżeń, zestawianiu subtelności, które mówią więcej niż jakiegokolwiek słowa, wychwytywaniu słów, które wyrwały się mimochodem, albo pozornie mają nic nie znaczyć. To właśnie o nie oparta jest narracja – o statyczne kompozycje, kilkusekundowe ujęcia, w których dano widzowi złudzenie doświadczania tego, jaką bohaterka jest naprawdę, a z drugiej strony zbito go z tropu wprowadzając różne perspektywy. Dodatkowy chaos narracyjny do tego utworu wnosi skojarzenie, że *Lady Jane* (Grey) to także „królowa dziewięciu dni” – ofiara historii, której dano złudzenie, że może stanowić prawo, a co więcej samo-się-stanowić³⁴. Być może

³¹ Ten drugi film – to właściwie determinuje jego znaczenie i co często wraca w twórczości Zorki, jak choćby w *Squashu* – jest niemy: nie słyszymy poszczególnych historii, śledzimy tylko język ciała kolejnych narratorek

³² Cytaty pochodzą z opakowania – elementu pracy *Lady Jane*. Tekst autorstwa bohaterki pracy.

³³ Lena Magnone, *Wprowadzenie do Lacana*, <http://lacan.pl/spip.php?article12>.

³⁴ http://pl.wikipedia.org/wiki/Lady_Jane_Grey.



to właśnie ten trop interpretacyjny jest najciekawszym dla pracy Wollny, w tym wypadku bowiem jej realizacja jawiłaby się jako okruchy wymykające się spod będącej efektem socjalizacji maski Galatei³⁵, okruchy z których ma szansę ukonstytuować się podmiot kobiecy.

Squash i *Lady Jane*, moim zdaniem, są wielopłaszczyznową grą: grą bezpośrednio z widzem, jego zmysłami i wrażliwością, ale również z jego przyzwyczajeniami w sposobach odbioru sztuki. Specyfika działań Wollny polega na tym, że nigdy do końca nie możemy być pewni na ile nasze postrzeganie wykreowanej rzeczywistości zostało zaprogramowane przez artystkę, a na ile my je kreujemy poprzez odbiór. Ważnym aspektem twórczości tej artystki jest także anektowanie innych poza wzrokiem zmysłów do percepcji jej działań, szczególnie – ważnego w teorii Hélèn Cixous – zmysłu dotyku³⁶ („Thinking is a form of feeling; feeling is a form of thinking” – możnaby powtórzyć za Susan Sontag³⁷).

Obszary szaleństwa

Nieco inne strategie wobec rzeczywistości przyjmuje **Anna-Maria Karczmarska**. Dla niej najważniejszym przedmiotem obserwacji wydaje się być ona sama – bowiem to swoje wizerunki uwiecznia w poszczególnych realizacjach. Ja jednak zaryzykowałabym stwierdzenie – podążając za koncepcjami Whitney Chadwick dotyczącymi kobiecego autoportretu³⁸ - że poprzez swoje realizacje (do których zaliczam też blog artystki: www.animanna.blox.pl) Anna-Maria kreuje zupełnie osobne byty obciążone doświadczeniem kobiecej egzystencji – fikcyjne symboliczne (auto)portrety pełne referencji do tego, co kobiecością zwane. Niby uniwersalizuje – można by wywnioskować z tego stwierdzenia. Sądzę jednak, że poprzez skoncentrowanie się na kulturowych opresjach a nie bezpośrednich interwencjach w obszary społecznego wykluczenia kobiet, a także każdorazowe, osobiste wcielanie się w kolejne postaci³⁹ - stworzenie swoistych monodramów⁴⁰, Karczmarska raczej rozważa niż obrysowuje poszczególne stany, w których podmiot kobiecy się znajduje.

Moją ulubioną pracą artystki jest jej *Panna Młoda* - wideo z 2005 roku – część dyplomu artystki. Tytułowa postać w pełnym rynsztunku przebywa sama w pustym mieszkaniu – wydaje się być zamkniętą w przeciętnym, blokowym, umeblowanym nijako mieszkaniu – w wieży wieżowca.

³⁵ Patrz: Agata Jakubowska, *Kopciuszek-Galatea - kobieta jako dzieło sztuki* [w:] *Siostry i ich...*, dz. cyt.

³⁶ Por. Krystyna Kłosińska, *Się wylewa* [w:] tejże, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiecy”*, Katowice 2006, s. 55.

³⁷ *Susan Sontag: The Rolling Stone Interview with Jonathan Cott*, “Rolling Stone” 4.10.1978. Cyt. za: http://en.wikiquote.org/wiki/Susan_Sontag.

³⁸ Por. Whitey Chadwick, *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-representation*, MIT Press 1998; *Mirror Mirror: Self-Portraits by Women Artists*, red. Liz Rideal, kat. wyst. National Portrait Gallery, Londyn 2001.

³⁹ Artystka jest także autorką cyklu zdjęć, na których wciela się w swoje istniejące koleżanki i odgrywa ich role – dodajmy, napisane zapewne przez nią samą uprzednio na potrzeby krótkich portretów wideo, w których występują pierwowzory. W swoich kreacjach artystka jednak każdorazowo rozsadza scenę poprzez użycie - wpisanych wcześniej w nieco surrealistycznej formie w wideo – rekwizytów. Piszę tu o zrealizowanej w trakcie *artist-in-residence* w Dortmund – *5 kołysanek* (2006).

⁴⁰ Dodajmy, że Anna-Maria jest cenioną w środowisku teatralnym projektantką kostiumów, a czasem scenografii.





Została tam zamknięta, albo przeniosła się do owej zupełnie nie przystającej do jej odświętnego kostiumu rzeczywistości, ale nie wiemy, czemu i przez kogo. Jest zapewne leniwe przedpołudnie – mieszkanie jest jasno oświetlone wpadającymi przez okna promieniami słońca. *Panna Młoda* przechadza się po poszczególnych wnętrzach: kuchni, sypialni, łazience. Rozgląda się, zagląda do szafek i zakamarków, poznaje teren. Nudzi się? O czym myśli? Czy jej smutne spojrzenie zawieszona w przestrzeni, kiedy siedzi beczynnym przy kuchennym stole, to spojrzenie melancholiczki – *tej która nigdy nie odnajdzie straty*⁴¹? Czymże jest jednak kobieca melancholia – melancholia „podmiotu”, który sam przecież ufundowany jest (pozostając w duchu freudowskim) na braku? Czy tęsknotą *Panny Młodej* jest kondycja kobiety sprzed rewolucyjnej rewolucji czy też konstrukt powstały w wyniku feministycznych przemian? Aby jednak odpowiedzieć na to pytanie, należałoby najpierw zdefiniować jakoś kondycję samej bohaterki.

W trakcie jej przechadzek dostrzegamy poszczególne detale jej stroju – sztuczne, czerwone, pokryte plastikową rosą kwiaty w dłoniach, zbyt duży, poźółkły i staromodny welon, który nieustannie się zsuwa albo o coś zahacza, oraz niemodną sukienkę. Zdajemy sobie sprawę, że podglądana przez nas postać jest jakby wielką, zakurzoną lałą albo przeniesioną w czasie, pozującą właśnie do zdjęcia w fotograficznym *atelier* sprzed stu lat modelką. Wielką Śpiącą Lałą albo zakłęta Śpiącą Królową. Te dwie postaci łączy to, że kiedy zostaną „podniesione” ze swego snu, otworzą oczy. Nuda jest zapewne ważnym tropem interpretacyjnym tej narracji. Jednak bohaterka wydaje nam się już nie tylko znudzona, co zdziwiona otaczającą ją rzeczywistością – zaciekawiona wręcz czymś – mamy wrażenie, że jest zupełnie nieobecną, bowiem intensywnie myśli o czymś, co znajduje się na pewno nie w tym mieszkaniu. Zdaje się prowadzić ze sobą wewnętrzny dialog – wewnętrzną walkę. Gdyby wykonywane przez nią czynności miały jakikolwiek sens, może moglibyśmy nazwać je krzątaniem, bohaterka bowiem często koncentruje się na „niewidocznych pyłkach” zaburzających porządek czy też zmienia, „poprawia” ułożenie różnych przedmiotów. Jednak swoisty brak emocji i widoczne Jej wyabstrahowanie z otoczenia (wnętrza) pozwala sądzić, że tak naprawdę jest nieobecną duchem przez cały czas naszego podglądania – może też właśnie dlatego Jej to „nie przeszkadza”, zdaje się nie zauważać kamery. Krystyna Kłosińska w swoich *Miniaturach* pisząc o poczuciu winy i samoponizaniu kobiet, zauważa także pułapkę socjalizacji dziewcząt - ich zamknięcie w domu, które jest przedmiotem analizy omawianych przez mnie prac Anny-Marii:

⁴¹ Wykorzystując tytuł książki Marka Bińczyka. Tegoż, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000. Przypomnę tu za Krystyną Kłosińską, że w medycynie nie tylko histeria była identyfikowana jako choroba wywołana ruchliwością macicy – także melancholia. Jean Verandee w XVII wieku uznał melancholię za „wściekłą macicę”. Por. Krystyna Kłosińska, „*Wściekła macica*” [w:] *też, Miniatury...*, dz. cyt. s. 47. Por. Etienne Trillat, *Historia hysterii*, przeł. Zofia Podgórska-Klawe, Elżbiet Jamrozik, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993, s. 51.





„Dla dziewczynki zaś >>przystosowanie do otoczenia<< znaczyć będzie trajektorię w zamkniętym kręgu, wegetację w bezruchu, skazanie na nietwórczą prywatność”⁴².

W kulminacyjnym punkcie filmu bohaterka wygląda przez okno. Siada na parapecie i otwiera je wpuszczając do wnętrza promienie słońca i dźwięki z za okna. Jak twierdzą niektórzy – sprawia wrażenie, jakby chciała przez nie wyskoczyć⁴³. Choć nie odniosłam takiego wrażenia, zgadzam się, że ten fragment filmu należy do najbardziej niepokojących. Dodajmy: filmu, który wypełnia przeraźliwa cisza, cisza betonowego kubu oddzielonego od rzeczywistości, cisza rażąca tym bardziej, kiedy kontrastowana jest poprzez pojedyncze dźwięki: stukot stóp, szmer odsuwanych przedmiotów, lecącej z kranu wody⁴⁴. Filmu, który nakręcony został ze statywu – bez żadnych niepotrzebnych ruchów a zarazem gestów, ani ze strony technologii, ani ze strony bohaterki. Filmu niesłychanie oszczędnego w swej formie. W momencie, kiedy *Panna Młoda* otwiera okno nie za bardzo właściwie wiadomo, co może się stać dalej. Musi stać się coś, co pozwoli widzowi na katharsis, co pozwoli na rozwiązanie akcji.

Trzymając się kategorii antycznego dramatu, punktem kulminacyjnym pracy Karczmarskiej jest zapewne akt śpiewania do kamery piosenki z dzieciństwa – *Wlazł kotek na płatek*, swoistej „metapiosenki”, jej tematem bowiem jest właśnie sam akt śpiewania. Ten gest potęguje absurd całej sytuacji. Niezwykłe skupienie na twarzy bohaterki realizacji uwypukla niejednoznaczny dotychczas fakt emocjonalnego wyobcowania. Całość nabiera charakteru groteski, a opowieść Karczmarskiej staje się – w moich oczach - narracją szalonej.

Podobnym w nastroju uzyskanym także przez statyczną formę, ale przede wszystkim ze względu na wywołane skojarzenia jest nowszy film artystki – *Jagódka* (2007). Film tym razem zrealizowano w neutralnej, bo nie zaaranżowanej przestrzeni studia, a nie prywatnego mieszkania jak w *Pannie Młodej*. W kadrze widzimy tylko siedzącą na stosie poduch (niczym księżniczka na ziarnku grochu) dziewczynę ubraną w coś na kształt stroju disnejowskiej wróżki sugerowanego przez spiczastą czapkę czy też wróżki-elficy ze względu na swoją kusą spódniczkę, czytającą jakąś książkę – jak się w miarę czytania okaże baśń *Jagódka* autorstwa braci Grimm. To, co od początku niepokoi, to – poprzez strój: białe pończochy (w duże kwiaty) zwieńczone podwiązkami w dalmatyńczykowy wzór a także robiące wrażenie nieco za małych, zbyt krótka spódnica i zbyt obcisła bluzka - infantylicyzacja dorosłej kobiety i jednoczesna seksualizacja jej „odmłodzonego” wizerunku, oraz zaburzenie obrazu poprzez nałożenie na siebie dwóch wersji obrazu: równoległej do ścieżki dźwiękowej i nieco opóźnionej. W wyniku tego drugiego zabiegu, uzyskujemy efekt „rozmycia”

⁴² Krystyna Kłosińska, *Samoponiżanie* [w:] tejsze, *Miniatury...*, dz. cyt., s. 61.

⁴³ Łukasz Guzek, *Wiedźma Ple Ple. Pofeministyczne trawestacje tego-co-kobiece*, http://www.spam.art.pl/parts/artinfo/old_artinfo/arch_artinfo.php?section_arch=artinfo_full&suborder=&nrdat=%5B76%5D+11.10.2006.

⁴⁴ Por. Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence* (1967) [w:] tejsze, *Styles of Radical Will*, New York 1969.





postaci, tracimy kontur, zatem ostrość wizerunku, co wydaje się być formalną korespondencją dla kreacji bohaterki – mało wyrazistej, „ztypizowanej” nimfetki.

Przejdźmy jednak na chwilę do fabuły baśni: otóż pewne małżeństwo, które nie może – choć bardzo tego pragnie - mieć dzieci decyduje się (pragnąca tego, co zakazane żona namawia męża, jak to często bywa w baśniach) na kradzież magicznych jagód z ogrodu czarownicy. Efektem tego kroku jest złość tej ostatniej i jej żądanie dotyczące mającej wkrótce pojawić się (dodajmy: najpiękniejszej) na świecie małej Jagódki. Po urodzeniu, została ona zabrana przez czarownicę, a gdy ukończyła 12 lat zamknięto ją w wieży, do której nie było dostępu: „...tylko na szczycie było maleńkie okienko. Kiedy Czarownica chciała się dostać do Jagódki stawiała pod wieżą i wołała: >>Jagódko, dziewczę moje [podkr. E.T.], spuść mi włosy swoje<<”. W baśni obserwujemy klasyczny dla tego gatunku, analizowany wielokrotnie przy pomocy psychoanalizy, mechanizm konfliktu na linii matka-córka generowany przez budzącą się seksualność młodszej oraz zazdrość o jej urodę i powodzenie starszej⁴⁵. W *Jagódce* pojawia się oczywiście podmiot męski – syn króla zaintrygowany tajemniczym śpiewem wydobywającym się z wieży. Podpatrzywszy sposób, w jaki do wieży dostawała się czarownica, królewicz wykorzystuje go i potajemnie spotyka się z dziewczyną. Jednak zostaje za to okrutnie ukarany – czarownica podszywa się pod Jagódkę i wypuszcza z okienka obcięty swojej „podopiecznej” warkocz, który wypuszcza z rąk w najmniej dla królewicza odpowiednim momencie. Ten spadając na ciernie wykluwa sobie oczy (patriarchalne narzędzie władzy) i od tej pory błądzi po lesie samotnie, Jagódka zaś na zawsze pozostaje więźniarką w swojej pustelni – fall(ogocentry)icznej wieży: tutaj symbolu zaprojektowanego przez patriarchalną kulturę konfliktu matki z córką⁴⁶. Tak kończy się baśń w filmie Anny-Marii, u braci Grimm zaś para jednak pozostaje razem pomimo wypadku i przeciwności losu

Poza samą przywłaszczoną przez Annę-Marię baśnią, warto zwrócić uwagę także na to, co dzieje się w kadrze. Jak już wspomniałam, poprzez nałożenie na siebie dwóch obrazów uzyskano efekt rozdzielenia, wykorzystany przez artystkę nie tylko jako ciekawy zabieg formalny, ale przede wszystkim jako determinanta znaczenia całej pracy. Otóż, słuchamy opowieści o triumfie patriarchy (u braci Grimm), wróżka-bohaterka daje szansę na odzyskanie kobiecego podmiotu. Być może to ona jest zamkniętą w wieży Jagódką, która samotność umiła sobie nie tylko snuciem autonarracji, ale także samą sobą. Dosłownie – swoim ciałem. W miarę upływu filmu autoerotyzacja narratorki (bo być może snuta opowieść jest tylko jej fantazją) staje się wyjątkowo wyraźna. „Maturbacja wiąże się z wyobraźnią, podobnie jak wyobraźnia z fetyszyzmem. [...] Fetysze powstają na zasadzie metonimicznego przylegania, onanistyczne obrazy na zasadzie metaforycznego podobieństwa” –

⁴⁵ Por. Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. Danuta Danek, Warszawa 1985.

⁴⁶ Por. Lucy Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. Agata Araszkiewicz, Kraków 2000.





jak streszcza poglądy Rousseau Michał Paweł Markowski⁴⁷. W tym kontekście praca Anny-Marii jawi się nie tylko jako autoerotyczna, ale wydaje się też kontynuować wątek kobiecej melancholii, który zwrócił moją uwagę w *Pannie Młodej*. Zamiast jednak zajmować się identyfikacją utraconego, chciałam zwrócić jeszcze uwagę na jedno ważne moim zdaniem powiązanie: masturbacji i lektury (kult samotności)⁴⁸, a co za tym idzie nadmiaru lektury identyfikowanego jako geneza kobiecego szaleństwa – hysterii, która być mogła także efektem seksualnego pobudzenia⁴⁹.

Dziewczyny z marginesu

Podobnie jak u Zorki i Anny-Marii, kobiecie we wnętrzu przygląda się **Joanna Pawlik**. W bohaterkę – jak u Karczmarskiej, wciela się sama artystka, ale w tych realizacjach jest ona także – jak możemy przypuszczać, podmiotem lirycznym realizacji. Tematyka jej prac wideo jest jednak zdeterminowana nie tyle przez kondycję kobiecego podmiotu jako takiego, ile przez kondycję konkretnego kobiecego podmiotu – (nie)pełnosprawnej dziewczyny. Świadomie używam tego dwuznacznego zapisu, dlatego, że jak możemy się przekonać – bohaterka cyklu nie tylko świetnie sobie radzi ze „swoim brakiem” – co więcej, czyniąc go z niego podmiot swojego projektu gra z mocno ugruntowaną przez surrealistyczne obrazowanie fetyszyczacją kobiecego ciała. Pracę tę widziałabym jako autoportret symboliczny, ale też jako autoportret *sensu stricte*. Tym, co jednak będzie mnie interesować najbardziej, to gry prowadzone z pożądaniem, jakie podejmuje Joanna.

W 2007 roku artystka nakręciła mnóstwo materiałów wideo, które teraz sukcesywnie montuje, selekcionując najbardziej interesujące ją motywy i układając je w cykl oparty na szeregu formalnych i tekstualnych korespondencji⁵⁰. Omawiany przeze mnie materiał składa się z siedmiu obrazów zarejestrowanych w mieszkaniu (prawdopodobnie artystki), albo w sielskim pejzażu nadmorskiej plaży czy wydm. Pierwszy z filmów, które dostałam od Joanny to *Bouncing* – podskakiwanie, ale też odbijanie się. W kadrze widzimy zmieniające się wzory posadzek w mieszkaniu, a na ich tle nogę, na której skacze rejestrująca zdarzenie osoba. Drugiej nogi widzimy tylko fragment, który jawi się jednoznacznie jako kikut, a nie zgiętą w kolanie kończynę, dopiero, kiedy w kolejnym materiale zatytułowanym *Everybody dance* do pustego pokoju wchodzi dziewczyna z istic „terminatorską” nogą – protezą, która pomiędzy stopą i udem jest metalową konstrukcją. Od tej pory to właśnie noga bohaterki, a raczej jej brak determinować będą czytanie całości. Bo reszta tego, co udostępnione naszemu spojrzeniu, jest można by powiedzieć „typowym” zachowaniem nudzącej się w domu. *Everybody dance* – potem już wszystkie filmy tak jak ten kręcone

⁴⁷ Michał Paweł Markowski, *Niewymienne ciało. Masturbacja i kultura nowożytna* [w:] Thomas Walter Laquer, *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, Kraków 2006, s. XV.

⁴⁸ Tamże, s. XX i n.

⁴⁹ Por. Etienne Trillat, dz. cyt.

⁵⁰ Nie wszystkie filmy mają już swoją ostateczną wersję i nie wszystkie zostały już zatytułowane.





były z kamery na statywie – to dynamiczny, szaleńczy i pełen radości taniec z samą sobą w pokoju wypełnionym jasnym, zapewne letnim i południowym światłem wpadającym przez różowo-bordową firankę w rytm tytułowej, popularnej piosenki. Jest to po prostu afirmacja tańca i siebie w tańcu, nie obliczona ani na widza, ani na nic więcej poza satysfakcją. Podobne wrażenie zrobił na mnie film, gdzie także w rytm muzyki (spokojnej, wręcz „romantycznej”), w statycznym kadrze obserwujemy poruszającą się spokojnie bohaterkę. Tym razem jednak nie jest to dziki pływ, ale spokojne pełzanie po podłodze – pełzanie złożone z ruchów, które dobrze znamy z telewizyjnej gimnastyki czy lekcji jogi, ale także ze scen erotycznych znanych z popularnego kina, kultury masowej, reklam produktów kierowanych do kobiet⁵¹. Bohaterka choć pozornie niedbale ubrana - w sportowy obcisły strój – i pozbawiona protezy, zapewne doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że jej ruchy są niezwykle zmysłowe, że pozuje do kamery, choć jej spojrzenie, ani razu nie jest wymierzone w jej kierunku. Całość robi wrażenie wideo pocztówki może o samotności, może o tęsknocie, skierowanej do jakiegoś konkretnego adresata, którego płeć ani status nie są możliwe do zidentyfikowania. Robi wrażenie maskarady, kiedy to pod pozorem czegoś – tu sportu, autorka koduje erotyczne znaczenia⁵². Ta opowieść Joanny wydaje mi się także narracją o doświadczeniu swego ciała - kobiecym pożądaniu homoerotycznym, ale skierowanym ku samej sobie. Wydaje mi się opowieścią o alienacji i melancholii, gdzie utraconym obiektem będzie sama szukająca go. Opowieścią o (nie)możliwości kobiecego narcyzmu. Jeszcze jeden element wydaje mi się wart odnotowania – okropne skrzywienie, które od czasu do czasu pojawia się w tle – mimo tego, że nie koresponduje ono z ruchem tańczącej, wywołuje niepokojące skojarzenie, jak gdyby wydobywało się gdzieś z głębi okaleczonego ciała. Opowieść Pawlik jest także opowieścią o cierpieniu, o skłonności do masochizacji oraz o poczuciu niepełnowartościowości⁵³.

Pomiędzy dwoma omówionymi wyżej filmami umieszczono pierwszy z serii plenerowych – *Walk*. W statycznym kadrze widzimy fragment nabrzeża: piaszczystej plaży nadmorskiej zwieńczonej w oddali łukiem klifu. Pewnie jest popołudnie, wczesny wieczór – pora spacerów letników. Wzdłuż linii brzegowej samotnie idzie, a raczej skacze na jednej nodze, dziewczyna o rozpuszczonych, gęstych blond włosach, ubrana w czarną, letnią, zwiewną sukienkę. Od czasu do czasu przystaje, łapie równowagę i kontynuuje swoją przechadzkę. Nietypowość jej zachowanie staje się niepokojąca

⁵¹ Warto by było na to spojrzeć w kontekście kampanii reklamowych kierowanych do kobiet, a projektowanych przez wyemancypowane (ale jak się później okazało, jednak wykastrowane) kobiety oraz seksistowskich mężczyzn – bohaterów okrutnie kiczowatej i stereotypowej komedii romantycznej *Czego pragną kobiety* (2000; reż. Nancy Meyers).

⁵² Nasuwa mi to – może zbyt daleko biegnące - skojarzenie z popularnymi w latach pięćdziesiątych *beefcake* magazynami, które to służyły dystrybucji homoerotycznego pożądania w konserwatywnym społeczeństwie pod pozorem propagowania kultury fizycznej. Choć z drugiej strony, akt uprawiania sportu jest częstym elementem współczesnych teledysków, których bohaterkami są atrakcyjne wokalistki.

⁵³ Krystyna Kłosińska, *Samoponiżanie*, dz. cyt., s. 59-60.





dopiero, kiedy zwraca na nie uwagę przypadkowa grupa przechodniów. Kiedy jednak znikają z kadru, znika niepokój.

Podobnie zaskakującym jest kolejny z filmów, także plenerowy. Tyłem do kamery, w kierunku fal idzie dziewczyna. W pewnym momencie staje, podnosi z przodu – tak, że nie widzimy, w jakim celu - spódnicę (czyżby gest Baubo – obnażenie jako akt ustanowienia swojej podmiotowości), po czym wyjmując spod niej... nogę i rzuca nią gdzieś w bok. Podchodzi, wkłada nogę na swoje miejsce i idzie w kierunku kamery. Film ten jest niesłychanie prosty, ale uderzający, szokujący swą prostotą. Gdyby nie to, że w poprzednich obrazach mogliśmy spostrzec, że bohaterka po prostu nogi nie ma, moglibyśmy czytać tę narrację, jako oparty na prostym technicznym gagu montaż w stylu pierwszej awangardy. Ponieważ jednak znamy sekret stojący za tym trickiem filmowym, czytamy tę realizację raczej jako parafrazę awangardowej fetysyzacji kobiecego ciała.

Ten sposób lektury wydaje się jeszcze bardziej trafny w przypadku kolejnego niezwykle malarskiego (podobnie jak narracje budowane przez Zorkę Wollny) wideo. Widzimy bardzo elegancko ubraną dziewczynę – w pełnym rynsztunku: w płaszczu i z torebką. Obuta w szpilkę chodzi po mieszkaniu o kulach – nie ma jednej nogi. Tę z kolei – w sportowych legginsach i pantoflach na płaskim obcasie możemy zauważyć siedzącą samotnie na kanapie. Dziewczyna zdejmując płaszcz: okazuje się, że pod spodem ma tylko czarną seksowną bieliznę i samonośne pończochy. Siada na kanapie obok siedzącej już części (nie)swego ciała, po czym następuje seria surrealistycznych przymierzeń tej ostatniej. Bohaterka na chwilę staje się bellmerowską lalką, choć tylko z jedną czy dwoma nogami, to z czterema sztukami butów. Najbardziej groteskowym momentem tej narracji jest ten, kiedy następuje swoiste pomieszanie kończyn. Bo jak można założyć nogę na nogę czy pomachać nogą, której nie ma. U Pawlik pomocna okazała się... ręka ...Warto odnotować, że bohaterka przez cały czas pozuje, stroi miny i, chyba po raz pierwszy w tym cyklu, zdaje się zerkać w obiektyw. Obraz ten jest nie tylko grą z konwencją aktu czy wywodzącym się z surrealizmu traktowaniem kobiecego ciała, ale także pierwszym jawnie konotującym kobiecą seksualność. Ten aspekt zostanie rozwinięty w jeszcze jednym filmie artystki – w filmie, w którym pojawia się już dosłownie element striptizu, a widz-oko kamery zostaje od rozbierającej się odgradzony oknem i czerwona firanką. Tu także zostaje podjęty wątek tego, jak kształtuje się pożądanie (wobec) zdefragmentowanego ciała, jak ciało komunikuje, to, co niemożliwe do werbalizacji⁵⁴.

Inaczej temat wykluczenia kobiecego pożądania, bo ze względu na starość, podjęła **Zuzanna Krajewska**. Fotografka jest autorką (z Bartoszem Wieczorkiem) niezwyklego cyklu zdjęć⁵⁵ – portretów

⁵⁴ W taki sposób – właśnie jako komunikację poprzez ciało tego, co niewypowiadalne – feminizm czyta historię.

⁵⁵ Wykonanych dla pisma „Exclusive” 2007, nr 9. Na okładce znalazło się jedna fotografia z tej sesji, a okładkę nagrodzono *Grand Prix* w szóstej edycji konkursu Izby Wydawców Prasy na Prasową Okładkę Roku GrandFront 2007: <http://www.dziennik.pl/wydarzenia/article162416.ece>. Patrz też tekst, do którego para fotografów zrobiła fotonarrację:





aktorki – bogini polskiego ekranu epoki PRL-u – Beaty Tyszkiewicz. Aktorka zazwyczaj przedstawiana jako dama (polskiej sceny) tu jawi się jako ekscentryczka – stara dziwaczka, wariatka z butem na głowie (znów nawiązanie do surrealizmu: but na głowie to kapelusz [1937-38] autorstwa Elsy Schiaparelli). Niestety nie wiem, czy duet Krajewska-Wieczorek jest także autorem kostiumów i aranżacji sesji, ale podejrzewam, że skoro na łamach pisma nie podano inaczej tak właśnie jest. A w całym tym projekcie ważne jest nie tylko to, jaki uzyskano efekt końcowy: właśnie ekscentrycznej damy czasem zmierzającej (nie nachalnie) w stronę typu „dzidzia piernik”⁵⁶; ale także przy pomocy, jakich środków! Budując stroje z papierów, kapelusze z folii, eksponując „szwy”, czyli sposób wykonania maskarady, ale także odsłaniając „sekrety” nie błędnej urody Tyszkiewicz, jak opisywany w rozmowie z Nowicką i Rydlewską spinacz do bielizny zbierający (na potrzeby sesji zdjęciowych) z tyłu szyi mało estetyczny nadmiar skóry, a przy tym pamiętając o subtelnej i stylowej fryzurze, a także stonowanym makijażu, zbudowano - moim zdaniem - nowy wizerunek nie tylko portretowanej aktorki, ale przede wszystkim dojrzałej kobiety. Co ciekawe, choć materiał poświęcony autorce zatytułowano tytułem piosenki Anny Jantar – *Wielka Dama Tańczy Sama*, to zmieniono zupełnie jego wymowę. Kiedy w tamtej wersji „wielka dama, dumna i sama” „smutkiem pijana”, „połyka złote łyż”. W wypadku kreacji widzianej oczyma Krajewskiej i Wieczorka mamy raczej afirmację siebie – kobiety spełnionej i szczęśliwej, dla której samotność jest kwestią wyboru i luksusu. Podobnie jak starość, której nie stara się zaczarowywać. „Starość? – piszą Nowicka i Rydlewska - Jeśli w ogóle jej dotyczy, to tylko w wydaniu luksusowym. Nie mamy tu na myśli dostatku materialnego, w który opływała tak często, jak potrafiła się bez niego obejść. Ona emanuje luksusem dojrzałości, kobiety spełnionej w związku z samą sobą...”.

„Która z nas nie jest Dorą?”⁵⁷

Tym, co raz jeszcze warto podkreślić w sztuce młodych artystek, które sytuuję w kręgu postfeministycznych teorii jest sposób artykulacji tego, jak kobieta jest socjalizowana do bycia kobietą, w jaki sposób się nią staje. Ciekawe narracje dotyczącej kobiecych genealogii proponują **Angelika Fojtuch** i **Karolina Brzuzan**. W ich sztuce, to, co jest źródłem „kobiecości” – kobiecej tożsamości (rozumianej przez nie kulturowo, choć wykorzystany motyw jak najbardziej może być czytany także przy pomocy esencjalizmów), jest także źródłem opresji. Obydwie zainteresowały się motywem macicy – tu przede wszystkim, jak sądzę, symbolu kobiecych genealogii oraz kobiecego potencjału twórczego. Kiedy Angelika w *Baby myślą wiadomo czym* (2003) wykorzystwała swój wełniany sweterek z dzieciństwa i po nadaniu mu pożądanej formy zszyła go nicią chirurgiczną,

Agata Nowicka, Hanna Rydlewska, *Wielka Dama Tańczy Sama*, „Exclusive” 2007, nr 9. <http://www.exklusiv.pl/artukul/id,151>.

⁵⁶ Pogardliwe, slangowe określenie starszej kobiety wyglądającej jak dziewczynka.

⁵⁷ Hélène Cixous. Cyt za: Krystyna Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej histeryczki* [w:] tejże, dz. cyt., s. 79.





tak, jak to zwykle czyni się z ranami, Karolina zbudowała swój potrójny (*bez tytułu*, 2007) obiekt każdorazowo z damskich białych obcasów połączonych (od strony pięty, nie od podłoża) różową modeliną. Trzy obiekty zostały przymocowane do ściany, tak, że dopiero rzucany przez nie cień sugeruje znany z anatomicznych rysunków kształt macicy. Same obiekty zaś przypominają bardziej narysowane w perspektywicznym skrócie rozrzucone nogi z menstrualnych rozmiarów wagina po środku. I Angelika, i Karolina w swoich obiektach trawestują negatywne mitologie konotowane z kobiecym ciałem, traktują je właśnie jako źródło kobiecej tożsamości zbudowanej w oparciu o seksualność i szaleństwo (histeria jako ciało we fragmentach⁵⁸). Przy czym użycie (jako surowców, jako motywów) kulturowych synekdoch *tego-co-kobiece*⁵⁹ jednoznacznie sytuuje stanowisko artystek właśnie po stronie konstrukcjonizmu⁶⁰, choć zapożyczonego esencjalnie.

Czy coś z tego wynika?

Powyższy tekst nie jest jednolitym wykładem, ale raczej luźną kolekcją tego, co wydaje mi się najbardziej inspirujące w sztuce polskich artystek po 2000 roku oraz korespondujących z ich stanowiskami teorii. Nie uzurpuję sobie prawa do wypracowania tu jednolitej postawy metodologicznej, raczej do gorącego i fluktującego (niczym drożdże⁶¹) pozbierania najciekawszych – moim zdaniem – narzędzi i praktyk.

Judith Butler w swoim tekście *Against Proper Object* próbuje pokazać korzyści metodologiczne wynikające ze spotkania dyskursów feministycznego i queer (które to często wykluczają się bądź też są ze sobą sprzeczne w sposobach definiowania kategorii gender i sex, np. w analizach feministycznych często utożsamionych). Dzięki temu „romansowi” zwraca uwagę na zapotrzebowanie na strategię feministyczną, która mieściłaby w sobie doświadczenie bycia kobietą na różnych płaszczyznach, kładzie nacisk na przyjemność i pragnienie przekraczania tradycyjnych restrykcji nałożonych na kobiecą seksualność⁶². Fundamentem teorii Butler jest stwierdzenie (płynące z podważenia zależności pomiędzy sex i gender), że coś takiego, jak sex bez gender nie istnieje, bowiem biologia jest definiowana poprzez swą znaczeniową nadbudowę a sex nie istnieje poza

⁵⁸ Por. Krystyna Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej...*, dz. cyt.

⁵⁹ Por. Paweł Dybel, *Histeria – „inny język” kobiecości?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6.

⁶⁰ Terminu używam za Ewą Hyży. Patrz: taż, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.

⁶¹ Por. Grażyna Borkowska, *Metafora Drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. Anny Nasiłowskiej, Warszawa 2001.

⁶² Ten tekst Butler omawiają w Emilia Brzozowska i Agata Młodawska. Tychże, *Teoria queer a podmiot kobiecy na przykładzie wybranych nurtów feministycznych* [w:] *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka czy coś więcej?*, pod red. Joanny Zakrzewskiej, Poznań 2006 – w oparciu o ich omówienie streszczam poglądy filozofki. *Against Proper Object* został opublikowany w tomie *Feminism meets queer theory*, pod red. Elizabeth Weed i Nami Schor, Bloomington – Indianapolis 1997; wydanym przez Indiana University Press w serii magazynu „Differences”. W kontekście interesujących mnie praktyk artystycznych jako inspirujące znajdują także inne, zawarte w tym tomie teksty: Carole-Anne Tyler, *Passing: Narcissism, Identity, and Difference* oraz Elizabeth Grosz, *The Labors of Love. Analyzing Perverse Desire: An Interrogation of Teresa de Laurentis The Practice of Love*.



porządkiem nadawanych znaczeń, który to odbija się na naszych ciałach. Zatem – upraszczając – podmiot kobiecy jako dany nie istnieje, istnieje jako kulturowa konstrukcja stworzona w oparciu o cytowanie.

W tym miejscu pojawia się pytanie – bardzo ważne dla Butler, ale istotne także w kontekście inspirującego mnie tomu – *Nowe zjawiska*. Pytanie zadane przez Agatę Jakubowską: w jaki sposób prowadzić politykę w obronie podmiotu kobiecego, który *de facto* nie istnieje?⁶³ Sama Butler mówi, że warunkiem oporu jest świadomość kreacji, nieustanna transgresja (jak u Foucault) dająca efekt płynnej tożsamości: hybrydycznej, elastycznej i włączającej, właśnie queer. Za Giddensem Brzozowska i Modawska dodają – płynna tożsamość to ta, konstruowana ze sprzecznych elementów⁶⁴.

Innym sposobem prowadzenia emancypacyjnej kampanii według Butler jest tworzenie czasowych koalicji dla kwestii lokalnych. Podobne stanowisko reprezentuje Julia Kristeva: „Jeśli bowiem prawdą jest, że kobiecość jest obcością, ironizowaniem ze wspólnoty, to owa kobiecość powinna mieć możliwość zaznaczenia swojej solidarności z innymi formami alienacji i marginalizacji we współczesnym świecie”⁶⁵. Zatem „kobiecość” należy traktować jako doświadczenie społeczno-kulturowe⁶⁶, „myśleć o kobietach w konkretnych kontekstach”, znaczenie tego słowa rozumieć jako „element gry językowej”⁶⁷.

Podobne rozwiązania na uchwycenie kobiecego podmiotu podpowiadają korporale feministki traktujące ciało – jak Butler – jako obszar symbolizacji. Dla Elizabeth Grosz metaforą kobiecej kondycji stała się wstęga Möbiusa ukazująca płynne przejścia pomiędzy zewnętrznym i wewnętrznym, pomiędzy duszą i ciałem⁶⁸. Według niej dostęp do ciała mamy tylko poprzez naznaczenie społeczne, ale materialność niesie dla kondycji podmiotu kobiecego potencjalność poprzez wpływ na świadomość, jaki może mieć ciało i płynące z niego impulsy.

⁶³ Kiedyś w Internecie znalazłam zabawny rysunek, który jest właśnie kulturowo-kulturowo-eseńcjalnym szejkiem streszczającym moje poglądy. Widzimy wewnątrz kosmicznego statku. W kabinie kobieta przypominająca z wyglądu Julię Kristevę (bo jak dowiadujemy się z podpisu – to ona). Za szybą gwieździste niebo i księżyc a na jego tle inna kobieta – w typie fizycznym Bogini Matki. A z ust Julii wydobywa się chmurka: „Women as such does not exist. She is in the process of becoming”. W moich badaniach inspiruje mnie współczesna filozofia feministyczna, która z jednej strony zakłada, że gender jest tylko performatywem (Butler), z drugiej – wykorzystuje kulturowy багаż po to, by ukonstytuować pozytywnie myślącą różnicę płciową (Irigaray, Cixous, ale także Grosz). Wydaje mi się jednak, że wszystkie te perspektywy kładą nacisk na językowy/tekstualny charakter rzeczywistości, gdzie ciało (traktowane jako podstawa kobiecej podmiotowości) również postrzegane jest w kategoriach tekstu kultury. Por. Ewa Hyży, dz. cyt.

⁶⁴ Emilia Brzozowska, Agata Młodawska, dz. cyt., s. 12.

⁶⁵ Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris 1980. Cyt za: Krystyna Kłosińska, „Nie jestem feministką, ale...” [w:] tejże, *Miniatury...*, dz. cyt., s. 43.

⁶⁶ Christine Gledhill, *Negocjacje przyjemności* [w:] *Gender w kinie europejskim i w mediach*, pod red. Elżbiety Ostrowskiej, Kraków 2001.

⁶⁷ Lidia Krawczyk, *Strategie feministycznego kampu. Kilka uwag o książce Pameli Robertson Guilty Pleasures. Feminist Kamp from Mae West to Madonna (1996)* [w:] *Queerowanie feminizmu...*, dz. cyt. s. 253.

⁶⁸ Emilia Brzozowska, Agata Młodawska, dz. cyt., s. 15. Por. Ewa Hyży, dz. cyt. s. 90-91.



Wróć jeszcze jednak na moment do świadomości cytatu u Butler, ponieważ ten koncept wiąże się bezpośrednio z najbardziej interesującą według mnie postfeministyczną teorią (re)konstrukcji kobiecego podmiotu – teorią feministycznego kampu autordstwa Pamelii Robertsson. „Kobiecość nie jest wynikiem wyboru, ale wymuszonym cytowaniem normy” – pisze Butler⁶⁹. Cytowanie jednak ma charakter teatralny, co daje potencjał wywrotowości – pisze dalej badaczka. Tożsamość jest aktem performatywnym, co z jednej strony prowadzi do udoskonalania i stabilizacji podmiotu, z drugiej, choćby w przypadku *crossdressingu*, daje możliwość wypaczeń i przesunięć: karnawalizację rzeczywistości, wywracanie świata na opak⁷⁰.

Drugim pytaniem, które nasuwa się obok tego o politykę obrony kobiecego podmiotu, jest to, jak pogodzić marginalizację kobiet i przyjemność czerpaną przez nie z opresyjnej często wobec nich popkultury. I tę kwestię – zaznaczoną właśnie przez Agatę Jakubowską jako najistotniejszą w sztuce młodych artystek, ale przez badaczkę zdeprecjonowaną – ja, za Pamelą Robertson uważam za najciekawszą w kontekście performowania kobiecego podmiotu.

Winne przyjemności

Agata Jakubowska swój tekst o tematyce gender-queer w ujęciu artystów po 2000 roku kończy stwierdzeniem: „Przyczyną panującej [...] na polskiej scenie artystycznej atmosfery placu zabaw [...] są dominująca postawa niedorośnięcia, atmosfera zabawy, prześmiewczy ton. Dobrze z tym czują się ci, których z młodymi artystami łączą podobne doświadczenia [...]. Inni woleliby powrót areny czy *agory*, czy choćby przyznania przez twórców, że gry, w których uczestniczą, nie są niewinne. Bo nie są” [s. 22].

Moim zdaniem, ta diagnoza w kontekście omawianej przez mnie sztuki młodych twórczyń jest tylko częściowo trafna. Otóż niedorastanie definiuję bardziej jako kontestację socjalizacyjnych norm poprzez butlerowskie odszczepieństwo w cytowaniu, a nie dosłownie – jako bezkrytyczną afirmację stanu niedorośniętego, niedojrzałości pozwalającej na „dystans wobec problematyki płci” [s. 20], jak to widzi badaczka⁷¹. Ta niedorośłość, która mi bliska jest raczej projektem emancypacyjnym opartym na stworzeniu czasowej koalicji na rzecz propagowania narcyzmu, czyli osobliwej formy miłości lesbijskiej umożliwiającej tworzenie. Wątek ten podejmuje Kasia Czebot w swoim tekście *Nie ma kobiecej rewolucji bez lesbijskiej rewolucji*⁷². Krystyna Kłosińska za Marie-Jo Bonnet pisze, że lesbianizm przekracza porządek patriarchalny. „Lesbianizm nie jest tylko praktyką

⁶⁹ Judith Butler, *Krytycznie Queer*, przeł. Agnieszka Rzepa, „Furia Pierwsza” 2000, nr 7, s. 45.

⁷⁰ Wywracanie właśnie, a nie jednorazowe wywrócenie i karnawalizację rzeczywistości, a nie wprowadzenie karnawału, czyli chwilowego zawieszenia reguł.

⁷¹ Dodam tutaj, że Agata Jakubowska w tym kontekście omawia twórczość innych artystek: Basi Bańdy i Małgorzaty Markiewicz. Przywołuje jednak (krytycznie) współkuratorowaną przeze mnie wystawę *Wiedźma Ple-Ple*, w której to brały udział oprócz wymienionych także Karczmarzka, Wollny i Pawlik.

⁷² Artykuł Katarzyny Czebot jest aktualnie przygotowywany dla kwartalnika feministycznego „Zadra”. Fraza autorstwa Kasi Czebot zainspirowała mnie do takiego spojrzenia na praktyki artystyczne kobiet.





seksualną, jest to również zachowanie kulturowe: żyć poprzez siebie i dla siebie [...]”⁷³. Za Bonet analizującą Freuda przytacza, że lesbianizm w psychoanalizie traktowany jest jako specyficzna forma **niedorastania**: „Homoseksualny podmiot pożądający (kobieta), który pozostaje zafiksowany na swym pierwotnym obiekcie miłości (matce) omija tym samym wejście w seksualność dojrzałą. Seksualność dojrzała bowiem rodzi się wraz z uznaniem przez podmiot różnicy płci”⁷⁴.

Ze względu na ambiwalentne uczucia wzbudzone przez sztukę młodych artystek – rzekomo przemilczających opresyjny rewers swoich działań, chciałabym wrócić jeszcze do przywołanego konceptu Pameli Robertson – winnych przyjemności⁷⁵. Sama koncepcja kampu wywodząca się z klasycznej definicji Susan Sontag⁷⁶ pokrewna jest przywoływanemu definiowaniu odszczepieństwa w cytowaniu u Butler: kamp jest podwójnie zakodowany, jest jednocześnie legitymizacją i podważeniem tego, co wykorzystuje w parodii⁷⁷. Jako narzędzia emancypacyjne kultury gejowskiej, krytyczny potencjał kampu używanego przez heteroseksualistów ulega stępieniu. Kobiety natomiast wdają się z kampu w ogóle wykluczone: same są kampem, lecz go świadomie nie produkują. Robertson proponuje zatem odzyskanie „kobiecych form estetyki”, proponuje praktyki feministycznego kampu na styku tekstu i jego recepcji. Lidia Krawczyk, analizując teorię Robertson, za Mary Ann Doane zwraca uwagę na kategorię „podwójnej mimesis”, która to odkrywa „rozbieżność między gestami a >>esencją<<” [s. 250]⁷⁸ - na kategorię maskarady. Píše o przyjemnościach czerpanych przez kobiety z przedstawień, które mogą wydawać się wspierać opresję, o melodramatycznej identyfikacji, o kobiecej potrzebie opisywania siebie „w kategoriach szczególnej fikcji, w celu denaturalizacji [...] kulturowych reprezentacji [kobiet – E.T.]” [s. 249]. „Pomysł maskarady [...] pozwala nam dojrzeć, że parodia genderowa bierze na warsztat nie sam wizerunek kobiety, lecz ideę głoszącą, że esencjalna tożsamość kobiet istnieje apriorycznie do wizerunku [...]. Sama [maskarada – E.T.] może stać się gestem oporu wobec założeń wspólnej identyfikacji kobiety i jej wizerunku” [s. 250]. Maskarada u Robertson widziana jest zarówno jako odgrywanie, jak i jako odbiór, a kamp w kontekście kobiety czerpiącej przyjemność z mogących uchodzić za opresyjne przedstawień, jest rodzajem „parodystycznej gry” – jak pisze Krawczyk – „pomiędzy podmiotem a przedmiotem, w której kobiecy widz bawi się i równocześnie odgrywa swoją własną postać” [s.

⁷³ Monique Wittig et les lesbiennes barbues, „Actuel” 1974, nr 38, s. 12. Cyt. za: Marie-Jo Bonnet, *Zwizki miłosne między kobietami od XVI do XX wieku*, przeł. Bella Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1997, s. 316.

⁷⁴ Krystyna Kłosińska, *Homofonia i homoseksualność kobieca* [w:] *Miniatury...*, dz. cyt., s. 70-71.

⁷⁵ Pamela Robertson, *Guilty Pleasures. Feminist Kamp from Mae West to Madonna*, London-New York 1996. Swoje odniesienia do tekstu Robertson zapośredniczam w jego polskich omówieniach autorstwa Lidii Krawczyk. Patr: też, *Strategie feministycznego kampu. Kilka uwag o książce Pameli Robertson Guilty Pleasures. Feminist Kamp from Mae West to Madonna (1996)* [w:] *Queerowanie feminizmu...*, dz. cyt.; oraz: też, *Feministyczny kamp według Pameli Robertson*, „Panoptikum” 2007, nr 6 (13).

⁷⁶ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. Wanda Wartenstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9.

⁷⁷ Za: Lidia Krawczyk, *Strategie...*, dz. cyt., s. 244-246. Kolejne cytaty pochodzą z tego tekstu – oznaczam je numerami stron teście.

⁷⁸ Por. Sarah Wilson, *Maskarady kobiecości*, „Atrium Questiones” 1998, t. IX.



258]. Kamp będzie tu formą recydingu – „produktywnego anachronizmu”, ale transformującego. To, co Robertson nazywa feministycznym kampem, będzie rozwijane jako „kobiece praktyki czytania tekstów patriarchalnych” [s. 260]. Feministyczny kamp umożliwi dekodowanie stereotypowych przedstawień, jednak tylko wówczas, gdy istnieje dostęp do dyskursów alternatywnych.

Podobny trop romansu masowego (na przykładzie jednej z serii Wydawnictwa Harlequin), jednak traktowanego nie w kategoriach subwersji, a raczej opium – pornografii dla kobiet, podjęła Ann Snitow⁷⁹. Tu wartą podkreślenia wydaje mi się przede wszystkim – płynąca z konceptu „melodramatycznej identyfikacji” kategoria czułości i jej potencjału emancypacyjnego – w kontekście tworzenia kultury alternatywnej, opartej na lesbijskiej praktyce społecznej. W kontekście feministycznego kampu i postfeministycznych praktyk artystycznych jeszcze jedna rzecz wydaje mi się godną wzmianki: ciekawym byłoby zastanowienie się nad definiowaniem udziału kobiet w kulturze w kategoriach traumatofobii i traumatofilii według definicji Dominicka LaCapry.

„Kobiece pragnienie homospołeczne”

Sztuka postfeministyczna – w proponowanym przeze mnie polskim przepisaniu tego słowa - jest dla mnie sztuką w poszukiwaniu kobiecego podmiotu. Podobnie zdefiniować można było zapewne działania artystek feministycznych tworzących w latach 70. Jednak te dwa pokolenia używają zupełnie odmiennych narzędzi. Kiedy dla drugiej fali narcyzm był jednoznaczny z powielaniem opresyjnego *male gaze*⁸⁰, dla artystek współczesnych narcyzm jest próbą określenia swojej podmiotowości, próbą ufundowania „kobiecego pragnienia homospołecznego”⁸¹. Sztukę postfeministyczną możnaby nazwać uproszczając sztuką utożsamiającą podmiot prowadzący narrację – kobietę, z przedmiotem pożądania – z kobietą. Pomocne mogłoby się okazać postawione już raz niefortunnie przez Jacques`a Lacana pytanie o kobiece *jouissance*. Niefortunnie, bo zadane mężczyźnie⁸².

Tekst ukazał się w „Kresach” w nrze 4 z 2008 r. Opublikowany na genderstudies.pl dzięki uprzejmości redakcji.

⁷⁹ Ann Barr Snitow, *Romans Masowy: Pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. Julian Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9-10.

⁸⁰ Por. dyskusja na temat sztuki Hannah Wilke.

⁸¹ Por. Eve Kossofsky-Sedgwick, *Męskie pragnienie homospołeczne*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9-10.

⁸² Por. Agata Jakubowska, *Pytając św. Teresę. Wobec jego obrazów jej seksualności* [w:] *Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, pod red. Elżbiety Durys i Elżbiety Ostrowskiej, Kraków 2005.



Towarzysząca referatowi prezentacja (prace opublikowane dzięki uprzejmości artystek):

Interrogating postfeminism:

**do tenderness, sensuality,
madness, and lesbian love offer
a chance for art to rewrite
“feminine” narrations**

Ewa Małgorzata Tatar

Tender touch

ZORKA WOLLNY

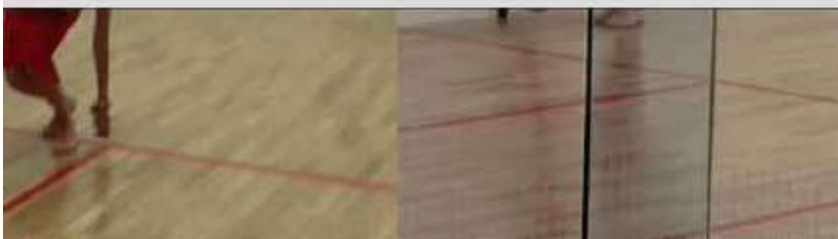


ZORKA WOLLNY

Squash

(2005)







ZORKA WOLLNY
Lady Jane
Waiting for Luis
(2004/6)





Areas of madness

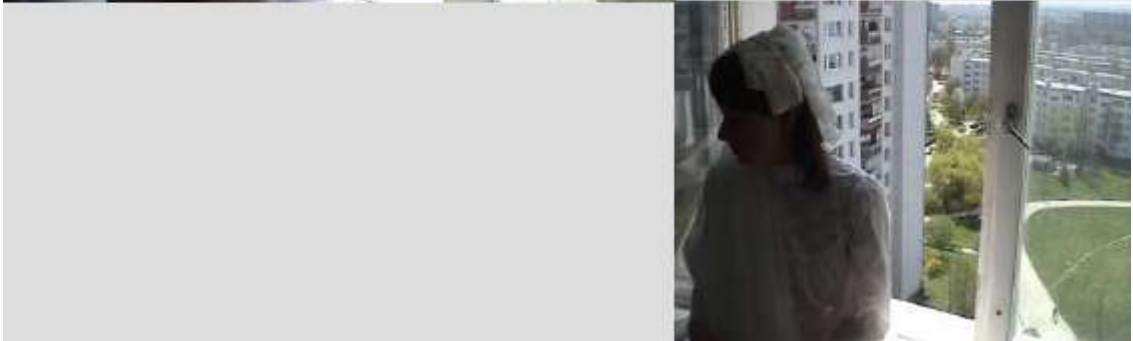
ANNA-MARIA KARCZMARSKA

ANNA-MARIA
KARCZMARSKA
The Bride
(2005)











**ANNA-MARIA
KARCZMARSKA**
Little Berry
(2005)





GENDER STUDIES

STUDIA PODYPŁOMOWE

im. Marii Konopnickiej i Marii Dąbłówny



Underclass girls

JOANNA PAWLIK





JOANNA PAWLIK
Everybody dance
(2008)



JOANNA PAWLIK
without title
(2008)



JOANNA PAWLIK
without title
(2008)





Underclass girls

**ZUZANNA
KRAJEWSKA**





**ZUZANNA
KRAJEWSKA**
Beata Tyszkiewicz
(2008)







„Which one of us is not Dora?”

**ANGELIKA
FOJTUCH**





ANGELIKA FOJTUCH
*Women think with you-know-
what*
(2003)





„Which one of us is not Dora?”

KAROLINA BRZUZAN

KAROLINA
BRZUZAN
untitled
(2007)

