

Izabela Kowalczyk

Ciało i władza

Polska sztuka krytyczna lat 90.

Ciało i władza

Polska sztuka krytyczna lat 90.

Izabela Kowalczyk

Ciało i władza

Polska sztuka krytyczna lat 90.

Sic!

Copyright © by Izabela Kowalczyk & Wydawnictwo Sic!,
Warszawa 2002

Projekt okładki i stron tytułowych
Anna Klonowska

Redakcja i korekta
Ewa Wieleżyńska



BG 311089

Książka napisana dzięki stypendium twórczemu Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Książka wydana dzięki pomocy finansowej Komitetu Badań Naukowych

Wydawnictwo oraz autorka dziękują wszystkim artystom, którzy udostępni-
li swoje prace dla potrzeb tej książki

Wydanie I

Wydawnictwo Sic! s.c.
00-724 Warszawa
ul. Chełmska 27/23
tel./faks: (22) 840 07 53
e-mail: biuro@wydawnictwo-sic.com.pl
<http://www.wydawnictwo-sic.com.pl>

Łamanie komputerowe: Borgis, 02-795 Warszawa
ul. Kazury 2c m. 6, tel./faks: (22) 648 65 62

Druk i oprawa: Opolgraf SA

Uprzejmie informujemy, że tekstów przez nas niezamówionych nie
odsyłamy i nie przechowujemy

W polityce ciała tkwią korzenie władzy.

Ursula K. Le Guin, *Cztery drogi ku przebaczeniu*

Darkowi, Kubie i Bartkowi

Wstęp

Tematem tej książki są ciało i władza w polskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych. Rok 1989 stanowi istotną cezurę. Data ta osadza sztukę w nowym kontekście ustrojowym. Interesuje mnie, w jaki sposób sztuka odpowiada na zaistniałe w Polsce zmiany polityczne i kulturowe, odsłania mechanizmy funkcjonowania kultury konsumpcyjnej, zaznacza miejsce ciała w tej kulturze oraz jak konstruowana jest w niej tożsamość. Sztukę krytyczną można zdefiniować jako twórczość odwołującą się nieustannie do współczesnej rzeczywistości oraz ujawniającą strategie i stosunki władzy obecne w naszym społeczeństwie, w działaniach politycznych, w szeroko pojętej kulturze, a także w nas samych.

W centrum zainteresowania omawianego przeze mnie nurtu w sztuce polskiej znalazło się ciało jako obszar dyscyplinowania jednostek, a także istotne miejsce określania własnej tożsamości. Przyczyny zainteresowania się częścią artystów, krytyków i teoretyków sztuki problemem ciała w latach dziewięćdziesiątych są złożone. Wymienić można popularność myśli Michela Foucaulta, a także wpływ teorii Gilles'a Deleuze'a, psychoanalizy Jacques'a Lacana i koncepcji feministycznych. Można mówić też o nowych sposobach funkcjonowania ciała w kulturze konsumpcyjnej; istnieje coraz więcej możliwości manipulowania ciałem (na przykład udoskonalone techniki transplantacji czy klonowania człowieka), w zawrotnym tempie rozwija się kultura wirtualna.

Nurt „krytyczny” w sztuce polskiej był bohaterem niejednego skandalu obyczajowego, ale przewrotnie przywra-

cał sztuce zainteresowanie szerszej publiczności. Mam na myśli twórczość takich artystów, jak Paweł Althamer, Mirosław Bałka, Grzegorz Klaman, Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Konrad Kuzyszyn, Zbigniew Libera, Joanna Rajkowska, Robert Rumas, Alicja Żebrowska, Artur Żmijewski. Są to twórcy multimedialni, zajmujący się fotografią, wideo, instalacją. Ich sztuka związana jest z krytycznym spojrzeniem na współczesną rzeczywistość i analizą mechanizmów kultury. Artystki (między innymi Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska, Hanna Nowicka-Grochal, Monika Zielińska i Anna Baumgart) zaczęły otwarcie stawiać problemy płci, widzialności i niewidzialności określonych wzorców cielesności czy tyranii ideałów urody funkcjonujących w naszej kulturze. Ciało w ich sztuce zaczęło pojawiać się jako miejsce dyscyplinowania kobiecości.

W trakcie pisania tej książki pojawiła się na scenie artystycznej twórczość młodych, debiutujących artystów. Mam na myśli między innymi Joannę Rajkowską, Monikę Zielińską, Annę Baumgart i Dorotę Nieznalską, których sztuka eksploatuje problemy ciała i władzy. Jednak w związku z ograniczoną objętością książki, a także dlatego, że są to artystki, u których postawy twórcze dopiero się krystalizują, zostaną one pominięte (sądzę, że ich sztuka warta będzie w najbliższym czasie oddzielnej analizy). Twórczość niektórych artystów nie została uwzględniona także dlatego, że wykracza poza temat tej książki. Tak jest między innymi w przypadku Roberta Rumasa, którego przede wszystkim interesuje tożsamość kształtowana w kręgu polskiego, dewocyjnego katolicyzmu, co stanowi temat wart rozważenia w kontekście władzy, ale który wymagałby znacznego rozszerzenia podjętej tu tematyki. Pomiżam też twórczość Mirosława Bałki, artysty niewątpliwie wyróżniającego się, niemniej problem ciała pojawia się u niego w całkowicie innych znaczeniach i trudno jego sztu-

kę powiązać bezpośrednio z nurtem krytycznym. Ostatecznie, ze względu na ograniczoną objętość tej książki, wybrałam do analiz sztukę: Zofii Kulik, Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery, Alicji Żebrowskiej, Grzegorza Klamana i Arтура Żmijewskiego, którzy według mnie najdobitniej poruszyli problem ciała i władzy.

Należy w tym miejscu wspomnieć o wpływie sztuki zachodniej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w której również nastąpił zwrot w stronę ciała. Tutaj nie będę jednak przeprowadzać analogii między sztuką zachodnią a polską. Chcę bowiem skupić się na reakcji sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych na konkretną, zmieniającą się rzeczywistość lokalną, która różni się zasadniczo od specyfiki zachodniej (mam tu na myśli przede wszystkim inny poziom kultury konsumpcyjnej, a także inne rozumienie wolności).

Początków nurtu krytycznego można szukać w działaniach artystów skupionych wokół Galerii Repassage oraz duetu KwieKulik (Przemysław Kwiek i Zofia Kulik), którzy już w latach siedemdziesiątych podejmowali akcje wyrażające postawę krytyczną wobec rzeczywistości, bliskie postmodernistycznym strategiom. Ważnym centrum była także powstała w połowie lat osiemdziesiątych gdańska Galeria Wyspa prowadzona przez Grzegorza Klamana (zamknięta w 2002 roku). Artyści należący do nurtu krytycznego byli promowani w latach dziewięćdziesiątych przez niektóre instytucje wystawiennicze, takie jak Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Galeria „Zachęta” w Warszawie (jej dyrektorka Anda Rottenberg odeszła w 2001 roku w wyniku nagonki i ataków tradycyjnych krytyków), sopockie BWA, którym kierował do roku 1995 Ryszard Ziarkiewicz i Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w Gdańsku prowadzone przez Anetę Szyłak (która została zwolniona w 2001 roku).

W tym układzie, niewątpliwie najważniejsze miejsce zajmuje Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie – organizator takich wystaw, jak *Idee poza ideologią* (1993) oraz *Antyciała* (1995), które przyczyniły się do polaryzacji stanowisk artystycznych i krystalizacji nurtu krytycznego. Paradoksalnie, w wyniku ataków na *Antyciała* i dyskusji, które się rozpętały, sztuka krytyczna zaczęła umacniać swoją pozycję. Wytworzyła się bowiem sytuacja charakteryzująca się wyraźną polaryzacją stanowisk artystycznych i poglądów na sztukę (funkcjonuje silny podział: „my i oni”, który jest echem podziałów politycznych). Obie strony operują niezrozumiałym dla siebie nawzajem językiem, nie ma więc szansy na porozumienie. Hamowana jest artystyczna wolność, znaleźć można przykłady nieskrywanej niechęci, a wręcz fanatycznej nienawiści ze strony tradycyjnych krytyków. Niepokojącym zjawiskiem jest zwalnianie dyrektorów instytucji wystawienniczych, które prezentowały nurt krytyczny w sztuce – Ryszarda Ziarkiewicza, Andy Rottenberga, Anety Szyłak, Grzegorza Klamana.

„Sprzymierzeńcem” omawianego przeze mnie nurtu jest przede wszystkim „Magazyn Sztuki”, a na przeciwnym do niego biegunie znajduje się krytyka związana z kręgami konserwatywnymi, reprezentowana między innymi przez Andrzeja Osękę, Janusza Marciniaka czy pravicowych dziennikarzy, którzy odmawiają bardziej radykalnej twórczości miana sztuki. Rosalyn Deutsche w tekście na temat sztuki publicznej zwraca uwagę, że konserwatywni krytycy opowiadając się za uniwersalnym znaczeniem sztuki dążą do osłabienia jej krytycznego ostrza, a tym samym uniemożliwiają wypowiedzenie się społecznym ruchom stworzonym przez grupy represjonowane¹.

¹ Rosalyn Deutsche, *Agoraphobia*, [w:] *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge MA 1996, s. 313.

W latach dziewięćdziesiątych można było zaobserwować rosnącą popularność sztuki krytycznej. Mimo że przeważająca część krytyki w Polsce była jej niechętna i odmawiała jej często statusu sztuki, twórczość ta zyskała sobie silną pozycję na arenie międzynarodowej. Warto wspomnieć między innymi o zagranicznej popularności Zofii Kulik oraz o nagrodzie dla Katarzyny Kozyry za *Łażnię II* na Biennale Weneckim w 1999 roku. To właśnie tej sztuce prasa poświęciła najwięcej uwagi. Otwarte pozostaje pytanie, czy obecnie nie grozi jej wyczerpanie, ale pytanie to nie dotyczy już tej książki, ponieważ traktuje ona o sztuce pierwszej dekady po „okrągłym stole”.

W tym miejscu chcę podziękować promotorowi mojej rozprawy doktorskiej, w oparciu o którą powstała niniejsza książka – panu profesorowi Piotrowi Piotrowskiemu za opiekę i pomoc. Dziękuję serdecznie recenzentom: panu profesorowi Andrzejowi Turowskiemu, który zwrócił uwagę na problematyczność używanych przeze mnie określeń, oraz pani profesor Bożenie Chołuj, której wnikliwa krytyka umożliwiła powstanie książki w obecnej formie. Za uwagi dotyczące struktury tej książki dziękuję pani doktor Ewie Domańskiej. Podziękowania należą się również artystom za udostępnienie dokumentacji prac: Zofii Kulik, Katarzynie Kozyrze, Zbigniewowi Liberze, Grzegorzowi Klamaniowi, Arturowi Żmijewskiemu i Alicji Żebrowskiej, a także Hance Wróblewskiej i pracownikom Galerii „Foksal” służących pomocą. Inspiracją dla mnie były między innymi spotkania i dyskusje w Centrum Sztuki Współczesnej w Gdańsku, inicjowane przez Bożenę Czubak. Osobne podziękowania należą się studentom uczęszczającym na moje konwersatoria w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu oraz studentom *gender studies* na Uniwersytecie Warszawskim, gdyż prowadzi-

ne przez nas dyskusje pozwoliły mi na przemyślenie opisywanych tutaj zagadnień. Napisanie tej książki było możliwe dzięki stypendium twórczemu otrzymanemu z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Jednak największe podziękowania należą się mojej rodzinie, która służyła mi pomocą: mamie za dyskusje, mężowi za cierpliwość oraz synom, że dali mi tyle pozytywnej energii.

Rozdział 1

Sztuka krytyczna, ciało i władza – podstawowe pojęcia

*To, co niewidoczne, ukryte bywa w szparach,
szczelinach, pęknięciach prowadzących w głąb,
pod powierzchnię, na drugą stronę rzeczywistości.
Tej samej jednak.*

Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*

Współczesnym rozważaniom filozoficznym wciąż towarzyszą pytania: czym jest nasze ciało, jak je traktujemy, jakie jest jego znaczenie dla określenia naszej tożsamości. Roland Barthes wskazał na konieczność zrelatywizowania refleksji dotyczącej ciała:

„Nie jest ono bowiem obiektem «wiecznym» wpisanym na zawsze w naturę; w istocie ciało było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje ideologiczne, a w konsekwencji jesteśmy skazani na pytania, czym jest nasze własne ciało, nasze – ludzi współczesnych, tkwiących w społeczeństwie”¹.

¹ Roland Barthes, *Encore le corps*, „Critique” 424, 1982, cyt. za: Hanna Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 14.

Ciało jawi się jako kulturowa konstrukcja, lecz z drugiej strony nie sposób odrzucić jego materialności. Jest ono jednym z podstawowych obszarów definiowania tożsamości: wraz z naszymi ciałami zostajemy zdefiniowani społecznie – przez płciowe, rasowe i seksualne podziały. W te konstrukcje wpisana jest nasza relacja do władzy. Pytając o naszą tożsamość, pytamy o nasze ciała. Mówiąc o władzy sprawowanej nad nami, mamy na myśli mechanizmy zniewalania naszych ciał. Powstaje pytanie: na ile mamy szansę konstruować własną tożsamość w ramach ciała.

Ciało i władza

Aby wyjaśnić znaczenia ciała w kontekście władzy, należy uściślić użycie tego ostatniego terminu. Interesuje mnie władza jako forma panowania nad sferami cielesności, seksualności, sferami naszych zachowań i myśli, władza zinternalizowana działająca bezpośrednio w nas samych. Używane tutaj pojęcie „władzy” wywodzi się z pism Michela Foucaulta.

Władza nad cielesnością działa poprzez różne strategie. Ujarzmianie cielesności, czynienie jej użyteczną dla władzy „może być uzyskane bezpośrednio, fizycznie, przez użycie siły przeciw sile, dotyczyć elementów fizycznych, ale jednak nie być gwałtem. Może być zamierzone, zorganizowane, technicznie przemyślane, może być subtelne, nie odwoływać się do broni ani terroru, a jednak mieć charakter fizyczny”². To ujarzmianie ciała Foucault nazywa „technologią polityczną ciała”. Opanowywanie jednostki nie odbywa się na zasadzie narzuconej z góry władzy. Istnieją rozmaite dyskursy dotyczące cielesności, które ją regulują i określają. Według Foucaulta

² Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 27.

mamy tu do czynienia z „mikrofizyką władzy”, „którą wprawiają w ruch organy i instytucje państwowe, ale jej pole ważności rozpościera się niejako pomiędzy tymi wielkimi maszynami a samymi ciałami z ich materialnością i siłą”³.

Władza nad cielesnością przejawia się też w różnych formach wiedzy jej dotyczących. Filozof pisze, że „władza produkuje wiedzę (ale nie dlatego po prostu, że ta jej służy lub wykorzystuje, gdy jest użyteczna)”⁴. Władza i wiedza są ze sobą powiązane, są sobie potrzebne i wzajemnie się warunkują, wręcz nie mogą istnieć oddzielnie.

Michel Foucault analizuje sposoby oddziaływania władzy-wiedzy na cielesność w poszczególnych epokach. Ukazuje różne sposoby dyscyplinowania ciała, tak aby stało się ono użyteczne dla władzy. Wraz z postępującą indywidualizacją i coraz subtelniejszymi formami ujarzmiania ciała, zostaje ono włączone w skomplikowane relacje władzy-wiedzy. Ciało wprzęgnięte zostaje w układ władzy poprzez przydzielenie mu określonych zadań, organizację czasu, seryjność działań, ćwiczenia.

Podstawą tresowania ciała staje się spojrzenie. Za pomocą spojrzenia w instytucjach dyscyplinarnych odbywa się osaczenie jednostki i nadzór nad nią, gdyż „każde spojrzenie ma być składnikiem globalnego funkcjonowania władzy”⁵.

Ciała ponowoczesne

Warto zastanowić się nad tym, jak obecnie zmieniło się podejście do cielesności. Zmienia się status ciała, rozmazują się granice między ciałami „naturalnymi” (nie sposób już okre-

³ j.w., s. 28.

⁴ j.w., s. 29.

⁵ j.w., s. 168.

ślić, co mogłoby to oznaczać) a ciałami sztucznie skonstruowanymi w wyniku różnych ingerencji.

Zygmunt Bauman w książce *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności* pisze, że epoka ponowoczesna to czas, w którym pojawia się wiele obrazów świata, a to, co w epoce nowoczesnej występowało w liczbie pojedynczej, teraz opisywane jest w liczbie mnogiej⁶. Nie istnieje już jeden obraz ciała, lecz mamy do czynienia z różnymi typami ciał. Natrafiamy na niemożliwość określenia, czym dzisiaj jest ciało. Jeśli już je określamy, to jako tekst, w który wpisywane są coraz nowsze znaczenia i formy wiedzy.

Współczesna władza nad ciałem ukrywa się najgłębiej – w nas samych. Sami dyscyplinujemy nasze ciała, kształtujemy je, wpływamy na zmianę związanych z nimi znaczeń. Wprowadzamy je w obszar działalności władzy, poddając się różnym dyscyplinującym technikom w celu osiągnięcia pożądanego wizerunku. Z kolei ten pożądaný obraz jest odbiciem tego, jaki dostarcza nam kultura, głównie poprzez media i reklamę.

Nową formą władzy nad cielesnością jest konsumpcjonizm. Współczesna kultura konsumpcyjna sprawia, że „pokusom roztaczanym przez rynek trudno się oprzeć. Nie trzeba już przemocy ani indoktrynacji, by się pokusom poddać”⁷. Jak pisze Zygmunt Bauman: „Ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń. Spożywa ono i trawi przeżycia. Korzystając z przyrodzonej zdolności reagowania na podniety, jest narzędziem przyjemności. Poprawne spełnianie tych funkcji określa się mianem sprawności (fitness). [...] Utrzymywanie ciała w stanie tak rozumianej sprawności, to odczuwać podniecenie na widok podniet i ra-

⁶ Zygmunt Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995, s. 19.

⁷ j.w., s. 86.

dość z ich konsumpcji. Sprawne jest ciało uczulone, chłonne, nastrojone na absorpcję przyjemności; wszelkiego rodzaju przyjemności – seksualnych, gastronomicznych, wzrokowych czy słuchowych, a nade wszystko przyjemności czerpanej ze skutecznego wyćwiczenia ciała w sztuce odczuwania przyjemności”⁸.

Sztuka i interpretacje

Analizą mechanizmów dyscyplinowania ciała zajmuje się między innymi sztuka współczesna. Występujące w jej obszarze nurty określane jako sztuka krytyczna, sztuka ciała, *abject art* przeczą modernistycznemu, linearnemu rozwojowi sztuki, poszukują nowych form wyrazu, choć stosują też cytaty i repetycje, kpiąc z przyzwyczajęń widzów. Zmienia się funkcja sztuki. Podejmowane przez nią tematy wiążą się z problemami społecznymi, z pytaniami o tożsamość, często wskazują na niewygodne dla nas problemy, dotyczą obszarów tabu. Sztuka utraciła możliwość ukazywania uniwersalnego obrazu świata, stała się tekstem nieokreślonym, pozbawionym możliwości jednego, definitywnego odczytania.

Zainteresowania części artystów koncentrują się na cielesności odrzuconej z oficjalnej sfery wizualnej. W ich sztuce pojawiają się ciała przeczące ideałom i normom, chore, stare, niepełnosprawne. Eksplorują oni graniczne obszary doświadczenia oraz analizują sposoby dyscyplinowania ciała. Zwracają uwagę na konstrukcje różnicy płciowej, dlatego ważne przy analizie poszczególnych prac jest uwzględnienie metod z zakresu *gender studies*.

Według Amelii Jones sztuka ciała rozsadza tradycyjne struktury interpretacji w historii sztuki i krytyce. Ukazując

⁸ j.w., s. 90-91.

ciała, które były wykluczone przez modernistyczne struktury reprezentacji, ciała nienormatywne, wskazuje na różne formy podmiotowości, określane między innymi przez rasę, płeć, orientację seksualną i tym podobne. Ujawnia tym samym ukrytą logikę wykluczenia, obecną w tradycyjnej historii sztuki. Sztuka, w której artyści ukazują własne ciała wraz z ich indywidualnymi cechami i pragnieniami, przełamuje tradycyjne relacje między widzem a obiektem sztuki, artystą a jego dziełem. I właśnie ta sztuka przyczynia się do decentralizacji kartezjańskiego podmiotu⁹.

Interpretacja, jak powiada Amelia Jones, powinna być dialogiem z ciałem/tożsamością, nie dawać ostatecznych odpowiedzi, ale tworzyć otwarte komentarze do pytania o znaczenia ciała we współczesnej kulturze¹⁰. Najbardziej istotne wydaje mi się więc znalezienie takiego podejścia, które pozwoliłoby na analizę sztuki współczesnej w konfrontacji z obrazami wytworzonymi przez kulturę popularną.

Opisywana przeze mnie twórczość odnosi się do szerszego obszaru kultury wizualnej – dokonuje analizy wytwarzanych przez nią znaczeń (Zofia Kulik), wchodzi w dyskurs z dawną twórczością (Katarzyna Kozyra), jak i współczesną kulturą popularną (Zbigniew Libera). Sfera wizualna kultury popularnej i sztuki stają się coraz bardziej podobne do siebie (przykładem może być tu reklama społeczna na rzecz niepełnosprawnych, przeprowadzona pod hasłem *Niepełnosprawni – normalna sprawa*¹¹), podejmują te same tematy, korzystają z tych samych środków (prace Libery są tak skonstruowane, że mogłyby być reklamami wymyślonych przez artystę produktów), spełniają niekiedy tę samą funk-

⁹ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1998, s. 9–11.

¹⁰ j.w., s. 10.

¹¹ Zob.: rozdz. 9: Artur Żmijewski: *ciała Innych*.

cję w poszerzaniu granic widzialności (na przykład reklamy Benettona i sztuka krytyczna), zdarza się też, że zajmują to samo miejsce (sztuka pokazywana w ramach Zewnętrznej Galerii AMS zajmując przestrzeń billboardów ma większą szansę dotarcia do widza niż sztuka w tradycyjnym miejscu). Sztuka otwiera się na język kultury popularnej, korzysta z niego, również w przedstawieniach krytykujących mechanizmy kultury konsumpcyjnej.

Sztuka współczesna prowokuje do rewizji tradycyjnej historii sztuki. W Nowej Historii Sztuki krytyce poddane zostają pojęcia, takie jak „sztuka”, „historia sztuki”, „estetyka”, które widziane są jako kulturowe konstrukcje tworzone w odpowiedzi na potrzeby konkretnego czasu i miejsca¹². Nie ma bowiem niczego „naturalnego” i „uniwersalnego” w tak zwanych wartościach estetycznych głoszonych przez tradycyjną naukę. Sztuka jest tutaj traktowana jako jeden z elementów całego spektrum wizualnych produktów. Istotną zmianą jest właśnie przesunięcie akcentu z historii sztuki na studiowanie kultury wizualnej. Przejście od historii sztuki do studiów nad kulturą wizualną związane jest z uznaniem pojęcia „autonomii sztuki” za konstrukcję wykluczającą różne uwarunkowania podmiotu i polityczne relacje, w które uwikłana jest produkcja dzieł sztuki¹³.

I tak centrum zainteresowania przeniesione zostaje z wartości estetycznych dzieła na wartości kulturowe. Daje to możliwość rozważenia dzieł, które wykluczone były przez tradycyjną historię sztuki, a także rozważenia innych produktów kultury wizualnej, jak filmy czy progra-

¹² Zob.: Mariusz Bryl, *New Art History: nauka, polityka, obyczaj*, [w:] „Artium Quaestiones” VII, UAM, Poznań 1995.

¹³ Keith Moxey, *Nostalgia for the Real*, wykład, 28 czerwca 1999 r., Summer Institute in Art History and Visual Studies, Uniwersytet w Rochester, USA.

my telewizyjne¹⁴. Otwiera to szansę na analizę dzieł kano- nicznych z zupełnie innych perspektyw. Dlatego poszuku- je się metod interpretacji poza historią sztuki. Znaczenie mają interpretacje najwięcej mówiące o nas i kulturze, w której żyjemy.

Sztuka krytyczna

Pojęciem używanym dla określenia omawianego tu nurtu w polskiej sztuce jest „sztuka krytyczna”¹⁵. Część krytyków mówi o „sztuce ciała”, twórczość ta określana bywa rów- nież jako „postmodernistyczna praktyka”, niektórzy odma- wiają jej w ogóle rangi sztuki. Jednak określenie „sztuka krytyczna” jest najbardziej odpowiednie. Daje ono szansę na klasyfikację omawianych przeze mnie tendencji arty- stycznych, a także na zrozumienie sensu tej sztuki. Jej kry- tyczną funkcję należy rozumieć nie jako ukazywanie rze- czywistości tak, jak powinna ona wyglądać, nie jej ulepsza- nie, lecz, jak pisze Foucault, jako ujawnianie, odsłanianie znaczeń: „W krytyce nie idzie o to, by powiedzieć, że spra- wy nie tak się mają jak powinny. W krytyce o to idzie, by ob- nażyć milczące przesłanki, rozmaitego rodzaju nawykowe,

¹⁴ Wstęp do książki: *Visual Culture. Images and Interpretations*, red. N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey, Wesleyan University Press, Hanover, London 1994, s. XVI.

¹⁵ Określenie „sztuka krytyczna” zaczęło się pojawiać stosunkowo niedawno, przede wszystkim w próbach podsumowania zjawisk arty- stycznych lat dziewięćdziesiątych. Terminu tego użył w tytule swoje- go artykułu Ryszard W. Kluszczyński. Por.: Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dys- kusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, [w:] „Exit”, nr 4 (40), 1999, s. 2074–2081.

Zob. też: Izabela Kowalczyk, *Spory o sztukę lat 90.*, http://www.maga- zynsztuki.home.pl/frames/teksty_3.html.

bezkrytycznie przyjmowane, niedostrzegane sposoby myślenia, na których akcentowane przez nas praktyki się wspierają [...].

Krytycyzm na tym polega, by te myśli wydobyć na światło dzienne i próbować je zmienić: na tym, by pokazać, że sprawy nie są tak oczywiste, za jakie się je uważa, i sprawić, by nie przyjmować za oczywiste tego, co się za oczywiste przyjmuje. Uprawiać krytycyzm to tyle, co czynić łatwe gesty trudnymi¹⁶.

Ten rodzaj krytycyzmu, o którym mowa bliski jest też strategii określonej jako „postmodernizm oporu”. Termin ten został użyty przez Hala Fostera na określenie praktyki sytuującej się na krytycznej pozycji zarówno wobec modernizmu, jak i „fałszywej normatywności reakcyjnego postmodernizmu”¹⁷. „Postmodernizm oporu” to według Fostera: „krytyczna dekonstrukcja tradycji, krytyka jej źródeł”¹⁸. Takiej krytyki podejmuje się sztuka, która nie rości sobie pretensji do bycia autonomicznym obszarem wydzielonym z innych dziedzin aktywności człowieka, odnosi się do współczesnej rzeczywistości, korzysta z metod i języka współczesnej sfery wizualnej, a zarazem jest wobec niej demaskatorska i demistyfikatorska¹⁹. W centrum tak rozumianej sztuki znajduje się pojęcie władzy.

¹⁶ Cyt. za: Zygmunt Bauman, *O znaczeniu sztuki*, s. 137. Ten cytat stał się także mottem tekstu Ryszarda W. Kluszczyńskiego *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce* [w:] „Exit”, nr 4 (40) 1999, s. 2074.

¹⁷ Douglas Crimp pisze z kolei o przeciwstawieniu „postmodernizmu oporu” „postmodernizmowi przystosowania”. Zob.: Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge MA, London 1997, s. 14.

¹⁸ Cyt. za: Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996, s. 73, por.: Hal Foster, *Postmodernism: A Preface*, [w:] *Postmodern Culture*, red. H. Foster, London 1987, s. XII.

¹⁹ Zob.: Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, London 1986. Por.: Piotrowski, s. 74.

Sztuka krytyczna kieruje naszą uwagę na obszary wykluczone przez system władzy. Bowiem to, co istnieje poza normą, co przeczy powszechnie uznanym wzorcom i podważa zasady porządku społecznego zostaje albo włączone w dyskurs wiedzy i patologii, albo też zepchnięte w sferę milczenia. Władza marginalizuje i spycha w obszar prywatny to wszystko, co odbiega od społecznie akceptowanych norm i podziałów.

Odebranie znaczeń politycznych formom niemieszczącym się w ramach obowiązującego porządku Rosalyn Deutsche nazywa *agorafobią*²⁰. Pokazuje ona, jak za pomocą metody usuwania kontrowersyjnych, sprzecznych z interesami grupy aktualnie posiadającej władzę problemów problemy te są wypierane ze sfery publicznej. Już sama konstrukcja sfery publicznej funkcjonuje na zasadzie wykluczenia sfery prywatnej, której odmawia się znaczeń politycznych. Dlatego też sfera publiczna jest uprzywilejowana i traktowana jako miejsce wypowiedzi uniwersalnego podmiotu – stąd wyeliminowanie z jej obszaru wszelkiej inności, różnic, pożądań, emocji, ciała. Deutsche zwraca uwagę na wykluczenie z polityki reprezentacji grup, które są represjonowane oraz uniemożliwienie im wypowiedzi na własny temat. Wskazuje na konstytuowanie się podmiotów w sferze publicznej. Jednak określić swą relację do władzy może każdy i tutaj Deutsche widzi zadanie dla sztuki krytycznej: wypowiedzi o tożsamości tych, którzy do tej pory byli tej możliwości pozbawieni, którzy byli wykluczeni z reprezentacji²¹.

²⁰ Rosalyn Deutsche, *Agoraphobia*, [w:] *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge MA 1996, s. 290–368.

²¹ j.w., s. 296.

Transgresje

Sztuka krytyczna dokonuje przekraczania granic pomiędzy obszarem władzy a tym, co jest przez władzę wykluczone; pomiędzy sferą publiczną a prywatną; pomiędzy tym, co mieści się w ramach sztuki a tym, co umieszczane jest poza nimi. Jednym z kluczy interpretacyjnych do analizy sztuki krytycznej może być więc pojęcie „przekraczania granic”. Przekroczenie i transgresje wydają się elementami z jednej strony warunkującymi rozwój sztuki, z drugiej natrafiającymi na opór władzy-wiedzy systemów symbolicznych głoszących nienaruszalność granic. W historii sztuki to przekraczanie związane było najczęściej z naruszaniem granic ciała, zmianą sposobów jego przedstawiania, pogwałceniem norm moralnych, religijnych, etycznych oraz estetycznych.

Transgresja, według Michela Foucaulta, łączy się ze sferą seksualności, gdyż na tym obszarze napotykaemy na granice naszego języka. Dotyka też tego, co ożywiane jest mocą negatywności, starając się to wyzwolić²². Sztuka współczesna dokonuje ciągłego naruszania granic seksualności i cielesności, wyzwalając to, co w naszym kontekście kulturowym jest napiętnowane. Sztuka kontestuje również swój własny język, dokonując nieustannego poszerzania granic widzialności. To właśnie Foucault opisuje transgresję jako nieustanny proces: „Grą transgresji i granic zdaje się rządzić zwykły upór: transgresja przekracza i nie przestaje ustawicznie przekraczać linii, która natychmiast zamyka się za nią niepamiętliwą falą, znów zatem wycofując się aż po horyzont nieprzekraczalnego”²³.

²² Michel Foucault, *Przedmowa do transgresji*, przeł. T. Komendant, [w:] *Osoby. Transgresje*, t. III, red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 306.

²³ j.w., s. 305.

Jak chce Judith Butler – samo ciało, wraz z jego transgresywną rolą, wyrażające różne rodzaje pożądania, staje się miejscem przeżycia granicznego, a zarazem wymyka się dualistycznym odczytaniom²⁴. W interpretacji Germana Ritza kultura potrzebuje doświadczenia granicznego, którego mogą jej dostarczyć płciowe ciała. „To, co zapowiada się w ciele seksualnym, znajduje o wiele bardziej wyraźne echo w ciele cierpiącym, w doświadczeniu bólu i śmierci”²⁵.

Przekraczanie granic sztuki wiąże się również z kwestionowaniem „ramy” sztuki, która jest pojęciem warunkującym jej status, definicję i sens. Według Lyndy Nead „rama” odgrywa kluczowe znaczenie, jeśli chodzi o przedstawienia ciała. W ich przypadku oznacza styl artystyczny przeobrażający zagrażającą materię cielesności w obiekt sztuki²⁶. Ciało funkcjonowało bowiem w sztuce europejskiej jako podporządkowane, zamknięte w określonych ramach i opanowane. „Formy, konwencje i pozy ciała w istotny sposób przyczyniły się na poziomie metaforycznym do jego oswojenia: pozatykały i zabezpieczyły otwory, nie pozwalając, aby wypłynęła przez nie banalna materia i przekroczyła granicę dzielącą wewnątrz od zewnątrzności, moje «ja» od przestrzeni «innego»”²⁷.

²⁴ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, London 1990, (rozdz. *Subversive Bodily Acts*), s. 79–141.

²⁵ German Ritz, *Dyskurs płci w ujęciu porównawczym*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] „Teksty drugie”, nr 5 (58) 1999, s. 120.

²⁶ Lynda Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 34, 45.

²⁷ j.w., s. 23.

Abjection i tabu

Przekraczanie granic, które ma miejsce w sztuce, kieruje naszą uwagę w stronę refleksji Julii Kristevej nad zjawiskiem *abjection*²⁸. Według Kristevej to, co najważniejsze w konstytuowaniu się tożsamości podmiotu, rozgrywa się w oparciu o niepewne granice między podmiotem i przedmiotem. Niemożność określenia granicy między wnętrzem a powierzchnią ciała, a także niemożność jednoznacznego określenia przeżyć, które można zdefiniować zarazem i jako ból, i jako przyjemność, sprawia, że cielesne obrzeża stają się newralgicznymi punktami definiowania się podmiotu. Podmiotowość wspiera się na odczuciu ciała jako spójnej całości i odrzuceniu tego, co uznaje się za brudne i plugawe. Podmiot odrzuca więc z definicji swoje cielesne funkcje, wyrzeka się ich, gdyż świadczą one o jego niezamkniętej, niemożliwej do zdefiniowania formie. Aby zdefiniować własne „ja”, potrzebne jest odrzucenie – *abjection*, choć samo to określenie posiada w sobie, pozostającą nie bez znaczenia ambiwalencję: oznacza coś, co jest odrzucane, wstrętne, ale też coś, co pociąga i fascynuje. Według Kristevej pojęcie to określające przedwerbalny stan człowieka, przeczy podziałowi na powierzchnię i wnętrze²⁹. To odrzucenie następuje ciągle, dlatego sposób definiowania podmiotowości także jest ciągły i nieskończony. Wstręt wywołują wymioty, mocz, odchody, krew menstruacyjna – wszystko, co przekracza próg między wnętrzem a powierzchnią, podmiotem a przedmiotem, „ja” a innymi.

Problem granic Kristeva śledzi w różnych literackich i filozoficznych tekstach, jednak za fundamentalny uważa

²⁸ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, przeł. L.S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1982.

²⁹ j.w., s. 61.

tekst z 1960 roku *Purity and Danger*³⁰ autorstwa Mary Douglas. Douglas opisała „system symboliczny” zakazów religijnych jako oparty na społecznych podziałach oraz ścisłym wytyczeniu granic i zwróciła uwagę, że podstawowym miejscem ich wyznaczania jest ludzkie ciało i to, w jaki sposób odrzucane są zanieczyszczenia. W oparciu o te rozróżnienia budowany jest także system języka. Douglas stawia tezę, że wszystkie stany pośrednie są niebezpieczne – zagraża bowiem to, co wymyka się klasyfikacji i kategoryzacji.

Można zauważyć analogię pomiędzy zdefiniowanym przez Kristevę *abjection* a tabu. *Abjection* dotyczy przede wszystkim cielesności i związana jest z definiowaniem się „ja”, podczas gdy tabu odnosi się do porządku społecznego i jego określania. Jednak oba pojęcia wiążą się z wykluczeniem tego, co „inne”.

Sigmund Freud w książce *Totem i tabu* pojęcie tabu wywodzi z języka polinezyjskiego. Zwraca uwagę, że tabu ma dla nas dwa przeciwstawne znaczenia: „Z jednej strony określa coś świętego, poświęconego, z drugiej zaś – coś niesamowitego, niebezpiecznego, zakazanego i nieczystego”³¹. Jego przeciwieństwem jest coś zwyczajnego i powszechnie dostępnego. Freud pisze o trudnościach z klasyfikacją oraz ze znalezieniem uzasadnienia dla tego, co funkcjonuje jako tabu. Zwraca uwagę, że geneza zakazów tabu jest niezrozumiała, jednak dla ludzi im podporządkowanym, pozostają one oczywiste. Według Freuda istnieją tabu trwale i tym-

³⁰ j.w., s. 65–67, Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London, New York 1966.

³¹ Sigmund Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Zaręba i R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, na podstawie: Freud, *Studienausgabe*, herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, t. IX: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1974, s. 287–444, s. 33.

czasowe. To pierwsze obejmuje między innymi zmarłych i wszystko, co się z nimi wiąże. Istnieją też zakazy dotyczące spraw, „które mogą być źródłem radości, takich jak swoboda ruchów i swoboda obcowania seksualnego”³². Freud pisze, że obszary tabu nie są nam obce, gdyż „zakazy moralne i obyczajowe, których sami przestrzegamy, w samej swej istocie mogą wiązać się z tym pierwotnym tabu [...]”³³. Obszarowi tabu zawsze towarzyszył zakaz, a przekraczanie zakazów tabu uważane było za niebezpieczne i szkodliwe społecznie. Tabu jest wytworem społecznym, w oparciu o który utrzymywano porządek w społecznościach pierwotnych. W pewnym sensie także we współczesnych społeczeństwach istnienie obszarów tabu porządek ów reguluje. Julia Kristeva pisząc o tabu, podkreśla, że jest ono związane z rozróżnieniem na czyste/nieczyste, które kształtuje wszelkie różnice.

Naruszanie granic powoduje poczucie zagrożenia, związane z utratą własnego miejsca w uporządkowanej strukturze, podważa podziały uważane za oczywiste. Otwiera na nowe doświadczanie rzeczywistości, na Innych, na to, co odrzucone, na własne ciało, na ciągłe próby odpowiedzi na pytanie „kim jestem?”

³² j.w., s. 37.

³³ j.w., s. 38.

Rozdział 2

Sztuka polska po 1945 roku a problematyka ciała

Chodzi raczej o uruchomienie przez społeczeństwo pewnego typu władzy nad ciałem i seksem. Władza ta nie występuje pod postacią prawa ani nie wywołuje następstw właściwych zakazowi. [...] Nie wytycza granic seksualności, lecz rozciąga jej rozmaite formy, ścigając je nieskończoną penetracją.

Michel Foucault, *Historia seksualności*

Socrealizm

Po 1945 roku miała miejsce próba reaktywowania sztuki nowoczesnej; trwała jednak krótko. W 1949 roku nastąpiło programowe odrzucenie wszelkiej sztuki, która nie była realizmem socjalistycznym. Władza drastycznie ograniczyła swobody twórcze, artyści stanęli przed wyborem przyjęcia formuły socrealizmu lub całkowitego milczenia.

Skoro mowa ma być o ciele, warto przypomnieć, jak było przedstawiane w okresie socrealizmu. Ideałem było ciało silne i zdrowe. Dobrze rozwinięte, muskularne sylwetki współdziałających ze sobą w budowie socjalistycznego porządku robotników i chłopów, kobiet i mężczyzn, przedstawiane niemal na wszystkich obrazach tego okresu, głosiły

kult ciała całkowicie podporządkowanego władzy. Ciała były potrzebne o tyle, o ile mogły służyć socjalistycznej pracy, o ile były użyteczne w budowaniu socjalistycznego porządku. Foucault w *Nadzorować i karać* pisze o kształtowaniu ciała, urabianiu go na potrzeby pełnienia danych zadań. „Z nieforemnego ciasta, z nieporadnego ciała zrobiono odpowiadającą zapotrzebowaniom maszynę; wytresowano, krok po kroku zachowanie; zaplanowany przymus powoli wnika w każdą część ciała, opanowuje je, nagina całość, nadaje mu nieustanną gotowość i znajduje przedłużenie w automatyzmie nawyków”¹.

Jest to opis dyscyplinowania ciała żołnierza z drugiej połowy XVIII wieku. Można zaryzykować tezę, że o takim opanowaniu ciała marzyła też socjalistyczna władza, a pokazaniem realizacji tego marzenia była między innymi socrealistyczna sztuka. Ciało człowieka traktowano jako w pełni plastyczne – można było je dowolnie przekształcać, ulepszać, czego potwierdzenie znajdziemy w psychologicznych teoriach stalinizmu. Jak pisze Ewa Franus: „Dzięki pracy człowiek twardniał, krystalizował się, rozwijał monolityczne, umięśnione, zgrane z maszyną ciało”².

Wyliminowano z widzialności ciało słabe, nieużyteczne. Wykreśleniu uległo także napięcie związane z różnicą płciową. Ta została podporządkowana jedności ideologicznej. Franus analizując obraz Wojciecha Fangora z 1950 roku pod tytułem *Postaci*, omawia przedstawione na nim ciało robotnicy. Autorka zauważa, że tożsamość płciowa kobiety zaznaczona jest wyłącznie poprzez cechy zewnętrzne, jakby dodana do ciała będącego bezpłciowym monolitem.

¹ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 131.

² Ewa Franus, *Narzęczona Frankensteina, Sprzeczności płci i pewien polski socrealistyczny obraz*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 10 (2), 1996, s. 236.

„Płeć została zatem sprowadzona do kilku fizjonomicznych i anatomicznych atrybutów dodawanych do jakiegoś jednolitego trzonu – zawsze takiego samego ciała”³.

Na obrazie Fangora ukazana jest para robotników, ale kobiecie-hybrydzie i jej partnerowi przeciwstawiona jest jeszcze jedna postać – młodej, atrakcyjnej kobiety. Jej kontrastowość względem pary w roboczych strojach, podkreślona jest przez elegancki strój, ufryzowane włosy, makijaż, biżuterię. W odróżnieniu od masywnego ciała robotnicy kobieta ta ma delikatną, szczupłą budowę ciała, wysmukłe, wypielęgnowane ręce. Miała zostać przedstawiona jako osoba zasługująca na potępienie, wróg ludu. Jednak jedynym elementem świadczącym o jej złowroziej sile są namalowane na jej sukience koperty z zagranicznymi znaczkami – z Londynu, Tokyo i Ameryki, a także reklamy gumy do żucia i coca-coli. Jest ona kimś obcym: „pod uwodzącą powierzchnią dziewczyny kryje się zdradliwa żmija, pod kuszącym wyglądem powabnej zewnętrżności czyha Wróg”⁴. Ale potępienie względem przedstawionej kobiety w obrazie Fangora jest niedostrzegalne, przeciwnie – jest ona postacią, która przyciąga wzrok, kusi widza: „zamiast odrzucać, przyciąga nas ona niepokojąco”. Czy to przypadek, że erotyzacja ciała, pożądanie wpisane zostały w osobę ze świata kapitalistycznych wartości? Dlaczego ciała socrealistyczne były tej erotyzacji pozbawione? Nie ulega wątpliwości, że nie było w nich miejsca na przyjemność, seksualność, prywatność. Czy dlatego, że byłby to obszar wolności jednostki wymykający się spod kontroli? Czy dlatego, że erotyzacja czy ukierunkowanie ciała na doznawanie przyjemności oznaczałoby przejście kapitalistycznych klisz?

³ j.w., s. 239.

⁴ j.w., s. 234.

Można tu zwrócić uwagę na skonstruowanie różnicy płciowej i przypomnieć obraz kobiety znany z socrealizmu: silnej, muskularnej, której ciało służy przede wszystkim socjalistycznej pracy i aktualnym potrzebom władzy. Lata 1947–1954 charakteryzują się dopływem kobiet do gospodarki narodowej. Jest to okres, w którym władza przeprowadza ofensywę polityczną zmierzającą do masowego uaktywnienia zawodowego kobiet, czego przykładem jest znane hasło: „Kobiety na traktory”. Wiązało się to z potrzebą taniej siły roboczej w okresie odbudowy kraju⁵. Sztuka socrealistyczna ukazuje więc kobiety zajęte przede wszystkim pracą dla Polski Ludowej: robotnice, murarki, traktorzystki, pracujące na polu wieśniaczki. Jednak, jak zauważa Natalia Pater w pracy magisterskiej pod tytułem *Stereotypizacja wizerunków kobiet w sztuce socrealizmu*⁶, przedstawienia kobiet prezentowanych w malarstwie socrealistycznym ukazują pozorność równouprawnienia. Kobiety pełnią na tych obrazach najczęściej drugorzędne funkcje: są pielęgniarkami, wiejskimi nauczycielkami, sprzątaczkami. Pater zauważa, że socrealistyczni artyści nie potrafili poradzić sobie z takimi wizerunkami, gdzie kobiety nie są przedstawiane w tradycyjnych rolach. Kobieta, aby sprostać wymaganiom swojego czasu i pełnić nowe funkcje w społeczeństwie, musiała w pewnym sensie przestać być „kobietą”.

⁵ Por.: Barbara Tryfan, *Dylematy emancypacji*, Irena Reszke, *Sytuacja kobiet w sferze pracy zawodowej w Polsce*, [w:] *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, pod red. B. Jedynak, Lublin 1990, s. 299–310, 271–276.

⁶ Natalia Pater, praca magisterska pod kier. prof. dr. hab. P. Piotrowskiego, maszynopis udostępniony przez autorkę, Instytut Historii Sztuk UAM, Poznań 2000.

Sztuka po *Arsenale*

Okres terroru realizmu socjalistycznego kończy się w roku 1955. Za symboliczny koniec socrealizmu uważana jest Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki *Arsenal*. Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* zwraca uwagę, że ta periodyzacja sztuki polskiej jest nieco schematyczna, dlatego że *Arsenalu* nie można traktować jeszcze jako powrotu do sztuki modernistycznej. Dawał on raczej wyraz ogólnej potrzebie wolności artystycznej i odrzucenia krępujących więzów socrealizmu⁷.

W sztuce, która zaczyna dominować po *Arsenale* wyróżnić można nurt surrealistycznej poetyki, powrót do tradycji awangardy konstruktywistycznej oraz całkowicie odrębny nurt koloryzmu. Sztuka stała się pozornie apolityczna – jednak właśnie ta apolityczność była konformizmem, elementem układu: państwo – sztuka. Jak określił to Andrzej Turowski, sztuka poddana była presji ideozy – „przestrzeni myśli i systemów, ale zarazem takiej, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznie strategii. To przestrzeń przesycona ideologicznie, ograniczająca swobodną manifestację myśli przez wyznaczoną z góry i wszechobecną perspektywę. Nieważne, czy przybiera ona miano «konieczności historycznej», «racji stanu», «powszechnej zgody» czy «słusznego celu»; istotne, że formułowana jest z pozycji władzy politycznej biorącej w swe władanie indywidualne decyzje»⁸.

Państwo kontrolowało kulturę artystyczną, gdyż było monopolistą w sferze jej kreowania przez zamówienia, za-

⁷ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999, s. 46.

⁸ Andrzej Turowski, *Polska ideozja*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1987, s. 31.

kupy muzealne, plany wystaw. I choć sztuka nowoczesna przez niektórych ideologów widziana była jako zagrożenie ideologiczne i wiązana z tendencjami zachodnimi, otrzymała przyzwolenie państwa, jako że do poprzedniego okresu nie było już powrotu, a wcześniejsza metoda kontroli sztuki i wyznaczenia jej ścisłego programu była po prostu nieskuteczna⁹. Artyści mogli pozwolić sobie na tworzenie sztuki modernistycznej, w której najbardziej liczyła się autonomia dzieła. Sztukę wolną rozumiano jako wolną od wszelkiego zaangażowania, głoszącą uniwersalne wartości (wiele środowisk artystycznych w ten sposób rozumie sztukę do dzisiaj). Nie mogła ona dotyczyć problemów politycznych, wchodzić w obszar krytyki społecznej, wypowiadać się na temat otaczającej ją rzeczywistości. Większość artystów przejmując artystyczne tendencje ze sztuki zachodniej, nie rozumiała ich społecznego kontekstu. Polskie środowiska artystyczne wykazywały niechęć do adaptowania na nasz grunt praktyk kontestatorskich, wyrażających społeczną i polityczną krytykę. W ten sposób nastąpiło wyeliminowanie jakiegokolwiek sztuki krytycznej. Twórczość artystyczna poruszała się więc w zamkniętym kręgu zakreślonym przez nią samą. Być może nie było żadnych innych możliwości, ale to paradoksalnie uczyniło ją wygodną dla ówczesnego politycznego układu.

Sztuka, która nastąpiła bezpośrednio po socrealizmie, była bezcielesna. Pomijała takie problemy, jak fizjologia, biologiczność, seksualność, a więc wszystko to, co wiąże się bezpośrednio z cielesnością człowieka. Ciało było jedynie elementem kompozycji i gry formalnej.

Paweł Leszkowicz analizując sztukę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zauważa, że miała w niej miejsce

⁹ Piotrowski, s. 73–79.

ucieczka od erotyki¹⁰. W eseju o władzy, sztuce i seksie pisze o maskowaniu seksualizmu w sztuce tego okresu, głównie w malarstwie surrealistycznym i wywodzącej się z niego fotografii artystycznej o tematyce erotycznej. Podstawowymi technikami neutralizacji erotyzmu były: upoetyzowanie i estetyzacja. Działania artystów znajdowały się pod stałą kontrolą, absolutnym zakazem przedstawiania objęte były genitalia. Erotycznego znaczenia nabierały inne części ciała, sprowadzone najczęściej do fetyszystycznych znaków: piersi (będące w malarstwie „przedmiotem najbardziej aktywnej eksploracji”), włosy, usta, nogi. Dodać należy, że chodziło przede wszystkim o uczynienie z kobiecego ciała obiektu przedstawienia. Leszkowicz tak podsumowuje sztukę erotyczną tego okresu: „ta fascynująca gra artystyczno-fantazmatyczna dała jednak powierzchowne malarstwo, uderzające w ujęciu erotyki schematyzmem, plastyczną sztucznością i jakże często kiczem”¹¹.

Nawet próby ukazywania ciała dowodzą, choć przewrotnie, wspomnianej przeze mnie *bezcieleśności*. Na obrazach Wróblewskiego: *Rozstrzelaniach* czy *Ukrzesłowieniach* ciała rozpadają się na części, wydaje się, że życie dawno już w nich zamarło. Zdeformowane, sztuczne ciała są częścią eksperymentów formalnych prowadzonych przez artystów. U Jerzego Nowosielskiego ciała są płaskie, potraktowane schematycznie na zasadzie połączenia ze sobą kilku plam barwnych. Akty malowane przez Nowosielskiego to symboliczne zarysy kobiecych ciał, przedstawiane często na marginesie obrazu. Są to ciała odpersonalizowane, twarz albo

¹⁰ Paweł Leszkowicz, *Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960–1980. Władza – sztuka – seks*, [w:] *Sztuka a erotyka*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1995, s. 445–470.

¹¹ j.w., s. 451.

jest ogólnie zarysowana, albo pozostaje niewidoczna. Po-
przez uproszczenie kształtu i płaskość plam barwnych akty
sprawiają wrażenie niematerialnych. Figura człowieka
przywoływana jest również często w nurcie poetyki surre-
alistycznej. Także tutaj ciało sprowadzone jest do po-
wierzchni, za którą nic nie istnieje. Obrazy Kazimierza Mi-
kulskiego ukazują „plastyczne znaki, sztuczne dziewczyny,
lalki o wydłużonych szyjach, szklistych oczach i malowa-
nych ustach”¹². Są to ciała niepełne, poobcinane. W obrazie
Erny Rosenstein pod tytułem *Ekrany* z 1951 roku głowy
odrywają się swobodnie od reszty ciała. W kompozycji Je-
rzego Skarżyńskiego z 1955 roku, z figury przypominającej
kobiece ciało zakończone szyją, wyrasta coś na kształt dło-
ni z rozczapierzonymi palcami. Pojawiają się figury przypo-
minające zarysy lub kształty ciała (Jan Lebenstein, *Figura
kresłona*, 1957), cienie ciała (Andrzej Wróblewski, *Cień Hi-
roszimy*, 1957), obrysy (rysunki Jana Dobkowskiego przed-
stawiające grę linii otaczających puste miejsce, w którym
ciała mogłyby się znajdować). Ciało, jeśli w ogóle występuje,
jest zdegradowane, staje się figurą symbolizującą
upodlenie człowieka (obrazy Wróblewskiego, *Sen Zbignie-
wa Dłubaka* z cyklu *Wojna*, 1956, *Symfonia Liturgiczna
Honeggera* Mariana Bogusza, 1955). Uderza płaskość tych
przedstawięń, ucieczka od materialności, cielesności i fizjo-
logii. Mamy tu do czynienia z przedstawieniami figur czło-
wieka, nie możemy natomiast mówić o jego cielesności.

Warto wskazać jeszcze na grupę Wprost założoną
w 1966 roku, którą tworzyli Maciej Bieniasz, Zbylut Grzy-
wacz, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś. Ich twórczość cecho-
wało odrzucenie estetycznego, dekoracyjnego malarstwa.
Ukazywane są tutaj ciała, zwłaszcza w sztuce Zbyluta
Grzywacza z lat sześćdziesiątych, które Piotrowski cha-

¹² j.w., s. 452.

rakteryzuje jako odmaterializowane, noszące znamiona fantastyki i estetyki oraz te z lat siedemdziesiątych, które przedstawiane są z całą brutalnością, a ich forma jawi się jako coś zdegenerowanego, odrażającego. Piotrowski pisze, że poprzez ciało artysta wyraża swój krytyczny stosunek do rzeczywistości, odrzuca konwencję aktu na rzecz obnażenia i naturalizmu¹³. Warto zauważyć jednak, że ciało to nie posiada żadnych cech indywidualnych. Ciała kobiet przedstawione są bez głów (*Orantka I*, 1965), nie mają zaznaczonych indywidualnych rysów (na przykład *Lalka*, 1971). Wydaje się, że obrazy te kontynuują tradycję z połowy lat pięćdziesiątych. Przedstawione na nich ciała nie określają tożsamości człowieka, wskazują raczej na jego degradację.

Czym wytłumaczyć ten brak ciała w sztuce PRL-u, a ściślej degradację i zaprzeczenie cielesności? Można postawić tezę, że cielesność była wciąż niewygodna dla aktualnej władzy. Zagrozała jej, bo mogła wytworzyć zbyt duży, trudny do skontrolowania obszar wolności jednostki. Leszkowicz zauważa, że oficjalny obieg wystawienniczy był w tym czasie opanowany przez siły konserwatywne i tradycyjne¹⁴. W istocie władza w tamtym okresie była niezwykle „moralna”, wszelkie przejawy swobody seksualnej odczytywano jako wpływ „zgniłej” kultury Zachodu. „Moralność” gomułkowskiej władzy można łączyć z niechęcią do cielesności i seksualności, co uwidaczniało się w sztuce.

W kulturze socjalistycznej miała miejsce reglamentacja przyjemności i drastyczne jej ograniczanie, podczas gdy w kulturze konsumpcyjnej przyjemność cielesna jest akcentowana i podsycana. Nadmiar przyjemności mógłby w społeczeństwie socjalistycznym kojarzyć się ze zbytnim zwro-

¹³ Piotrowski, s. 96–104.

¹⁴ Leszkowicz, s. 451.

tem w stronę zachodniej kultury. Ciało nastawione na przyjemności może łatwo przekroczyć wytyczone w społeczeństwie socjalistycznym normy moralne. A przecież społeczeństwo socjalistyczne nie mogło być niemoralne, nie mogło być chore. Dlatego, oprócz niwelowania ciał (związanego też z brakiem środków pielęgnacyjnych czy upiększających), miało miejsce całkowite zmarginalizowanie problematyki seksualnej.

W latach siedemdziesiątych, gdy nastąpiła pozorna okcydentalizacja¹⁵, przyjemność zaczynała być dostępna, choć zdecydowanie nie była jeszcze tak podsycana jak w kulturze konsumpcyjnej. Z wolna pruderyjne przestało być kino, choć seksualność człowieka, którą zaczęto pokazywać, nie pojawiała się zbyt często w kontekście przyjemności. Seks brutalizowano i ukazywano jako mechaniczną, fizjologiczną czynność. Kojarzył się raczej z przemocą niż z przyjemnością.

Otwarcie granic na Zachód sprawiło, że zaczęło się pojawiać coraz więcej luksusowych produktów przeznaczonych do pielęgnacji i upiększania ciała. Wiązało się to z ogólnym wzrostem dostępności dóbr konsumpcyjnych w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych dzięki uzyskanym z Zachodu kredytom. Rozbudzone aspiracje Polaków nie były jednak wielkie. Jacek Kuroń pisze, że w tamtej rzeczywistości powstał „model społeczeństwa konsumpcyjnego dla ubogich – zapatrzonego w konsumpcję, śniącego o «drugiej Polsce», zafascynowanego bogactwem Zachodu”¹⁶. Tylko nielicznych było stać na produkty odbiegające od stan-

¹⁵ Termin ten został wprowadzony przez Piotra Piotrowskiego w książce pod tytułem *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kultura artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Obserwator, Poznań 1991.

¹⁶ Jacek Kuroń, Jacek Żakowski, *PRL dla początkujących*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995, s. 147.

dardów, wyróżniające się spośród dostępnych dóbr. Warto zauważyć, że luksusowe produkty zachodnie zaczęto otaczać swego rodzaju kultem. Z powodu wysokich cen i dostępności jedynie w Pewexach stały się symbolami pożądanej przyjemności i zostały skojarzone z wolnością. Utożsamienie wolności i dostępności dóbr konsumpcyjnych szczególnie silne było w latach siedemdziesiątych, gdy „nareszcie można było coś kupić i przybyło wolności”. Podstawowym kryterium oceny władzy w PRL-u były w gruncie rzeczy cena i dostępność mięsa. Dlatego też społeczne zadowolenie skończyło się w czerwcu 1976 roku, gdy władze zdecydowały się podnieść ceny. Z dnia na dzień, jak pisze Kuroń, prysł gierkowski mit. W stanie wojennym i okresie, który po nim nastąpił, miała miejsce reglamentacja wszelkich dóbr konsumpcyjnych, o ich niedoborach świadczyły puste sklepowe półki. Zachód i produkty kultury konsumpcyjnej kojarzone były coraz bardziej w świadomości Polaków z wolnością. Z drugiej strony, w tym okresie cielesność i seksualność były niemal całkowicie wykreślone ze sfery publicznej oraz z obszaru kultury – był to czas upolitycznienia społeczeństwa, które zaczęło żyć wielkimi „ideami”. Na początku lat osiemdziesiątych wzrosła rola Kościoła katolickiego. Stał się on znakiem fundamentalnego sprzeciwu wobec panującego systemu, zyskał znaczenie zwłaszcza po wyborze Polaka na papieża oraz jego pierwszej wizycie w kraju¹⁷.

Nie był to więc czas na zajmowanie się cielesnością, seksualnością, na rozważania o tożsamości płciowej. Maria Janion wskazuje, że w opozycji lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych miał miejsce podział tematów na „poważne” i „niepoważne”. „Poważna [...] jest walka o niepodległość, niepoważna zaś – walka o prawa kobiet. Prześladowania poli-

¹⁷ j.w., s. 151.

tyczne dotyczą działaczy niepodległościowych, natomiast odczucie represji i kontroli kobiet jest ich sprawą prywatną”¹⁸.

Brak ciała w kulturze PRL-u mógł wiązać się przede wszystkim z przeciwstawieniem się zachodniej kulturze konsumpcyjnej. Z drugiej strony ludzi nie interesowała cielesność jako obszar wolności oraz jej ograniczania. W myśleniu opozycyjnym dominowały idee romantyczne, tożsamość człowieka rozdzielano wyraźnie na duchową i cielesną. Reguły określające cielesność i seksualność społeczeństwa socjalistycznego nie wpływały jednak z żadnego centrum, nie formułowała ich, przynajmniej bezpośrednio, władza państwowa. Jak pisze Michel Foucault w *Historii seksualności*, władza to nie tylko instytucje państwowe, to także system sił działających w społeczeństwie, bez wyraźnego źródła, bez określonych praw i zakazów¹⁹. Ówczesna władza nad ciałem działała raczej na zasadzie systemu wzajemnej kontroli wytworzonego przez społeczeństwo. W tym systemie mieli swój udział także artyści przedstawiający bezcielesne ciała.

Sam artysta egzystował jakby był pozbawiony ciała. Funkcjonowała ciągle jeszcze uniwersalna kategoria artysty; nie zastanawiano się nad różnicowaniem sztuki na kobiecą i męską. W sztuce okresu PRL-u nie było też miejsca na uczucia i namiętności; sprawy osobiste były dla niej zbyt trywialne. Poszukując odpowiedzi na pytanie, z czego wynikało to zanegowanie cielesności w sztuce tamtego okresu, warto przywołać słowa Piotra Piotrowskiego: „Chodzi o głębsze relacje, o prawo do własności ciała, o prawo do

¹⁸ Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 1996, s. 326.

¹⁹ Jak pisze Foucault: „Chodzi raczej o uruchomienie przez społeczeństwo pewnego typu władzy nad ciałem i seksem. Władza ta nie występuje pod postacią prawa ani nie wywołuje następstw właściwych zakazowi. [...] Nie wytycza granic seksualności, lecz rozciąga jej rozmaite formy, ścigając je nieskończoną penetracją.” Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Warszawa 1995, s. 49.

dysponowania nim i wyrażania go na własny rachunek i na własną odpowiedzialność, niejako wbrew totalitarnym tendencjom zawłaszczającym je w ramy ideologii politycznych, norm obyczajowych i konwencji artystycznych”²⁰.

Aliny Szapocznikow pamięć ciała²¹

Twórczość Aliny Szapocznikow zwraca się w stronę konkretnego obszaru – własnej cielesności. W jej sztuce ciało kobiece nabiera dwóch wymiarów: z jednej strony jest to ciało podmiotowe, ciało działającej artystki, z drugiej ciało przedmiotowe, przedstawione. Tworzące spotyka się tu z tworzonym. Pozwala to zadać pytanie o konstruowanie tożsamości poprzez ciało.

Już na początku swojej twórczości artystka ujawniła zainteresowanie ciałem, zwróciła się w stronę sfery prywatnej. Szapocznikow związana była z kręgiem *Arsenału*. Lecz gdy inni artyści próbowali powrócić do awangardy, zmagali się z formą, to właśnie uznając za cel swej sztuki, ona, jakby manifestacyjnie, stworzyła w 1954 roku takie rzeźby, jak *Trudny wiek* i *Pierwszą miłość*. Ukazała w nich ciała bezbronne, świeże, jeszcze niewinne, choć z rozbudzoną już zmysłowością. Cielesność została tutaj przedstawiona w momencie rozkwitu. Jest to moment rozbudzania świadomości ciała i własnej seksualności. Można nazwać te rzeźby artystycznym manifestem Szapocznikow; Piotrowski pisze o głębokim krytycyzmie tych prac, które, mimo że

²⁰ Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, s. 104.

²¹ Por.: Izabela Kowalczyk, *Polityczna apolityczność i bezcielesne ciało a przypadek Aliny Szapocznikow*, [w:] *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Gryglewicz i A. Szczerski, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 57–64.

nie odnoszą się do ideologii, mają charakter polityczny. „We wszelkich krajach totalitarnych, także w tym kraju i w tym systemie, w którym seksualność była zawłaszczana przez władze w bardzo wysokim stopniu, gdzie pionierzy dorastali na obozach sprawnościowych ujętych w ramy marksistowsko-leninowskiej ideologii, w kraju gdzie – przede wszystkim – nie było prawa do prywatności, rzeźba Aliny Szapocznikow była rewolucją [...]”²².

Prace artystki powstawały z perspektywy jej własnych doświadczeń – doświadczenia ciała, kobiecości i prywatności. Szapocznikow eksperymentowała z materiałem. Po roku 1960 używała w swej pracy elementy gotowe, modelowała rzeźby z tworzyw sztucznych, takich jak poliestry czy polieteran, w których zatapiała odlewy fragmentów ciała. Używane przez nią poliestry o lekko świecącej powierzchni, kształtowane były tak, by najbardziej zbliżyły się do cielesnej tkanki człowieka. Warto podkreślić to dążenie do znalezienia autentycznej, adekwatnej do tematu formy rzeźbiarskiej. Dążenie do autentyczności wypowiedzi ujawniło się również w metodzie, którą w tym czasie obrała Szapocznikow – tworzenia odlewów własnego ciała lub ciał bliskich jej osób. Powstały odbicia ramion, ust, rąk, twarzy, fragmentów korpusu. Fragmenty ciała były często multiplikowane, jak w słynnym *Portrecie z wielokrotnionym* z 1967 roku. Artystka bawiła się nimi, układając je w różne, często zaskakujące kompozycje, jak na przykład usta w *Bukietach* czy brzuchy w *Dużej Plaży* i *Poduszkach*. Szapocznikow dokumentowała najbardziej okrutne przemiany, jakim podlega ciało, takie jak śmiertelna choroba, której poświęcony jest cykl *Tumeurs – Nowotwory*. Jest to cykl bardzo zróżnicowany. Poczynając od osobistych *Pamiętek* – fotografii bliskich zatopionych w nieregularnych bryłach żywicy, przez

²² Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, s. 105.

Tumeurs Personifies, które tworzy 17 poliestrowych głów, a kończąc na bryłach przypominających zdjęte z ciała bandaże. Ujawnia się tu strach przed wyniszczającą chorobą i próba ocalenia przed nią czegoś najistotniejszego – pamięci. Artystka zaprzeczyła tym samym dychotomii ciało – umysł, ukazując integralność tych dwóch sfer.

Szapocznikow była bowiem „przekonana, że wśród wszystkich przejawów nietrwałości ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jest jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy, a to z powodu swej ontologicznej nędzy, tak samo nieuniknionej – jak w płaszczyźnie świadomości zupełnie nie do przyjęcia”²³.

Była to jej prawda o ciele, takim, jakiego sama doświadczała – już nie będącego źródłem przyjemności, życia, ale przyczyną umierania i miejscem destrukcji.

Ukazywanie najbardziej okrutnych aspektów cielesności mogło wiązać się z potrzebą mówienia o własnej tożsamości. Artystka zrezygnowała z możliwości upiększania ciała, przekształcania czy idealizowania. Interesowało ją najbardziej ciało nieobecne w dyskursie społecznym, wstydliwie ukrywane. Mówiła, „że należałoby utrwać to wszystko, co chirurg odrzuca przy operacji, wszystko, co niepotrzebne, skrwawione”²⁴. Być może dlatego prace z serii *Nowotwory*, *Pogrzeb Aliny*, 1970 oraz *Kruźlowa*, ok. 1971, choć składają się z odlewów głów, twarzy, z zatopionych w bryłach żywicy zdjęć (*Pamiętki*, *Nowotwory uosobione*, 1971), przywodzą na myśl strukturę cielesnej tkanki, zniekształconej przez chorobę nowotworową. Forma *Kruźlowej*, w której zatopione są fotografie twarzy Madon-

²³ Cyt. za: Janusz Zagrodzki, *Alina Szapocznikow*, [w:] *Współczesna sztuka polska*, Warszawa 1981, s. 307.

²⁴ Cyt. za: Andrzej Oseka, Wojciech Skrodzki, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa 1977, s. 27.

ny z Kruźlowej oraz fragmenty gazy, obok których znajdują się kształty kobiecych piersi, przypomina cielesną narośl, rozrastające się guzy. Artystka przedstawiła w tej pięknej formie to, co jest w chorym ciele przedmiotem największej odrazy, panicznego lęku.

Tkanka nowotworu uosobiona w pracach Szapocznikow wzbudza zarazem grozę i wstręt oraz jest przedmiotem fascynacji – poprzez swą dzikość, niemożność ujarzżenia, opanowania. Ten sposób ukazywania ciała naprowadza na teorię Julii Kristevej²⁵. Przerwany tu jest podział na wewnętrzne i zewnętrzne (*Fetysz VI*, 1971). Artystka dokonała wręcz odwrócenia tego podziału – to, co jest zewnętrzne w ciele, jak głowa, piersi, a także to, co najbardziej ma świadczyć o osobowości człowieka – twarz, zostało unieczystwione przez zatopienie w materii przypominającej nowotworową tkankę. Guzy, które znajdują się wewnątrz ciała, tutaj są czymś, co organizuje formę, nadaje jej ostateczny kształt. Możemy tu odnaleźć to, co Kristeva określa jako *abject*, a więc obszar graniczny znoszący podział na podmiot (*subject*) i przedmiot (*object*).

Prace Szapocznikow są formą radzenia sobie z grozą choroby; ukazują nie tyle odrzucenie chorego, zniszczonego ciała, nad którym nie sposób panować, ile zachwyt nad ciałem przemieszany z odrazą. Pojawia się w nich ironia, artystka nie bała się zaskakujących zestawień, jak w pracy pod tytułem *Popielniczka słomianego wdowca I*, 1972, której forma powstała przez połączenie ze sobą dwóch odlewów dolnej części twarzy i szyi, a potem została wypełniona niedopałkami papierosów. Uderza tu zestawienie piękna cielesnych form: twarzy i ust z czymś wzbudzającym niesmak i niechęć. Artystka nie cofała się przed drapieżną erotyką.

²⁵ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, przeł. L.S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1982.

W *Szalonej białej narzeczonej*, 1971 postać nagiej kobiety, odrzucającej głowę w erotycznej pozie wspiera się na niemal równej jej wysokości figurze penisa w erekcji, którego różowy, intensywny kolor kontrastuje z bielą ciała kobiety. W pracach Szapocznikow uwidacznia się zarazem chęć przedstawienia grozy ciała, jak i jego piękna, chęć ukazania z jednej strony bólu, z drugiej – rozkoszy (między innymi *Lampy-rzeźby*). O tym zachwycie przemieszonym z odrazą pisał Pierre Cabane: „Jednak eksperymentowanie z ciałem, do którego się przywiązała jako do całej «sfery erogennej», nie było wolne od odrazy, gdyż każde ciało zawiera w sobie swój własny schylek. Jest skłonna w to wierzyć, tym bardziej, że jest sławna, promieniejąca, pożądana. Fetyszystyczny katalog Aliny miesza erotyzm z egzorcyzmem. Nigdy nie wiadomo dokładnie, czy piersi lub uda wyłaniają się z łoża zniszczonego od uścisku czy też z Błota Hiroszimy. Czy są miłością czy śmiercią”²⁶.

Zanegowanie dominującego dyskursu o ciele pozwala analizować twórczość Szapocznikow w perspektywie postmodernistycznej czy feministycznej. Są jednak takie aspekty jej twórczości, które wymykają się jednoznacznym odczytaniom. Dlaczego kobieta, która tak często pojawia się w jej pracach, przeważnie występuje bez twarzy lub zabandażowana i zasłonięta? Dlaczego tak często ciało kobiece redukowane jest do części takich, jak piersi czy usta (w *Deserach* fragmenty ciała zamienione są w obiekt konsumpcji)? Czy artystka przyjmuje „męski” – erotyzujący ciało kobiety – punkt widzenia? Czy raczej wskazuje na sposób funkcjonowania kobiety w kulturze? Warto przywołać w tym miejscu

²⁶ Pierre Cabane, *Alina à corps perdu*, „Le Combat” 1973, nr 8986, cyt. za: Jola Gola, *Kalendarium życia i twórczości Aliny Szapocznikow*, [w:] *Alina Szapocznikow. 1926–1973*, katalog, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta 1998, s. 138.

tezę Judith Butler na temat „kobiecości”. Jest ona, według tej badaczki, kategorią niekompletną, na której obszarze ma miejsce ciągła kontestacja znaczeń²⁷. Upraszczając można powiedzieć, że dochodzi tu do konfrontacji znaczeń nadawanych kobiecie przez mężczyzn i przejmowanych, negowanych bądź zmienianych przez same kobiety. To właśnie taki obraz niezdefiniowanej, płynnej kobiecości wyłania się z twórczości Aliny Szapocznikow.

Warto zwrócić uwagę na szczególne miejsce Aliny Szapocznikow w sztuce polskiej właśnie ze względu na metodę odwzorowywania ciała, która nie pozwala fałszować jego obrazu i sprawia, że sztuka przekształca się w indywidualną opowieść o tożsamości. Metoda ta stanie się popularna w kręgu polskich artystek. Znajdziemy ją w sztuce Ewy Kuryluk, tworzącej odciski ciała na chustach. Odbicia wizerunków swych ciał pojawiają się w sztuce Izabelli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej. Natalia LL bezpośrednio nawiązuje do cyklu *Zielnik* przede wszystkim w *Destruktach*, w których przedstawia swą twarz, akcentując proces starzenia się, destrukcji, umierania²⁸. Artystka najmłodszej generacji Teresa Sztwiertnia maluje na swych obrazach odciski ciała, także przywołujące na myśl *Zielnik* Aliny Szapocznikow. Zupełnie inne odniesienia do tej twórczości znajdziemy w pracach Katarzyny Kozyry, która nie powiela metod Szapocznikow, ale jej sztuka również jest wypowiedzią o kształtowaniu się tożsamości wobec choroby (*Olimpia*).

²⁷ Judith Butler, *Podmioty płci/płciowości/pragnienia*, przeł. B. Kopeć, [w:] *Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska, T. Oleszczuk, OŚKa, Warszawa 1994/1995, s. 67.

²⁸ Zob.: Izabela Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, [w:] „Artium Quaestiones”, VIII, Poznań 1997, s. 143–145.

Lata siedemdziesiąte

Lata siedemdziesiąte były bardziej otwarte na problematykę ciała, jednak od razu pojawia się pytanie, na ile to otwarcie wykraczało poza powielanie obrazów ciała z kultury i twórczości zachodniej. Cenzura, która istniała w tamtym okresie uczulona była bardziej na kwestie polityczne niż obyczajowe. Jak pisze Paweł Leszkowicz: „W socjalistycznych mediach: czasopismach, filmach, festiwalach, programach rozrywkowych pojawiało się coraz więcej kobiecej nagości. Zawarty w tym aspekt erotyczny miał być świadectwem – symptomem przemian i otwarcia”²⁹.

Podejście do kobiecego ciała wyrażały przede wszystkim akty kobiece prezentowane na cyklicznej wystawie *Wenus*, która odbywała się w Krakowie. Akty te, tworzone głównie przez mężczyzn, manipulowały figurą kobiety, nadawały jej bierny charakter. Zabiegi takie, jak estetyzacja (eksponowanie piękna fotografii) i artystyczność (ciało jako pretekst fotografii), tłumili erotyczne oddziaływanie. Były również sztafażem, umożliwiającym widzowi (który z założenia był mężczyzną) kontemplację kobiecego ciała. Miały zapewnić przyjemność oglądania, bez zbytniego ryzyka ocierania się o granicę pornografii. Pozwalały oglądającemu zachować bezpieczną pozycję pod pozorem kontaktu ze sztuką.

Należy zatem zastanowić się nad możliwością alternatywnych obrazów ciała, a zwłaszcza krytyki obrazu ciała, w oficjalnej sferze wizualnej. Warto zadać pytanie, jakie znaczenie na tym tle miała sztuka feministyczna?

²⁹ Leszkowicz, s. 460.

Ciało w feministycznej krytyce polskich artystek

Wątki feministyczne w sztuce polskiej pojawiły się już w latach siedemdziesiątych. Problemy feminizmu jako pierwsze podjęły w swej twórczości: Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum i Krystyna Piotrowska.

Feminizm w latach siedemdziesiątych w Polsce nie miał szerszego oddźwięku. Z jednej strony żelazna kurtyna, a z drugiej tradycyjne polskie wartości uniemożliwiły mu zadomowienie się. Na tym tle wydaje się niezwykle, że już w latach siedemdziesiątych pojawiły się w Polsce działania artystyczne dotyczące problematyki feminizmu. Z pewnością jedną z przyczyn tej sytuacji było otwarcie się na sztukę zachodnią.

Istotnym elementem zachodniej sztuki feministycznej od początku jej trwania był protest przeciwko kulturze czyniącej z ciała kobiety obiekt wizualnej konsumpcji. Feministki ostrze swego sprzeciwu skierowały w kierunku przedstawień wyniesionych z tradycji starych mistrzów i „Playboya”. Zwróciły uwagę, że tak jak w sztuce dawnej widz mógł swobodnie rozkoszować się kobiecym ciałem, sprawując nad nim pełną kontrolę, podobnie w kulturze popularnej wizerunki kobiet służą zaspokajaniu erotycznych pragnień oglądających je i władających nimi widzów (określonych jako mężczyzn).

Natalia LL w pracach zatytułowanych *Sztuka konsumpcyjna* z 1972 roku ukazuje zmultiplikowane fotograficzne wizerunki kobiety konsumującej parówkę albo banana. Przedmioty konsumpcji są tutaj jawnymi odniesieniami do penisa. Artystka podejmuje grę z widzem. Obiektem przedstawienia jest ciągle kobieta, która kierując swój wzrok w stronę widza, jednocześnie go kontroluje. Multiplikacja przedstawień nie pozwala odbiorcy na zajęcie wygodnej pozycji oglądu, jednego, ustalonego punktu widzenia.

Co więcej ze względu na ilość spojrzeń skierowanych w jego stronę, widz przegrywa w toczącej się grze. Sam jest zagrożony. Bowiem przedstawiona tu kobieta dokonuje symbolicznej konsumpcji seksualnej, w sposób jednoznaczny obchodząc się z trzymanymi w ręce bananami lub parówkami, przywołując tym gestem miłość oralną, ale także – groźbę kastracji. Obrazy te mogą wywołać w widzu dyskomfort, a nawet lęk. Dwuznaczność przedstawień ujawnia się też we wzroku sfotografowanej modelki. Z jednej strony patrzy ona na widza, kusząc go i uwodząc. Z drugiej jednak – w jej spojrzeniu pojawia się kpina i ironia. Artystka zdaje się sugerować, że prawo do rozkoszy posiada tutaj jedynie przedstawiona kobieta. Mimo że kusi widza, sama jest dla niego nieosiągalna, nie poddaje się jego fantazjom. Prace Natalii LL można odczytać jako próbę kontroli męskiego widza przez panowanie nad jego spojrzeniem. W ten sposób artystka dokonała zanegowania tego, co Amelia Jones w eseju o Cindy Sherman nazywa „projekcyjnym okiem”, którego konstrukcja w dziełach sztuki przekształcała kobiece ciało w obiekt erotycznej kontemplacji³⁰. Natalia LL, prowadząc grę z widzem, ujawnia reguły „projekcyjnego oka”. Kobieta przybiera tutaj uwodzicielskie pozy, odpowiadające tym regułom, ale zarazem zdaje się posiadać atrybut widza – substytut jego penisa i symbol jego władzy. Ona bierze go w posiadanie, może z nim zrobić to, co zechce – ujawnia w ten sposób obecność widza, stawiając go zarazem w sytuacji zagrożenia i niepewności.

Warto zauważyć, że brak dyskusji feministycznych w Polsce w latach siedemdziesiątych uniemożliwił odczytanie krytyki zawartej w pracach Natalii LL. Można postawić

³⁰ Amelia Jones, *Tracing the Subject with Cindy Sherman*, [w:] *Cindy Sherman. Retrospective*, Thames & Hudson, New York, London 1997, s. 34 i 35.

pytanie, czy wówczas problem kobiety uwikłanej w reguły „projekcyjnego” spojrzenia był problemem zasadniczym, jeśli chodzi o sytuację kobiet.

Trudno mówić w latach siedemdziesiątych w Polsce o kulturze konsumpcyjnej i występującym w niej seksualnym wizerunku kobiety. Przedstawiona przez Natalię LL modelka odpowiada ideałom urody z reklam i czasopism, ale tych zbyt wiele jeszcze w Polsce nie było. Funkcjonowały, co prawda, wystawy aktu w fotografii, jak wspomniana już wystawa *Wenus*, a ostatnia strona pisma „Perspektywy” ukazywała nagie modelki, jednak w polskiej rzeczywistości funkcjonował raczej wizerunek kobiety aseksualnej, związanej z domem i rodziną. Kultura popularna nie dostarczała na taką skalę, jak na Zachodzie czy obecnie w Polsce, wizerunków kobiet odpowiadających męskiemu seksualnym fantazjom. Piotrowski opisując problem seksu w latach siedemdziesiątych zauważa, że Polska nie przeszła w latach sześćdziesiątych rewolucji seksualnej, seks nie był więc tutaj elementem krytyki społeczeństwa. Według tego autora krytyczny wymiar sztuki Natalii LL uległ zatarciu: „W kontekście procesów historycznych funkcjonujących w tym kraju, praca Natalii Lach Lachowicz nabiera zgoła innego znaczenia – staje się a-krytyczna, bardziej rozbudza, niż analizuje konsumpcjonizm, bardziej mu się poddaje, niż go opisuje”³¹.

Jednak seksualizm kobiety może być elementem krytycznym, kobieta świadoma swej seksualności (a taka jest bohaterka *Sztuki konsumpcyjnej*) była wytworem rewolucji seksualnej, przejęła kontrolę nad swoim ciałem oraz pożądaniem. Jak pokazała Natalia LL, przejęła też kontrolę nad męskim widzem, wobec którego do tej pory musiała pozostawać

³¹ Por.: Piotr Piotrowski, *Postmodernizm i posttotalitaryzm*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 4 (4), 1994, s. 64.

stać bierna. Artystka nie tyle więc rozbudzała pragnienia konsumpcyjne, ile wskazywała na nieistnienie w polskiej wizualności pewnych wzorców. Pojawiła się oczywiście dwuznaczność, gdyż artystka nie wzięła pod uwagę mechanizmów zniewolenia wytwarzanych przez kulturę konsumpcyjną oraz tego, że ciało wyzwalając się spod wpływu jednej władzy, dostaje się często pod działanie nowej.

Marię Pinińską-Bereś Andrzej Kostołowski uważa za artystkę wyprzedzającą zachodni nurt feministyczny, argumentując, iż rozwijała ona pewne wątki feministyczne już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zanim pojawiły się one na Zachodzie³². Kostołowski ma tu na myśli przede wszystkim krytyczną analizę ról przypisanych kobiecie.

Artystka używała w swych pracach materiałów nietypowych: sklejki, wypchanych pokrowców, pikowanych tkanin, gąbek, szkła, waty, *papier-mâché* czy polnych kamieni. Jej sztuka jest nietrwała, dzieła są trudne do przechowywania, podatne na zabrudzenie, podarcie, zgniecenie. We wcześniejszych pracach artystka operowała przede wszystkim figurą kobiecą, jej fragmentami, później wykorzystywała przedmioty domowe, jak stół, łóżko, parawan. Tę buduarowo-kuchenną przestrzeń tradycyjnie przypisaną kobiecie, wypełniają gorsety, fartuchy, kołdry, pieluchy, lustra; jest też balia, śmietniczka, deska do prasowania. Sztuka ta wskazuje na uwikłanie kobiety w świat rzeczy, na osaczenie jej w przestrzeni domowej, na zamknięty krąg, w którym spędza ona swój czas, na model kulturowy, według którego przestrzeń ta jednoznacznie przypisana jest kobiecie.

Sztandarowym kolorem Pinińskiej-Bereś był róż. Jest to kolor konwencjonalnie przypisany kobiecie już od mo-

³² Andrzej Kostołowski, *Żywy Róż*, katalog wystawy *Nurt Intelktualny w sztuce polskiej po drugiej wojnie światowej*, Galeria BWA Lublin 1985.

mentu urodzenia. Jego symbolika wiąże się też z ciałem, buduarem, seksem. Prace Pinińskiej-Bereś poprzez swą miękkość, krągłe formy i różowy kolor nasycone są atmosferą erotyzmu. Towarzyszą im ironiczne komentarze wypisane staranną, szkolną kaligrafią, przywołujące na myśl intymność wyznania dziewczęcego pamiętnika. Ta w całości odnosząca się do konwencjonalnego świata kobiety sztuka analizuje naszą świadomość i zakorzenione w niej stereotypy³³. Najbardziej widoczne jest tutaj stereotypowe zidentyfikowanie kobiecości z ciałem. Powszechnie uważa się, że sztuka Marii Pinińskiej-Bereś jest „cielesna” i właśnie ta cielesność ukazana jest w najbardziej stereotypowy sposób – przybiera kolor różowy, jest miękka, delikatna, podatna na zranienia, jak pisze jeden z krytyków, chce się ją dotykać i pieścić³⁴. Artystka operuje mitami kobiecości, jednak występująca w jej pracach ironia wprowadza dystans wobec ukazanych stereotypów. Pinińska doprowadziła w swej sztuce do takiego ich przejawienia, że jawią się one jedynie jako sztuczne konstrukcje, stają się maskami. Kobiecość jest tu maskaradą polegającą na nieustannym wcieleniu „kobiecego” wyglądu, zachowania i ról społecznych. Można powiedzieć, że w ten sposób ujawnia się przepaść pomiędzy konwencjonalnymi kodami „kobiecości” a ciałami, które mają je wcielać. Kody te są czymś wtórnym, narzuconym przez społeczny porządek. W ten sposób „kobiecość” jawi się jako społecznie kształtowana konstrukcja.

³³ Por.: Jerzy Hanusek, *Na tropie pływającej żyrafy*, katalog wystawy *Figura w indywidualnej poetyce*, Orońsko 1993.

³⁴ „Zdumiewająca miękkość jej rzeźb sprawia, że chce się je wziąć w usta, by smakować je, a wreszcie szarpać zębami, by rozładować seksualne napięcie, którym zdają się pulsować od wewnątrz.” Tomasz Szczuka. tekst w katalogu: *Maria Pinińska-Bereś. Figura w indywidualnej poetyce*. Orońsko 1993.

Maria Pinińska-Bereś w swej sztuce wskazała na mechanizmy „ucieleśniania” kobiecości; na to, w jaki sposób określone role (czy kody) narzucane są jednej z płci i jak łatwo są przez nią przyjmowane. Świat pokazany jest w jej pracach w różowych barwach, a życie w nim wydaje się łatwe, nieskomplikowane, leniwe. *Gorsety, Psychomebelki* czy stoły zastawione fragmentami kobiecego ciała: nogami, biustami, łonami, podejmują problem konsumpcji kobiecego ciała. Elementy kobiecości, podane na talerzach, zachęcają do skonsumowania. Jednak artystka sprawia przykrą niespodziankę widzowi udostawniając pojęcie konsumpcji. Tu widz spotyka się z pokawałkowanym ciałem, a zaznaczone ślady obecności konsumenta, jak zarysowane na stole ręce czy nóż i widelec, czynią jego obecność ujawnionym faktem. Artystka także w inny sposób zastawia pułapki na przyzwyczajenia widza. W jednej z prac, również zawierającej fragmenty kobiecego ciała, widz chcąc przyjrzeć się im bliżej, musi pochylić się nad stołem. Ale wtedy zobaczy samego siebie, gdyż w tej pracy zostało użyte lustro.

Kobiece ciało użyte w sztuce przez artystki może jednakże zostać powtórnie przywłaszczone przez kulturę jako obiekt mający seksualnie pobudzić mężczyznę. Proces ten ujawnił się w czasie performance Ewy Partum pod tytułem *Samoidentyfikacja* z cyklu *Mój problem jest problemem kobiety*, który miał miejsce w Małej Galerii PSP – ZPAF w Warszawie w 1980 roku. Artystka wystąpiła nago, mając jedynie na nogach buty na wysokich obcasach. Przedstawienie odbywało się nie tylko w przestrzeni galerii. Artystka wyszła z niej na zatłoczony Plac Zamkowy, gdzie mieści się Pałac Ślubów. Spacerowała pomiędzy przypadkowymi gośćmi weselnymi, wzbudzając żywe zainteresowanie publiczności. Obserwatorzy, być może chcąc osłabić wymowę jej akcji, podkreślali piękno jej nagiego ciała. Poprzez tę akcję uległa zderzeniu kobieca na-

gość funkcjonująca w mediach i w sztuce jako obiekt seksualnej kontemplacji z realnością nagiej kobiety, która znalazłszy się w przestrzeni publicznej, wywołała dyskomfort, zakłopotanie i niepewność u widzów. Tutaj widz nie miał możliwości erotycznej kontemplacji, przeżywania własnej przyjemności w ukryciu. Nagie ciało artystki stało się widoczne w przestrzeni publicznej, w której kobieta powinna ukrywać swoją seksualność, ewentualnie dostosować ją do męskich oczekiwań. Partum nie zrezygnowała z wykreślenia własnego ciała i własnej seksualności. Ukażała mechanizmy władzy wyznaczające kobiecemu ciału określone role w zależności od miejsca, w którym się ono pojawia. W ten sposób jej ciało, choć podporządkowane regułom ideału kobiecej urody i podporządkowane „projekcyjnemu” męskiemu spojrzeniu, stało się obsceniczne, wkraczając na obszar, z którego zostało wykreślone.

Ideał kobiecej urody

Twórczość Krystyny Piotrowskiej, z połowy lat siedemdziesiątych, określić można jako feministyczną krytykę mechanizmów dyscyplinowania kobiecego ciała. Podczas indywidualnej wystawy w Galerii ON w październiku 1977 roku artystka pokazała katalogi i kolekcje przedstawięń oczu, nosów, ust oraz twarzy upiękuszanych i zmienianych zgodnie z męskimi oczekiwaniami. Artystka przedmiotem swoich analiz uczyniła manipulowanie kobiecym ciałem w celu stworzenia z niego widowiska dla męskiego spojrzenia³⁵. Poruszyła także problem dwoistości ciała: ciała przeznaczo-

³⁵ Por.: Andrzej Haegenbarth, *Ciało jako znak*, [w:] *Sztuki plastyczne w Poznaniu. 1945–1980*, red. T. Kostyrko, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987, s. 180–182.

nego do oglądu i ciała skrywanego pod kosmetyczną maską, ulegającego procesowi starzenia się. Zwróciła uwagę na dramatyczną walkę prowadzoną przez kobiety z własnym ciałem w celu zachowania młodości i urody. Ujawniła procesy maskowania się i upiększania. Znaczącym przedmiotem jej analiz stała się kosmetyka i chirurgia plastyczna, do których nawiązała w takich pracach, jak: *Katalog, Nowa twarz w twoim lustrze, Dlaczego nie tak? Albo tak?*. Artystka akcentując procesy makijażu, retuszu, wskazała na praktyki wykonywane przez kobiety chcące upodobnić się do dziewczyn z luksusowych magazynów. W pracach z cyklu *Blizny* ukazała drugą stronę tego procesu: okaleczenia fizyczne, a zarazem moralne, będące efektem dążenia do narzuconego ideału. Poprzez podkreślenie sztuczności tych wizerunków, wskazała na niebezpieczeństwo utraty własnej podmiotowości. Zwróciła uwagę na bezkrytyczne poddawanie się wzorcom urody i dążenie za wszelką cenę do osiągnięcia upragnionego wizerunku. Artystka adresowała swe prace głównie do kobiet, do nich kierowała pytania (*Dlaczego nie tak? Albo tak?*), zmuszała do czynności manualnych (odwracanie foliowych kartek przekładanki pod tytułem *Retusz* czy poruszanie oczami w pracy pod tytułem *Patrząc na co chcesz*). W twórczości Piotrowskiej został ujawniony proces upiększania swego wizerunku, nakładania rozmaitych, odpowiadających wymogom mody masek. W późniejszych pracach, głównie w *Ćwiczeniach z portretu*, artystka poprzez analizę własnego wizerunku postawiła problem własnej tożsamości. Czy pod maskami istnieje jeszcze prawdziwa twarz, czy można znaleźć w lustrze swoje prawdziwe odbicie – swoje „ja”?

W sztuce Piotrowskiej dochodzi do krytyki i ujawnienia mechanizmów dyscyplinowania ciała, związanych z dążeniem do osiągnięcia ideału kobiecej urody. Ideał ten produkowany jest przez kulturę popularną, jednak wszelkie dys-

cyplinujące praktyki wprowadzane są przez same kobiety. Wykonawcą i ofiarą systemu władzy związanego z ideałem kobiecej urody jest ta sama osoba.

Omówione powyżej przykłady świadczą o tym, że choć feminizm w Polsce w latach siedemdziesiątych jeszcze się nie rozwinął, pojawiły się wówczas artystki, które podjęły problem kobiety jako obiektu męskiego spojrzenia. Zaatakowały dotychczasowy związek między patrzącym mężczyzną a oglądaną przez niego kobietą oraz ujawniły sposoby patrzenia na kobietę. Pojawia się jednak pytanie o kobiecego widza: jakie sposoby patrzenia oferują te prace kobiecie? Odpowiedzi na to pytanie zaprezentowane prace Natalii LL, Pinińskiej i Partum nie dostarczają. Kobieta może, według tych artystek, przejąć jedynie męskie sposoby patrzenia: być obiektem spojrzenia, kontestować je, prowadzić gry z widzem, rozpoznać mechanizmy „ucieleśniania” własnej kobiecości.

Ciało zbiorowe: Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz nie jest artystką związaną z nurtem feministycznym. Przywoływana bywa jednak w kontekście feministycznym ze względu na używane przez nią techniki bliskie tradycyjnemu kobiecemu rękodzielu. Artystka neguje opozycję między sztuką wysoką a rzemiosłem artystycznym, uznawanym za sztukę o niższej, gorszej pozycji. Mnie jednak interesuje postawione w jej sztuce pytanie o ciało i tożsamość. Piotr Piotrowski zwraca uwagę, że w tworzonych przez Abakanowicz cyklach (*Plecy*, 1976–1982, *Tłum*, 1985–1987, *Ragazzi*, 1990–1992), mamy do czynienia z pytaniem o indywidualność, „ale w tłumie, w masie, w kontekście innych jednostek”³⁶. Artystkę interesuje identyfikacja ze zbiorowością

³⁶ Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, s. 111.

prowadząca do całkowitego zniwelowania własnej podmiotowości. Ciało zostaje włączone w całość, tracąc w ten sposób indywidualne cechy, w tym również płciowe: „można powiedzieć mocniej: postaci te w ogóle nie są obdarzone ciałem, nawet podział na płeć, wydawałoby się zasadniczy, gdy mówimy o ciele, nie jest tu zaznaczony”³⁷. Znowu więc mamy do czynienia z bezcielesnością. Jaki zatem ma sens pytanie o tożsamość, skoro ciało z jego indywidualnymi cechami przestaje istnieć? Ale można też powiedzieć inaczej: ciało nie przestaje istnieć, ale ulega włączeniu w całość. Według Foucaulta to włączanie w całość odbywa się na zasadzie dyscyplinowania. „Pojedyncze ciało zostaje uznane za element, który można umiejscawiać, wprawiać w ruch, łączyć z innymi. Jego waleczność albo siła przestają być zasadniczymi określającymi je zmiennymi, zostaje nimi miejsce, jakie zajmuje, interwał, jaki wypełnia, regularność lub rozkaz, w zgodzie, z którym się przemieszcza”³⁸.

Powstaje w ten sposób „człowiek zbiorowy”, a zauważmy, że o takim właśnie człowieku mówią wspomniane cykle Magdaleny Abakanowicz. Foucault zauważa, że poprzez włączenie ciała w całość, uczynienie go częścią skomplikowanej maszyny, następuje funkcjonalna redukcja ciała. Tak samo u Abakanowicz – cielesność zostaje zredukowana do minimum. Seksualność i cechy charakterystyczne dla płci są człowiekowi zbiorowemu, jak sugeruje artystka, niepotrzebne, gdyż aby stać się częścią składową „maszyny władzy”, musi zanegować swoją indywidualność. Zdyscyplinowanie ciała, które pokazuje Abakanowicz, włączenie go w całość jest zagrożeniem dla tożsamości człowieka. Pytanie o indywidualność jest tu więc pytaniem o możliwość wyrwania ciała z tej całości, możliwość istnienia poza tłumem. Monumen-

³⁷ j.w., s. 112.

³⁸ Foucault, *Nadzorować i karać*, s. 159, 160.

talność przedstawionego przez nią tłumowi urzeka, powoduje, że człowiek jest skłonny zaprzeczyć swojej indywidualności na rzecz włączenia w całość. Powrót do własnej indywidualności mógłby nastąpić tylko przez powrót do własnego ciała. Ale czy ten powrót jest w ogóle możliwy? W sztuce Abakano-wicz odpowiedzi na to pytanie nie odnajdziemy, bowiem ukazany przez nią człowiek jest zawsze częścią całości.

Ciało złożone na ołtarzu: Jerzy Bereś

Artystą, dla którego własne ciało stało się podstawowym materiałem sztuki, jest Jerzy Bereś. W swej twórczości z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych odwołuje się do symboliki i terminów zaczerpniętych z ikonografii chrześcijańskiej. Wiele prac określonych jest jako: *Ołtarze*, *Msze*, pojawiają się też między innymi takie tytuły, jak *Modlitwa* i *Krzyż*. Tym, co zazwyczaj zostaje złożone na ołtarzu, jest ciało artysty. Ma ono niewiele wspólnego z ideałem klasycznego męskiego aktu.

Historia sztuki od starożytności wytworzyła klasyczne standardy aktu męskiego i związane z nimi ideały męskości. Kenneth Clark pisze o kilku konwencjach męskiego aktu. Jedną to *Apollo*, gdzie ciało musi spełniać warunki określonych praw proporcji i harmonii, będąc uosobieniem spokoju i potencjału ludzkiej siły. Drugą jest *Energia*, którą ucieleśniają przede wszystkim dwa typy: „atlety” i „bohatera”; konwencja ta wyraża ruch, siłę, wolę walki, jest przedstawieniem ciała triumfującego. W obu konwencjach ideałem jest ciało zdrowe, muskularne, silne, przedstawione zazwyczaj w akcji, konotujące takie znaczenia, jak władza i dominacja. Trzecią konwencją jest *Cierpienie (Pathos)*, gdzie ciało zostaje pokonane przez ból. Konwencja ta wyraża triumf ducha nad materią. Przykładem mogą tu być przedstawienia ciała Chrystusa. To ciało ukazane zazwyczaj w momen-

cie śmierci na krzyżu, ze zwieszoną głową, poranione i wyścieńczone niesie ze sobą znaczenia transcendentne³⁹.

Do tej właśnie konwencji nawiązuje w swej twórczości Jerzy Bereś, odcinając się od tradycji aktu męskiego „z jego seksualnymi, heroicznymi i idealistycznymi konotacjami czerpanymi z klasycznych tradycji europejskiej sztuki nowożytnej”⁴⁰. Jego ciało składane na ołtarzu, często dodatkowo opisane, jeśli już czymś osłonięte to drewnianymi klepkami lub płótnem na wzór przepaski na biodrach Chrystusa. Bereś mówi, że dla niego nagość oznacza „czystość” i „szczerłość”. Jak pisze Piotrowski: „Rzekoma «surowość», czy też «czystość» i «szczerłość», o której wspomina artysta, w efekcie ubrana jest w patos takich znaczeń, jak upokorzenie i degradacja, ale jednocześnie – zgodnie z funkcją rytualnej ofiary – zmartwychwstanie”⁴¹.

Ciało artysty dodatkowo obciążone jest znaczeniami odwołującymi się do tradycji narodowej (między innymi białoczerwone kolory, którymi jest malowane). W komentarzach do wystąpień pojawiają się specyficzne polsko-chrześcijańskie, a nawet polityczne odniesienia.

Jego ciało nie jest silne, nie stanowi żadnego użytku dla władzy politycznej, nie głosi jej chwały. W ten sposób nagość staje się krytycznym elementem w sztuce Beresia. Artysta przekracza związane z cielesnością sfery tabu. Występuje kompletnie nagi, wykracza poza wyznaczone przez społeczeństwo ramy. Łamie konwencje obrazowania ciała w sztuce PRL-u. Jak pisze Leszkowicz: „Nagie kobiety w wizualności PRL-u stały się ideologiczno-dekoracyjnym sztufazem, nagi mężczyzna stanowił w socjalistycznej kulturze

³⁹ Kenneth Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, PWN, Warszawa 1998.

⁴⁰ Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, s. 199

⁴¹ j.w., s. 199.

puste miejsce, coś niewyobrażalnego i niedopuszczalnego. Same genitalia męskie były naruszeniem wszystkich otaczających ciało człowieka norm, ich obecność podlegała tak ostremu cenzuralnemu wykluczeniu, [niosąc] jak najbardziej wywrotowe intencje polityczne”⁴².

Bereś swą nagość dodatkowo podkreśla, nadaje jej specjalne znaczenia, na przykład malując swojego penisa w barwy narodowe: na biało-czerwono. To właśnie jego nagość, a nie czytane przez niego manifesty, prowokowała cenzurę.

Ciało artysty osadzone w narodowo-romantycznej symbolice wyraża opór przeciwko władzy komunistycznej. Wpisuje się też w uniwersalny dualizm zakładający prymat ducha (rozumu) nad materią (ciałem). Rozum panuje tu nad ciałem, które jest mu całkowicie podporządkowane. W sztuce Beresia złożone jest ono na ołtarzu sztuki, bywa brukane i zdegradowane, podczas kiedy „duch” pozostaje nieugięty, stawiając opór wobec zniewalającego systemu władzy. Tak jak w konwencji aktu, określonej przez Clarka jako *Cierpienie (Pathos)*, tak i tutaj ciało zostaje poświęcone w imię idei, oznacza triumf ducha nad materią. Paradoksalnie przestaje mieć ono jakiegokolwiek znaczenie, a obnażenie go staje się aktem fizycznego poniżenia, ale zarazem – duchowego wyniesienia.

Lata osiemdziesiąte

Sztukę lat osiemdziesiątych charakteryzuje przede wszystkim kontynuacja wątków obecnych wcześniej w twórczości PRL-u, a także nowe zjawiska, jak twórczość przykościelna czy sztuka alternatywna wykpiwająca otaczającą rzeczywistość (Pomarańczowa Alternatywa i Łódź Kaliska). Nowe zjawiska w sztuce zachodniej, na przykład nowy ekspresjonizm,

⁴² Leszkowicz, *Ucieczka od erotyki...*, s. 467.

znalazły w Polsce swe odzwierciedlenie w twórczości Grupy czy Luxusu. Stylistykę i ikonografię Grupy opisuje Paweł Leszkowicz jako „kpinę i ironię z tandetnej sztuki przykościelnej i narodowej mitologii”⁴³. W twórczości Grupy pojawia się operowanie ikonografią seksualną i eksponowanie tego, co dotychczas w sztuce było zabronione: motywów genitalnych. Artyści z tego kręgu: „prosto i dosłownie ukazują stosunki seksualne, anatomiczne zbliżenia, wyolbrzymione męskie i żeńskie genitalia. Ciała ujęte są w sposób dynamiczny i celowo drastyczny”⁴⁴. Ta fizjologiczna drastyczność łączona była często z religijnym bluźnierstwem. Twórczość Grupy była więc „doskonałym przykładem czasu przełomu – wymiany reguł, momentu, gdy obalone zakazy władzy politycznej nad obrazem zastępuje rynek kierujący się zupełnie nową moralnością i ustanawiający dla sztuki erotycznej zupełnie nowe granice”⁴⁵. W ikonografii seksualnej Grupy chodziło przede wszystkim o przełamywanie norm moralnych i prowokację, samo ciało nie miało większego znaczenia. Cieleśność i przełamywanie norm z nią związanych były jedynie narzędziem przydatnym w krytyce otaczającej rzeczywistości, nie miały nic wspólnego z rozważaniami na temat tożsamości.

Małgorzata Lisiewicz w eseju pod tytułem *Sztuka Milczenia* dokonując charakterystyki twórczości lat osiemdziesiątych, pisze, że sztukę Grupy cechowała kontynuacja modernistycznego myślenia o sztuce jako bycie autonomicznym, topos artysty wyobcowanego ze społeczeństwa, „poruszanie się w przestrzeniach obyczajowo, społecznie i ideologicznie bezpiecznych”⁴⁶. Brak sztuki krytycznej i zaangażowanej w latach osiemdziesiątych autorka upatruje w konty-

⁴³ j.w., s. 470.

⁴⁴ j.w.

⁴⁵ j.w.

⁴⁶ Małgorzata Lisiewicz, *Sztuka milczenia. Szkic o polskiej sztuce lat 80.*, [w:] „Magazyn Sztuki” nr 5 (1), 1995, s. 65.

nuacji „postawy milczenia” ukształtowanej jeszcze w dobie socrealizmu, bowiem formą protestu w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych było zaniechanie twórczości, bądź zamknięcie się w obszarze autonomicznej, sformalizowanej sztuki. Stąd też niechęć do rzeczywistości i akontekstualizm. Dlatego w polskiej sztuce lat osiemdziesiątych zauważyć można brak zaangażowania w problematykę narażoną na społeczną dyskryminację, jak seksualność, religia, miejsce kobiety w społeczeństwie. To także brak rozwinięcia problematyki ciała i tożsamości. W zamian mamy tu do czynienia z postawą „ucieczki od konkretności w stronę uniwersalności, od dosłowności w stronę symboliczności, metaforyczności, poetyckości, od terażniejszości w stronę historyczności lub transcendencji, od oczywistości w stronę enigmatyczności i tajemniczości, od realnej problematyki do rozważań nad zamkniętym artystycznym uniwersum”⁴⁷.

Galeria Repassage

Warto zauważyć też odmienne od dominujących tendencje, które pojawiły się już w latach siedemdziesiątych. Mam na myśli przede wszystkim działalność warszawskiej galerii Repassage, która została otwarta w roku 1971 jako galeria działająca przy klubie studenckim Sigma i zamknięta 13 grudnia 1981 roku⁴⁸. Galeria prowadzona była przez różne osoby, zmieniały się też jej nazwy. Początkowo funkcjonowała jako Ośrodek Kultury Studentów Uniwersytetu Warszawskiego Sigma, a jej animatorem był Paweł Freiser. Jako Repassage prowadzona była przez Elżbietę i Emila Cieślarów, a później

⁴⁷ j.w., s. 74.

⁴⁸ *Sigma, Galeria Repassage*, katalog wystawy, red. Maryla Sitkowska, Galeria Zachęta, Warszawa 1993.

jako Repassage 2 przez Krzysztofa Junga, ostatecznie jako Re-Repassage, której kierownikiem był najpierw Roman Woźniak, a następnie Jerzy Słomiński. Galerię tworzyli przede wszystkim ludzie wywodzący się z dwu pracowni Wydziału Rzeźby ASP – prof. Jerzego Jarnuszkiewicza oraz prof. Oskara Hansena: Wiktor Gutt, Waldemar Raniszewski, Grzegorz Kowalski, Elżbieta i Emil Cieślarowie, Roman Woźniak, Daniel Wnuk. Jak wspomina Grzegorz Kowalski, jedną z wyraźnych postaw w kręgu ludzi galerii była krytyka zinstytucjonalizowania sztuki, jałowego autotematyzmu, europocentryzmu sztuki współczesnej – tego, że jest ona częścią kultury białego człowieka. Wiktor Gutt i Waldemar Raniszewski wykonali w 1977 roku prezentację pod tytułem *Kultura niszcząca*, której towarzyszył tekst zawarty w katalogu, opisujący europejską kulturę jako destrukcyjną i nastawioną na zdobywanie, ze względu na zawarty w niej antropocentryzm i wynikającą z niego nietolerancję. Samozniszczenie naszej kultury i niszczenie przez nią innych kultur było zilustrowane przez dwa zestawy slajdów ukazujących więźniów obozu koncentracyjnego oraz ludzi „dzikich”.

W twórczości kilku artystów związanych z kręgiem Repassage'u zauważyć można także zwrot w stronę ciała będącego obiektem doświadczalnym i nośnikiem przekazu. Doświadczenia ciała i ich eksponowanie były zasadniczym elementem sztuki, która miała być w swych założeniach terapeutyczna. Postawa ta była najbardziej wyraźna w twórczości Grzegorza Kowalskiego, prowokującego w swych pracach graniczne przeżycia i sytuacje. W takich akcjach, jak *Dewocjonalia* (1974) i *Inspeky* (1975), szalowym sznurem krępował i deformował ciała uczestniczących w nich osób. W fotograficznym cyklu *Krzeseł-tableau* (1974–75), czy w akcji *Komplikacja – zdarzenia na kanwie „Lekcji anatomii” Rembrandta i fragmentów „Dziennika” Witolda Gombrowicza* artysta zaprezentował bezpośrednie działania na ciele.

Warto zatrzymać się nad pracą pod tytułem *Krzeseło*. Pozowało do niej 48 osób, z których każda zgodziła się usiąść dwunastokrotnie na krześle, bez żadnego odzienia. Artysta stworzył w ten sposób dokumentacje rozmaitych póz, które te osoby przyjmowały, mając do dyspozycji jedynie krzesło. Wiele z nich powtarzało pozy znane z historii sztuki. W większości przedstawień mamy do czynienia z sytuacją „pokazywania się”, przedstawiania, często w znaczeniach erotycznych. Co ciekawe, nie tylko kobiety przyjmują te pozy, ale także mężczyźni prezentują swe ciało w erotycznym kontekście. Zachowania ukazanych tu osób przeczą dualistycznemu podziałowi płci. W wątpliwość poddana zostaje znana teza Johna Bergera, że mężczyźni patrzą, a kobiety się przedstawiają⁴⁹. Warto porównać tę pracę z *Conversions* Vito Acconciego z 1971 roku, gdzie artysta próbuje ucieleśnić retorykę kobiecego ciała, ukrywając swego penisa przez przytrzymanie go udami, lub, jak w *Conversations III* w ustach klęczącej za nim kobiety. W ten sposób poddaje on w wątpliwość identyfikację płciową, gdyż jego ciało bez penisa widziane być może jako ciało kobiece. Jego ciało/tożsamość/dzieło sztuki staje się w ten sposób, jak pisze Amelia Jones, radykalnym odwróceniem dualistycznej logiki identyfikacji płciowej oraz miejscem intersubiektywnych identyfikacji i pożądań⁵⁰. Podobne znaczenia wiążą się z *Krzestem* Grzegorza Kowalskiego, gdzie znajdziemy fotografie mężczyzn ukrywających swego penisa, przyjmujących retorykę kobiecych póz, ale także takich, którzy eksponują swego penisa, prezentują siebie jako obiekty wizualnej przyjemności. *Krzeseło* poddaje więc także w wątpliwość dualistyczną logi-

⁴⁹ John Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Rebis, Poznań 1997, s. 47.

⁵⁰ Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1998, s. 143–144.

kę identyfikacji płciowej, według której kobieta jest obiektem pożądania, a mężczyzna władcą jej wizerunku.

W innych pracach Grzegorza Kowalskiego, takich jak *Dewocjonalia*, *Dom lalki* pojawia się także ciało krępowane, związane. Przedstawiona na fotografiach pod tytułem *Dom lalki* kobieta ma zasłoniętą twarz, a to, że ma związane zarówno ręce, jak i nogi sprawia, że jej ciało jest całkowicie ubezwłasnowolnione, niezdolne do pozbycia się krępujących je więzów. Nasuwa się skojarzenie z pracą Man Raya pod tytułem *Restored Venus* z 1936 roku, gdzie mamy do czynienia jedynie z przedstawieniem samego kobiecego torsu, nawiązującego do *Wenus z Milo*. Sznury, które obwiązują tors *Wenus* kontrastują z gładkością powierzchni jej ciała. Wyobrażenie to przywołuje, według Mary Ann Caws, skojarzenia z sadomasochistycznymi fikcjami de Sade'a; ciało to wydaje się bowiem przeznaczone do bicia, ewentualnie przypomina też gotową do wysłania paczkę. Caws pisze o całkowitym ubezwłasnowolnieniu: „*Wenus* nie ma głowy, nie może więc protestować, nie ma nóg i nie może uciec, nie ma rąk i nie może się bronić”⁵¹. Przywołuje w ten sposób wyobrażenia kobiety – ofiary całkowicie poddanej swemu oprawcy z sadomasochistycznego scenariusza. Skojarzenie to wydaje się być uzasadnione, biorąc pod uwagę chociażby współczesne fotografie Japończyka Nobuyoshiego Arakiego, który przedstawia skrepowane sznurami kobiety w pozach przywołujących gwałt, a nawet sprawiających wrażenie, że są już martwe. Ich ciała przedstawiane są najczęściej wiszące lub bezwładnie leżące. Araki współpracował z magazynami ocierającymi się o pornografię oraz z pismem o tematyce sadomasochistycznej. Jego prace były kilkakrotnie konfiskowane ze

⁵¹ Mary Ann Caws, *An Erotics of Representation: Fashioning the Icon with Man Ray*, [w:] *On Fashion*, red. S. Benstock i S. Ferris, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1994, s. 135.

względu na surowe japońskie prawo dotyczące pornografii⁵². Grzegorz Kowalski odcina się od podobnych znaczeń⁵³. Artysta mówi, że w jego pracach ukazujących ciała powiązane sznurami chodzi nie tyle o aspekt erotyczny, ile o ukazanie ciała jako obszaru doświadczenia. Są to jednak działania, jak przyznaje sam Kowalski, degradujące. Związana kobieta w *Domu lalki* próbuje jednak się poruszać, jakby sprawdzając granice pomiędzy ubezwłasnowolnieniem a możliwościami własnego ciała. Według Kowalskiego uprzedmiotowienie stało się tu niemożliwe: powiązane ciała ujawniały swe potrzeby i tożsamość. Jednakże, tak jak w *Restored Venus* Man Raya, przedstawiona w *Domu lalki* kobieta także nie może protestować, nie może uciec ani się bronić.

Wyraźnie erotyczny wymiar zyskiwało ciało w twórczości Krzysztofa Junga, prowadzącego galerię Repassage 2 w latach 1978–1979. W takich pracach, jak *Przemiana*, *Rozmowa*, *Miłość*, akcja rozgrywana jest przez nagie postacie oplecione niciami. Istotą jest tu cielesny kontakt, dotyk przekazywany za pomocą nici, będących, według Junga, metaforą zamknięcia i cielesnego powiązania pomiędzy bliskimi sobie osobami⁵⁴. Jung nie rezygnuje ze zmysłowego uroku nagich ciał. Tutaj miękkość i gładka powierzchnia ciała kontrastują z cienkimi, niemalże wcinającymi się w ciało niciami. Przedstawienie skrępowanej kobiety z *Rozmowy* (Łódź, 1980) zawiera w sobie podobny erotyczny aspekt, co wyżej opisana praca Man Raya *Restored Venus* czy nawet fotografie Arakiego.

Ciało w sztuce artystów związanych z galerią Repassage było przede wszystkim obiektem eksperymentu, to na je-

⁵² Piotr Cypryański, *Kolekcjoner kobiecego ciała*, [w:] „Max”, nr 7, 1999, s. 66–69.

⁵³ Artur Żmijewski, *Jest równość, choć nie ma równych. Rozmowa z Grzegorzem Kowalskim*, [w:] „Max”, nr 7, 1999, s. 110.

⁵⁴ *Galeria Repassage*, s. 111.

go obszarze badano granice ludzkiego doświadczenia. Występują tu ciała malowane, krępowane, ustawiane w dowolnych kompozycjach (Jung, *Uprzedmiotowanie*, 1979). Traktuje się je przede wszystkim jako materiał sztuki. Ujawniające się tutaj podejście do ciała nasuwa skojarzenie z traktowaniem go jako obszaru granicznych przeżyć w sztuce wiedeńskich akcjonistów. Najbardziej bliskie podejście do akcjonistów ujawnił Jerzy „Słoma” Słonimski w akcji pod tytułem *Cięcie*, gdzie dokonał ukośnego nacięcia żyłką własnej klatki piersiowej, a następnie wtarcia w ranę grafitu. Akcja stała się, według Grzegorza Kowalskiego, „złamaniem konwencji nienaruszalności ciała oraz zmywalności śladów”⁵⁵, choć – traktując ciało jako obszar eksperymentu – tkwiła w konwencji twórczości z kręgu Repassage. Położony, w akcjach wspomnianych artystów, akcent na cielesność ukazywał wygnanie tej sfery ze sztuki. Badanie i naruszanie granic ciała stało się elementem krytyki społecznej.

Wątek eksploatawania granic cielesnych przeżyć pojawi się w sztuce lat dziewięćdziesiątych, głównie w twórczości absolwentów pracowni Rzeźby na warszawskiej ASP prowadzonej przez Grzegorza Kowalskiego i Roberta Woźniaka, którzy sposób prowadzenia pracowni oparli na zasadach partnerstwa. Filozofia pracowni Kowalskiego zakłada indywidualne podejście do studenta oraz idącą za tym wolność światopoglądową, indywidualną i artystyczną. Najważniejsze są wybory i propozycje artystyczne studentów, a nie doktryna profesora. Duże znaczenia ma tutaj poszerzanie własnej świadomości, odwoływanie się do pierwotnych rytuałów, kontakt z własnymi emocjami i ciałem. Istotna jest konfrontacja własnych doświadczeń z istniejącymi w kultu-

⁵⁵ Korespondencja na tle wydarzeń w galerii Repassage. Fragment listu G.K. do B.C., [w:] *Galeria Repassage*, s. 116.

rze obszarami tabu ograniczającymi wolność ekspresji. Emma Marczevska pisząc o podziale na „obszar wspólny” i „obszar własny”, zauważa jego zbieżność z przeprowadzonym przez Antoniego Kępińskiego podziałem na dwie formy przestrzeni, w których funkcjonuje człowiek. „Przestrzeń własna” wiąże się z indywidualną strukturą jednostki, natomiast „przestrzeń wspólna” zdefiniowana jest przez Kępińskiego jako przestrzeń konfrontacji z innymi ludźmi, ciągłego sprawdzania i kontrolowania, jakiemu podlega jednostka w kontaktach społecznych. Poprzez wejście w przestrzeń wspólną człowiek wyrzeka się własnej intymności, skazany jest na stałą obserwację i ocenę. To właśnie konfrontacja doświadczeń w tych przestrzeniach staje się podstawowym elementem praktyk twórczych studentów prof. Kowalskiego. Marczevska zwraca też uwagę na psychoanalityczne podłoże realizowanego w pracowni programu W działaniach studentów dostrzec można urzeczzenie seksualnością i śmiercią, eksploatację sytuacji granicznych⁵⁶. Artyści z pracowni Grzegorza Kowalskiego: Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Monika Zielińska zaczęły ukazywać ciało jako obiekt autoanalizy, ale także obiekt przemocy panujących ideologii, uwikłany w złożone relacje władzy. Wątki te obecne są także w twórczości innych artystów lat dziewięćdziesiątych i dla wielu stanowią zagadnienia kluczowe.

⁵⁶ Emma Marczevska, *Pracownia profesora Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP w latach dziewięćdziesiątych*, praca magisterska pod kier. prof. dr. hab. P. Piotrowskiego, maszynopis, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 1997, s. 28–30.

Rozdział 3

Sztuka i moralność

*Abuse of powers should come as no surprise.
(Nikogo już nie dziwi nadużywanie władzy.)*

Jenny Holzer

*Moja sztuka jest tylko cieniem rzeczywistości,
która jest znacznie trudniejsza do zniesienia.
Łatwiej oburzać się na jej reprezentację w teatrze
niż na rzeczywistość, bo łatwiej jest zrobić coś
ze sztuką: zakazać, ocenzurować, zabrać teatrowi
dotację. Ale co można zrobić z tą kobietą powieszoną
w lesie. Zabrać jej subwencję?*

Sarah Kane

Osią napięć dekady lat dziewięćdziesiątych były dyskusje na temat moralności sztuki, wolności działań artystycznych oraz jej ograniczania. Dekada ta przyniosła wyraźną polaryzację stanowisk artystycznych i krytycznych: po jednej stronie stali obrońcy tradycji, po drugiej zwolennicy „nowego nieładu”. Oba obozy dzieliła przepaść języków, wzajemna niechęć, a w skrajnych wypadkach fanatyzm.

Diagnozy

Na obciążenie sztuki społeczną normą „moralności” zwróciła uwagę Aneta Szyłak w *Relacji z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*¹. Autorka zaakcentowała powszechnie stawiany sztuce najnowszej zarzut niemoralności, któremu jak cień towarzyszy niechęć mówienia o samym dziele. Tym samym walka o moralność zamienia się w moralizatorstwo. Po pierwsze moralne jest to, co jest „poprawne” artystycznie, a więc malarstwo, rysunek, rzeźba. Wszystko inne jest występkiem, gdyż wynika z pustki, braku talentu i umiejętności akademickich. Krytyka nie spiera się o dzieła, lecz o własne interpretacje: „Nie samo bowiem dzieło wzbudza kontrowersje, a uwiarygodnienie go przez wziętego krytyka”². Szyłak napisała, że obrońcy „niepodważalnych wartości malarских” walczą z całym sił o przetrwanie, zarzucając nowym zjawiskom szerzenie zła i przekraczanie norm obyczajowych.

Problem dyskusji o moralności w sztuce, a także jej funkcjonowania w politycznym kontekście Polski lat dziewięćdziesiątych, podjęli też niemal równocześnie: Piotr Piotrowski w tekście *Sztuka według polityki*, zamieszczonym w katalogu wystawy *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*³ oraz Ryszard W. Kluszczyński w tekście pod tytułem *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce* umieszczonym na łamach „Exitu”⁴.

¹ Aneta Szyłak, *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*, [w:] „Exit”, nr 3 (31) 1997, s. 1532–1534.

² j.w., s. 1533.

³ Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki*, [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, katalog wystawy, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Gdańsk (2000), s. 20–34.

⁴ Ryszard W. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, [w:] „Exit”, nr 4 (40) 1999, s. 2074–2081.

Piotr Piotrowski analizując najnowszą sztukę w kontekście politycznym, ukazał jej uwikłanie w obszar władzy. Opisał przykłady blokowania wolności artystycznej, cenzury dokonywanej przez instytucje artystyczne, ataków na sztukę krytyczną, wiążąc je z konkretnymi wydarzeniami politycznymi. Piotrowski wskazał na próbę neutralizacji takich problemów jak hierarchia płci, która stanowi podstawę modelu rodziny propagowanego w Polsce. Autor pisząc o krytycznej sztuce polskiej lat dziewięćdziesiątych, zwrócił uwagę na wątki, które atakują czy krytykują system władzy, ujawniają podwójną moralność polskiego społeczeństwa, a także wskazują na kompleksy Polaków. „Sztuka według polityki, operująca ciałem i problematyką płci, stanowiąca płaszczyznę negocjacji tożsamości, podejmująca ważne problemy społeczne, to sztuka, która rozwija się w Polsce lat dziewięćdziesiątych, w istocie rzeczy jest awangardą opisanych procesów, stąd analiza konfliktów z establishmentem, w jakie ona wchodzi mówi tyleż o niej samej, co o otoczeniu, w jakim funkcjonuje i w jakim my budujemy własne pozycje”⁵.

O blokowaniu bardziej radykalnych akcji artystycznych oraz uwikłaniu sztuki w politykę pisał też Ryszard W. Kluszczyński. Zwrócił uwagę na zmianę, która nastąpiła w Polsce po 1997 roku, kiedy po wyborach parlamentarnych, władzę w Polsce objęły ugrupowania konserwatywno-prawicowe. Dyskusje o sztuce zostały sprowadzane do dyskusji ideologicznych, atakowana była sztuka krytyczna i, co warte podkreślenia, nie negowano jedynie wartości poszczególnych dzieł, ale w ogóle odmawiano artystom prawa do swobodnej ekspresji twórczej. Dzieła sztuki były atakowane przede wszystkim za nieprzystawalność do tradycyjnych konwencji i norm. Kluszczyński

⁵ j.w., s. 33.

zauważył przy tym obraźliwy charakter dyskursu na temat sztuki, prowadzonego przez konserwatywne i prawicowe media.

Lata dziewięćdziesiąte charakteryzowały się głęboką marginalizacją sztuki współczesnej – taką diagnozę postawili w dyskusji redakcyjnej wrocławskiego „Formatu” Jaromir Jedliński, Ewa Mikina, Piotr Piotrowski, Bożena Czubak i Andrzej Saj⁶. Krytycy jednym głosem alarmowali o krytycznym stanie instytucjonalnego funkcjonowania kultury artystycznej, milczeniu krytyki w sprawach dotyczących miejsca i roli sztuki w życiu publicznym, traktowaniu praktyki artystycznej jako dziedziny działań oderwanych od rzeczywistości. Przyczyny tego stanu krytycy widzieli w: utrzymaniu monopolu politycznego państwa nad kulturą (poprzez instytucje państwowe), braku forum dla dyskusji o współczesnej twórczości, przewadze na rynku prasy pism literackich i ogólnokulturowych preferujących konserwatywny model sztuk wizualnych, dominacji modelu krytyki operującej paradygmatami modernistycznymi oraz braku programów edukacyjnych.

Zgadając się z diagnozami o złym stanie krytyki, o ignorancji dotyczącej sztuki współczesnej, można jednak zauważyć jej rosnącą popularność. Paradoksalnie przyczyniła się do niej konserwatywna prasa, oskarżająca sztukę o łamanie zasad moralnych. Jak często działo się już w dziejach sztuki, wywoływane skandale doprowadzają do zainteresowania szerszego grona odbiorców. Dyskusje na temat sztuki nie ograniczały się tylko do kręgów artystycznych. Szeroko pojęta publiczność przestała być

⁶ *Czy marginalizacja sztuki współczesnej?* (Dyskusja redakcyjna z udziałem Jaromira Jedlińskiego, Ewy Mikiny i Piotra Piotrowskiego „Format” reprezentowali Bożena Czubak i Andrzej Saj), [w:] „Format” nr 26/27 (1-2, 1998), s. 2-7.

obojętna na sztukę, a twórczość czasami stawała się sprawą wagi państwowej (jak pokazały dyskusje o udziale Kozyry na Weneckim Biennale, gdzie wielu nie podobało się, że to właśnie Kozyra będzie reprezentować w Wenecji nasz kraj).

Cenzura artystyczna

Po 1989 roku sztuka zaczęła funkcjonować w gospodarce rynkowej, dlatego też przed instytucjami artystycznymi pojawiły się nowe problemy: wydawania pieniędzy podatników, a także uwikłania artysty w sytuację rynkową. To, że w dziedzinie polityki granice tolerancji są większe, nie znaczy, że cenzura jest mniejsza – choć występuje najczęściej w zupełnie innych formach. Przesuwa się bowiem w sferę obyczajową. I tak na przykład niebezpieczna jest dla sponsorów sztuka podejmująca „brudne” tematy i drażliwe treści, naruszająca przyjęte normy moralne, ujawniająca społeczne obszary tabu. Taka sztuka jawi się jako zagrożenie, zwraca uwagę na te elementy systemu społecznego, które opierają się na niesprawiedliwości, wykorzystaniu ludzkiego potencjału, próbach manipulowania społeczeństwem, braku tolerancji dla innych. Sztuka krytyczna jest więc uwikłana w sposób bezpośredni lub pośredni w politykę. Formułowana przez nią krytyka spotyka się często z próbami jej blokowania, a nawet z działaniami cenzorskimi. Przykłady takich działań pogrupować można wokół trzech, wzbudzającym największe emocje tematów: religii, cielesności i historii.

Incydentem, który ujawnił funkcjonowanie w obszarze artystycznym cenzury było niedopuszczenie na wystawę Andreasa Serrana w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 1994 roku jednej z jego prac: *Piss Christ*, gdzie

krucyfiks sfotografowany został w pojemniku z uryną. Nie mieliśmy tu jednak do czynienia z funkcjonowaniem jakiejś instytucji cenzorskiej. Wspomnianą pracę polecił przenieść do magazynu sam dyrektor Centrum Wojciech Krukowski, nie zgadzając się nawet, jak chciał Serrano, na umieszczenie pracy na wystawie i zasłonięcie jej czarnym płótnem. Wszystko odbyło się więc zgodnie z logiką cenzury opisaną przez Foucaulta: „w tym wypadku zakaz występuje pod trzema postaciami: stwierdzenia, że coś nie jest dozwolone; przeszkodzenia, by zostało powiedziane; zaprzeczenia, że istnieje. Formy na pozór trudne do pogodzenia. Wymyślono jednak swego rodzaju logiczny łańcuch, charakterystyczny [...] dla mechanizmów cenzury: łączy on nieistniejące z nielegalnym i niewyraźnym w taki sposób, że każde z nich stanowi jednocześnie zasadę i skutek drugiego; o zakazanym nie należy mówić, dopóki nie zostanie usunięte z rzeczywistości; nieistniejące nie ma prawa do jakiegokolwiek manifestacji, nawet w porządku słowa oznajmającego jego istnienie; a to, co powinno być przemilczone, wygnane zostaje z rzeczywistości niczym coś w pełni zakazanego”⁷.

Wspomniana cenzura nie dotyczyła wizualnej sfery pracy *Piss Christ*, którą jest krucyfiks, lecz tego, że przedmiot przedstawienia został zanurzony w warstwie uryny. Emocje wywołał użyty tutaj materiał, a więc płyn fizjologiczny. Obrazoburcze było zestawienie tych dwóch elementów: religijnego symbolu i niegodnego go „plugawego” płynu, jakim jest mocz. Fakt ten ujawnia, jak bardzo w świadomości społeczeństwa zakorzeniony jest strach przed naruszaniem religijnych oraz związanych z fizjologią człowieka obszarów tabu.

⁷ Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komedant i K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 77.

Pojawia się problem instytucji artystycznych, które nie funkcjonują przecież niezależnie od politycznych układów. Decyzji Wojciecha Krukowskiego broniła, w przywołanym już tekście, Aneta Szyłak pisząc: „Dyrektor Centrum Sztuki działał tu nie tylko w obronie swojego stanowiska, ale także w obronie instytucji, która wielokrotnie już była atakowana ze względu na fakt, iż kilkakrotnie pojawiały się tam prace budzące różnego rodzaju kontrowersje. Obawa brała się z faktu, iż większość społeczeństwa to katolicy. W tym kontekście, jak mniemano nie bez racji, *Piss Christ* nie może liczyć na racjonalny odbiór”⁸.

Zrozumiałe jest, że dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej musiał stać na straży instytucji, szczególnie że ówczesne ataki na Centrum groziły nawet jego zlikwidowaniem. Zastanawia jednak, czy nie powinien stać także na straży wolności artystycznej. Silna presja, której uległ Krukowski, wycofując pracę Serrana, świadczy przede wszystkim o słabym statusie sztuki w naszym społeczeństwie oraz jest przykładem ograniczania wolności artystycznej na rzecz podporządkowania się interesom większości.

Jak zauważa Piotr Piotrowski, obecny w życiu publicznym katolicki fundamentalizm manifestowany jest nie tylko przez hierarchię Kościoła katolickiego, ale także przez partie polityczne szukające jego poparcia i chroniące się pod jego autorytetem⁹. Wiąże się to z nowymi zagrożeniami dla wolności jednostki.

Artystą, który analizuje polski katolicyzm jest Robert Rumas. W takich pracach, jak *Dedykacje*, 1992, *Termafory*, 1994, *300 stoików*, 1994, *Holy Mother*, 1994, materiałem są figurki Matki Boskiej oraz inne dewocjonaalia, prawie za-

⁸ Szyłak, s. 1532.

⁹ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu, W stronę historii sztuki po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 238.

wsze opakowane, zamknięte w słoikach bądź akwariach. Prace te odwołują się do banalności dewocjonaliów, tanich i kiczowatych przedmiotów traktowanych przez część katolików z niebywałym szacunkiem. Rumas krytykuje tutaj powierzchowność polskiego katolicyzmu, polegającą na przywiązywaniu największej wagi do zewnętrznych znaków i symboli, a na dalszy plan spychającą przestrzeganie jego zasad.

Prace artysty przez część polskiej krytyki zostały odczytane jako chęć prowokacji, obrażania uczuć i szokowania. W *Termaforach* wystawionych w 1994 roku w centrum Gdańska artysta pokazał wykonane z plastiku i napełnione wodą pojemniki, w których umieszczone były gipsowe figurki Chrystusa i Matki Boskiej, jakie można kupić w każdym sklepie z dewocjonaliami. Praca ta uległa zniszczeniu w kilkanaście minut po jej umieszczeniu na głównym deptaku miasta. Zniszczenia dokonali przechodnie, którzy rozpruli worki, wydobyli z nich figury, a następnie zanieśli je do biur gdańskiej kurii. Ludzie ci działali w przeświadczeniu, że dokonano bluźnierstwa i tylko przez oddanie figur do właściwego miejsca (kościół) można dokonać ich „uratowania”. To działanie anonimowego tłumu ujawniło siłę dewocjonaliów i władzę religijnych symboli w świadomości katolików, ukazało też powierzchowność religijnych przekonań ludzi, którzy poczuli się ową pracą urażeni¹⁰. Wydobyta została na jaw władza reli-

¹⁰ Podobny mechanizm zadziałał przy okazji wystawy *Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej*, która odbyła się w Brukseli (5 X 2001 – 27 I 2002). Tam również figury z *Termaforów* zostały wyciągnięte i przeniesione do gabinetu radnej z partii demokratyczno-konserwatywnej. Wystawa ta ujawniła przywiązanie do religijnej symboliki w polskim społeczeństwie. W konsekwencji polski kurator wystawy Kazimierz Piotrowski został zdegradowany ze stanowiska kuratora Działu Rzeźby Muzeum Narodowego w Warszawie.

gijnych wyobrażeń, które w opinii tłumu stają się tożsame ze świętością. Rumas poprzez swą sztukę chce mówić o zniewoleniu: „To próba wyzwolenia, wyjścia na zewnątrz, próba dyskursu. Uważam, że w Polsce ludzie są ciągle wewnętrznie zniewoleni, boją się polityki, seksu, religii. Boją się przede wszystkim Kościoła”¹¹. Można zauważyć też, że boją się sztuki, która ujawnia działanie władzy na wspomnianych przez Rumasa obszarach, dlatego ceną próby podjętej przez artystę może być nawet zniszczenie jego dzieła.

Na marginesie warto zauważyć, że często przytaczane są w słowach krytyków przychylnych sztuce krytycznej sformułowania o wolności artystycznej. Nad jej granicami zastanawiała się między innymi Ewa Mikina relacjonując wydarzenia związane z wystawieniem i zniszczeniem *Termaforów*¹². Warto się zastanowić, czy sformułowanie to ma jeszcze swój dawny sens. Mít wolności artysty związany był z wyniesieniem artysty ponad społeczeństwo, tutaj zaś mamy do czynienia z otwartą krytyką tego społeczeństwa. Tłum, który przeszedłby obojętnie wobec pracy Rumasa, ukazałby bezsens podjętego przez niego wysiłku.

Ataki dotyczyły prac nie tylko naruszających obszary religijnego tabu, ale także eksponujących cielesność i seksualność, a także krytycznie odwołujących się do naszej tradycji. Wspomnieć można między innymi ataki na wystawę *Antyciała*, która odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie na przełomie lipca i sierpnia 1995 roku. Wzięli w niej udział między innymi Alicja Żebrowska, Katarzyna Kozyra, Katarzyna Górna, Grzegorz Klaman, Robert

¹¹ *Nie mam celu zbawiania świata. Wywiad z Robertem Rumasem*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 6/7 (2–3), 1995, s. 63.

¹² Por.: Ewa Mikina, *Przestrzeń publiczna*, [w:] „Magazyn Sztuki” nr 5 (1), 1995, s. 238.

Rumas, Zbigniew Libera, Piotr Wyrzykowski, Konrad Kuzyszyn, Paweł Althamer, Grzegorz Sztwiertnia i Piotr Jaros. Według organizatorów wystawy – Roberta Rumasa i Ewy Gorządek – intencją pokazu było zwrócenie uwagi na napięcia pomiędzy ciałem obecnym w twórczości młodych artystów a rzeczywistością, z którą sztuka ta stara się nawiązać dialog. „Tytuł *Antyciała* sugeruje napięcie, jakie obserwuje się na styku tej artystycznej świadomości ciała i prowokującej ją polskiej realności”¹³. Ważne było tutaj zwrócenie uwagi na polski kontekst, na wykreślanie z przestrzeni publicznej dyskursów cielesności. Mam tu na myśli między innymi odebranie kobietom prawa do aborcji, brak oświaty seksualnej, traktowanie seksualności jako przynależnej wyłącznie do obszaru prywatnego, ale z drugiej strony ingerowanie w ten obszar przy pomocy nakazów i zakazów – czynienie więc z ciała i seksualności obszaru politycznych manipulacji, zaanektowanie ich przez władzę i jej potrzeby. W kontekście tych napięć politycznych odczytać można tytuł wystawy: *Antyciała*.

W recenzji Małgorzata Lisiewicz napisała, że wystawa ukazała fascynację ciałem młodych twórców, a także ujawniła postawy sprzeciwu i niezgody¹⁴. Ciało zostało ukazane jako przedmiot kontroli i manipulacji, stało się także szczególnym miejscem wyrażania tożsamości i poszukiwania własnego obszaru wolności. Lisiewicz krytycznie odniosła się jednak do wspomnianych twórców, zarzucając im tendencje uniwersalistyczne – ciało, według niej, było w ich sztuce absolutem, brakowało jej natomiast dekonstrukcji znaczeń związanych z cielesnością.

¹³ Por.: ulotka dla publiczności towarzysząca wystawie *Antyciała*, 7 VII – 13 VIII 1995, kurator R. Rumas, współpraca E. Gorządek.

¹⁴ Małgorzata Lisiewicz, *Antyciała – ciała przeciw rzeczywistości*, [w:] „Format”, nr 3–4 (20/21), 1995, s. 119.

Pojawiły się też inne, krytyczne odczytania wystawy. Przywołać można tu komentarz Piotra Kopszaka, który napisał, że ciało współcześnie jest traktowane jako odtrutka do zwalczania szkodliwych efektów współczesnej cywilizacji. Przedsięwzięcie wystawy uznał za nieudane, zarzucając artystom, że wśród rozmaitych postaw wobec ludzkiego ciała, brak jednej – szacunku, a za całkiem zrozumiałą uznał „niechęć do oglądania rzeczy ze swej natury nieprzyjemnych”¹⁵.

Ataki na *Antyciała* dotyczyły przede wszystkim wystawienia tam kontrowersyjnej pracy Alicji Żebrowskiej pod tytułem *Grzech Pierworodny*. Podjęto próbę zamknięcia wystawy i uniemożliwiono jej prezentację za granicą – było to powiązane z rzekomym przekroczeniem norm obyczajowych, dokonany przez niektórych artystów.

Z atakami z różnych stron spotykały się także *Więzy krwi* Katarzyny Kozyry. Pokazanie tej pracy w listopadzie 1996 roku, w prowadzonej przez Jacka Markiewicza prywatnej galerii „a.r.t.” w Płocku, spowodowało protest lokalnego PCK, obrażonego faktem, że jego symbol stał się tłem dla przedstawienia z nagą kobietą i główkami kapusty. Natomiast zaprezentowanie *Więzów krwi* na wystawie *Kobieta o kobiecie* w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej w końcu 1996 roku wywołało poruszenie w środowisku skupionym wokół Akcji Katolickiej Bielska-Białej. Akcja wystosowała do dyrektora galerii list protestacyjny przeciw „niegodnemu posługiwaniu się symbolami religijnymi”, w którym oskarżono artystkę o „swobodne wykorzystanie krzyża jako tła dla nagiej modelki oraz umieszczenie tego symbolu wśród główek kapusty”. Autorzy napisali: „Nie życzymy sobie, aby [krzyż] był przez kogokolwiek ośmieszany, bądź poniżany, bowiem na krzy-

¹⁵ Piotr Kopszak, *Meandry cielesności*, [w:] „Format”, j.w., s. 120.

żu umarł Chrystus”¹⁶. Protest ten dotyczył także tekstu Małgorzaty Lisiewicz z katalogu wystawy, w którym autorka analizowała pracę pod kątem demistyfikacji wpływu Kościoła katolickiego i religii, okaleczających kobietę emocjonalnie i intelektualnie przez siłę swych ideologii. Według autorów wspomnianego listu sformułowania użyte przez Lisiewicz o przemocy Kościoła były „niezgodne z prawdą i obrażały całą wspólnotę Kościoła powszechnego”.

Protesty dotyczyły nie tylko eksponowanej pracy Katarzyny Kozyry, ale także całej wystawy *Kobieta o kobiecie*, która w swych założeniach nie była ani prowokacyjna, ani obrazoburcza; można by ją nawet skrytykować z pozycji feministycznych za prezentowanie tradycyjnego – esencjonalistycznego sposobu myślenia o kobiecie. Jednak pojawiły się głosy, między innymi oburzonej radnej Anny Musiańskiej, która mówiła: „Wystawa ma charakter prowokacyjny. Spora część prac, choć wykonywana technikami plastycznymi nie jest sztuką. Niektóre prace negują między innymi takie wartości, jak rodzina i religia. Wysztytują symbole religijne chrześcijaństwa, islamu i judaizmu. Prezentują postawę homoseksualną, posługują się kalectwem dla zobrazowania tezy «dobro-zło»”¹⁷.

Według niej wystawa obrażała człowieczeństwo i odbierała kobiecie godność. Musiańska domagała się także, by w następnym roku zorganizować wystawę „na wyższym poziomie artystycznym i estetycznym” (jak łatwo niekiedy porządek ideologiczny łączy się z estetycznym!) – wystawę o kobiecie, ale w roli matki, córki, uczennicy, nauczycielki,

¹⁶ List otwarty do Pani Małgorzaty Kubicy-Bilskiej, Dyrektora Miejskiej Galerii Sztuki w Bielsku-Białej, skierowany przez środowiska skupione wokół Akcji Katolickiej w Bielsku-Białej, 12 XI 1996.

¹⁷ Cyt. za: *Kobieta o wystawie*, „Dziennik zachodni”, 24 X 1996.

„posłanniczki zawodowej i społecznej”, wyrażającej „tożsamość narodową i religijną”.

Jeszcze ostrzejszy atak przeprowadził Andrzej Jakubiczka, wówczas przewodniczący Komisji Kultury Urzędu Miejskiego w Bielsku-Białej, wysyłając list protestacyjny do różnych instytucji kulturalnych, między innymi do CSW w Warszawie, a także publikując go w „Dzienniku Bielskim”¹⁸ oraz prezentując w lokalnym „Radiu Delta”. Choć, jak już wspomniałam, wystawę trudno było określić jako feministyczną, Jakubiczka skupił się właśnie na wątku feministycznym, pisząc o ekspozycji, że prezentowała wiele prac kontrowersyjnych, budzących zdecydowany sprzeciw wśród odbiorców: „Dotyczy to zarówno tak zwanych «kobiet wyzwolonych», którym mężczyzna do szczęścia nie jest potrzebny, bo one «kochają inaczej», jak też różnych oszalałych feministek uprawiających dziki ekshibicjonizm”.

W innym tekście Jakubiczka stwierdził: „wydawanie kilkuset milionów starych złotych jedynie po to, by kilkanaście niedowartościowanych pań mogło skompensować swoje bardziej lub mniej skrywane kompleksy to lekka przesada. W ogóle samą ideę wystawy uważam za chorą; dzielenie sztuki według rodzaju genitaliów jest tak samo idiotyczne, jak wszelkie inne sztuczne podziały”¹⁹.

Ataki dotyczyły przede wszystkim tego, że na wystawie *Kobieta o kobiecie* prezentowały swą sztukę jedynie kobiety. A przecież nikt nie kwestionuje wystaw, które wciąż jeszcze mają miejsce i w których biorą udział sami mężczyźni, lub niekiedy – jakby na dokładkę – pojawia się jedna artystka. Co gorsza, kuratorka wystawy Agata Smalcerz, odcinając się od feminizmu, nie miała w zasadzie argumentów, by

¹⁸ *Listy do Dziennika*, „Dziennik Bielski”, nr 10 (254), 16 XII 1996.

¹⁹ Andrzej Jakubiczka, *Lekcja Anatomii*, „Teraz ja” – tekst wygłoszony na antenie „Radia Delta”, 4 X 1996.

bronić idei wystawy. Przykład ten ukazuje specyfikę polskiej sytuacji, gdzie jakiegokolwiek nowe idee, projekty, próby manifestowania własnej tożsamości, nawet te, które odcinają się od ideologii, nie chcą w nikogo uderzać ani prowokować, są z zasady krytykowane i atakowane.

Wróćmy jeszcze do *Więzów krwi* Katarzyny Kozyry, które zostały wybrane do prezentacji na billboardach na ulicach kilku miast w Polsce w ramach programu Zewnętrznej Galerii AMS (Art Marketing Syndicate), gdzie pokazywane są prace polskich artystów, odwołujące się do problematyki współczesnej. Celem tego programu ma być głoszenie tolerancji. *Więzy krwi* pokazywane na billboardach od 15 maja 1999 roku sprowokowały protesty. Niestety, jeszcze przed ich pokazaniem, zostały one zaprezentowane w mediach w otoczce skandalu. Stało się to zachętą do protestów, które znowu wywołało „niegodne użycie” symboli religijnych: krzyża i półksiężyca. Prezentowaniu tej pracy w przestrzeni publicznej sprzeciwiły się władze Gdańska i Gdyni, zaś wojewoda łódzki skierował wniosek do prokuratury twierdząc, że „publikacja plakatu może stanowić znieważenie przedmiotu czci religijnej, jakim jest krzyż dla chrześcijan oraz półksiężyc dla wyznawców islamu”²⁰. Jeden z polityków gdańskich zwrócił się do ambasad krajów islamskich dopytując się, czy nie czują się urażone pracą Kozyry. W wyniku tych protestów i atmosfery skandalu *Więzy krwi* zostały ocenzurowane przez samą firmę AMS w nocy z 17 na 18 maja 1999 roku. Wizerunki nagich kobiet zostały zaklejone, pozostawiono tylko wąskie pasy z fragmentami krzyża

²⁰ Cyt. za: Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz...*, s. 2077. Por.: „Życie Warszawy” z 18 V 1999 roku. Wojewoda powołał się na artykuł 166 Kodeksu Karnego, który mówi, że: „kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat dwóch”.

i półksiężycy oraz towarzyszących im warzyw, przez co praca stała się całkowicie nieczytelna. Niestety artystce nie dano możliwości obrony pracy, która w momencie powstania miała być odpowiedzią na konflikty etniczne toczące się w byłej Jugosławii, natomiast ukazała się w czasie zaognienia się konfliktu serbsko-albańskiego. Warto podkreślić też fakt, że pracę ocenzurowała sama firma AMS. Kluszczyński stara się usprawiedliwić jej działanie pisząc, że nie mogła ona sobie pozwolić na konflikt z władzami lokalnymi, które przyznają prawo do umieszczania billboardów w przestrzeniach miejskich, a więc w efekcie zagrożona mogła być egzystencja firmy. Nie jestem do końca przekonana, co do takiego usprawiedliwiania AMS-u, zwłaszcza że firma wydała dość dziwne oświadczenie, w którym napisano, że pracy nie ocenzurowano pod wpływem jakichkolwiek nacisków, ale w wyniku „niezdrowej sytuacji” wykreowanej przez media. W oświadczeniu AMS-u czytamy: „Zaklejając plakat chcieliśmy przede wszystkim uniknąć dyskusji nad przesłaniem tej pracy w atmosferze skandalu. Jej temat jest zbyt poważny, aby mówić o *Wieżach krwi* w ten sposób”²¹.

Ale przecież, właśnie przez jej ocenzurowanie ponownie zwrócono na nią uwagę w kontekście skandalu i protestów, które wywoływała już wielokrotnie wcześniej. Zaklejenie pracy, po której można się było spodziewać, że wzbudzi kontrowersje i tłumaczenie się tym, że chciano uniknąć skandalu, pozostaje więc niezrozumiałe i nie ujawnia prawdziwych intencji firmy, która najprawdopodobniej obawiała się w wyniku nagłośnienia owych kontrowersji utraty części klientów, korzystających z billboardów AMS-u. Nie do końca jasny jest też program Zewnętrznej Galerii, która ma służyć propagowaniu tolerancji. Jeśli Kluszczyń-

²¹ Por.: notatka: „Informacja w sprawie pokazu pracy Katarzyny Koziry *Wieży krwi* na billboardach wydana przez AMS”.

ski pisze, że jest to: „wspaniały projekt wspierający sztukę krytyczną w Polsce, dający artystom możliwość realizacji i prezentacji prac w przestrzeni publicznej”²², to mam co do tego wątpliwości. W ramach galerii eksponowane są prace o niejasnym przekazie (ciekawe dla krytyków, a nie ludzi nie posiadających wiedzy na temat sztuki współczesnej), często brane po prostu za element jakiejś kampanii reklamowej (na przykład praca Anny Jaros pod tytułem *Jesteśmy okropne* była odczytywana między innymi jako wstęp do reklamy damskiej bielizny!), dlatego nie mamy w tym przypadku do czynienia ze sztuką krytyczną, a jedynie jej namiastką. „Krytyczność” jest tu pozorna, zlikwidowana przez brak jasnego przekazu, który uniemożliwia odczytanie części tych prac. Dopiero w momencie, kiedy pojawiła się praca rzeczywiście krytyczna, została niemal od razu zaklejona, wyeliminowano więc wątek krytyczny, a poddano się dominującym tendencjom do uciszania kontrowersji i usuwania w sferę niewidzialności drażliwych problemów.

Do cenzury *Więzów krwi* doszło ponownie w Poznaniu w kwietniu 2000 roku na Biennale Fotografii *Krystalizacje*. Nie dopuszczono tu do pokazu części przygotowanej przez Izabellę Gustowską, która miała zaprezentować na umieszczonych w pobliżu „Arsenału” billboardach prace czterech artystów: Katarzyny Kozyry, Alicji Żebrowskiej, Jacka Staniszewskiego i Pawła Kruka. Prace te nie zostały pokazane, gdyż jak stwierdzili przedstawiciele Wydziału Urbanistyki i Architektury „plansze naruszają ład przestrzenny i estetykę Starego Rynku”. Jednak nie to było przyczyną odmowy. A że cenzurę spowodowały kontrowersje wokół pracy Kozyry oraz wcześniejszych prac Żebrowskiej, przyznał sam przedstawiciel Wydziału Urbanistyki i Architektury

²² Kluszczyński, s. 2077.

Krzysztof Bartkowiak, mówiąc: „Nie chcemy w centrum reklam ani skandalizujących plakatów pani Kozyry, które nie przez wszystkich są tolerowane”²³.

Porównując pracę Kozyry z reklamami obecnymi w przestrzeni miasta, można zauważyć, że nie jest istotne, ile ciała można pokazać, ale w jakim kontekście i w jakich znaczeniach. Ciało kobiety odpowiadającej stereotypowym podziałom płciowym nikogo nie oburza, natomiast ciało kobiety pokazanej jako ofiara systemów religijnych w pracy odnoszącej się do współczesnych konfliktów i problemów wywołało takie kontrowersje, że musiało zostać w całości zasłonięte. Kozyra przekroczyła bowiem utarte schematy i przyzwyczajenia widzów, według których kobiecy akt ma dostarczać wizualnej przyjemności, a nie zwracać uwagę na współczesne konflikty i odwoływać się do problematyki społecznej²⁴.

Niemal w tym samym czasie, co ocenzurowanie *Więzów krwi* na billboardach w 1999 roku, miała miejsce cenzura dokonana w ramach instytucji artystycznej. Dotyczyła wystawy monograficznej Zofii Kulik *Od Syberii do Cyberii* w poznańskim Muzeum Narodowym (maj, czerwiec 1999). Praca pod tytułem *I dom, i muzeum* została pokazana na otwarciu wystawy 23 maja w bardzo okrojonej wersji, ponieważ ocenzurował ją dyrektor Muzeum Narodowego, nie zgadzając się na pokazanie przetworzonych komputerowo zdjęć przedstawiających męskie genitalia rzeźb znajdujących się w Ermitażu. Ten akt cenzury wprowadzał dodatkowo widza w niezrozumiałą sytuację podczas otwarcia wystawy, gdzie w wielkim holu stał jedynie niewielki obelisk.

²³ Cyt. za: „Gazeta Wielkopolska”, sobota-niedziela, 15–16 IV 2000, s. 1.

²⁴ Por.: Izabela Kowalczyk, *Ciało, władza i cenzura (na przykładzie jednej pracy, która nie istnieje i drugiej, której nie widać, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 23 (3), 1999, s. 29–32.*

Widz nie wiedział, że jest on częścią większej pracy. Nie zawieszono tablic z napisem „cenzura”, nie zgodzono się też, jak chciała artystka, by wywołujące zgorszenie genitalia zakryć figowymi listkami. Tłumaczono jej, że przecież byłaby to cenzura (sic!).

W liście otwartym do Dyrektora Muzeum Narodowego Konstantego Kalinowskiego Zofia Kulik i Piotr Piotrowski napisali o groteskowości i zarazem grozie sytuacji, gdy dyrektor jednego z największych polskich muzeów uniemożliwił publiczne dyskusje i ograniczył swobodę artystycznej wypowiedzi²⁵. Co wydaje się tu najbardziej kuriozalne, uprzedził on swym działaniem ewentualne ataki ze strony „obrońców moralności”.

W efekcie negatywnych reakcji została zamknięta także wystawa *Ja i AIDS*, otwarta 5 stycznia 1996 roku w galerii mieszczącej się przy kinie Stolica w Warszawie. Ekspozycja została przygotowana przez Grzegorza Kowalskiego, Katarzynę Kozyrę i Artura Żmijewskiego w 1995 roku. Wzięło w niej udział jedenastu artystów; oprócz wyżej wymienionych między innymi: Katarzyna Górna, Paweł Althamer, Jacek Markiewicz i Krzysztof Malec. Z założenia organizatorów wystawa miała pokazywać nasze nastawienie do AIDS. Miała być próbą emocjonalnego radzenia sobie z groźbą choroby²⁶. *Ja i AIDS* zamknięto po dwóch dniach na polecenie dyrekcji kina pod wpływem nacisków „obrońców moralności”. Wystawę krytykowano za koncentrowanie się na mitologii AIDS, powielanie krążących stereotypów na temat tej choroby oraz pominięcie polskiego kon-

²⁵ List otwarty z dnia 24 V 1999 do pana prof. dr. hab. Konstantego Kalinowskiego, Dyrektora Muzeum Narodowego w Poznaniu, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 23 (3) 1999, s. 31.

²⁶ Artur Żmijewski, *Und morgen die ganze Welt... O wystawie Ja i AIDS*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 10 (2) 1996, s. 262.

tekstu towarzyszącego AIDS. Pojawił się też zarzut, że artystom chodziło o zaistnienie w świadomości publicznej poprzez wybranie „modnego” (!) tematu i zaakcentowanie drażliwych sfer obyczajowych.

Zarzuty chęci prowokowania i wywołania skandalu, tak często pojawiające się w krytyce artystycznej, odsuwają zazwyczaj dyskusję od rzeczywistych problemów podjętych przez wystawę czy danego twórcę. Organizatorzy wystawy *Ja i AIDS* sami zaznaczyli, że mówiąc o AIDS z perspektywy ludzi zdrowych, chcieli ukazać własne lęki, a także podejście społeczne do tej problematyki. W przeciwieństwie do większości społeczeństwa nie chcieli milczeć na temat zagrożeń związanych z tą chorobą, udawać, że ona nie istnieje albo dotyka wyłącznie ludzi „moralnie upadłych” czy też funkcjonujących w społeczeństwie „Innych”, jak homoseksualiści, narkomani, prostytutki. Artyści ukazali w swych pracach, że choroba ta dotyczy każdego, z jednej strony jako zagrożenie, z drugiej jako problem społeczny. A jak drażliwy jest to problem i jak bardzo społeczeństwo nie chce go podejmować, pokazał fakt zamknięcia tej wystawy trzeciego dnia od jej otwarcia.

Można zauważyć tutaj jeszcze jedną prawidłowość. Wystawa *Ja i AIDS* była prezentowana przy kinie, a więc w miejscu, do którego dostęp ma każdy. Podobnie powszechna dostępność na billboardach doprowadziła do drastycznego działania cenzorskiego wobec *Więzów krwi*. W przypadku wystaw odbywających się w zamkniętych galeriach, problem jest mniejszy, gdyż przychodzą na nie jedynie zainteresowani. Problem pojawia się, jeśli dana praca czy wystawa prezentowana jest w przestrzeni publicznej, do której dostęp ma każdy. Przyczyną ocenzurowania pracy Zofii Kulik *I dom, i muzeum* było to, że została umieszczona w muzealnym holu, przez który należy przejść, jeśli się chce zobaczyć stałą ekspozycję. Prezentowanie nagich mę-

skich genitaliów na innych pracach Zofii Kulik, które pokazano w oddzielnych salach, takich kontrowersji już nie wzbudziło.

Nasuwa się tu skojarzenie z pornografią, której nie powinni oglądać wszyscy. Istnieje grupa posiadająca władzę w społeczeństwie, która może sobie na to pozwolić i druga grupa (kiedyś były to kobiety i dzieci, obecnie zwraca się uwagę przede wszystkim na dzieci i młodzież), dla której te obrazy mogą być szkodliwe. Podziały te odzwierciedlają społeczne stosunki, w których istnieje grupa uprzywilejowana, która dyktuje, co inni mogą wiedzieć i oglądać. Jeśli ta grupa nie chce, by inna, podporządkowana grupa, miała dostęp do danego materiału nazywa go „obscenicznością” i zakazuje jego upubliczniania²⁷.

Ataki krytyki i działania cenzorskie dotyczyły przede wszystkim sztuki artystów wywodzących się z pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego. Ich twórczość uchodziła za swego rodzaju patologię. Emma Marczeńska w pracy magisterskiej o absolwentach pracowni Kowalskiego zwróciła uwagę, że „ukryte cenzorowanie” odbywało się już w ramach Akademii, gdy podczas obrony dyplomów zaniżano oceny końcowe w przypadku „niestosownych” prac. Sam Grzegorz Kowalski nie dopuścił do pokazania podczas obrony dyplomu Katarzyny Kozyry zapisu wideo, będącego dokumentacją powstawania *Piramidy zwierząt*, gdyż uznał, że drastyczne sceny przedstawiające usypianie konia mogłyby utrudnić przyznanie artystce dyplomu. A i tak miały miejsce próby cofnięcia jej dyplomu²⁸.

²⁷ Zob.: rozdział *Kontrola granic*, [w:] Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 154–162.

²⁸ Emma Marczeńska, *Pracownia profesora Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP w latach dziewięćdziesiątych*, praca magisterska pod kier. prof. dr. hab. P. Piotrowskiego, maszynopis, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 1997, s. 46, 47.

Piramida zwierząt powstała w 1993 roku. Składa się z ustawionych jedno na drugim, wypreparowanych zwierząt: konia, psa, kota i koguta, nawiązując poprzez to zestawienie do bajki braci Grimm *Czteryj Muzykanci z Bremy*. Krytycy na to nawiązanie nie zwrócili uwagi, w zamian stawiali pytania natury etycznej, między innymi, czy w sztuce wolno wszystko i do jakiego stopnia może być ona dosłowna? Ataki przybierały nieraz formę drastyczną. Początek dały im pisma protestacyjne Zarządu Głównego ZPAP wystosowane do rektora ASP i do Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz donos tej organizacji do programu TVP *Animals*. Powstał reportaż Sylwiusza Rudolfa, wykonany na zlecenie *Animals* i wyemitowany w tym programie w lipcu 1993 roku. To pociągnęło za sobą falę listów i artykułów prasowych, potępiających artystkę i wskazujących na niemoralność sztuki współczesnej. Zarzucano artystce, że jest nieetyczna, a u podstaw jej twórczości leży chęć prowokacji²⁹. Padały wypowiedzi, świadczące o zupełnym niezrozumieniu pracy. W liście Zarządu Głównego ZPAP czytamy: „Czy na tej drodze mamy wkrótce doczekać się wystawy abażurów z tatuowanej ludzkiej skóry?”³⁰. Ewa Banaszkiewicz z *Animals* pisała: „Nie będę moralizować. Nie napiszę o sztuce fałszywostw, gdzie idea sztuki ważniejsza była od idei życia”³¹. A przecież właśnie sztuka Katarzyny Kozyry zadaje pytania natury moralnej, stawia problem etyki społeczeństwa konsumpcyjnego.

²⁹ Por.: *Kalendarium*, oprac. Maryla Sitkowska, [w:] *Katarzyna Kozyra, Łaźnia męska*, katalog, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 1999, s. 94–97.

³⁰ List Zarządu Głównego ZPAP do rektora ASP, 17 VI 1993, kopia w archiwum Katarzyny Kozyry.

³¹ Ewa Banaszkiewicz, *Kasia i zwierzęta*, „Antena”, 1993, nr 32.

Artystce postawiono zarzut, że niczym nieusprawiedliwione było zadawanie śmierci zwierzętom, których ciała zostały użyte w *Piramidzie*. Janusz Marciniak pisał o grozie i okrucieństwie wynikającej z tej pracy i z towarzyszącego jej komentarza, który próbował odnaleźć głębszy sens w działaniu artystki. Marciniak pisał: „Jeśli sztuka ma usprawiedliwiać zabójstwo, to lepiej żeby nie było sztuki”³². Podobne stwierdzenia pełne były jednak obłudy, którą demaskowała swymi pracami Kozyra. Stąd tak ostre reakcje na jej twórczość.

Z atakami i oskarżeniami spotkała się *Piramida zwierząt* na retrospektywnej wystawie Kozyry w Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w Gdańsku w dniach 4-28 marca 1999 roku. Doszło tam wręcz do awantury rozpętanej przez członków gdańskiego Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami, którzy stwierdzili, że praca ta jest przestępstwem, bo narusza ustawę o ochronie zwierząt z 1997 roku. Wezwali do „Łaźni” policję, złożyli do prokuratury doniesienie o przestępstwie, zażądali skonfiskowania taśmy wideo, przedstawiającej zapis usypiania konia w rzeźni. Nagłówki w lokalnej prasie przekazywały informacje o wydarzeniach pod znaczącymi tytułami, świadczącymi o niechęci zrozumienia pracy: *Zabawa w śmierć*, dramatycznymi: *Rzeźnia w galerii*, zmuszającymi do zastanowienia: *Prowokacja czy protest...*, lub wykpiwającymi cały protest ekologów: *Aresztować tę sztukę*.

Bożena Czubał, kuratorka wystawy wyraziła zaskoczenie protestem „ekologów” z gdańskiego oddziału TOZ. Zastanawiała się, czy nie pomylili oni miejsc, bo przecież powinni pikietować raczej pod każdą rzeźnią. Rzeczywiście ich działanie i wypowiedzi określić można jako niekonse-

³² Janusz Marciniak, *Awangarda i wątroba*, Obserwator, Poznań 1998, s. 69.

kwentne. Jeden z członków Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami mówił: „pokazywanie kolejnych etapów uśmiercania zwierzęcia jest niehumanitarne, uwłacza jego godności”. Można to zripostować i zastanawiać się: czy godności konia uwłacza pokazywanie zabijania czy też raczej samo zabijanie, które przecież powszechnie odbywa się w rzeźniach? A może uwłacza to naszej godności (pokazuje jej brak?), bo przecież odsłania proceder, na który jako konsumenci wyrażamy na co dzień zgodę? Wydaje się, że *Piramida* nie wzbudzałaby takich emocji, gdyby nie towarzyszył jej zapis wideo. Jak twierdzili jego członkowie, film mógłby być „lekcją instruktazową dla satanistów”, zawierał sceny drastyczne, których nie powinny oglądać dzieci (i tak nie wpuszczane na wystawę przez pracowników galerii). A przecież pracę mogliby wykorzystał właśnie ekolodzy, chcąc ukazać okrucieństwo rzeźni (tu i tak podane w delikatniejszej formie, bo koń był usypiany przez podanie trucizny, podczas gdy na co dzień odbywa się to przez rażenie prądem)³³. Czy nie jest relatywizmem i obłudą zgadzanie się na powszechny proceder uśmiercania, a z drugiej strony oburzanie się na artystkę ujawniającą te mechanizmy?

Artystka zresztą nie sytuowała się ponad tą sytuacją, nie wskazywała winnego, nie udawała, że jej od procederu uśmiercania udało się uciec, nie mówiła, że można go uniknąć. Nawet nie krytykowała, pokazywała tylko, że uśmiercanie istnieje, choć udajemy, że go nie widzimy, wypieramy je z naszych myśli, zachowujemy się tak, jakby go nie było.

Podobne reakcje wzbudzały prace Grzegorza Kłamana, w których artysta wykorzystywał ludzkie organy (na co uzyskał zgodę etyka Akademii Medycznej w Gdańsku). Pra-

³³ Por.: Izabela Kowalczyk, *Kozyra, czyli problem*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 22 (2), 1999, s. 40–46.

ce te stały się przedmiotem dyskusji i ataków na artystę, oskarżania go o naruszenie zasad etycznych. Jego sztuka określana była „działaniami nie tylko na pograniczu sztuki, ale [...] kodeksu karnego”³⁴. Aneta Szyłak we wspomnianym tekście dotyczącym dyskusji o moralności w sztuce zwróciła uwagę, że krytycy wypowiadając się negatywnie o działaniach artysty, używali słów „kiszki” i „flaki”, jakich on sam nie używa. Ujawnili w ten sposób swój deprecjonujący stosunek do cielesności człowieka³⁵.

Największe inwektywy pod adresem Klamana padły w książce Janusza Marciniaka *Awangarda i wątroba*, choć autor nie podjął otwartej dyskusji, nie wymienił bowiem artysty z nazwiska (!). Niezorientowany czytelnik nie ma więc pojęcia o czym mowa i nie ma też możliwości zweryfikowania tego sądu. Wiadomo, że Marciniak pisze o Klamanie, ponieważ mówi o fragmentach ciała ludzkiego w formalinie, można zresztą przypuszczać, że także poprzez tytuł: *Awangarda i wątroba* odwołuje się do tego artysty, gdyż jednym z organów ludzkich, które znalazły się w pracy *Emblematy* jest właśnie wątroba. Autor zadaje tutaj pytanie: „Artysta czy przestępca?”³⁶. Odpowiedź jest prosta: „przestępca”, a współnikami przestępcy nazywa między innymi recenzentkę, która jeden z obiektów Klamana nazwała „Kaplicą humanizmu”. Marciniak powiada: „Zatrważająca indyferencja moralna chodzi w parze z tupetem i postawą roszczeniową wobec świata. Zagroza kulturze, w której obyczaj został objęty sferą sacrum i ma kształt sakramentu.” Chodzi więc autorowi o bezczeszczenie zwłok, ale nie bierze on w ogóle pod uwagę manipulacji, którym poddawane jes-

³⁴ Jest to wypowiedź publicysty miesięcznika „Res Publica”, cyt. za: A. Szyłak, *Relacja z dyskusji*, s. 1532.

³⁵ Szyłak, j.w.

³⁶ Marciniak, s. 14.

współcześnie ciało i zawłaszczania tego ciała przez inne niż sztuka obszary, na co wskazują prace Klamana.

W związku z wystawą Grzegorza Klamana *Anatropy*, która została otwarta 16 kwietnia 1999 roku w Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w Gdańsku, rozpętały się dyskusje uderzające nie tylko w samego artystę, ale też w wystawiającą jego prace instytucję. Wrogie nastroje wokół „Łaźni” pojawiły się już zresztą nieco wcześniej, po wspomnianej tutaj wystawie Kozyry i atakach na nią. *Anatropy* Klamana to prace, w których ukazane były zdjęcia ludzkich płodów, twarzy zmarłych oraz preparatów. Tutaj artysta nie używał już organów ludzkich, jedynie ich fotograficzne przedstawienia. Doszło jednak do nagonki na „Łaźnię”³⁷. Niektórzy radni oburzyli się, że galeria jest dotowana przez miasto z kieszeni podatników, którzy nie uznają tego typu sztuki. Te ataki doprowadziły w maju 2001 roku do zwolnienia ze stanowiska dyrektora Anety Szyłak, która stworzyła tę instytucję i z powodzeniem nią kierowała. Znowu pojawia się problem wolności instytucji artystycznych i prób jej ograniczenia. Naciski na instytucje artystyczne mają wpłynąć na zaprzestanie wystawiania kontrowersyjnej sztuki, gdyż w przeciwnym razie grozi się instytucji, że zostaną jej odebrane dotacje lub ostatecznie zwalnia się kierującą nią osobę.

To, co najbardziej oburzało moralizatorskich krytyków w działaniach Kozyry i Klamana, to przekroczenie granic, zachwianie uporządkowanym systemem, na którym oparta jest moralność naszego społeczeństwa i zarazem ujawnienie jej kruchej konstrukcji. Artyści ci przenosząc bowiem coś, co jest uznawane za „normalne” w rzeźni, czy na przykład w medycynie, na teren sztuki, ujawnili, że to, na co wyrażamy przyzwolenie, kiedy jest zepchnięte w obszar niewidzial-

³⁷ Gruba forsa w Łaźni, „Wieczór Wybrzeża”, 23 IV 1999.

ności, razi nas i wywołuje niepokój w momencie, gdy zostaje wyeksponowane i gdy jesteśmy z tym skonfrontowani.

To, jakie negatywne reakcje wywołuje problem przekraczania granic i naruszania tabu, pokazały też gorące dyskusje w związku z udziałem Katarzyny Kozyry i jej pracy *Łażnia II* na Biennale Weneckim. Tym, co najbardziej dotknęło „obrońców moralności”, było naruszenie granic płci – transformacja kobiecego ciała w ciało męskie poprzez dołączenie sobie między innymi sztucznego penisa³⁸. Publicysta „Życia” Łukasz Warzecha, nie mogąc pogodzić się z tym faktem, pytał wiceministra kultury Sławomira Ratajskiego: „Jak się pan czuje jako minister kraju, który będzie reprezentowany przez film z panią Katarzyną Kozyrą z doklejonym gumowym penisem?”³⁹. Sztuczny penis stał się problemem wagi narodowej, nie dając recenzentowi spokoju. W komentarzu pod znamienym tytułem *Oświecić Polaczków-ciemniaczków pisał*: „Tak więc Katarzyna Kozyra i gumowy narząd będą godnie reprezentować Rzeczpospolitą Polską na międzynarodowym forum artystycznym. Na takie dzieła nie szkoda publicznych pieniędzy, zatem należy się cieszyć, że polska wystawa została hojnie wspomozona z państwowej kasy sumą 200 tysięcy złotych”⁴⁰. Poruszył newralgiczny problem finansowania sztuki z pieniędzy podatnika: „Jednym słowem pieniądze podatników są przeznaczane między innymi na eksponowanie sztucznego penisa pani Kozyry”⁴¹. Komentując udział Kozyry na Biennale

³⁸ Zob.: rozdz. 5: *Katarzyna Kozyra: ciała wykluczone i transgresyjne*.

³⁹ Łukasz Warzecha, *Świat – postpenisizm, Kozyra – panpenisizm. (Polska performerka i jej promotorzy próbują epatować tanimi przebrzmiałymi chwytami)*, rozmowa z wiceministrem kultury Sławomirem Ratajskim, „Życie”, wtorek, 1 VI 1999.

⁴⁰ Łukasz Warzecha, *Oświecić Polaczków-ciemniaczków (Katarzyna Kozyra i jej znajomi są od nas lepsi)*, „Życie”, wtorek, 1 VI 1999.

⁴¹ j.w.

Weneckim, Warzecha stwierdził, że jej film można by uznać za pornograficzny, a tymczasem pretenduje do miana „dzieła sztuki”. Pominął zupełnie kryteria artystyczne i jest to charakterystyczny rys podobnych dyskusji, gdzie rozważania o formie artystycznej i jakości danego dzieła są całkowicie pomijane. Można by ten tekst zignorować, jednak podniesienie problemu finansowania sztuki krytycznej z publicznych pieniędzy jest charakterystyczne dla większości jej adwersarzy i w efekcie może doprowadzić do sytuacji, że twórczość będzie odgórnie sterowana, zgodnie z argumentacją, że nie można prezentować prac, które nie odpowiadają gustom podatników.

W przypadku pracy Kozyry, oburzenie wywołało właśnie to, że artystka dokleiła sobie sztuczny penis, że naruszyła, wydawałoby się „naturalną”, granicę płci. Stąd nagrywanie i próba deprecjonowania wartości jej pracy, które zresztą nie pojawiły się wyłącznie w prasie prawicowej. Oto w młodzieżowym piśmie muzycznym „Machina” przyznano artystce za obie *Łaźnie* „Czarny Machiner” (jest to nagroda za największe rozczarowanie roku), wyjaśniając: „Krytyka pochylała się z zadumą nad obydwoma dziełami, my zaś uważamy, że to hochsztaplerka. Dawniej babę z futem można było obejrzeć w jarmarcznym salonie osobliwości, dzisiaj wkroczyła do galerii sztuki”⁴².

Innym obszarem tabu w naszej kulturze jest historia wraz z jej najbardziej drastycznymi wydarzeniami, takimi jak wojna, a szczególnie obozy zagłady. O banalizacji historii, jej wykorzystaniu w kulturze konsumpcyjnej mówi seria prac Zbigniewa Libery pod tytułem *Obóz koncentracyjny – Lego*, 1996. Artysta ten wraz z Zofią Kulik został wybrany przez Jana Stanisława Wojciechowskiego do reprezentowania Polski na Biennale w Wenecji w 1997 roku. Wybór Libe-

⁴² *Machinery'99*, [w:] „Machina”, marzec 2000, nr 3 (48), s. 27.

ry okazał się jednak dla kuratora „pomyłką”, jak głosi tytuł rozdziału książki Wojciechowskiego na temat tego wydarzenia⁴³. Píše on, że był podejrzliwy wobec propozycji *Obozu koncentracyjnego*, odnoszącej się do jednego z najbardziej dramatycznych doświadczeń ludzkich XX wieku. Według niego głównym celem artysty było wywołanie skandalu. Dlatego w końcu nie zgodził się na wystawienie tej pracy na Biennale, naciskając na artystę, by przygotował inną pracę, na co z kolei nie zgodził się Libera. Wojciechowski nie dostrzegł, że artysta unaoczniał praktyki osvajania przemocy oraz naszą arogancję wobec innych kultur, których dramatyczne historie, momenty upadku są zawłaszczane przez kulturę konsumpcyjną. Praca ta ukazuje, że można sprzedać wszystko, łącznie z najtragicznieszymi wydarzeniami⁴⁴.

Jednak według Wojciechowskiego artysta przekroczył ustanowione reguły. Kurator zarzucił nawet Liberze, że upierał się przy swej decyzji ze względów rynkowych. Nazywał jego sztukę: „amatorskimi grammi z pop kulturą”⁴⁵. Pisał też, że zarzucanie mu przez agenta Libery działalności cenzorskiej jest absurdalne. W gruncie rzeczy Wojciechowski, próbując w swej książce wytłumaczyć decyzję odmówienia Liberze umieszczenia na Biennale jego pracy, popadł w sprzeczności, a jego decyzja pozostaje wciąż niejasna.

Powyższe przykłady pokazują, że instytucje artystyczne oraz ich reprezentanci pozostawali w latach dziewięć-

⁴³ Jan Stanisław Wojciechowski, *Jaki rozum po katastrofach. Wokół polskiej sztuki lat 90*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 136.

⁴⁴ Jak píše Piotr Piotrowski: „Kultura konsumpcyjna stępiła naszą etyczną wrażliwość. Kupujemy przecież plastikowe modele karabinów maszynowych naszym dzieciom, oglądamy thrillery, w końcu ktoś wpadł na pomysł wybudowania supermarketu tuż za plotem dawnego KL Auschwitz. To nie Libera jest okrutny, lecz nasza codzienność”. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, s. 246.

⁴⁵ Wojciechowski, s. 138.

dziesiątych pod wpływem napięć politycznych oraz toczących się w mediach dyskusji o moralności sztuki. Dlatego miały miejsce w życiu artystycznym próby zahamowania najbardziej „radykałnych”, w mniemaniu opinii społecznej, działań artystycznych. Ujawniło się także działanie cenzury, a jej przedstawicielami byli najczęściej sami kuratorzy i organizatorzy życia artystycznego w Polsce, a także tak zwani „obrońcy moralności” stwarzający iluzję, że reprezentują całe społeczeństwo. Kuratorzy życia artystycznego, stosując autocenzurę, występowali najczęściej w obronie danej instytucji, uprzedzając ewentualne ataki na nią, a także unikając oskarżeń, że wystawiana jest sztuka, która jest niezgodna z gustem podatników. Nieliczne instytucje, jak „Zachęta”, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w Gdańsku, które nie stosowały tej kompromisowej metody, w efekcie narażone były na ataki, a w końcu doprowadzono do zwolnienia ich dyrektorek⁴⁶. Adwersarze sztuki krytycznej dążą przede wszystkim do ograniczenia wolności wypowiedzi artystycznej, próbując deprecjonować sztukę, która nie jest zgodna z ich własnym systemem wartości, najczęściej określanym jako katolicki. Prowadzi to w gruncie rzeczy do spychania drażliwych i kontrowersyjnych problemów społecznych w sferę milczenia i patologii. Ten sposób podejścia do sztuki jest symptomem ograniczania demokratycznych praw obywateli, gdzie nie dopuszcza się do rozwinięcia w pełni zasad społeczeństwa obywatelskiego, które samo ocenia, wybiera, ma rozwinię-

⁴⁶ O kontekście zwolnienia Andy Rottenberg zob.: *Zamiast zakończenia*. Warto podkreślić, że ataki na sztukę krytyczną i wystawiające ją instytucje nadal trwają. Ta historia wciąż jeszcze się toczy, o czym świadczą fakty, które pojawiły się w momencie zamykania tej książki: afera wokół pracy *Pasja* Doroty Nieznalskiej, zamknięcie w 2002 roku prezentującej tę pracę Galerii „Wyspa” oraz pierwsza w Polsce rozprawa sądowa dotycząca sztuki, jako że Nieznalska została oskarżona o obrazę uczuć religijnych.

tą świadomość polityczną oraz nie unika drażliwych i kontrowersyjnych tematów.

Krytyka i dyskusje o moralności sztuki

Jedną z pierwszych prób podsumowania sztuki lat dziewięćdziesiątych zaprezentował miesięcznik „Znak”, który zamieścił teksty Jana Michalskiego, Mieczysława Porębskiego, Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Łukasza Górczycy i Piotra Kosiewskiego, a także rozmowę z Piotrem Piotrowskim. Z rozpoznania tego wyłania się w miarę pełen obraz krytycznych sposobów widzenia rzeczywistości i sztuki lat dziewięćdziesiątych. Przyjrzyjmy się bliżej poszczególnym głosom, wydobywając to, co najważniejsze:

Jan Michalski zauważył eksplozję nagości – między innymi w sztuce Katarzyny Górnej, Pawła Althamera, Zofii Kulik i Joanny Rajkowskiej, widząc w niej jedynie ekshibcjonizm. Z ironią i sarkazmem opisał analizę doświadczeń ciała w grupie studentów prof. Grzegorza Kowalskiego: „Behawior młodego pokolenia miał narzucić się polskiej publiczności z mocą reklamy podpasek, wywołując zgorzzenie (fagocytozę) tradycyjnej krytyki, inspirując publiczne dyskusje o moralności i granicach sztuki. Opory były uzasadnione: gra na odruchach jest grą cienką. Refleksję moralną łatwo może zastąpić pokusa epatowania widza siłą obrazu i pustą grą skojarzeń”⁴⁷.

Artystów posługujących się językiem kultury masowej nazwał „socjopatami”, a promujących ich krytyków „socjotechnikami”. Michalski swą krytykę skierował przeciwko

⁴⁷ Jan Michalski, *Urywamy się na wolność (i transformujemy). Garść uwag na temat sztuki lat 90. na tle porównawczym*, [w:] „Znak”, grudzień (12) 1998, s. 12.

„Magazynowi Sztuki” zarzucając mu koniunkturalizm, pisząc, że idee przekazywane przez to pismo przyjmowały „najdziwniejsze postaci w umysłach niedokształconych i sfrustrowanych artystów. Kielbasy marynowane razem z polską flagą, zabawki niezgodne z przeznaczeniem, kaleki zapędzane przed obiektywy – katastrofa sztuki zaangażowanej społecznie i politycznie, żywej jeszcze w latach 80., jest częściowo zasługą pisma, które bez żenady wydobywa na wierzch powierzchowność i chciejstwo młodych artystów”⁴⁸.

Zabieg Michalskiego jest w tym przypadku prosty: przywołał, bez podawania nazwisk, pewne wątki, które pojawiły się w sztuce między innymi Roberta Rumasa, Zbigniewa Libery, Artura Żmijewskiego, jednak nie zauważył potrzeby analizy znaczeń, które niesie ze sobą ta sztuka. Krytyk dokonał więc manipulacji mającej na celu deprecjonowanie niektórych wątków sztuki współczesnej.

Według Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak niewiele jest pozytywów „urywania się na wolność” sztuki dekady lat dziewięćdziesiątych⁴⁹. Wolność sparafrazowała jako „dowolność”, która stała się manifestacyjnym zerwaniem wszystkich więzi, odcięciem się od tradycji. Tymczasem wartość w sztuce współczesnej mają, według niej, jedynie postawy kontynuowania dawnej tradycji artystycznej. Także u Kitowskiej zaznacza się charakterystyczna niechęć do zanalizowania i zrozumienia nowej sztuki w Polsce. Zarzut pod adresem sztuki, że zrywa z tradycją, wydaje się mało przekonujący, bo przecież właśnie na zrywaniu, kontestowaniu, podważaniu tradycji opierał się zawsze rozwój sztuki. Twórczość „młodych” (Katarzyny Górnej, Katarzyny Kozy-

⁴⁸ j.w., s. 13, 14.

⁴⁹ Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Urwaliliśmy się na wolność (I co dalej?)*, [w:] „Znak”, dz. cyt., s. 19–35.

ry, Jacka Markiewicza, Alicji Żebrowskiej i Artura Żmijewskiego) objawiła się głównie, według autorki, w jawnej i cynicznej kontestacji tego, co stanowiło podstawę polskiej tradycji kulturowej. Była to, według Kitowskiej, postawa negacji. Autorka negatywnie odniosła się także do sformułowań „sztuka krytyczna” czy „sztuka społeczna”, gdyż określenia te usprawiedliwiają poszukiwanie celu sztuki poza sztuką, co nazwała „felietonistyką czy publicystyką”. Zaangażowanie jest rodzajem pułapki, a sztuka jest przejawem utraty „wiary, ufności, nadziei”⁵⁰.

W eseju Kitowskiej zaskakuje kaznodziejski styl pisania o sztuce. Niezrozumiałe pozostaje, dlaczego kontynuowanie tradycji miałyby być oznaką „dobrej sztuki”. Negatywne nastawienie do twórczości dokonującej krytycznej analizy rzeczywistości świadczy o niezrozumieniu tego, że sztuka zawsze powiązana była z jakąś ideologią czy władzą. Autorka pisze, że żaden z okresów załamań w sztuce „nie przekreślił szans malarstwa i rzeźby”. Pojawia się tu więc opozycja między tradycją (malarstwem, rzeźbą, sztuką jakoby autonomiczną) a sztuką „młodych” (instalacją, wideo, fotografią), która odcina się od tradycji i wyraża krytykę rzeczywistości. Warto zauważyć, że podkreślanie tej opozycji przez tradycyjnych krytyków także ideologizuje twórczość, którą uważają za autonomiczną. W ten sposób sztuka ta sytuowana jest po stronie konserwatyzmu, polskiej tradycji oraz katolicyzmu, a twórczość „młodych” jest według tego schematu związana z wszystkimi zagrożeniami dla wymienionych wyżej wartości. Sztuka wpisuje się więc w ideologiczne napięcia widoczne w naszym społeczeństwie i udawanie, że istnieje twórczość „autonomiczna”, jest także przejawem ideologii wpisującej się w napięcie pomiędzy myśleniem uniwersalistycznym a postmodernistycznym. Dla

⁵⁰ j.w., s. 29.

Kitowskiej-Łysiak najbardziej „niepokojące” są właśnie przejawy tego postmodernistycznego myślenia, jak na przykład „pseudofilozoficzne produkcje” „Magazynu Sztuki”. Autorka kończy swój tekst nadzieją, że „bliski jest moment, w którym nowym duchem zostanie natchnione malarstwo”⁵¹, zastępując – w domyśle – niewygodną sztukę krytyczną.

Najzagorzalszym obrońcą „uniwersalistycznego” statusu sztuki jest stale współpracujący ze „Znakiem” Janusz Marciniak. Nowe trendy w sztuce Marciniak nazywa minoderią. Pisze: „Zamykamy się ze sztuką w granicach wyznaczonych przez snobizm i poprawność towarzyską, która w Polsce, niestety, jest akurat tym samym, co poprawność polityczna w Ameryce”⁵².

Według Marciniaka wartością sztuki lat osiemdziesiątych była empatia i odpowiedzialność, a więc „etyczna determinacja, poczucie solidarności z własnym narodem, ponadestetyczne rozumienie sensu tworzenia sztuki”. Sztuka „dobra”, w mniemaniu autora, łączy się z wartościami narodowymi. Według niego kanon sztuki współczesnej coraz bardziej odzwierciedla interes instytucji, a popierani są ci artyści, którzy „dopasowują swoją produkcję artystyczną do «tendencji światowych», a więc «rozbijają konwencje», demaskują «represyjny układ władzy», łamią tabu”⁵³. Także tu pojawia się manipulacja czytelnikiem, dla którego te pojęcia – kluczowe dla sztuki krytycznej – w takim zestawieniu przybierają albo wydźwięk negatywny, albo wydają się nie mieć żadnego sensu. Według Marciniaka te tendencje wiążą się z „pochwałą onanizmu i obrażą uczuć religij-

⁵¹ j.w., s. 35.

⁵² Janusz Marciniak, *Lata 90. (Czas hipokryzji czy czas szczerości?)*, [w:] „Znak”, dz. cyt., s. 55.

⁵³ j.w., s. 56.

nych”. Dalej pisze on o zanegowaniu pamięci i empatii (nie wiadomo, dlaczego miałyby być wyznacznikami sztuki! – I.K.), „kosmopolitycznym widmie sztuki”, o powierzchowności i nudzie współczesnych tendencji⁵⁴.

Najpełniej podejście tego krytyka do sztuki współczesnej ukazuje jego książka *Awangarda i wątroba*, zawierająca rozważania na temat dobra i zła, moralności i etyki, tradycji i miłosierdzia oraz ateizmu i braku pokory, które są, według autora, bliskie postmodernistycznej filozofii. Autor zastanawia się, kiedy sztuka jest niemoralna. „Sztuka jest niemoralna, gdy ignoruje prawa i jakość formy artystycznej i uwłacza godności człowieka, gdy deprecjonuje się jako poznanie i przekaz ikonograficzny, gdy podsztywa się pod naukę lub ideologię i oddaje się na służbę utopii, a tworzący ją artysta lekceważy przeszłość i tradycję sztuki”⁵⁵.

Gdybyśmy przyjęli kryteria podane przez Marciniaka, musielibyśmy uznać niemal całą sztukę współczesną za niemoralną. Sztuką „godną” byłoby tylko malarstwo odwołujące się do tradycji (jak u Kitowskiej). Jako przykład artystów niemoralnych podaje on Katarzynę Kozyrę i Grzegorza Klamana, choć, jak już pisałam wcześniej, nie wymienia go z nazwiska.

Ich sztuka jest według autora *Awangardy i wątroby* symptomem obumierania uczuć wyższych i kryzysu wartości. Zdaniem Marciniaka sztuki od moralności nie sposób oddzielić, jednak moralność rozumie w specyficzny sposób, osadzony w katolickiej tradycji. Artyści krytyczni, o których tak negatywnie wypowiada się Marciniak, wskazują często na podwójną moralność naszej rzeczywistości, zakłamanie i obłudę, traktowanie jako oczywistych pewnych za-

⁵⁴ j.w., s. 57, 58.

⁵⁵ Janusz Marciniak, *Awangarda i wątroba. Eseje nie tylko o sztuce*, Obserwator, Poznań 1998, s. 14.

chowań i przyzwyczajzeń, które są „uświęcone” tradycją, a które można uznać za nieetyczne. Jednak Marciniak uważa, że taka krytyka związana jest z ideologią (nie precyzuje jaką), moralizatorstwem i hipokryzją, a sztuka, która staje się ideologią, jest niemoralna. W innym miejscu wskazuje na ideologie, które zasługują na potępienie. Ich powstanie łączy z upadkiem wiary w Boga. Pisze: „Pokładanie nadziei w parareligijnych hasłach ekologicznych, feministycznych czy bioenergoterapeutycznych bez dostrzegania, że są one nową postacią starych idei «czystości» rasowej, etnicznej, klasowej, itd., prowadzi na manowce myśli i postępu”⁵⁶.

W słowach tych zaskakuje absurdalne zestawienie: upadku wiary w Boga, ekologii i feminizmu z ideami rasizmu. Trudno zrozumieć ten ciąg logiczny. Wydaje się, że autor szafuje nazwami ruchów i ideologii, bez jakiegokolwiek próby zrozumienia, co się za nimi kryje. Wystarczy mu, że nie mają nic wspólnego z wiarą w Boga, by je negatywnie ocenić.

Zaprezentowane tu stanowisko Marciniaka jest typowe dla części polskiej krytyki i jest dość chętnie przyjmowane przez odbiorców sztuki⁵⁷. Takie opinie nie padają tylko ze strony konserwatywnych pism, takich jak „Znak” czy „Więź”, ale także bliskie są opiniom prezentowanym na przykład w „Rzeczypospolitej” czy „Gazecie Wyborczej”.

Wracając do poglądów prezentowanych w „Znaku” warto zwrócić też uwagę na tekst Łukasza Gorczyca pod tytułem *Gra o sztukę*⁵⁸. Krytyk wchodząc w postmodernistycz-

⁵⁶ j.w., s. 71.

⁵⁷ Utwierdziło mnie w tym przekonaniu spotkanie zorganizowane przez gdańskie CSW „Łaźnia”, w związku z wystawą Katarzyny Kozyry, które odbyło się w końcu marca 1999 roku. Ze strony publiczności padały głównie argumenty moralne, bardzo bliskie, prezentowanym przez Janusza Marciniaka.

⁵⁸ Łukasz Gorczyca, *Gra o sztukę*, [w:] „Znak”, dz. cyt., s. 41–53.

ną konwencję wskazuje na grę jako podstawowy wyróżnik dekady. Píše, że konwencji „gry” odpowiadały dyskusje, które przetoczyły się przez media i atmosfera skandalu wokół *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry i *Obozu Koncentracyjnego – Lego* Zbigniewa Libery, a atmosfera skandalu zbudowała przekonanie o chęci prowokacji ze strony artystów. Píše też o częstych w tych dyskusjach wątkach moralności artysty i pytaniu, co artyście wolno, a czego nie. Zauważa, że dyskusje o moralności artysty są jałowe, a oczekiwanie od sztuki i artystów wzorcowej moralności jest nieporozumieniem.

Według Gorczycy nie ma w Polsce zaangażowanej społecznie sztuki krytycznej (jak na przykład twórczość amerykańskiej artystki Barbary Kruger, której plakat *Twoje ciało to pole walki* pojawił się w Polsce przy okazji jej wykładu w Centrum Sztuki Współczesnej w 1991 roku, a jednocześnie jako głos w dyskusji nad prawem do aborcji). Namiastką sztuki krytycznej jest tak zwana „sztuka ciała” (warto zauważyć, że każdy zjawisko to określa całkowicie inaczej). Ale i ją Gorczyca ocenia negatywnie. Twórczość Grzegorza Klamana: „została złożona na ołtarzu importowanych «dyskursów» i tym samym całkowicie oderwana od rzeczywistości polskiej lat 90.”⁵⁹. Artyści z „Kowalni”, czyli pracowni Grzegorza Kowalskiego (między innymi Kozyra, Althamer, Żmijewski) uprawiają prywatną sztukę inicjacji, która ma niewiele wspólnego z „obiektywną sztuką ciała”. Zaskakuje, że krytyk ten, mimo przyjętej postmodernistycznej konwencji, używa tak kuriozalnego sformułowania jak „obiektywna sztuka ciała”. Można odpowiedzieć: na szczęście nie ma żadnej obiektywnej sztuki ciała i nie jest to argument na brak sztuki krytycznej.

⁵⁹ j.w., s. 45.

Gorczyca ma nienajlepsze zdanie o sztuce lat dziewięćdziesiątych. To, co mogło być ciekawe – zawiodło. Nie sprawdziła się charakterystyczna dla młodych artystów strategia jednego dzieła lub jednego projektu (poza nowym malarstwem!). Zauważa on wyjątkową, wręcz uprzywilejowaną pozycję malarstwa, nie poddaje jednak tego faktu krytyce. Największą klęskę poniosła, według niego, Zofia Kulik, której prace cieszyły się reputacją najbardziej oczekiwanych dzieł sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych. Według Gorczycy: „Fotomontaże Kulik są najbardziej wyrazistym przykładem «ciąży przenoszonej» – po osiągnięciu kresu kreatywnych możliwości strategicznego projektu polskim artystom zbyt łatwo ziemia usuwa się spod nóg. [...] Pracom Kulik, Rumasa, a potem Kozyry i Libery zarzucić można, że układają się w nazbyt logiczny (oczekiwany) ciąg refleksji artystycznej dotyczącej «tu i teraz»”⁶⁰.

Krytyk ten nie pisze, czego oczekuje od sztuki, jakie są, według niego, kryteria sztuki krytycznej. To, co pisze, nie układa się w konsekwentną całość, nie wiadomo, jakimi problemami miałyby się zajmować ta twórczość (czy skoncentrowaniem na aktualnej sytuacji, czy wręcz odwrotnie – całkowitym zignorowaniem jej). Używając postmodernistycznego sloganu „gry” i „graczy”, Gorczyca wpisuje się mimo wszystko jednak w uniwersalistyczne paradygmaty myślenia o sztuce.

Ostatni głos w dyskusji należy do Piotra Piotrowskiego⁶¹. W rozmowie z Maciejem Mazurkiem zwraca on uwagę na bezpośredni kontekst dekady lat dziewięćdziesiątych, a mianowicie na zmitologizowaną sztukę lat osiemdziesiątych, która według części krytyki była manifestacją „ducho-

⁶⁰ j.w., s. 49.

⁶¹ Wytrącić z automatyzmu myślenia, z profesorem Piotrem Piotrowskim rozmawia Maciej Mazurek, [w:] „Znak”, dz. cyt., s. 60–68.

wości”, czerpiącej z „wielkich narracji narodowych” – duchowości, która była remedium na nędze stanu wojennego, dawała poczucie bezpieczeństwa i schronienia, nad rzeczywistością budowała wielką mitologię. Przywiązanie do owej mitologii stoi u podstaw strofowania nowej sztuki lat dziewięćdziesiątych. Ale karcenie sztuki dzisiejszej, że nie kontynuuje dyskursu narodo-chrześcijańskiego lat osiemdziesiątych, jest zwykłym instrumentalizmem politycznym stosowanym przez tych, którzy źle się czują w nowej, liberalnej rzeczywistości.

Tymczasem dla artysty głównym problemem winno być określenie się wobec rzeczywistości, a nie mitu. Tożsamość artysty mierzy się siłą jego konfrontacji z rzeczywistością – dziś – globalną kulturą medialną. Piotrowski wymienia Liberę jako przykład artysty dokonującego analizy przemocy kreowanej przez media i kulturę popularną; Katarzynę Kozyrę, która odsłania problem zawłaszczania cielesności przez kulturę masową; Roberta Rumasa dekonstruującego tradycję narodo-chrześcijańską; Artura Żmijewskiego, który ukazuje marginalizację ludzi niepełnosprawnych. Jest to sztuka, która wytrąca nas z automatyzmu widzenia. I to jest jej największą wartością.

Tej wartości większość krytyków nie dostrzega, a opinie takie jak powyższa są deprecjonowane. Na przykład Krzysztof Jurecki w tekście opublikowanym w kwartalniku „Exit” pisał, że krytyka lat dziewięćdziesiątych walczyła o prawo dla tak zwanych buntowników moralnych i artystów nazywających samych siebie niezależnymi. Jurecki pisze, że „nie ma obecnie miejsca dla artystów wyrażających odwieczne pragnienia egzystencjalne, zmagających się ze znojem życia, tworzących czy też dążących do tworzenia sztuki w dawnym paradygmacie artystycznym [...]. [Krytyka artystyczna – I.K.] powinna nie tyle bronić upadłych artystów, których z racji modnych konwencji jest coraz więcej, co postulować określo-

ne wartości – kulturowe, artystyczne, filozoficzne w rozumieniu tradycji judeochrześcijańskiej, czy wielkich religii Tego Świata”⁶².

Zarysowane powyżej odmienne poglądy na sztukę i krytykę były symptomatyczne dla lat dziewięćdziesiątych. Można mówić o dwóch wyraźnych opcjach, ujawniających się zarówno w środowisku artystycznym, jak i krytycznym. Ten podział w pewnym sensie odzwierciedlał antagonizm między postawami modernistycznymi a postmodernistycznymi.

W wypowiedziach Jureckiego, Marciniaka oraz innych krytyków nieprzychylnych sztuce współczesnej uwidoczniło się uniwersalistyczne myślenie o sztuce jako autonomicznym bycie i dlatego, według nich, sztuka krytyczna – zaangażowana i uwikłana w problematykę społeczną, polityczną, formułująca komentarze i krytykę na temat współczesnej rzeczywistości – nie mieści się już w kategorii samej sztuki. Najprostszym chwytem stosowanym przez niechętnych twórczości krytycznej komentatorów było odmawianie jej miana sztuki. Na to zjawisko wskazuje Griselda Pollock w książce *Differencing the Canon. Feminist Desires and the Writing of Art Histories*⁶³. Autorka zwraca uwagę, że tradycja i hierarchia funkcjonowały w historii sztuki jako narzędzia nie tylko wykluczenia, ale i neutralizacji dyskursu, za którym kryła się społeczna i polityczna hegemonia uprzywilejowanej grupy. Podobnie współczesne teksty głoszące kryzys sztuki, upadek moralny i niemożność identyfikacji współczesnego podmiotu neutralizują w gruncie rzeczy dyskurs „uniwersalnego podmiotu”. Głosząc kryzys, wyrażają

⁶² Krzysztof Jurecki, *Najnowsze oblicze krytyki w kontekście sztuki*, [w:] „Exit”, nr 3 (31) 1997, s. 1539.

⁶³ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desires and the Writing of Art Histories*, Routledge, London, New York 1999.

nadzieję, że sytuacja wróci do normy i ów podmiot odzyska utraconą pozycję. A że wydaje się to niemożliwe, bowiem nastąpiła już śmierć „uniwersalnego podmiotu”, krytycy współczesnej kultury próbują zatrzymać dawny – uniwersalny sens sztuki, a to, co poza niego wykracza, określane jest jako działania nie-artystyczne, nie-sztuka. Pollock pisze, że strategię mówienia o złej sztuce, która zastępuje prawdziwą sztukę, o polityce w miejscu sztuki, o partyzantce zamiast uniwersalnych wartości, a więc odmawiania rangi sztuki nurtowi dokonującemu dekonstrukcji uniwersalnego porządku są strategiami jego obrony. Pomijane są natomiast pytania o sens sztuki współczesnej, nowe sposoby konstruowania podmiotu, problemy mniejszości oraz inne zagadnienia, na jakie naprowadza nas krytyczna twórczość. Biorąc pod uwagę powyższe rozważania, sens sztuki krytycznej nabiera dodatkowego znaczenia w kontekście kondycji współczesnej kultury – jest to bowiem twórczość podważająca uniwersalny układ wartości, krytycznie odnosząca się do tradycji historii sztuki, odnajdująca w tej tradycji sankcjonowanie przemocy jednego, wykluczającego różnorodność sposobu widzenia i opisywania świata.

W odniesieniu do sztuki współczesnej padają często określenia, które są same w sobie sprzeczne. Wynika to z kłopotów, jakie mają sami krytycy z analizą oraz zdefiniowaniem „sztuki krytycznej”. Świadczy o tym nawet wypowiedź Piotra Piotrowskiego o sztuce lat dziewięćdziesiątych: „Generalnie rzecz biorąc jest to pozytywne zjawisko, mimo widocznej tu i ówdzie naiwności”⁶⁴. Często też formułowane są pod adresem współczesnych artystów zarzuty, że używane przez nich środki artystyczne są wątpliwej jakości, forma mało wysublimowana, przekaz zbyt prosty czy wręcz naiwny.

⁶⁴ Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, s. 243.

Z kolei dla Anety Szyłak niepokojące jest, że w dyskusjach o moralności w sztuce równocześnie poddawane są krytyce, a wręcz ze sobą zrównane, dzieła wybitne i przeciętne. Pisze ona: „Nie liczy się już forma artystyczna oraz filozofia artysty, lecz zastosowany przezeń środek wyrwany z kontekstu dzieła”⁶⁵. W efekcie brakuje rozróżnienia, kiedy radykalizm środków jest uzasadniony i głęboko umotywowany, a kiedy jest tylko modą i efekciarstwem.

Czy obawy te są rzeczywiście uzasadnione? Mierne dzieła o wątpliwej jakości artystycznej z reguły nie podlegają dyskusjom. Problematyczność prezentowanego przez Szyłak poglądu wiąże się ze współczesnym brakiem wyznaczników tak zwanego „dobrego” dzieła sztuki. Czy określenie to miałoby oznaczać pracę wysokiej jakości artystycznej (w efekcie mielibyśmy do czynienia nie tyle ze sztuką krytyczną, ile ze znajdującym się na jej biegunie formalizmem), czy też pracę prezentującą głębokie przemyślenia filozoficzne (ale przecież nie jest to obowiązek artystów)?

Samo sformułowanie „sztuka krytyczna” może być mylące, ponieważ wiadomo już od dawna, że kontestowanie kultury, jej otwarta krytyka, wyrażana z pozycji zewnętrznych jest o tyle nieskuteczna, że zawsze następuje wchłanianie postaw krytycznych przez oficjalny system, osłabienie wymiaru krytycznego przez komercjalizację. Tak więc niemożliwa jest krytyka danej sytuacji, wyrażana z pozycji outsidera, możliwe są jedynie próby opisu i diagnozy sytuacji, ale poprzez przyjęcie pozycji w ramach dekonstruowanej kultury. Stąd też w „sztuce krytycznej” tak często używane są środki z zakresu działania kultury popularnej, chwytły często ocierające się o kicz i naiwność, których użycie jest jednak w pełni uzasadnione. Metodę,

⁶⁵ Szyłak, s. 1534.

którą posługuje się sztuka krytyczna można określić jako strategię symulacji.

Jej przykładem może być twórczość Zbigniewa Libery: jego lalki Barbie, karabiny maszynowe, zestawy kultury-styczne dla dzieci, klocki Lego przypominają do złudzenia produkty kultury popularnej. Środki tejsze kultury mają duży wpływ na kształtowanie się tożsamości we współczesnym świecie. Tylko dzięki bezpośredniemu ich przeniesieniu w sferę sztuki artysta może obnażyć niektóre mechanizmy działania kultury. Zarzuty, co do użytych środków wyrazu, formułowane są bardzo często pod adresem Katarzyny Kozyry. Dotyczą dosłowności jej prac, a więc ukazania w *Piramidzie zwierząt* scen przedstawiających zabijanie konia, a w *Łażni I* sfilmowania nagich kobiet bez ich zgody. Podczas dyskusji na temat sztuki Kozyry, zauważyłam, że wiele osób, nie mających do czynienia ze sztuką współczesną, było pozytywnie nastawionych do przekazu artystycznego, a negatywnie do jego formy. Pojawiały się między innymi pytania, dlaczego ona nie mogła tego namalować. A przecież używana przez Kozyrę forma odwołuje się do „języka” kultury wizualnej, między innymi wiadomości telewizyjnych, gdzie wprost pokazywane są okrucieństwo i przemoc. Artyści, jak Libera czy Kozyra, sięgający po środki formalne typowe dla współczesnej kultury popularnej, sięgają zarazem po coś o ogromnej sile przyciągania, gdyż jest to większości dobrze znane, czytelne, stanowi nieodłączny element życia. Ale artyści symulując tę rzeczywistość w swojej sztuce, wskazują zarazem na jej niejednoznaczność, na ukryte w niej mechanizmy władzy.

Warto zadać w tym miejscu pytanie, o czym świadczy tak silna polaryzacja poglądów o sztuce współczesnej? Jak już podkreślałam, dyskusje te naprowadzają nas na problem władzy. Adwersarze sztuki krytycznej powołują się na potrzebę obrony tradycji, moralności i uszanowania warto-

ści, tym samym próbując bronić tradycyjnego układu społecznego oraz funkcjonujących w nim hierarchii. Piotrowski, w przywoływanym tekście *Sztuka według polityki*, zwraca uwagę, że nasze społeczeństwo trudno nazwać liberalnym, a nasza władza nie zajmuje się takimi problemami, jak równowaga płci, poszanowanie mniejszości, wolność wyrażania odmiennych przekonań, szacunek dla „obcych”, religijna neutralność państwa czy innymi zasadami społeczeństwa otwartego⁶⁶. Próby ograniczenia wolności artystycznej wiążą się z odebraniem społeczeństwu możliwości dokonywania własnych ocen estetycznych i etycznych oraz możliwości przemyślenia kontrowersyjnych problemów, o których mówi sztuka.

⁶⁶ Piotrowski, *Sztuka według polityki*, s. 31.

Rozdział 4

Zofia Kulik:

dekonstrukcja systemów władzy

*Pojedyncze ciało zostaje uznane za element,
który można umiejscawiać, wprawiać w ruch,
łączyć z innymi.*

Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia.*

*Akceptując „podporządkowanie”
jako swój problem i temat, pełna strachu,
a jednocześnie pełna nienawiści wobec sytuacji,
w której występuje przymus podporządkowania się,
mszczę się artystycznie chwytając za każdą broń
(symboliczną i formalną) używaną przeciwko mnie.*

Zofia Kulik

Powstająca po 1987 roku sztuka Zofii Kulik koncentruje się wokół zagadnień związanych z władzą, podporządkowaniem, ujarzmieniem i dyscyplinowaniem ciała. Data będąca przełomem w sztuce artystki nie jest bez znaczenia. W tym roku artystka zerwała ze swym życiowym i artystycznym partnerem Przemysławem Kwiekim. Jej sztuka stała się

swego rodzaju buntem przeciwko własnej działalności artystycznej z lat 1970–1987, kiedy artystka razem z Kwiekim prowadziła Pracownię Działań, Dokumentacji i Upowszechnienia. W przeciwieństwie do efemerycznych zdarzeń i akcji tworzonych wspólnie z Kwiekim, Kulik zaczęła tworzyć materialne prace, których podstawową formułą artystyczną jest fotografia. Są to duże tabloidy wykonane na wzór mozaik, gotyckich okien i ołtarzy, perskich dywanów, mandali. Geometryczne wzory tych struktur stanowią architektoniczny szkielet kompozycji, wypełniany fotograficznymi wyobrażeniami różnych motywów.

Głównym motywem dekoracyjnym tych prac jest ciało. Najczęściej przedstawiony jest akt męski wśród symboli odnoszących się do różnych porządków władzy. Towarzyszą mu flagi, groty strzał, szarfy i draperie, haki rzeźnicze, sznury, a także monumenty z różnych okresów totalitaryzmu. Nagi mężczyzna jest tu wykonawcą rozkazów, a zarazem nośnikiem znaczeń wszelkich porządków dominacji. Przedstawiony jest w pozach adoracji, jako wykonawca z góry narzuconych rozkazów, a także jako poddany, niewolnik z nałożoną na szyję pętlą, jak w pracy pod tytułem *Gotyck Między-Narodowy*. Ukazany w ten sposób świat to system zorganizowany jako przestrzenny porządek, w którym każdy element zajmuje przydzielone z góry miejsce. Za pomocą tych wizualnych matryc, artystka zwraca uwagę na sytuację podmiotu wobec porządku władzy, na jego osadzenie w strukturach siły i uległości, władzy i poddaństwa.

W sztuce Zofii Kulik, zwłaszcza z początku lat dziewięćdziesiątych, znajdziemy wiele odniesień do komunistycznego systemu. Pojawiają się tu jego znaki i symbole, jak sierp i młot, czerwona flaga, monumentalna architektura. Znajdziemy też odniesienia do komunistycznych uroczystości oraz 1-majowych pochodów. Pojawia się komunistyczna rzeczywistość z pozostającym na usługach władzy ciałem. Cia-

ło podczas defilad, marszów, uroczystości 1-majowych służyło władzy reprezentując jej siłę i splendor. Dlatego też wielu interpretatorów dostrzega w pracach Zofii Kulik krytykę systemu komunistycznego i próbę artystycznego rozliczenia się z nim¹, ale także alegorię ambiwalentnej sytuacji postkomunistycznego podmiotu². Sądzę jednak, że władza komunistyczna jest tu tylko przykładem ilustrującym mechanizmy działania władzy w dużo szerszym kontekście. Pokazanie i analiza tych mechanizmów są zasadniczym problemem sztuki Zofii Kulik. Artystka nie ukazuje w swych pracach jedynie zniewolenia ciała przez system komunistyczny. Odnajdziemy w nich też znaki zaczerpnięte z innych porządków. Pojawiają się tutaj krzyże, ołtarze, ciało męskie uformowane na kształt ukrzyżowanego Chrystusa. Artystka ukazuje też system będący w opozycji do komunizmu, wyobrażając gesty typowe dla solidarnościowej opozycji, na przykład znak Victorii. Pojawia się tu sugestia, że człowiek nie może istnieć poza układem władzy. Buntując się przeciwko jednej władzy, popada w mechanizmy innej lub tworzy jej nowe struktury. Artystka nie ogranicza swej analizy działania siły tylko do kontekstu polskiego. W *Idiomach Socwicza* pojawiają się symbole zaczerpnięte z innych kultur. W jednym z przedstawień ciało mężczyzny uformowane jest na kształt swastyki, powtórzonej dodatkowo w formach ornamentu. Jeśli artystka mówi o komuni-

¹ Janusz Marciniak w tekście do katalogu wystawy Zofii Kulik z 1994 roku sugeruje, że można interpretować tę sztukę jako rozliczenie się z komunizmem. Napisał: „Znamienne, że to kobieta zdołała uporać się z doświadczeniem totalitaryzmu i znaleźć formę wyrażenia ciężaru zewnętrznych i wewnętrznych spustoszeń, których ten dokonał [...]” Janusz Marciniak, *Sztuka jest bronią bezbronną*, katalog wystawy Zofii Kulik „*Broń symboliczna III*”, Galeria u Jezuitów, Poznań 1994.

² Ewa Lajer-Burcharth, *Old Histories: Zofia Kulik's Ironic Recollection*, [w:] *New Histories*, red. M. Kalinowska, (kat. wystawy), The Institute of Contemporary Art, Boston 1997, s. 123.

zmie, pokazuje jego działanie w szerszym, niż tylko polski, kontekście. Przedstawione są więc emblematy międzynarodowego komunizmu, jak na przykład czerwona flaga, sierp i młot, czerwona gwiazda.

Trybem w wielkiej maszynie władzy, ukazanej przez Zofię Kulik, są ciała męskie. To ciała zdyscyplinowane, które zajmują określone miejsce w mechanizmie władzy, podlegają jej kontroli i wykonują określone przez nią zadania. Podobnie jak w teoriach Foucaulta ujarzmione ciało to ciało więźnia, żołnierza, robotnika, ucznia, w sztuce Kulik jest to ciało wojownika, modela, skazańca, uzurpatora.

Foucault nie analizował znaczeń związanych z tresowaniem ciała kobiety. To feministyczne krytyczki, korzystając z jego teorii, wskazują na systemy zniewolenia ciała kobiety, na mikrofizykę władzy dyscyplinującą kobiece ciało na współczesną tyranię piękna. U Foucaulta ciało uległe to ciało mężczyzny, podobnie – u Kulik. Warto zapytać, czy pomijając mechanizmy opanowania kobiecych ciał, wpisuje się ona ze swą sztuką w znaczenia uniwersalnej kultury, która nie dokonuje rozróżnienia płciowego czy też przeciwnie – ostrze swej krytyki kieruje w uniwersalizm, skrywający asymetryczny i hierarchiczny układ płci?

Kobieta, która patrzy

Podobnie jak w koncepcji Michela Foucaulta, tak w sztuce Zofii Kulik władza do swego istnienia nie potrzebuje już centrum, obecna jest w każdym z nas. To centrum u Kulik albo nie istnieje, albo jest pustym polem pozbawionym znaczeń. Odstępstwem od tej reguły są dwie wersje pracy *Wszystk się zbiega w czasie i przestrzeni, aby się rozproszyć, aby się zbiec, aby się rozproszyć, no i tak dalej* (wersja pierwsza 1992), gdzie centrum kompozycyjne zajmuje postać kobiet

Kobieta w pracach Kulik nie pojawia się często, a jeśli już występuje, to przeważnie – ubrana. Artystka zrywa z tradycją pokazywania kobiety w dawnej sztuce, w której ciało kobiece było obiektem służącym wizualnej przyjemności dla heteroseksualnego męskiego widza. W tej tradycji kobieta przedstawiona pod postacią muzy, alegorii, bogini, kurtyzany występowała jako bierna, uległa, poddająca się męskiemu spojrzeniu. Przytoczyć można tu słowa Laury Mulvey: „Kobieta jest obrazem, mężczyzna jest władcą spojrzenia”. Kobieta pokazana jest jako obiekt seksualny – ona przykuwa wzrok, podsyca i wyraża męskie pożądanie. Sama w sobie nie ma najmniejszego znaczenia, znaczenie ma to, co reprezentuje³. Kobieta nie prezentowała żadnego rodzaju władzy. Co więcej, jej przedstawienie potwierdzało władzę mężczyzny-artysty: naga modelka funkcjonowała jako znak autorytetu artysty i jego statusu⁴. Zofia Kulik odwraca te relacje. Przywołanie tradycyjnego aktu pojawia się wprawdzie w pracy *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* z 1993 roku, gdzie odnajdujemy postać Ewy z obrazu Pantaleona Szyndlera z 1902 roku, której dziecięcy wyraz twarzy kontrastuje z rozwiniętym w pełni kobiecym ciałem. W tej pracy znajdują się także dwa przedstawienia kobiety, której ciało upozowane jest podobnie jak ciało mężczyzny w innych kompozycjach Kulik. Jej pozy wyrażają poddanie i uległość. Dodatkowo w narożnikach tej wielkiej kompozycji (300 x 850 cm) znajdują się przedstawienia nagiej kobiety – samej artystki. Jej ciało nie wyraża jednak uległości, raczej dominację i władzę. Przedstawienie to nie pozwala na wizualne zaanektowanie jej ciała. Jej wzrok skierowany

³ Por.: Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 95–106.

⁴ Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 89.

wprost na widza wyraża właśnie władzę. Opór stwarzają też symbole władzy, którymi zasłonięte jest jej ciało. Eliminuje to możliwość zawłaszczenia go.

W pracy *Wszystko się zbiega w czasie i przestrzeni, aby się rozproszyć, aby się zbiec, aby się rozproszyć, no i tak dalej* poza ukazanej kobiety jest taka sama, jak w omawianym przedstawieniu z *Wszystkich pocisków*. Kobieta występuje tutaj ubrana w podkoszulek i spodnie, podczas gdy mężczyzna, jak i w innych pracach, jest nagi.

Rozebranie męskiego protagonisty jest tu działaniem pozbawiającym go warstwy ochronnej, ujawnia złudność przybieranych gestów, które oznaczają w naszej kulturze siłę i władzę. Mimo że przedstawiony przez Kulik mężczyzna wykonuje przywódcze gesty, wydaje się bezbronny i bezsilny. Przedstawiony w skonwencjonalizowanych pozach, zdemaskowany poprzez swą nagość, zostaje ośmieszony. Odarcie go z ubrania – rozbraja go, unieszkodliwia, pozbawia możliwości działania i wykonywania rozkazów. Artystka ujawnia w ten sposób kruchość symboli i gestów wyrażających władzę.

Mechanizm ten ilustruje między innymi naga postać powtarzająca gest z pomnika Lenina autorstwa G.D. Aleksiejewa z 1924 roku. Kulik zestawiała ze sobą te obrazy w *Ikograficznym Przewodniku* do pracy *Wszystkie pociski są jednym pociskiem*⁵. Pomnik Lenina reprezentować miał siłę i władzę socjalistycznego przywódcy. Jednak ta sama poza (zacerpnięta z antycznej ikonografii mówcy – oratora, która konotuje władzę), wykonana przez kogoś, kto jest pozbawiony ubrania, nie wskazuje już na kategorię władzy.

Mario Perniola pisze o dwóch przeciwnych tradycjach, w których pojawia się metafizyka ubrania i metafizyka na-

⁵ Zofia Kulik, *An Iconographic Guide to All The Missiles Are One Missile*, Venice 1997.

gości⁶. Tę ostatnią ujawnia tradycja grecka, celebrująca nagie ciało, uosabiające glorię zwycięstwa. W swych przedstawieniach Kulik odwołuje się jednak częściej do tradycji wschodniej, chrześcijańskiej bądź ikonografii totalitaryzmów. Tradycję Bliskiego Wschodu, judaizm, a także chrześcijaństwo cechuje, według Pernioli, metafizyka ubioru. Bycie rozebrany oznaczało tu znalezienie się w sytuacji poniżenia, degradacji, zawstydzenia, wiązało się ze stanem profanacji i przekleństwa. Toteż nadzy byli więzień, niewolnik i prostytutka. Znaczenia władzy i glorii wyrażane były w tej tradycji poprzez strój i odpowiednie gesty.

Ważne jest też, z jakim typem ciała mamy do czynienia: w tradycji greckiej, tak jak i we współczesnej kulturze wizualnej, ciało wysportowane, umięśnione łączy się ze znaczeniami siły, z kolei ciało, które nie odpowiada aktualnym kanonom wyglądu, jeśli jest przedstawione, łączy się ze znaczeniami upokorzenia i wstydu. W pomniku Lenina, nie o ciało przecież chodzi, ale o gest i pozę, które wyrażać mają władzę. Ewa Lajer-Burchardt, analizując tę pracę, ujawnia fallocentryczne znaczenia pomnika. Pierwowzorem dla samej pozy Lenina było studium do *Przysięgi w Sali do Gry w Piłkę* J.L. Davida z około 1790 roku, pracy przedstawiającej moment ustanowienia Rewolucji Francuskiej. Przedstawiona jest tu wyłącznie męska społeczność (pierwowzór „braterstwa”), gesty ukazanych postaci są zapożyczone z antycznej tradycji oratorskiej. Konstrukcja męskiego ciała jako uprzywilejowanego znaczącego idealnej podmiotowości ukazuje rewolucyjny podmiot jako *par excellence* męski⁷. Ale dlaczego mężczyzna musi zostać rozebrany, by

⁶ Mario Perniola, *Between Clothing and Nudity*, [w:] *Fragments for a History of the Human Body*, t. II, red. M. Feher, R. Nadaff, N. Tazi, Zone Books, New York 1989, s. 242.

⁷ Por.: Lajer-Burchardth, s. 129.

mechanizmy te zostały ujawnione, dlaczego rozebranie go odbiera mu władzę?

Żeby odpowiedzieć na te pytania musimy cofnąć się do czasu, w którym kobiety walczyły o możliwość nauki w Akademii Sztuk Pięknych i zapytać, dlaczego najbardziej kontrowersyjną sprawą było danie im możliwości malowania męskiego aktu. Zapytajmy za Tamar Garb⁸, czemu miał służyć zakaz studiów z męskiego modelu dla artystek, kogo miał chronić i dlaczego: moralność kobiet czy też mężczyzn? Warto zastanowić się również, jak w tę problematykę wpisane są pojęcia władzy, aby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w pracach Kulik rozebranie mężczyzny oznacza rozbrojenie go.

Tamar Garb w artykule *The Forbidden Gaze: Women Artists and the Male Nude in late Nineteenth-Century Europe* powołuje się na opowiadanie Charlesa Auberta z 1883 roku o młodej artystce – amatorce, która pragnie namalować św. Sebastiana w scenie religijnej. Nie widziała ona jednak nigdy rozebranego mężczyzny, w dodatku do jej pracowni mogą przychodzić tylko kobiety modelki, a pilnuje tych reguł jej teściowa. Izabella, bo tak ma na imię artystka, zostaje namówiona przez starego sprzedawcę obrazów z Montmartru, że ten przyprowadzi do niej w tajemnicy niewidomego modela. Niewidomego, gdyż kobieta byłaby zbyt zawstydzona malując nagiego mężczyznę, który widzi. Malarka nie wie jednak, że stary sprzedawca uknuł przeciwko niej podstęp, przysyłając do niej młodego, przystojnego artystę, który tylko udaje ślepcę. Kiedy mężczyzna jest już w jej pracowni, ona przy-

⁸ Tamar Garb, *The Forbidden Gaze: Women Artists and the Male Nude in late Nineteenth-Century France*, [w:] *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, red. K. Adler i M. Poin-ton, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 33–42.

stępuje do działania. On, gdy Izabella tego nie widzi, poprawia jej obraz i tak będzie to najlepsze dzieło z jej dotychczasowych.

W historii tej mężczyzna staje się spektaklem, kobieta natomiast patrzy, przez co zyskuje władzę nad obiektem swego spojrzenia. Z kolei model/artysta stara się zniwelować swe uprzedmiotowienie przez współtworzenie własnego wizerunku.

Niebagatelną rolę odgrywa tu podniecenie, które oboje odczuwają. On nie potrafi ukryć swej erekcji, a jej uwaga skupia się na jego genitaliach. Mężczyzna jest tu spektaklem dla kobiety, która uzurpuje sobie męską władzę patrzenia, a jej wzrok symbolizuje, podobnie jak głowa Meduzy – groźbę kastracji. Męskość jest tu zagrożona, złapana przez wzrok kobiety.

W opowiadaniu Auberta władza patrzenia, którą zyskała kobieta-artystka nad modelem i jego podniecenie, były dla niego tak nieznośne, że w końcu zadając sobie rany, dokonał na sobie kastracji. Pamiętamy, że Izabella malowała męczennika – i właśnie jej model stał się męczennikiem. Ona także została ukarana za przekroczenie. Sytuacja ta wyzwoliła w niej własną seksualność. Została ukarana przez swego męża, który przyłapał ją na wyznaniu miłości do swego modela.

Nie jest przypadkiem, że opowiadanie to powstało właśnie w okresie, kiedy toczyły się dyskusje nad możliwością dopuszczenia kobiet do oficjalnego nauczania sztuki. Przeciwnicy podawali różne powody, między innymi wrodzoną niezdolność kobiet do tworzenia wielkiej sztuki, ograniczone możliwości abstrakcyjnego myślenia, przepełnienie Akademii, zapotrzebowanie na kobiety w rzemiośle, a nawet groźbę zmniejszenia populacji (gdyż kobiety artystki albo nie będą chciały rodzić dzieci, albo nie będą mogły w rezultacie mentalnej stymulacji!). Ale

największym problemem było właśnie malowanie aktu przez kobiety, odwrócenie relacji między mężczyzną – kreatorem sztuki a kobietą reprezentującą naturę, która powinna być przetworzona w dzieło sztuki. Jako przykład idealnej harmonii, której mogło zagrozić dopuszczenie kobiet do Akademii, Tamar Garb podaje fotografię atelier w Ecole de Beaux-Arts z 1885 roku, na której przedstawieni są mężczyźni – artyści, a ponad nimi znajdują się wiszące na ścianach kobiece akty. Na odwrócenie lub zaburzenie tego porządku nie chcieli w gruncie rzeczy zgodzić się przeciwnicy dopuszczenia kobiet do studiowania sztuki.

Konkluzja Tamar Garb jest następująca: ochrony, według akademików, nie potrzebowały wcale kobiety i ich moralność. Ich aktywność artystyczna (a często wiązana była znaczeniowo z aktywnością seksualną) zagrażać mogła mężczyźnie. Zagrożony był męski model, który stałby się spektaklem dla patrzących na niego kobiet oraz męska hegemonia artystyczna. To właśnie to spojrzenie jest zakazane, spojrzenie, które kryje władzę. Zagrożeniem jest kobieta, która patrzy⁹.

Zapytajmy o relację między kobietą występującą w centrum pracy *Wszystko się zbiega w czasie i przestrzeni, aby się rozproszyć, aby się zbiec, aby się rozproszyć, no i tak dalej*, 1992 a męskim aktem. W przedstawieniu tym postać kobiety dominuje. Widzimy ją ubraną, stojącą na wprost widza, ze spojrzeniem skierowanym w jego stronę. W rękach trzyma metalowe zwieńczenie drzewca sztandaru, a otaczają ją żelazne koła zębate oraz podłużne elementy,

⁹ Świadomie parafrazuję tu tytuł filmu erotycznego, wyprodukowanego przez „Playboya”: *Mężczyzna, który patrzy*, w którym ukazane zostały mechanizmy voyeryzmu. Mężczyzna, który patrzy to mężczyzna posiadający władzę nad kobiecymi ciałami.

będące zapewne pociskami czy innymi fragmentami jakiejś amunicji. W części środkowej to przedstawienie otoczone jest poziomymi pasami ze znajdującymi się na nich sylwetkami nagiego mężczyzny w różnych pozach, dodatkowo trzymającego w rękach długi, pionowy element. W częściach bocznych stworzonego przez Kulik ołtarza, po każdej stronie znajduje się owal z sylwetką mężczyzny, który ma podniesione ręce, jak w akcie adoracji, albo poddania się, a szarfa zasłania jego narządy płciowe. Z lewej strony towarzyszy mu biała flaga, z prawej – umieszczony na gło-
wie krzyż.

Kobieta sprawuje tu władzę nad ciałem mężczyzny, ale jest to nie tylko władza spojrzenia. Problem dialektyki widzialności i niewidzialności opisany został przez Efrat Tseëlon w książce pod tytułem *The Masque of Femininity*¹⁰. Niewidzialność, jeśli jest zignorowana i strywializowana, oznacza brak władzy, a jeśli jest źródłem spojrzenia (ktoś, kto patrzy, ale nie jest oglądany) oznacza władzę. Podobnie ten, kto jest widzialny i uprzedmiotowiony przez spojrzenie, jest pozbawiony władzy, ale widzialny jako zajmujący centralne miejsce, posiada władzę. Wszystko zależy od tego, w jaki sposób władza zostaje rozdana wewnątrz zbudowanej konstrukcji. Terror uzależniony jest od relacji do władzy, w jakiej znajduje się widok/obiekt spojrzenia¹¹.

¹⁰ Por.: Efrat Tseëlon, *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life*, Sage Publications, s. 68, 69.

¹¹ „Terror pochodzi ze sposobu, w jaki wzrok jest konstruowany w relacji do władzy [...]. Myśl, że terror stanowi wewnętrzny, immanentny element wzroku, utrudnia zrozumienie tego, co czyni wzrok terrorystycznym [...]. To naturalizuje terror i to właśnie jest najbardziej przerażające”. Cyt. za: P. Piotrowski, *Między Cyberią a Syberią*, [w:] Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii*, katalog wystawy, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe Poznań, maj-czerwiec 1999, s. 18.

Zob.: Norman Bryson, *The Gaze in the expanded field*, [w:] *Vision and Visuality*, red. H. Foster, (Dia Art Foundation), Seattle 1988, s. 107.

Voyerystyczne męskie spojrzenie powoduje, że kobiety mogą doświadczać terroru¹².

Kobieta w pracy *Wszystko zbiega się w czasie i przestrzeni...* posiada władzę spojrzenia, a także władzę zajmowania uprzywilejowanego miejsca. Jej podporządkowane są wszystkie elementy przedstawienia. Groźba kastracji, o której była mowa w opowiadaniu, jest więc tutaj groźbą przejścia przez kobietę władzy, naruszenia przez nią porządku symbolicznego. Ona pojawia się w miejscu zarezerwowanym dla władzy, które w porządku patriarchalnym zajmował męski obserwator i które, jak w opisanym przez Foucaulta *Ponoptikonie*, było niewidoczne. Artystka czyni to miejsce widzialnym.

Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z adoracją umieszczonej w centrum władzy, którą reprezentuje przedstawienie kobiety. Męskie ciało reprezentuje tu posłuszeństwo i oddanie. O pracy pisze Ewa Lajer-Burcharth: „Erotyczne napięcie między posłusznym mężczyzną a «zimną, okrutną» kobietą z masochistycznego scenariusza podkreśla wzajemne napięcie między ofiarą a dręczycielem i służy jako metafora totalitarnego państwa”¹³.

A może raczej jest to metafora wzajemnych zależności, które wytwarza każdy układ władzy. Znaczące są tu pionowe elementy militarne: zwieńczenie drzewca sztandaru,

¹² O agresji spojrzenia mówi też praca Barbary Kruger: *Your gaze hits the side of my face – Twoje spojrzenie uderza mnie w twarz*, lub jak w tłumaczeniu Piotra Piotrowskiego: *Twoje spojrzenie chwyta jedną stronę mojej twarzy*. Tłumaczenie to według Piotrowskiego oddaje analogię pomiędzy „spojrzeniem” a „unieruchomieniem”. Zob.: Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Obserwator, Poznań 1996, s. 79.

¹³ Ewa Lajer-Burcharth, *Dziennik warszawski*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 5 (1), 1995, s. 97. Zob. też.: Lajer-Burcharth, *Old Histories*, s. 126.

które dzierży kobieta i otaczające ją pociski. Nieuchronnie kojarzą się z elementami fallicznymi. Zmultiplikowanie tych elementów w snach i sztuce, przeniesienie ich w inne miejsca, miało wyrażać, według psychoanalizy, strach przed kastracją¹⁴. Fallus, który nie musi mieć odniesienia do realnego penisa, w porządku symbolicznym, według myśli Lacana, reprezentuje władzę. Warto zauważyć pewien szczegół: ukazana tu kobieta trzyma grot strzały w taki sposób, iż wydaje się, że wychodzi on z jej łona – staje się ona w ten sposób wzbudzającą lęk kobietą z fallusem. Chociaż mężczyźni w tych przedstawieniach towarzyszą także podłużne elementy, mają raczej znaczenie przypisania do porządku władzy. Artystka ukazuje podporządkowanie i zniewolenie ciała, symbolizowane tu poprzez przedstawienie znajdujące się w najwyższym miejscu całej kompozycji – skulonego nagiego mężczyznę, trzymającego rękami głowę i ukrywającego swe ciało przed widzem. Całe to przedstawienie jest alegorią fallocentrycznej władzy.

Można zgodzić się z cytowaną Ewą Lajer-Burcharth, że artystka opisuje system władzy poprzez strukturę „psychoseksualnych” zależności, przedstawia rodzaj fallicznej fikcji opartej na agresywno-heroicznym etosie męskości. Ciało męskie wyraża tu potrzebę przybrania odpowiedniej pozy podporządkowania się władzy. Dla Lajer-Burcharth podstawowym pojęciem opisu przedstawionej przez Kulik sytuacji męskiego protagonisty jest masochizm (jego pozy wyrażają zarazem ból, jak i przyjemność). Ironia artystki polega przede wszystkim na ukazaniu nieadekwatności słabego męskiego ciała próbującego przybrać wymaganą od niego pozę. Historia opowiadana przez Kulik, według Lajer-Burcharth, związana jest z komunistyczną kulturą, gdzie masochizm był cen-

¹⁴ Por.: Tseëlon, s. 117.

tralnym psycho-kulturowym mechanizmem dla formowania wschodnio-europejskiej podmiotowości¹⁵. Ale z czego wynikał ten masochistyczny mechanizm? Czy był on związany z sytuacją podmiotu wobec komunistycznej władzy, katolickimi podstawami kultury polskiej? Zapewne nie był to scharakteryzowany przez Gilles'a Deleuze'a męski masochizm z dominującą figurą matki¹⁶. Systemy totalitarnej władzy wspierały się przecież na patriarchalnych podstawach. Pozy męskiego modelu z prac Kulik wyrażają potrzebę określenia się wobec władzy, a zarazem pragnienie dominacji. Ukazane przez nią postacie wyrażają całkowite podporządkowanie się wobec struktur władzy. Wydaje się więc, że opowiadana przez Kulik historia nie tyle dotyczy sytuacji podmiotu w kulturze komunistycznej (wykluczony byłby tu zresztą całkowicie podmiot kobiecy), ale sytuacji męskiego podmiotu w symbolicznym porządku, określonym jako fallocentryczny. Ukazana jest tu zależność męskiego podmiotu wobec dominujących kodów męskości. Jest to sytuacja, w jakiej męskość łączyć się ma znaczeniowo z władzą i siłą, które mogą być dla męskiego podmiotu ograniczające i ubezwłasnowolniające.

Zofia Kulik ukazuje działanie władzy widziane oczyma kobiety, która patrzy; posiada władzę spojrzenia, opowiadania historii z własnej perspektywy, władzę artystycznej kreacji.

Po co muzeum potrzebna jest sztuka?

W jednej z nowszych prac pod tytułem *I dom, i muzeum* 1999, zaprojektowanej specjalnie na retrospektywną wysta-

¹⁵ Lajer-Burcharth, *Old Histories*, s. 125–128.

¹⁶ Por.: Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, Zone Books, New York 1992. Zob. też: Kaja Silverman, *Masochism and Male Subjectivity*, [w:] *Male Trouble*, red. C. Penley i S. Willis, Minnesota Press, London 1993, s. 33–64

wę sztuki Zofii Kulik *Od Syberii do Cyberii* w poznańskim Muzeum Narodowym (maj–czerwiec 1999), artystka także dokonuje analizy znaczeń związanych z fallocentryczną władzą – tym razem w kontekście muzealnym.

Na otwarciu wystawy praca ta została pokazana w okrojonej wersji, ponieważ ocenzurował ją dyrektor Muzeum Narodowego, nie zgadzając się na pokazanie przedstawień ukazujących męskie genitalia rzeźb znajdujących się w Ermitażu.

Ironią było to, że instalacja *I dom, i muzeum* została wykonana specjalnie na tę wystawę i właśnie dla tego miejsca. Wybierając dla niej tak reprezentatywną przestrzeń, jaką jest muzealny hol, artystka przyznała jej specjalne znaczenie. Stojącemu w centralnym miejscu obeliskowi (jedynemu elementowi, który pozostał po cenzurze), miały towarzyszyć fotografie wybranych klatek filmu wideo, który artystka wykonała w Ermitażu. Na powstałych w ten sposób czternastu obrazach pod wspólnym tytułem *Skarby z Ermitażu* ukazane były zbliżenia kamiennych posągów, a dokładnie męskie genitalia. W efekcie cenzorskiego działania praca ta straciła swój sens. Zapewne dlatego artystka postanowiła rozebrać – już po otwarciu wystawy – pozostałą część kompozycji: stojący w centralnym miejscu obelisk.

Praca ta odwoływała się do symboliki fallicznej, która często wyraża splendor władzy. Fallus jako symbol męskiej władzy, autorytetu i potencji obciążony jest znaczeniami związanymi z porządkiem fallocentrycznym. W pracy Kulik obelisk-fallus miał być ze wszystkich stron otoczony wizerunkami męskich genitaliów. W nieistniejącej kompozycji *I dom, i muzeum* obelisk-fallus był jedynym układem odniesienia, dominującym nad całą przestrzenią. Przywołana w pracy Hestia, bogini ogniska domowego, której wizerunek umieszczony był w znaczącym miejscu: we fryzie znajdującym się w podstawie obelisku, ukazana została jako bo-

gini patriarchalna utrzymująca tradycyjny podział ról na tych, którzy mają władzę i tych, którzy są jej pozbawieni. Kobiety, pozbawione fallusa, w porządku symbolicznym władzy nie posiadają.

W układ władzy wpisuje się też muzeum, które jest „uosobieniem nowoczesnych aspiracji teorii w sferze panowania nad światem”¹⁷ – muzeum realizujące uniwersalistyczną wizję świata, opartą na wykluczaniu różnic o charakterze płciowym, rasowym czy narodowym. Zofia Kulik w swej pracy *I dom, i muzeum* różnice uczyniła widzialnymi, ukazując tym samym hierarchię płci, obecną w uniwersalistycznej wersji historii, prezentowanej między innymi przez muzealne kolekcje.

Naprowadza to nas na problem polityki wizualności opisaną przez Normana Brysona. To, co uważane było za prywatne, własne, wewnętrzne, a więc sposoby patrzenia, percepcja sztuki oraz jej ogląd, w istocie jest kulturowo konstruowane. Bryson wyciągnął taki wniosek w wyniku analizy myśli psychoanalitycznej Lacana. Zwrócił uwagę, że system wizualnego dyskursu, podobnie jak język, jest pierwotny w stosunku do podmiotu¹⁸. Oglądając sztukę w muzeum, nie zauważamy relacji władzy konstytuowanych przez układ muzealny i przez nasz sposób patrzenia.

Tytuł pracy Zofii Kulik naprowadza nas także na relację między sferą publiczną będącą domeną mężczyzn i ich władzy a prywatną przypisaną tradycyjnie kobietom, uznaną za nieliczącą się w historii, wobec czego nie znajdującą swej reprezentacji w muzeach. W wizualnej sferze kobiet istnieje tylko jako bierny obiekt przedstawienia, aktywnym twórcą jej wizerunku jest mężczyzna.

¹⁷ Zbyszko Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Edytor, Poznań-Toruń 1996, s. 29.

¹⁸ Bryson, s. 92.

Muzeum jest formą nie tylko redukcjonistycznej interpretacji historii ludzkości, ale wręcz kontrolowania rzeczywistości. Wraz z ustanawianymi przez siebie rytuałami, wpisuje się w kolonizowanie świata i uczestniczy w wytwarzaniu dyskursu (gorszego) „Innego”. Konstruuje kulturową wypowiedź na temat podmiotu, przez sposoby reprezentacji definiując jego tożsamość (na przykład kobiety jako obiekty przedstawienia, a nie wypowiadające się podmioty).

Porządek władzy, jakim jest muzeum ma też swoją strukturę przestrzenną. Jak pisze Carole Duncan, w rytualizacji muzeum niezwykle istotna jest rytualizacja przestrzeni – nadanie poszczególnym jej częściom odpowiednich znaczeń, usytuowanie ich w hierarchii wartości, tak aby widz wiedział, gdzie zwrócić ma swoją uwagę, jakich części nie wolno mu ominąć¹⁹. Tak skonstruowana przestrzeń przekazuje wizję rzeczywistości, wraz z tym, co ma być w niej najważniejsze i tym, co zostało zmarginalizowane lub pominięte. Niewątpliwie najbardziej znaczącym miejscem w strukturze przestrzennej muzeum jest hol. Na jego znaczenie w kontekście cenzury pracy Zofii Kulik, zwrócił uwagę Piotr Piotrowski, pisząc, że miejsce to posiada szczególną pozycję ideologiczną i polityczną. Można przypuszczać, że dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu nie miałby nic przeciwko eksponowaniu tej pracy w innych salach muzealnych, tak aby była dostępna jedynie dla zainteresowanych sztuką Zofii Kulik, ale nie widzów, którzy chcąc zwiedzić inne wystawy, muszą przejść przez hol. To miejsce, jak zauważa Piotrowski, jest „sceną”, a więc musi pozostać wolne od wszelkiej „obsceniczności”. „To jest jądro muzeum, a muzeum jest jądrem kultury – znajduje się więc w samym centrum «sceny»”. Ta powinna pozostać płciowo

¹⁹ Carole Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, London, New York, 1995.

neutralna (choć za tą neutralnością kryje się fallocentryczna władza!), zaś manifestacja polityki płciowej tożsamości oskarżana jest o naruszanie tej „neutralności”, o „obsce- niczność”. Musi więc znaleźć sobie miejsce poza „sceną” – „na przykład w bocznych salach muzeum”²⁰.

Interwencja Kulik w muzealny system władzy została wymazana wskutek działania cenzorskiego. Po pracy *I dom, i muzeum* pozostały jedynie puste ściany holu. Ogo- łocona ze sztuki monumentalna architektura muzeum sta- ła się znakiem władzy, zarazem prowokując pytania: czy sztuce potrzebne jest muzeum, czy też muzeum potrzebna jest sztuka, aby mogło ono realizować własną, wykluczają- ącą wizję historii? W ten sposób muzeum ujawniło się jako miejsce represji i wykluczenia²¹.

„Męsko-wojenna” historia

Sztukę Zofii Kulik można potraktować jako krytykę syste- mów władzy, funkcjonujących na zasadzie hierarchii i domi- nacji, a także jako krytykę uniwersalnej/fallocentrycznej kultury. W jej pracach kluczem wiążącym takie systemy, jak faszyzm, komunizm i instytucje, jak wojsko czy inne formy zniewolenia jest właśnie fallocentryzm. To przeciwko niemu artystka kieruje swą „symboliczną broń”. Tytuł wspomnia- nej pracy *Wszystkie pociski są jednym pociskiem*, 1993 jest parafrazą słów T.S. Eliota: „Wszystkie kobiety są jedną ko- bietą”. Pojawiający się w pracach Kulik pocisk, poprzez swój

²⁰ Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki*, [w:] *Negocjatorzy sztuk wobec rzeczywistości*, katalog, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współcze- snej Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 32, 33.

²¹ Por.: Izabela Kowalczyk, *Ciało, władza i cenzura (na przykładzi jednej pracy, która nie istnieje i drugiej, której nie widać)*, [w:] „Magazy Sztuki”, nr 23 (3), 1999, s. 29–32.

falliczny kształt odniesiony może być do symbolicznej władzy mężczyzn. Falliczny kształt ma także przywołana w wielu pracach monumentalna architektura, wraz z pojawiającym się chyba najczęściej warszawskim Pałacem Kultury i Nauki. Artystka przemieszczając znaczenia, odwracając je, dokonując dekonstrukcji struktur tejże władzy, manipuluje, jak sama mówi, „bronią używaną przeciwko niej”²².

Przedstawiony przez Kulik porządek, charakteryzuje się dominacją symboli fallicznych i militarnych (elementów broni, strzał, pocisków, obelisków), które stając się swymi odpowiednikami (zamiennikami), symbolizują władzę opartą na przemocy. Artystka opisuje w ten sposób kulturę, która jest, według określenia Marii Janion, „męsko-wojenna”. Praca *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* to przerażająca mozaika, w której kultywowana jest przemoc i śmierć, znajdziemy tu obrazy egzekucji, marszów, defilad. Centrum przedstawienia wypełniają między innymi fotografie czaszek i ostu – symboli śmierci.

²² W jednej z najczęściej przywoływanych wypowiedzi, artystka mówi: „Gdy wspominałam, jak próbowano mnie «wychować» – w domu, szkole, urzędzie – na pozytywnego, grzecznego i radosnego obywatela – to czuję udręczenie. Nie byłam głodna, nie było mi zimno, żadnych złych fizykałów – gdy więc czuję udręczenie, nachodzi mnie myśl, że jest to moja psychiczna słabość, a więc jakby moja wina.

Dlaczego nie jestem radosnym obywatelem?

Młotkowano mnie, wszyscy byliśmy młotkowani. Młotkowanie to takie repetytywne wbijanie gwoźdźcia w coś – tam. [...]

Czy ja obrazując «podporządkowanie» – doceniam je i chwale, czy wysydzam i obalam?

Akceptując «podporządkowanie» jako swój problem i temat, pełna strachu, a jednocześnie pełna nienawiści wobec sytuacji, w której występuje przymus podporządkowania się, mszczę się artystycznie chwytając za każdą broń (symboliczną i formalną) używaną przeciwko mnie. [...].”

Jest to fragment wypowiedzi w związku z wystawą *Dark Deco* organizowaną przez Niezależne Stowarzyszenie Kuratorów w USA. Cyt. za: *Obecność III*, katalog wystawy pod red. Izabelli Gustowskiej, Poznań 1992.

Obsesyjnie pojawiające się w takich pracach, jak *Kto zwyciężył świat*, 1994 i *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* motywy militarne, wojskowe, obrazy ćwiczeń, musztry, defilad, przedstawienia czaszek i ofiar działań wojennych są zapewne odpowiedzią artystki na własne dzieciństwo, życie w domu ojca-generała, na terenie wojskowych koszar, z oknem wychodzącym na defiladowy plac. Przedstawiają fascynację światem ojca (uporządkowanym i zhierarchizowanym) i jednocześnie rozczarowanie nim, odkrycie jego niszczycielskiego wymiaru. Fascynacja przemieszana jest ze strachem; artystka stara się przeciwstawić temu porządkowi, tworząc prace o antywojennej wymowie. Czyniąc to korzysta z metod zaczerpniętych z porządku matki. Jak pisze Sarah Wilson: „Matka, gospodyni domowa, krawcowa, żyła w «miękkim» świecie dywanów, kilimów, tkanin, wyszywanek i bawełny z drukowanym wzorem, pogaduszek o modzie, plotek i wizyt eleganckich klientów, gdzie nawet oszczędność – w przyrządzaniu posiłku czy sporządzaniu wykroju – stawała się okazją do artystycznego popisu”²³. Autorka zwraca uwagę na postrzeganie przez artystkę różnicy płci w kontekście wojennym: „Gdy współczuje, a jest tak bez wątplenia, z kobietami, których kochankowie, mężowie, ojcowie zostali wysłani, by walczyć, zabijać, torturować i być torturowanymi, to, co znajome musi wydać się jej *unheimlich* [niesamowite, budzące grozę], a nawet straszne”²⁴.

Porządek ojca jawi się więc jako niszczący, a porządek matki wobec tej niszczycielskiej siły traci swój bezpieczny wymiar.

Te prace porównać można z innymi dziełami o antywojennej wymowie, znanymi z tradycji europejskiej, jak na

²³ Sarah Wilson, *Odkrywanie psyche: Zofia Kulik*, [w:] Zofia Kulik 1999, s. 61.

²⁴ j.w., s. 60.

przykład *Okropności wojny* (1810–15) i *Rozstrzelanie powstańców madryckich* (1814) Francisco Goyi czy *Guernica* Pabla Picassa (1937), a z obszaru sztuki polskiej: cyklem grafik Artura Grottgera pod tytułem *Wojna* (1866–67). Prace te mają charakter narracyjny, przeznaczone są do „czytania” poszczególnych przedstawień. Podobnie dzieje się w przypadku tabloidów Zofii Kulik, składających się z kilkunastu, a nawet kilkudziesięciu poszczególnych scen.

Trafne wydaje się zwłaszcza porównanie z *Guernicą*, obrazem opowiadającym historię zbombardowania przez nazistów baskijskiego miasta w kwietniu 1937 roku. Zestawione są w nim poszczególne sceny, ukazujące indywidualny ból i cierpienia. W obrazie występuje zewnętrzna w stosunku do tych scen struktura, nawiązująca z jednej strony do tryptyku ołtarzowego, a z drugiej – do przyczółku greckiej świątyni. Z kolei pozy i charakter poszczególnych protagonistów (między innymi odwołania do piety, corridy, mitu o Minotaurze) są odwołaniami do ikonografii chrześcijańskiej, pogańskiej oraz do tradycji Hiszpanii²⁵. W pracach Kulik mamy do czynienia z podobną strukturą – wpisaniem poszczególnych przedstawień w konstrukcję, mającą swe kulturowe konotacje. U Kulik nacisk położony jest na tradycję wschodnią (między innymi forma perskich dywanów), tradycję chrześcijańską (formy przypominające ołtarz), komunistyczną kulturę, a także na ikonografię służącą państwowym ideologiom, kultywującą pamięć o zbrojnych zwycięstwach i gloryfikującą wojnę (przedstawienia wojskowych defilad).

W przywołanych pracach: Goyi, Picassa czy Grottgera, podobnie jak w pracach Zofii Kulik, wojna jawi się jako bez-

²⁵ Por.: Ellen C. Oppler, *Guernica – Its Creation, Artistic and Political Implication, and Later History*, [w:] *Picasso's Guernica*, red. E.C. Oppler, New York, London 1988, s. 234–235.

sensowna, niszcząca siła. Warto zwrócić uwagę na hierarchię i konflikt płci, które pojawiają się zarówno w pracach wymienionych artystów, jak i w sztuce Kulik. Jednak nie są one z reguły przedmiotem analiz tych przedstawień, uwagi na ten temat pojawiają się jedynie na marginesach tekstów im poświęconych.

W *Okropnościach wojny Goyi* brutalnej przemocy o charakterze seksualnym doświadczają kobiety, ukazany jest konflikt i walka między kobietami a mężczyznami. W *Guernice* ofiarami wojny są postacie kobiece, z wyjątkiem przedstawionego przy dolnej krawędzi męskiego protagonisty – w tym przypadku jednak nie do końca mamy pewność, czy jest to postać czy rozbity posąg. Niszcząca siła wojny ma męski charakter ukazany przez figurę byka/Minotaura, którą utożsamiano między innymi z uosobieniem postaci generała Franco i z samym faszyzmem²⁶ oraz z ciemną, brutalną stroną ludzkiej natury. Zaakcentowane zostały tutaj silnie cechy płciowe byka. Przemoc, którą uosabia, ma więc męski charakter.

Analizując cykl *Wojna* Artura Grottgera, można zauważyć w nim rozdzielenie przestrzeni na domową, przypisaną kobiecie oraz zewnętrzną, gdzie toczy się wojna, będąca zagrożeniem dla obszaru prywatnego. Warto zwrócić uwagę na pojawiające się w tych grafikach pionowe elementy bagnetów, karabinów, pik, włócznie, skierowane najczęściej ku górze, które skojarzyć można z elementami fallicznymi. Często ukazane są również wejścia do domu, które w dawnej pogańskiej symbolice domostwa odnosiły się do kobiecych narządów płciowych.

W grafice *Już tylko nędzka* widzimy próg, który przecinają leżące prostopadle do niego karabiny. Seksualne od-

²⁶ Ad Reinhardt, *How to Look at Mural*, [w:] *Picasso's Guernica*, s. 234.

niesienia tych symboli wydają się niebagatelne; łączą się z takimi znaczeniami, jak wtargnięcie, penetracja, gwałt. Jeśli będziemy czytać *Wojnę* jako narrację o losach jednej rodziny, można zauważyć, że historia ta przedstawia najpierw siedzącą w ogrodzie rodzinę wraz ze stojącą parą kochanków (małżeństwo?), przerażonych złowrogim znakiem; następnie losowanie rekrutów, gdzie przedstawiony wcześniej mężczyzna zostaje wcielony do wojska (oderwanie od rodziny podkreślone jest formalnie przez postać żołdaka strzegącego stojącym za drzwiami kobietom dostępu do pomieszczenia, w którym odbywa się losowanie); rozstanie pary protagonistów (scena *Pożegnania*); opuszczoną kobietę, która nie potrafi zapewnić przetrwania swym dzieciom (są one dokarmiane przez inną kobietę – chłopkę na kartonie pod tytułem *Głód*); rannego bliskiego śmierci protagonistę (*Ludzie i szakale*); a na końcu widzimy martwą kobietę i dwa splecione ze sobą ciała mężczyzn, którzy niechybnie musieli stoczyć ze sobą walkę (*Już tylko nędzka*). Być może pojawia się tu sugestia, że przedstawiona od początku cyklu protagonistka, skazana na głód i nędzę, zdradziła swego męża w celu zapewnienia lepszego bytu sobie i swoim dzieciom. A po powrocie z wojny mąż zabił swą niewierną żonę, jej kochanka i samego siebie. Interpretacja ta jest możliwa, biorąc pod uwagę zamierzenie Grottgera, aby ukazać wojnę jako demoralizację²⁷. Wojna jawi się jako zagrożenie przede wszystkim dla rodziny. Ujawnia się tu też jaskrawa nierówność płci: kobieta ukazana jest jako własność mężczyzny. Ona jest jedynie biernym obiektem historii, nie ma żadnego wpływu na toczące się wydarzenia. Jedyne opór kobiety, jaki ukazał Grottger w tymże cyklu, odkryć można w kartonie pod tytułem *Pożegnanie*.

²⁷ Por.: Mariusz Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, UAM, Poznań 1994, s. 231.

Ukazana tutaj na pierwszym planie protagonistka, z małym dzieckiem trzymanym na rękach, stoi w ogrodzie, należącem jeszcze do sfery domowej, o czym świadczy znajdujące się za nią ogrodzenie, oddzielające ją od grupy mężczyzn na koniach, z którymi odjeżdża jej mąż. Jej twarz wyraża ból i niezgodę na rozstanie. Tego jednak on nie jest w stanie zobaczyć, gdyż jest ona odwrócona do niego tyłem. Jego gest pożegnania wydaje się zawadiacki, niewspółmierny do ukazanego bólu kobiety. Zintegrowany już z podobnymi jemu mężczyznami, nie doświadcza tragizmu sytuacji, a wręcz zadowolenie, że może spełnić się w roli wojownika. Ciekawe, że przestrzeń w tym przedstawieniu skonstruowana jest tak, że widz pozostaje po stronie kobiety, współczuje jej, a zarazem należy do jej historii.

Czy próbowała ona, to pytanie jest dla mnie szczególnie ważne, zatrzymać swojego męża w domu? Grafika Grottgera odpowiedzi nie daje. Jednak sugestia, że kobieta jest tylko biernym obiektem historii, pozwala przypuszczać, że sprzeciw kobiety wobec wojny jest niemy. Trudno znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego ludzie (z reguły mężczyźni) zgadzają się na udział w niej, dlaczego kobiety nie są w stanie zatrzymać ich w domu (jak w *Pożegnaniu* Grottgera)²⁸. Na tym poziomie konflikt kobiece-męskie jawi się najjaskrawiej. Podsumowując, można powiedzieć, że tożsamość kobiety w kontekście wojennym konstruowana jest tak, że nie ma ona wpływu na bieg wydarzeń. Wątek kobiety jako ofiary wojennych konfliktów jest powtarzany często także w pracach o antywojennej wymowie.

Można wymienić tu także pracę Katarzyny Kozyry *Więzy krwi* z 1995 roku. Tu, jak u Kulik, nagie ciała zesta-

²⁸ Niekiedy im się to jednak udaje, o czym świadczy akcja stowarzyszenia „Matki Żołnierzy Rosyjskich”, które ściągały swych synów z pociągów jadących do opanowanej wojną Czeczenii, rok 1999.

wione są z symbolami władzy czy religii. Wpisane są w przedstawienia krzyża i półksiężyca – symboli Chrześcijaństwa i Islamu, a także znaków pomocy humanitarnej. Kompozycja ta składa się z czterech kwadratowych fotografii zestawionych w duży kwadrat. Po prawej stronie na tle czerwonego krzyża i półksiężyca wypełnionego główkami kalafiorów ukazana jest leżąca bokiem, z podciągniętymi do góry nogami dziewczyna. Po lewej – na tle półksiężyca oraz krzyża, którego tło wypełnione jest główkami kapusty leży w pozycji frontalnej kaleka dziewczyna, która pozbawiona jest dolnej części prawej nogi.

Praca ta powstała pod wpływem wydarzeń w byłej Jugosławii. Krzyż i półksiężyc jawią się tu jako emblematy bratobójczej rywalizacji i walki na tle konfliktów religijnych i etnicznych. Te symbole wielkich ideologii kryją w sobie potencjalny ładunek agresji wobec człowieka²⁹. Praca ta pokazuje zniewolenie człowieka, który od momentu urodzenia zostaje wpisany w dany system. Postacie w *Więzach krwi* wydają się bezbronni, stają się ofiarami nie mogącymi uciec z wyznaczonych im z góry miejsc. Warto zwrócić uwagę na niewygodne pozycje, które zajmują – te wizerunki ciała można przyrównać do przedstawień w niektórych pracach Cindy Sherman, gdzie, jak zauważa Amelia Jones, ciało kobiety ułożone jest tak, jakby znajdowało się pod szybą w gablocie wystawowej³⁰, albo do przedstawienia ciała Zuzanny na obrazie Artemisii Gentileschi, o którym Whitney Chadwick pisze, że przypomina przytwierdzonego szpilką do planszy motyla³¹. Obie te metafory pasują do przedstawień kobiece-

²⁹ Małgorzata Lisiewicz, [w:] *Kobieta o kobiecie*, katalog wystawy, red. Agata Smalcerz, Galeria Bielsko-Biała BWA, s. 28.

³⁰ Amelia Jones, *Tracing the Subject with Cindy Sherman*, [w:] *Cindy Sherman. Retrospective*, Thames & Hudson, New York, London 1997, s. 41.

³¹ Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, Thames & Hudson, London 1990, s. 109.

go ciała w *Więzach krwi*. Kobieta wśród symboli wielkich systemów staje się ofiarą, nie może wyrwać się z narzuconego jej układu. Zajmowane przez nią miejsce jest niewygodne, skazana jest na bycie obiektem do oglądania, nawet – jeśli jest kaleką. A może – zwłaszcza dlatego. W mediach zauważyć można tendencję do ukazywania cudzego nieszczęścia. Oglądamy więc ofiary wojen, katastrof, pokazywane, by wzbudzić nasz żal i litość z jednej strony, a z drugiej – zaciekawienie. Media bazują zwłaszcza na przedstawieniach kobiet dotkniętych nieszczęściem. Oglądamy kobiety wygnane, ofiary min i bombardowań, kobiety rozpaczające po śmierci swych bliskich.

Te obrazy cudzego nieszczęścia nie mają dla nas większego znaczenia, może poza tym, że czujemy się przez nie usprawiedliwieni. Oglądamy nieszczęście, współczujemy ofiarom, wyrażamy negatywne opinie na temat agresorów, ale w gruncie rzeczy nie mamy żadnego wpływu na toczące się wydarzenia. Nie poddajemy natomiast w wątpliwość podstaw naszej kultury, która dopuszcza możliwość walki, wojny jako sposobu rozwiązywania konfliktu. Nie mówi się o bezzasadności tych konfliktów, spowodowanych właśnie zniewoleniem człowieka przez wielkie systemy, uzależnieniem go od religijnych czy narodowych symboli, które czynią z niego posłuszne narzędzie walki. Katarzyna Kozyra ukazuje te mechanizmy, wskazując, że kobiety są tylko biernymi uczestniczkami historii, jej ofiarami.

Mężczyźni w „męsko-wojennej” historii występują w imię obrony państwa, ojczyzny, narodu, współcześnie najczęściej w wyniku konfliktów tożsamościowych. Zauważmy, jak konstruowana jest w tym wypadku tożsamość: w oparciu o przynależność do danego narodu, języka, religii, a nie w oparciu o tożsamość rodzinną, sąsiedzką, pozostającą bliżej historii prywatnej, „kobiecej”. Z konfliktu w byłej Jugosławii znane są przykłady sąsiadów, którzy mimo wcze-

śniejszego zgodnego życia, w obliczu konfliktu, wzajemnie się wymordowali, małżeństw (serbsko-mużułmańskich), które narażone były na obustronne ataki.

Piotr Piotrowski analizując pracę Zofii Kulik z 1997 roku pod tytułem *Wojny etniczne* wskazuje na wykorzystany w niej motyw ludowych, wzorzystych chust z czaszką pośrodku. Pisze, że tym, co łączy kobiety w obliczu śmierci, spowodowanej przez zbrojne konflikty jest opłakiwanie. Ta interpretacja spowodowana jest słowami samej artystki, która zwróciła uwagę, że w telewizyjnych relacjach z konfliktu w byłej Jugosławii „jest dziwny związek pomiędzy pokazywaniem trupa w wojnie etnicznej, a towarzyszącą temu sceną rozpaczliwych płaczących kobiet; na ogół kobiety mają chusty na głowie”³². Różnica płciowa jest tu tak skonstruowana, że mężczyzna umiera, a kobieta go opłakuje. A przecież wojny, zbrojne konflikty dotyczą kobiet także w innych wymiarach. Jednym z najbardziej drastycznych przykładów najnowszej historii są masowe gwałty na muzułmanach lub okrucieństwo wobec kobiet w Kosowie. Niewątpliwie kobiety są również mordowane, okaleczane, część z nich bierze udział w walkach, przez co, tak jak mężczyźni, jest narażona na rany i śmierć. Media wydobywają jednak motyw opłakiwania. Kobieta zostaje tu utożsamiona z figurą opłakującej śmierć syna Matki Boskiej, a przedstawienia opłakujących kobiet zyskują formę współczesnych piet, jak w przypadku *Madonny Algierskiej* – fotografii, która zdobyła Grand Prix podczas World Press Photo 1998 czy *Madonny Kosowskiej* z 1999 roku. Odniesienie do Matki Boskiej wydaje się o tyle ważne, że w historii Zbawienia rola Marii sprowadzała się do pokornej zgody na cierpienie swego syna. Tak samo bierne są współcześnie przedstawia-

³² *Niech archeolog nie odkłada łopaty*, (z Zofią Kulik rozmawiają Adam Szymczyk i Andrzej Przywara), „Materiał” 1998, s. 107–108.

ne oplakujące kobiety. Wobec „wyższych rasji”, ich sprzeciw wobec wojny, cierpienia, śmierci może być jedynie niemy³³. Wydobyty zostaje więc przez kulturę wizualną z jednej strony najmniej drastyczny (na przykład w porównaniu z gwałtami) oraz najbardziej ckliwy i zarazem widowiskowy aspekt cierpienia kobiet w wyniku działań wojennych. Figura oplakującej kobiety staje się przedstawieniem, spektaklem przyciągającym spojrzenie znudzonych widzów telewizyjnych wiadomości. Powoduje żal i współczucie, ale nie stawia „męsko-wojennej” kulturze oporu, pozostaje po stronie niszczenia i śmierci. Przedstawienia kobiet biernych, oplakujących nie są w stanie zdekonstruować znaczeń związanych z „męsko-wojenną” kulturą, gdzie do skrajności doprowadzone jest zniewolenie człowieka. Wojsko i wojna to największa machina zniewolenia, w wyniku, której człowiek traci całkowicie swą indywidualność, stając się jedynie trybem w maszynie historii (zarówno kobieta, jak i mężczyzna).

Dekonstrukcja tego systemu ma miejsce właśnie w sztuce Zofii Kulik, która obnaża mechanizmy władzy i ujawnia znaczenia nadawane zarówno różnicy płci, jak i historycznym wydarzeniom.

³³ Jeszcze jedną figurą skonstruowaną w oparciu o maryjną postawą była „Matka Obywatelka” i „Matka-Polka”. W jej figurze dochodzi do zderzenia sprzecznych ze sobą postaw: charakterystyczna dla matki idea chronienia oraz cierpienia, poświęcania uczuć macierzyńskich w imię wartości wyższych. Por.: M. Monczka-Ciechomska, *Mit kobiety w polskiej kulturze*, [w:] *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*, red. S. Walczewska, s. 95–101. Skonstruowana w kulturze polskiej postać „Matki-Polki” czy „Matki Obywatelki” jawi się czasami jako pozbawiona macierzyńskich uczuć. W wierszu Franciszka Dionizego Książnika z 1787 roku pod tytułem *Matka Obywatelka*, opublikowanym zresztą pierwotnie pod tytułem *Do dziecięcia. Czulość matki*, jej pragnieniem jest, by syn wyrósł na dobrego patriotę, a nie „poczwarę dziką”, „zdrajcę ojczyzny”. Zob.: S. Walczewska, *Damy, rycerze. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999, s. 55.

Struktura Cyberii

Detale wykorzystane w pracy *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* są fotografiami telewizyjnych obrazów, przedstawiających między innymi: egzekucje, wojskowe defilady oraz rewie z tańczącymi dziewczynami. W ten sposób *Wszystkie pociski* łączą się z jedną z nowszych prac Zofii Kulik *Od Syberii do Cyberii*, 1999, którą tworzy ponad dziesięć tysięcy fotografii przedstawiających kadry z telewizyjnych audycji. Tutaj nie występuje już charakterystyczna struktura dekoracyjna, odwołująca się na przykład do wzoru perskiego dywanu, jak w przypadku *Wszystkich pocisków*. Elementy są rozłożone jednakowo, zajmują tę samą przestrzeń, stają się wobec siebie równoważne. Niemalą trudność sprawia próba przyjrzenia się poszczególnym fotografiom, bowiem całościowy ogląd nie pozwala na zobaczenie pojedynczych elementów. Jeśli chcemy je zobaczyć, musimy zbliżyć się tak blisko do samej pracy, że tracimy z oczu widok całości.

Można zauważyć, że tak też wygląda sytuacja współczesnego podmiotu. Nie tylko jesteśmy atakowani obrazami i informacjami, ale także straciliśmy możliwość całościowego oglądu świata. Nastąpiła fragmentaryzacja wiedzy i dyskursów o współczesnym podmiocie. Możemy zajmować się jedynie wybranymi przez nas fragmentami wiedzy. Ale być może tracąc całościową perspektywę oglądu, zyskujemy w ten sposób ostrość widzenia.

Warto w tym momencie zapytać o poszczególne przedstawienia w pracy Zofii Kulik, choć „sam opis wszystkich zdjęć i ich odniesień starczyłby na zadrukowanie opasłego tomu”³⁴. Co więc przyciąga wzrok w tych obrazach, czy istnieją tu dominujące motywy? W pracy *Od Syberii do*

³⁴ Piotr Piotrowski, *Między Syberią a Cyberią*, s. 23.

Cyberii przeważają przedstawienia przemocy, wojny, masakry, prezentacji broni, politycznych defilad, portrety przywódców. Pojawiają się też symbole religijne, fragmenty religijnych rytuałów i przedstawienia kobiet, zdające się odzwierciedlać teorie Laury Mulvay o kobiecie jako fetyszystycznym obiekcie przedstawienia, której obraz ma jedynie podsycać i wyrażać męskie pożądanie.

Wybrane obrazy zapadają w pamięć, inne tylko rejestrujemy, ale zapewne zapadają także w naszą podświadomość. We współczesnej kulturze sfera wizualna ma uprzywilejowaną pozycję. Jej dominacja sprawia, że „poza obrazem nic nie istnieje”. Obraz staje się atrakcyjnym narzędziem terroru, sam w sobie zawiera potencjał władzy nad widzem³⁵. Terror ten jest najczęściej zamaskowany, poddany estetyzacji. Obrazy kuszą widza, uwodzą, przyciągają jego wzrok. Zofia Kulik powiada: „Kiedy oglądam wiadomości [...] uderza mnie, że atakują nas one swoją zewnętrżnością, swoją powierzchnią, swoim «ciałem», a nie swym znaczeniem. Gdybyśmy tak naprawdę odbierali znaczenie wielu informacji, to powinniśmy jakoś reagować, ale tak naprawdę my nie uczestniczymy i nie przeżywamy tych wszystkich obrazków”³⁶.

Obrazy sprawują nad widzem terror, ale terror ten staje się też immanentnym składnikiem jego spojrzenia. Groźba terroru jest tym większa, że zaczynamy być wobec niego obojętni, tak jak obojętnie przechodzimy wobec obrazów przemocy na telewizyjnych ekranach. Terror zostaje zneutralizowany i to właśnie, jak pisze Bryson, jest najbardziej przerażające. Tak samo zneutralizowana jest tu różnica płci. W mnogości przedstawień nie dostrzegamy

³⁵ Por.: j.w., s. 19.

³⁶ Cyt. za: Andrzej Turowski, *Nielinearna mapa uczuć logicznych* [w:] Zofia Kulik, 1999, s. 49.

już dominującej „męsko-wojennej” historii czy obrazu kobiety jako fetyszystycznego znaku przyciągającego spojrzenie. Pod pozorną demokratyzacją wyrażoną przez to, że żadne przedstawienie nie zajmuje tu uprzywilejowanego miejsca, żadne nie dominuje nad innym, występuje tu ten sam schemat podziału płci. Kultura Cyberii jest więc wciąż fallocentryczna.

Artystka ukazuje niewidzialną siłę panującą nad naszymi postawami i działaniami, ukazuje coś, z czego często sami nie zdajemy sobie sprawy: usytuowanie nas samych wobec różnych form władzy, uwikłanie nas w jej mechanizmy. W zdefiniowanym tak świecie, od momentu urodzenia, jesteśmy przyporządkowani różnym systemom, uczeni posłuszeństwa wobec rozmaitych rodzajów władzy. Tym, co najbardziej interesuje Zofię Kulik, jest działanie tej siły na obszarze naszej świadomości, mechanizmy władzy działające bezpośrednio w nas.

Pytanie o granice naszego zniewolenia wydaje się dla sztuki Zofii Kulik najważniejsze. Czy w tak przedstawionym świecie możliwa jest jeszcze wolność jednostki? Całkowite ubezwłasnowolnienie człowieka występuje w porządkach totalitarnych i to w nich artystka dostrzega największe niebezpieczeństwo. Dążą one do zawładnięcia całym człowiekiem – jego ciałem i świadomością. Jednak niebezpieczeństwo nie leży tylko w porządkach totalitarnych, nie się je każdy układ władzy oparty na przemocy.

Kulik w jednej ze swych wypowiedzi³⁷ wyraża swoją niemoc wobec siły, której stale była podporządkowana, wobec, jak to określiła „młotkowania”, któremu nieustannie poddana była jej świadomość. Wyjściem z tej sytuacji może być jej opisanie, wydobywanie jej ze sfery niewidzialności. Sztuka Zofii Kulik jest jedną ze strategii opo-

³⁷ Zob.: przypis 24.

ru wobec mechanizmów władzy. Dekonstrukcja władzy może ją osłabić, pozwolić zrozumieć sposoby jej działania. Artystka odsłania rozproszone struktury władzy, a jednocześnie ujawnia wpisany w nie, a zarazem niemal całkowicie zneutralizowany, ich fallocentryczny charakter.

Rozdział 5

Katarzyna Kozyra: ciała wykluczone i transgresyjne

Mam skłonność do uważania swojego ciała za kostium.

Orlan

*Uwaga: każdy może objąć każdą rolę.
Brzmi to bardzo prosto, ale efekty
psychologiczne tego są nie do przewidzenia.*

Ursula K. Le Guin, *Lewa ręka ciemności*

Sztuka Katarzyny Kozyry bulwersuje, wzbudza kontrowersje i dyskusje. Nieobca jest artystce inspiracja teoriami feministycznymi. W swej sztuce porusza ona problem funkcjonowania ciała w kulturze, analizuje zakorzenione w niej konstrukcje spojrzenia i struktury władzy.

Praca Kozyry z 1996 roku pod tytułem *Olimpia*, odwołująca się do znanego obrazu Edouarda Maneta z 1863 roku, składa się z trzech fotografii. Najwierniejszym nawiązaniem do pierwowzoru jest wersja błękitna. Artystka-modelka przyjmuje tu tę samą pozę, co manetowska prostytutka

– tak jak ona zasłania ręką swe łono, ma zawiązaną na szyi czarną wstążkę, pantofle na nogach, kwiat orchidei zatknięty za ucho, bransoletkę na ręce. Różni ją jedynie to, że ma ogoloną głowę, co jest przywołaniem przeżyć artystki z okresu choroby, kiedy w wyniku chemioterapii straciła wszystkie włosy. Towarzyszy jej też służąca z bukietem kwiatów oraz kot znajdujący się w nogach łóżka.

Na drugiej fotografii naga artystka podparta na łokciu, leży na szpitalnym łóżku. Służąca zamieniła się w pielęgniarkę stojącą przy umieszczonym za łóżkiem stojaku z kroplówką, którą przyjmuje pacjentka. Zniknęły tu wszystkie symbole przytulnej alkowy: błękitna pościel, narzuta, kapcie, kot, pozostała tylko zawiązana na szyi czarna tasiemka. Uderza w tej fotografii sterylność białej, szpitalnej sali; dominują biele: łóżka, stroju pielęgniarki, blade jest też ciało leżącej artystki. Zaakcentowany jest brak jakiegokolwiek owłosienia na jej ciele, tak na głowie, jak i na łonie, którego nie zasłania już jej ręka.

Trzecia *Olimpia* najdalsza jest od pierwowzoru. Tu modelką jest staruszka siedząca nago na łóżku w pomieszczeniu mieszkalnym, prawdopodobnie w domu starców. Bura kolorystyka fotografii odpowiada kolorom wnętrz mieszkalnych, w których przeważnie mieszkają starzy ludzie, kojarzy się z jesienią życia, przemijaniem, śmiercią. Staruszka jest sama, nie towarzyszy jej już ani służąca, ani pielęgniarka. Siedzi w takiej pozycji, jakby na kogoś lub na coś czekała. W zaciśniętych dłoniach trzyma zwinięte bandaż. Z dwoma poprzednimi fotografiami oraz z obrazem Manet łączy ją czarna tasiemka na szyi, tyle tylko, że tutaj jest rozwiązana.

Tym obrazom towarzyszy film wideo, najbliższy wizualnie drugiej fotografii, przedstawiający artystkę w trakcie zabiegów medycznych, podczas przyjmowania kroplówki.

Znaczenia tej pracy związane są z problemem widzialności (określonego typu ciała) i niewidzialności (ciał nie przystających do ideału).

Podobną problematykę porusza powstała w 1997 roku wideo-instalacja pod tytułem *Łaźnia*. Składa się ona z pięciu monitorów i jednego ekranu, na których transmitowany jest film, wykonany przy użyciu ukrytej kamery w damskiej łaźni w Budapeszcie. Monitory i ekran ustawione są tak, że otaczają widza, przez co znajduje się on/a w samym centrum zaaranżowanej sytuacji. Projekcja na ekranie rozpoczyna się od przywołania obrazu Ingesa *Łaźnia turecka*, a całość kończy inny cytat, mianowicie fragment obrazu Rembrandta *Zuzanna w kąpeli*. Artystka odwołuje się do konwencji aktu kobiecego, aby ją zdemaskować. Sfilmowane z ukrytej kamery kobiety są w większości stare, niezgrabne, choć pojawiają się też kobiety piękne. Widzimy je przechadzające się po łaźni, zażywające kąpeli, myjące się, leżące w saunie, rozmawiające ze sobą, wycierające się ręcznikami. Podglądamy więc ich intymne zachowania. Są one nieświadome podglądającego oka kamery, stąd ich niezgrabne ruchy, niewystudiowane gesty. Oglądając sceny z łaźni w Budapeszcie sami bierzemy udział w czymś „nieprzyzwoitym” – w podglądaniu zaaranżowanym przez artystkę.

Nasza niepewność jako widzów, w przypadku tej pracy, bierze się z przekonania, że najbardziej intymne chwile życia, cielesność i fizjologia, powinny pozostać w ukryciu, a nie być przedmiotem sztuki. Czujemy, że naruszamy prywatność oglądanych kobiet, że odbieramy im ich godność. Nasuwają się pytania: czy wolno nam podglądać? Czy możemy brać udział w tym spektaklu?

Przy okazji prezentowania *Łaźni I* Katarzyna Kozyra spotkała się z wieloma atakami, dotyczącymi przede wszystkim etycznej strony powstania pracy. W popularnym programie o sztuce pod tytułem *Pegaz*, prezentowanym

w I programie TVP, prowadząca zadała pytanie: „Czy artyście wolno wszystko?”, zarzucając Kozyrze, że dokonała, sprzecznego z prawem, naruszenia dóbr osobistych prezentowanych w tej pracy kobiet, które nie zostały poproszone o zgodę na filmowanie. Większość ataków dotyczyła właśnie naruszenia prywatności pokazanych przez artystkę kobiet. Krytycy koncentrowali się na tym, że ukazano brzydkie i stare kobiety, że cielesność i fizjologia powinny pozostać w ukryciu. Należałoby się więc zastanowić, dlaczego tak trudno oglądać nam stare ciała. Dlaczego przyjmujemy, że obrazy te stanowią swego rodzaju tabu, że nie wolno pokazywać starości, brzydoty, choroby? Jaka prawdę o nas, z którą nie możemy się pogodzić, odsłaniają prace Kozyry?

Akty

Obrazy kobiet w *Olimpii* i *Łażni*, różnią się całkowicie od wizerunków ciała kobiecego, które przyzwyczailiśmy się oglądać. Przedstawienia te ukazują zdeformowane, chore, starzejące się, bliskie śmierci ciała, a więc takie, które nie były ukazywane w tradycyjnym akcie i które są nieobecne w naszej kulturze wizualnej z wszechpanującym w niej wizerunkiem cielesności pięknej, młodej i zdrowej.

W *Olimpii* Kozyra ukazuje własne ciało naznaczone piętnem choroby oraz ciało staruszki. Obrazy te ujawniają wyparte z wizualności typy ciała. W ten sposób dokonują przekroczenia norm. Pierwowzór, do którego odwołała się Kozyra – obraz Edouarda Maneta także interpretowany był jako przekroczenie ówczesnych norm pokazywania kobiecego ciała. W 1865 roku stał się przyczyną skandalu, po wystawieniu na paryskim Salonie. Słynna *Olimpia* dziś nie wzbudza emocji, wtedy była jednak przedmiotem drwin i obelg, ściągając na siebie ataki krytyki. Przyczyną niepo-

koju nie było to, że namalowana została naga dziewczyna (w tym czasie sztuka zalewana była akademickimi aktami kobiecymi – pod postacią bogiń, alegorii, kurtyzan), lecz dlatego, że przedstawiona została jako zwykła prostytutka pochodząca z niższych warstw społecznych, spoglądająca butnie z obrazu, a sposób operowania kolorem przez artystę czynił jej ciało w opinii krytyków „brudne”, „z trupią skórą”. Pisano, że jej nagie ciało wyeksponowane zostało jak martwe ciało na kontuarze w kostnicy, że znajduje się „w zaawansowanym stanie rozkładu”¹. Warto tu podkreślić podnoszony przez oburzoną krytykę wątek śmierci ciała. Jest on również silnie uwypuklony przez Kozyrę, a znaczenia ciała śmiertelnego wydają się kluczowe tak w przypadku *Olimpii*, jak i *Łażni*.

Olimpia Maneta nie była uroczą dziewczyną, dającą widzom przyjemność oglądania. Do wystawionego na Salonie obrazu, jak podają relacje, „tłum cisnął się jak do kostnicy, w której układano wydobytych z Sekwany topielców. Obraz zawieszony początkowo korzystnie na rampie, musiano przewiesić pod sufit, gdyż stawał się podobno przedmiotem ataków parasolkami”². Publiczność i krytycy nie mogli pogodzić się z dosłownością obrazu, na którym przedstawiona została zwykła prostytutka.

W zachodnio-europejskiej sztuce nowożytnej kobiecą cielesność utożsamiono z naturą. Tak jak naturę można ją było ujarzmić – nieuformowaną materię jej ciała zamykać w ramach stylu artystycznego i konwencji aktu³. Powszechnie malowane akty były odpersonalizowane. Wstydliwie od-

¹ T.J. Clark, *The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1989, rozdz. *Olympia's Choice*, s. 97.

² Zdzisław Kępiński, *Impresjonizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 47.

³ Por.: Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 29, s. 42.

wrócony wzrok modelek ułatwiał widzowi dostęp do ich ciał. Miejsce męskiego widza było tak określone, że pozostawał on w ukryciu, posiadał konieczny dystans do zawładnięcia kobiecym ciałem, dzięki czemu miał nad nim władzę. Osadzenie widza w strukturze podglądania dawało mu możliwość odczuwania voyerystycznej przyjemności. Nieokreślone, bierne, o braku wyraźnie zarysowanego charakteru i osobowości kobiety pozwalały męskiemu widzowi snuć na swój temat erotyczne marzenia.

W *Olimpii* Maneta to miejsce zostaje zakwestionowane poprzez bliskość ciała prostytutki. Jej wyzywające spojrzenie, skierowane w stronę widza, nie pozwala mu na komfort pozostania w ukryciu. W spojrzeniu tym ujawnia się jej władza. Utkwiony w widza wzrok Olimpii zdaje się sugerować, że negocjuje ona z nim cenę, ocenia go i że może on zostać przez nią odrzucony. Ciało prostytutki jest bowiem towarem. Seksualność Olimpii nie jest ukryta, jest elementem przetargu, staje się jej bronią. Jej władza opiera się na tym, że ona oferuje swe ciało za pieniądze, ona dyktuje cenę. Jak pisze Timothy J. Clark obraz Maneta spotkał się z taką krytyką, ponieważ artysta zdemaskował powiązanie znaczeń związanych z ciałem i pieniędzmi, seksualnością i władzą⁴. Dodatkowo, obierając sobie za pierwowzór tycjantowską *Wenus z Urbino*, Manet, świadomie lub nie, szydził z ideału bogini miłości. Unaoczniał przezroczyście relacje rządzące społeczeństwem, głoszącym kult idealnej miłości i przyzwalającym jednocześnie na zaspokajanie swych seksualnych potrzeb w ramionach prostytutek.

Kenneth Clark w książce *Akt. Studium idealnej formy*⁵, napisanej z pozycji tradycyjnej historii sztuki w 1956 roku,

⁴ T.J. Clark, s. 102.

⁵ Kenneth Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1998, s. 11.

ale będącej do tej pory jedyną całościową próbą opracowania na temat aktu, pisze, że akt jest przedstawieniem ciała idealnego pozbawionego jakichkolwiek elementów ludzkich, takich jak fałdy, zmarszczki, niedoskonałości. Być nagim, według Clarka, oznacza być pozbawionym ubrania, co wiąże się z odczuwanym przez nas zakłopotaniem. Akt natomiast daje wyobrażenie ciała pełnego równowagi, pewności i rozkwitu, nie zaś ciała bezbronnego i skurczonego.

Akt, według tej teorii, nie pokazuje ciała prawdziwego, takiego, jakim jest ono rzeczywiście, a ciało przekształcone, wystawione na pokaz – takie jego wyobrażenie, które, jak głosi Clark, wywoływać ma choćby cień erotycznych uczuć. Dodajmy jeszcze słowa Johna Bergera: „Być nagim oznacza być sobą. Być aktem oznacza być widzianym jako nagi przez innych [...]. Nagość objawia samą siebie. Akt wystawiony jest na pokaz. [...] Akt jest rodzajem stroju”⁶.

Dopiero w napisanej z pozycji feministycznej książce *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Lynda Nead próbuje zakwestionować dualizm: ciało – akt. Zwraca uwagę, że w dyskursach zarówno Kennetha Clarka, jak i Johna Bergera oraz T.J. Clarka pojawiło się założenie o możliwości istnienia fizycznego ciała poza symbolicznym przedstawieniem. Tymczasem, według Nead, ciało istnieje zawsze poprzez symboliczne wyobrażenia, które nadają mu sens i znaczenia. Tak więc nie ma „nagiego «innego», będącego opozycją «aktu», ponieważ ciało istnieje zawsze poprzez symboliczną reprezentację”⁷.

Lynda Nead wskazuje jednak na tyranię niewidzialności wynikającą ze ścisłych norm dotyczących aktu; kobiety, których ciała nie odpowiadały aktualnym normom,

⁶ John Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Rebis, Poznań, 1997, s. 54.

⁷ Nead, s. 37.

usuwane były z pola widzenia. Poza możliwością reprezentacji znalazły się też indywidualne doznania kobiet. A przecież nie istnieje monolityczne pojęcie kobiecego ciała, jakie oferuje kultura wizualna, istnieje raczej „wiele odmiennych rodzajów ciał”. Jednak ciała stare, chore, niepełnosprawne zostały skazane na niewidzialność lub poddane stereotypizacji, co Lynda Nead określa mianem „cielesnego faszyzmu”. To właśnie sztuka współczesna może złamać te kanony sfery wizualnej, wprowadzając w jej obręb ciała, „które [są] inne od dominujących norm i oczekiwań”⁸.

Tak jak *Olimpia* Maneta nie miała nic wspólnego z przedstawieniami współczesnych sobie aktów, tak *Olimpia* Katarzyny Kozyry nie ma nic wspólnego z wizerunkami kobiecego ciała obecnymi w kulturze popularnej. Sposób pokazywania kobiety w mediach czy reklamie niewiele różni się od sposobu malowania aktu pod koniec XIX wieku. Przedstawiona kobieta, tak na obrazach dawnych mistrzów, jak obecna we współczesnej kulturze wizualnej, musi odpowiadać aktualnym kanonom urody. Musi być obojętnie piękna, młoda, wysoka, szczupła, aby być widzialną. Dzisiaj miejscem dla rozstrzygających o kobiecym wyglądzie arbitrów, nie jest już muzeum i sztuka. Kanony urody tworzone są poczynając od pokazów mody, przez filmy fabularne i reklamy, a na wyborach miss kończąc. Anonimowy widz – konsument kobiecej urody, obojętnie czy przebywa na sali widowiskowej, czy jest odbiorcą telewizyjnym, jest uprawniony do oceny kobiecego ciała.

Bodajże najczęściej występującą figurą w reklamie jest właśnie kobieta. Raz zachęca do kupna towaru, innym razem kusi obietnicą sukcesu. Jest dodatkiem do tego, co reklamuje, dodatkiem szczególnym, nasyconym warstwą ero-

⁸ j.w., s. 107, 132.

tyzmu skierowanym ku anonimowemu widzowi. Czasem nawet utożsamiona zostaje z reklamowanym towarem⁹.

W dawnych aktach pożądanie było obecne w obrazie, ale nie umiejscowione w kobiecym ciele. Reprezentowały je otaczające kobietę przedmioty czy postacie, jak rogi, monety, fauny, kupidyny, satyry. Nie odnosiły się one jednak do kobiecej seksualności, ale reprezentowały męską siłę seksualną¹⁰. Także we współczesnych przedstawieniach kobiet ich seksualność jest nieobecna. Efekt erotyczny osiągany jest przez strój, makijaż, fryzurę. Ciało kobiece ulega więc fetyszyzacji.

Katarzyna Kozyra zanegowała w *Olimpii* skierowaną w stronę widza erotykę. Erotyczny znak, jakim jest czarna tasiemka zawiązana na szyi, czy orchidea i czerwone pantofle w pierwszym przedstawieniu, stają się tu elementami demaskatorskimi. Artystka pozbawiona jest ubrania, makijażu, włosów – tradycyjnych atrybutów kobiecości. W przedstawieniu, gdzie znajduje się na szpitalnym łóżku, widoczne jest jej łono, którego wyobrażenie wyeliminowane było z oficjalnej sztuki. Narządy płciowe kobiety były niewidzialne, gdyż ich obraz mógł świadczyć o jej seksualnej sile, a w męskich widzach miał wywoływać strach przed kastracją. Według T.J. Clarka akt kobiety ukazuje najczęściej prostą iluzję braku. Jeśli współczesny Manetowi krytyk Camille Lemmonier pisał w 1870 roku, że akt nic nie ukrywa i nie ukazuje, bo nie ma nic do ukrycia, to dlatego, że w obrazie kobiety różnica płciowa skonstruowana jest w oparciu o prosty fakt, że kobieta nie posiada fallusa. Ilustrują to między innymi przedstawienia *Źródła* i *Venus Anadyomene*

⁹ Czasami utożsamienie towaru i reklamującej go kobiety jest dosłowne. W reklamie fotograficznej jednej z marek samochodów pojawiła się na przykład przedziwna hybryda: samochód z kobiecą głową. Por.: I. Kowalczyk, *Kto nie lubi Olimpii?*, [w:] „Zadra”, nr 1, 1999, s. 42.

¹⁰ Por.: T.J. Clark, s. 126.

Ingesa, gdzie akt ukazuje „doskonałą” iluzję braku: kobietę pozbawioną organów płciowych. Jest to więc fikcja braku, który nie jest brakiem i dlatego w tak skonstruowanym obrazie kobiecego ciała, nie ma nic do ukrycia¹¹. To paradoks, ale kobieta, aby wywołać seksualne podniecenie musiała być własnej seksualności pozbawiona. Musiała bardziej uosabiać postać Dziewicy niż Dziwki.

Śmiertelne ciała

W pracach Kozyry mamy do czynienia z ciałem starym i chorym, którego obraz został wyparty ze sfery wizualnej, usunięty w obszar medykalizacji. Sprzeczny jest bowiem z wszechobecnym w kulturze konsumpcyjnej kultem zdrowia i młodości. Wszystkie zabiegi wykonywane na ciele (kosmetyka, chirurgia plastyczna), ćwiczenie ciała (aerobik, fitness itp.), zdrowe odżywianie mają przyczynić się do tego, by nasze ciało zachowało jak najdłużej młodzieńczy i zdrowy wygląd. „Młody wygląd” staje się nie tylko szczególną kategorią pojęciową, ale wręcz szczególnym stanem egzystencjalnym¹². Utrata młodego wizerunku może się wiązać z odsunięciem z życia społecznego. W konsekwencji w kulturze wizualnej stare kobiety już nie uczestniczą, lub prezentowane są na jej marginesach. Zabieganie o młody wygląd, lansowane przez kulturę konsumpcyjną, można interpretować jako próbę odsunięcia w czasie myśli o starości i śmierci, próbę wyeliminowania jej z naszej świadomości, która graniczy niemal z wiarą, że śmierci można unikać. Stąd bierze się wy-

¹¹ Por.: j.w., s. 135.

¹² Przemysław Tysza, „Kupuję nową twarz” *O ciele idealnym*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, red. D. Czaja, Warszawa 1999, s. 53.

eliminowanie obrazów starych ludzi ze sfery wizualnej, a także poczucie strachu, które może wzbudzać widok starej kobiety. Kultura konsumpcyjna zwraca się przeciwko procesom przemijania. Obraz starych ludzi jest w niej nieużyteczny, dlatego, że to, co towarzyszy starości – starzenie się, słabość fizyczna, brak sprawności, choroby – ujawnia, iż produkty tej kultury, które miały pomóc w zachowaniu młodości i urody, nie przynoszą w gruncie rzeczy oczekiwanego efektu. By nie dopuścić do takich podejrzeń, kultura konstruuje (na przykład przez reklamy) użyteczny dla niej obraz starych ludzi, którzy zachowują młodość i sprawność fizyczną.

Jak pisze Hilary Robinson, kobiecość (zresztą tak samo męskość) jest konstrukcją społeczno-kulturową, stale zmieniającą się w zależności od potrzeb i warunków danego czasu. Wpisywana jest w tekst, którym jest ciało kształtowane w odpowiedzi na struktury władzy panujące w danym czasie i w określonym społeczeństwie. Zwróćmy uwagę, jak w zależności od epoki i wyobrażeń na temat kobiecości, kształtuje się ideał ciała i jakim zmianom podlega sama cielesność. Ciało zmienia się w zależności od aktualnej mody, dostępu do określonego rodzaju pożywienia, zakazów z tym związanych, diety, higieny, praktyk medycznych, prawa rodzinnego, dostępu do antykoncepcji i tym podobnych. Morfologie ciała są zatem rezultatem społecznych znaczeń, które nadaje się ciału¹³. Dlatego dotarcie do ciała odartego z wszelkich znaczeń, jakie nadaje mu kultura, do jego realności czy „naturalności”, jest niemożliwe. Można jednak ujawnić ten proces nadawania i kształtowania znaczeń. Takie działanie ma miejsce w *Łażni*. Poprzez kontrowersyjny zabieg ukazania kobiet nieświadomych tego, że są podglądane, artystka uka-

¹³ Hilary Robinson, *Border crossings: womanliness, body, representation*, [w:] *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies*, red. K. Deepwell, Manchester, New York 1995, s. 138, 139.

zuje cielesność, której obraz został odrzucony ze sfery wizualnej. Właśnie to kulturowe odrzucenie obrazu ciał nieprzyjających do ideału mogłoby spowodować, że kobiety z łaźni w Budapeszcie nie zgodziłyby się na filmowanie, albo starałyby się pokazać od jak najlepszej strony. To wyparcie ciał odbiegających od obecnych w kulturze wizualnej ideałów jest bowiem uwewnętrznione. Praktyki Kozyry stają się w ten sposób działalnością krytyczną w stosunku do wytwarzanego w naszej kulturze reżimu idealnego ciała.

Zygmunt Bauman w książce *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia* pisze, że nasza kultura ukrywa prawdę o naszej biologiczności, gdyż ta jest świadectwem „naszego umierania”, a dążeniem kultury jest „zapomnienie o śmierci”. Jednym ze sposobów racjonalizacji śmierci jest higiena, która maskować ma oznaki umierania, brudu i rozkładu. „Stąd obsesja, napięcie, histeria, które otaczają higieniczne zabiegi [...]”¹⁴. Łaźnia Katarzyny Kozyry unaczynia praktyki usuwania brudu z ciała. Ukazane są tu zabiegi higieniczne wykonywane przez stare kobiety, których ciała nie pozostawiają wątpliwości, że bliska jest im śmierć. Przedstawianie tych zabiegów jest zaprzeczeniem kulturowego obrazu czystego i młodego ciała. Czyni widzialną destrukcję ludzkiego ciała, a pośrednio jest dowodem jego śmiertelności. Problemu tego dotyka również towarzyszący *Olimpii* zapis wideo, będący rejestracją przyjmowania kroplówki w szpitalnej sali. Ukazane jest tu ciało chore, wyniszczone długotrwałą chorobą, słabe, potrzebujące nieustannej pomocy, a więc takie, które zostało bezwzględnie zepchnięte w sferę medykalizacji.

Naszą kulturę cechuje ambiwalentny stosunek do śmierci. Efrat Tseëlon w *The Masque of Femininity* wska-

¹⁴ Zygmunt Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, PWN, Warszawa 1998, s. 186.

zuje na obecne w kulturze europejskiej strategię obrony przed wizerunkiem śmierci. Jedną z nich jest zaprzeczanie obrazom śmierci – śmierć, choroba i fizjologia uznane są za brzydkie, wstrętne, wstydlive, nieprzedstawialne. Inną strategią wyparcia śmierci jest jej idealizacja. Formą obrony może być też atakowanie obrazami śmierci, przykładem są tu obrazy w wiadomościach telewizyjnych, filmach sensacyjnych i horrorach, które jednak nie odnoszą się bezpośrednio do nas samych¹⁵. Kozyra z jednej strony zdaje się krytykować stałą obecność śmierci w mediach, która niewiele ma wspólnego z jej realnym obrazem. Z drugiej strony ta praktyka artystyczna wydaje się być jedną ze strategii obrony. Przez przywołanie tego, co odrzucone, ukazanie choroby i starości artystka próbuje śmierć oswajać i racjonalizować.

Idealizacja i estetyzacja śmierci dokonuje się, według Efrat Tseëlon, na tej samej zasadzie, co estetyzacja kobiecego ciała. Kobieta i śmierć, wyobrażają podstawowe lęki: lęk przed kastracją i lęk przed śmiercią. Nagie ciało i śmierć zostały wyparte ze sfery rzeczywistości, przeradając się w fantazje i marzenia.

Kobietę i śmierć łączy wiele cech wspólnych. Obie są opisywane poprzez teksty kulturowe jako tajemnicze, niejasne, dwuznaczne, niereprezentowalne, zagrażające poczuciu całościowości i stabilności. Są wiecznymi „Innymi”, stają się też metaforami psucia i transgresji. Jako Inne reprezentują to, co pożądane, ale zakazane. Poprzez swą dzikość, tajemniczość, materialność, mityczność, niebezpieczeństwo są obiektem zaciekawienia i dlatego muszą być zbadane i skontrolowane.

W obu przypadkach: i na obraz kobiety, i na obraz śmierci, nakładane są maski ciągłości i trwania. Estetyzacja

¹⁵ Efrat Tseëlon, *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life*, Sage Publications, London 1995, s. 106, 107.

śmierci i upiększenie życia są tymi samymi strategiami obrony. Chronią przed uświadomieniem sobie braku, tworząc iluzję jedni i nieśmiertelności¹⁶.

Na problem ciała starego, schorowanego i umierającego wskazał również Zbigniew Libera w pracy pod tytułem *Obrzędy intymne* z 1984 roku (pokazanej w 1986). Artysta ukazał w formie filmu wideo zapis opieki nad chorą, umierającą osobą – babcią artysty. Staruszka, którą oglądamy, niezdolna jest już do samodzielnego działania. Widzimy ją cały czas w jednym miejscu – w swoim łóżku, w którym najprawdopodobniej umrze. Jej choroba i starość wymagają nieustannej opieki: musi być karmiona, przewijana, myta. Także w tym przypadku stajemy się podglądaczami najbardziej okrutnych aspektów naszej egzystencji – starości, choroby i umierania. Staruszka nie wydaje się być świadoma tego, że te ostatnie momenty jej życia utrwalane są na taśmie wideo.

Libera poprzez swą pracę także zaprzeczył kulturowym sposobom racjonalizacji śmierci. Pokazane są tutaj zabiegi higieniczne, które są elementem opieki nad umierającą osobą. Usuwanie ekskrementów spod staruszki, podmywanie i przewijanie jej, wykonywane w dodatku przez młodego mężczyznę, to chyba najbardziej drastyczne sceny *Obrzędów intymnych*. Libera ukazuje umierającą ze starości kobietę w jej własnym otoczeniu. Śmierć nie jest tu zepchnięta w obszar medykalizacji, należy do sfery prywatności i następuje w milczeniu. O takiej śmierci się nie mówi¹⁷. Jest czymś wstydliwym, bolesnym, a zarazem przerażającym. Artysta czyni ją widzialną.

¹⁶ j.w., s. 100–119.

¹⁷ Por.: Izabela Kowalczyk, *Podglądanie jako strategia dekonstrukcji obrazu ciała*, [w:] „Kresy”, nr 38–39 (2–3), 1999, s. 249–254.

Niewątpliwie można mówić o wpływie *Obrzędów intymnych* na twórczość Katarzyny Kozyry. Takie prace, jak *Olimpia* i *Łaźnia* znaczeniowo odnoszą się do pracy Libery, tak samo ujawniają obszary tabu związane z cielesnością człowieka. Oboje artyści zaprzeczyli, swoimi pracami, próbom unicestwienia śmierci, tworząc zarazem nowe sposoby jej oswojenia. Śmierć nie jest w ich pracach czymś obcym. Oboje, ocierając się o ekshibicjonizm, ukazują to, czego bezpośrednio doświadczyli: Libera – obcowania z umierającą babcią, Kozyra – własnej śmiertelnej choroby. Ich prace stają się w ten sposób próbą radzenia sobie z własną traumą.

Prace te zmuszają nas do zrewidowania naszego podejścia do własnego ciała. Ujawniają one to, o czym nie chcemy pamiętać: że ciało jest miejscem, w którym odbywa się fizyczny rozkład, a proces ten dotyczy każdego z nas.

Projekcyjne spojrzenie

Łaźnia I nabiera krytycznego wymiaru poprzez zestawienie jej z *Łaźnią turecką* (1863) J.A.D. Ingesa. Ciała kobiet u Ingesa odpowiadają normom aktu idealnego według Clarka: są idealną, gładką, zamkniętą powierzchnią, zupełnie pozbawioną zmarszczek oraz nieprzyjemnych dla oka fałd i owłosienia. Kobiety z *Łaźni tureckiej* ukazane są w trakcie spoczynku oraz tańca. Ich pozy wskazują na to, że kobiety są świadome tego, iż są oglądane. Zapraszają męskiego widza do oglądania. Podniesione ramiona jednej z kobiet na pierwszym planie sprawiają wrażenie, że jej ciało jest całkowicie „otwarte” dla oglądającego widza. Inna kobieta ukazana jest w trakcie tańca, a więc w momencie, kiedy czyni ze swego ciała przedstawienie, pokazując się w najbardziej atrakcyjnej pozie. Nic nie zakłóca tu erotycznej kontempla-

cji tego przedstawienia. Widz także tutaj jest podglądaczem, ale podglądane wydają się być tego świadome, same (za sprawą artysty) przekształcają się w spektakl. Możemy wskazać tu na logikę „projekcyjnego spojrzenia”, przekształcającego ciało kobiece w obiekt. Jak pisze Amelia Jones, samo spojrzenie jawi się jako narzędzie przemocy i penetracji. Jego ofiarą są kobiety – „te, które nie mają penisa”; ich ciała zostają przedstawione jakby w uścisku spojrzenia: jako skrępowane, bez możliwości ucieczki przed penetrującym spojrzeniem. Ofiary „projekcyjnego spojrzenia” internalizują je, ustawiają się w relacji do niego, konstruują siebie jako pasywne efekty władzy spojrzenia¹⁸.

Katarzyna Kozyra ukazała w *Łażni* kobiety nieświadome istnienia obserwatora, wobec którego przekształcałyby swe ciało w obiekt do patrzenia. W związku z tym nie grają, nie udają, nie dbają o to, by ich ciała wyglądały jak najkorzystniej. Dlatego ich ciała są tak odmienne od tych z *Łażni tureckiej* Ingesa. Z drugiej strony pamiętać należy, że kobiety te obserwują siebie nawzajem, jeśli prowadzą grę – to między sobą. Powstaje tu pytanie o możliwość kobiecego spojrzenia i o to, jak jest ono konstruowane. Kobiety bowiem zachowują się między sobą zupełnie inaczej, niż zachowywałyby się, gdyby były świadome istnienia męskiego obserwatora.

Uderza w ich sposobie działania przede wszystkim to, że nie bardzo przejmują się swoim wyglądem, tym, jak są widziane przez inne kobiety. Tylko niektóre zasłaniają swe ciała, większość z nich jest całkowicie naga, ich ruchy są niewystudiowane, przypominają raczej automatyczne zachowanie podczas mycia się. Wobec tych kobiet odczuwamy

¹⁸ Amelia Jones, *Tracing the Subject with Cindy Sherman*, [w:] *Cindy Sherman. Retrospective*, Thames & Hudson, New York, London 1997, s. 34–35.

zażenowanie, podglądamy je takie, jakie zapewne nie chciałyby być widziane. Gdyby zdały sobie sprawę z ukrytej kamery, ich spojrzenie mogłoby być przerażone jak spojrzenie Zuzanny z obrazu Rembrandta, przywołane w *Łażni Kozyry*. Film ten kończy się zbliżeniem twarzy kobiety patrzącej w stronę kamery, która mogła zdać sobie sprawę z tego, że jest oglądana. Jej przelotne spojrzenie zestawione zostało na filmie ze spojrzeniem Zuzanny patrzącej z wyrzutem na widza.

Samo dzieło Rembrandta jest niezwykle. Temat Zuzanny i starców przedstawiany był w taki sposób, że bohaterka, choć nieświadoma podglądającego spojrzenia, prezentowała swój cielesny urok widzowi. Spojrzenie starców było tylko usprawiedliwieniem dla ukazywania jej ciała, często pełnili oni rolę pośredników pomiędzy widzem a kobietą, uosabiali pożądanie. W obrazie Rembrandta, spojrzenie Zuzanny skierowane w stronę widza, sprawia, że zostaje on bezpośrednio wciągnięty do akcji obrazowej, utożsamiony z podglądającymi starcami. Jej spojrzenie oskarża, ujawnia intencje widza. Taką rolę pełni też w pracy Katarzyny Kozyry. Mimo że obrazy kobiet z budapesztańskiej łaźni wzbudzają w nas niepokój i zażenowanie, patrzymy na nie. I czerpiemy z tego przyjemność, wynikającą z samego procesu podglądania. Określona jest ona w psychoanalizie jako skopofilia. Wiąże się z podglądaniem tego, co prywatne i zakazane oraz z traktowaniem innych ludzi jak obiektów poddanych ciekawemu i badawczemu spojrzeniu. Proces tej potajemnej obserwacji o niczym niewiedzącej ofiary, związany jest ze ściśle określonym miejscem widza¹⁹. Zajmował on najczęściej wygodne miejsce, pozostawał w ukryciu i nic nie

¹⁹ Por.: Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 95–106.

zakłócało jego przyjemności czerpanej z procesu oglądania. W nielicznych przypadkach, tak jak w *Olimpii* Maneta czy *Zuzannie w kąpielu* Rembrandta, miejsce widza nie było już tak komfortowe. Był zdemaskowany poprzez konstrukcję tych obrazów, a jego podglądające spojrzenie – ujawnione.

Łaźnia – miejsce prywatne czy publiczne?

Podążając tropem historii sztuki znajdziemy jeszcze jedno znaczące przedstawienie kobiecej łaźni, mianowicie rysunek Albrechta Dürera datowany na rok 1496. Tutaj nie mamy jeszcze do czynienia z idealizacją ciała, charakterystyczną dla obrazów ery nowożytnej. Warto wskazać na zmianę pomiędzy średniowiecznym podejściem do ciała a podejściem kształtującym się w nowożytności. Sam Dürer, tworzący na przełomie tych epok, znany był z tego, że poszukiwał odpowiedniego kanonu dla przedstawień ludzkiego ciała, pokazywał jednak ciała zróżnicowane, którym daleko było do nowożytnej idealizacji. Przykładem tego jest *Łaźnia*, gdzie unaczni się dążenie do jak najwierniejszego ukazania ciała, swoisty realizm przedstawienia. Sześć ukazanych tu kobiet wykonuje najróżniejsze czynności związane z troską o higienę. Ich ciała są zróżnicowane. Jedna z kobiet ma potężną, męską budowę ciała; duży brzuch innej może świadczyć o tym, że jest ona w ciąży. Najbardziej „atrakcyjna” (w dzisiejszym rozumieniu tego słowa) jest kobieta na pierwszym planie, ale tuż obok niej siedzi kobieta gruba, o rozдутych kształtach. Wspomniany już Kenneth Clark, autor książki o akcie idealnym, nie ukrywa wobec niej swego obrzydzenia, pisząc: „Tłusty potwór po prawej stronie potwierdza jego [Dürera – I.K.] poczucie obsceniczności całej sytuacji [...]”²⁰

²⁰ K. Clark, s. 285.

Choć Clark pisał, że moralność chrześcijańskiego średniowiecza skazała ciało na degradację, mam całkiem odmienne wrażenie. Poczucie wstydu w dzisiejszym rozumieniu zostało ugruntowane dopiero w nowożytności, a czytając wiele spośród średniowiecznych przekazów ma się wrażenie, że stosunek do ciała był o wiele mniej rygorystyczny niż później. Dopuszczał istnienie różnorodnych typów ciał. I być może dlatego Dürer ukazał ciała kobiece nie idealizując ich, lecz przede wszystkim przedstawił w swoim obrazie różniące się między sobą typy ciał. W ten sposób rysunek Dürera, choć odległy od pracy Kozyry o niemal 500 lat, jest jej bliższy niż jakiegokolwiek inne dzieło.

Równoległe z *Łaźnią kobiecą* Dürera powstała *Łaźnia męska*, z równą precyzją przedstawiająca ciała mężczyźn. Są oni, w przeciwieństwie do ukazanych kobiet, zajęci życiem towarzyskim, przedstawieni w trakcie rozmów, picia i tym podobnych czynności. Motyw ten wydaje się szczególnie ważny, biorąc pod uwagę pracę Katarzyny Kozyry pod tytułem *Łaźnia II*, która powstała specjalnie na Biennale Weneckie w 1999 roku. Film wideo został także nakręcony przy użyciu ukrytej kamery, ale tym razem w łaźni męskiej w Budapeszcie. Instalacja ta składa się z czterech ekranów ustawionych na rzucie figury przypominającej oktagon (gdzie pozostałe jego boki tworzą przejścia pomiędzy ekranami). Wyświetlane na ekranach filmy z łaźni męskiej można oglądać zarówno z zewnątrz tej formy, jak i z jej środka. Dodatkowo pracy towarzyszy zapis wideo ujawniający precyzyjnie dokonaną na ciele artystki charakteryzację, która pozwoliła jej w „męskim” ciele wejść do świata zamkniętego dla kobiet, a więc do łaźni męskiej. Na kilka wątków warto zwrócić tutaj od razu uwagę: ukazanie „innego”, także wypartego ze sfery widzialności, ciała mężczyzny; wejście kobiety do świata zamkniętego dla niej ze względu na podział płci; przekroczenie tego podziału oraz ukazanie konstrukcji spojrzenia.

Również męskie ciało uwikłane jest w grę znaczeń. Tradycyjnie męskość kojarzona jest z obszarem publicznym, co eliminuje całkowicie przedstawienia mężczyzn w sytuacjach prywatnych, intymnych. Ciało męskie nie jest jednak wykluczone ze sfery wizualnej. W kulturze popularnej, głównie w reklamie, funkcjonuje jako obiekt do oglądania. Przedstawienia umięśnionych, wysportowanych mężczyzn niosą ze sobą przede wszystkim znaczenia siły fizycznej, zdobywania i potencji seksualnej. W *Łażni II* artystka ujawnia, że obrazy te są zafałszowane, pokazuje to, co znajduje się poza obszarem widzenia: ciała, którym brak tężyzny fizycznej, gdzie zamiast sprężystych mięśni widoczne są fałdy tłuszczu. Są to ciała całkowicie różniące się od tych, które znamy z kultury popularnej.

Obie *Łażnie* wskazują na napięcia między podziałem na sferę prywatną i publiczną. Kobiety tradycyjnie przypisane są do tego pierwszego obszaru uznawanego za nieliczący się w historii. Z kolei świat publiczny, będący domeną mężczyzn, wiąże się z dużym znaczeniem i prestiżem, uznawany jest za sferę ekspresji ludzkiej wolności i godności, w której realizują się indywidualne potrzeby człowieka i tylko ta sfera ma charakter historyczny²¹. Obszar prywatny to przede wszystkim dom i rodzina oraz cielesność i jej aspekty. Nagie ciało, emocje i instynkty zostały, w trakcie procesu cywilizacyjnego, wyparte ze sfery publicznej, poprzez wprowadzenie granicy, która jest kulturowe pojęcie wstydu. Sfera ta uchodzi za mroczną

²¹ Por.: Martha A. Ackelsberg i Mary Lyndon Shanley, *Privacy, Publicity, and Power. A Feminist Rethinking of the Public-Private Distinction* [w:] *Revision the Political. Feminist Reconstruction of Traditional Concepts in Western Political Theory*, red. N.J. Hirschmann i Ch. Di Stefan Westview Press 1996, s. 214. Zob. też: Seyla Benhabib, *Models of Public Space: Hannah Arendt, the Liberal Tradition, and Jurgen Habermas*, [w] *Feminism, the Public and the Private* (Oxford Readings in Feminism), re J.B. Landes, Oxford, New York 1998, s. 65-99.

chaotyczną, nieprzedstawialną. Wzbudza lęk i jest czymś, co należy opanować. W związku z tym brakuje jej reprezentacji w sferze publicznej, podczas gdy wyższość tej ostatniej w naszej kulturze potwierdzona jest faktem, że ma ona prawo regulowania i kontrolowania prywatności.

Podział uwidacznia się już we wspomnianych *Łaźniach* Dürera. Kobiety wykonują tu zajęcia związane z troską o higienę ciała – kojarzy się to z prywatnością, mężczyźni z kolei zajęci są życiem towarzyskim; dla nich łaźnia jest więc miejscem publicznym – miejscem dyskusji, wymiany poglądów i sporów. Podobną różnicę ujawniają *Łaźnie* Katarzyny Kozyry.

W przypadku *Łaźni I* Kozyry mieliśmy do czynienia raczej z „łazienką”²², kobiety zajmowały się tu przede wszystkim swoimi ciałami, były skupione na ich pielęgnacji. Nie było między nimi widocznego dystansu, rozmawiały ze sobą, pomagały sobie w myciu. Łaźnia ukazana została jako miejsce prywatne i być może stąd odczuwane przez nas zażenowanie podczas jej oglądania. *Łaźnia II* nie prowokuje już takiego zażenowania. Ukazani tutaj przechadzający się, odpoczywający mężczyźni sami są obserwatorami. Obserwują siebie nawzajem, kontrolują, często wręcz prowadzą między sobą erotyczną grę. Łaźnia męska w Budapeszcie jest też miejscem spotkań homoseksualistów, toteż ów element gry między poszczególnymi mężczyznami jest szczególnie widoczny. Wielu z pokazanych mężczyzn prezentuje swe ciało tak, jakby było obiektem do oglądania, a wręcz do podziwiania. Napinają mięśnie, wyprężają się, wykonują gimnastykę. Kozyra obala w ten spo-

²² Piotrowski pisze o *Łaźni*: „Staje się bardziej łazienką, a więc miejscem *par excellence* funkcjonalnym, służącym higienie, a nie instytucją życia publicznego.” Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki*, [w:] „Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości”, katalog wystawy, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 30.

sób utrwaloną przez feminizm myśl Johna Bergera, że kobiety są obiektem spojrzenia, a mężczyźni tylko obserwatorami²³. Pamiętamy, że podobne wnioski można było wyciągnąć z analizy pracy *Krzesto* (1974/75) Grzegorza Kowalskiego, gdzie ukazani mężczyźni nawiązując do „retoryki pozy” kobiecego ciała, przybierali pozy zachęcające do oglądania, prezentowali swoje ciała innym. Również w *Łażni II* Kozyry mężczyźni przemieniają się w obiekty do oglądania dla innych. Toczy się między nimi nienazwana konkurencja. Nie ustawiają się w relacji do swego ciała, (narządy płciowe są najczęściej zasłonięte), ustawiają się raczej w relacji do innych mężczyzn.

Łażnia męska nie odsłania, tak jak to było w przypadku kobiecej, prywatności sfilmowanych tu mężczyzn, oni zachowują się raczej podobnie, jak w innych miejscach; dla nich łaźnia pozostaje wciąż miejscem publicznym. Dlatego też podglądanie męskich ciał nie jest podglądaniem śmierci, w tym przypadku nie istnieje tak silne tabu społeczne, na przykład widoku starego mężczyzny o wyniszczonym ciele. Starzec to najczęściej mędrzec, otaczany szacunkiem i czcią²⁴. Stara kobieta nie była pokazywana, lub ukazywano ją jedynie jako złą i próżną. W porządku społecznym jest ona nieużyteczna, nie może już rodzić dzieci, nie wzbudza pożądania, tylko wstręt i odrazę. Być może dlatego *Łażnia I* spowodowała znacznie ostrzejsze reakcje niż *Łażnia II*. W *Łażni II* Kozyra naruszyła obszary tabu związane z konstruowalnością różnicy płciowej. Toteż pracę i samą artystkę atakowano

²³ „[...] mężczyźni działają, a kobiety objawiają się. Mężczyźni patrz na kobiety. Kobiety patrzą na siebie, będąc przedmiotem oglądu”. Berge s. 47.

²⁴ Wyjątkiem jest temat Zuzanny i starców, gdzie starcy występowa jako źli i lubieżni.

przede wszystkim za „przyklejenie sobie sztucznego penisa za pieniądze podatnika”²⁵.

Warto jeszcze zatrzymać się nad tym, dlaczego wyobrażenie łaźni męskiej jest bardziej wyobrażeniem miejsca publicznego niż prywatnego i jak z tymi sferami łączy się wspomniany problem transgresji płciowej. Dlaczego to samo miejsce w wypadku kobiet może być określone jako prywatne („łazienka”), a w wypadku mężczyzn jako publiczne („klub towarzyski”)?

Trzeba pamiętać, że łaźnia jako miejsce publiczne, już sama w sobie, zaciera granicę między obszarem prywatnym a publicznym. Sprzeczność ta wynika z faktu, że genealogia łaźni sięga znacznie dalszych czasów niż rozumienie tego podziału wypracowane w erze nowożytnej. Wykonywane w publicznej łaźni czynności, związane z dbaniem o czystość ciała, nie pozwalają przebywającej tam osobie na zachowanie całkowitej prywatności. Cały czas jest ona narażona na spojrzenia innych osób. Cieleśność zostaje tutaj upubliczniona. Wiązą się z tym specyficzne rytuały: łaźnia staje się miejscem, w którym prowadzi się dyskusje i rozmaite gry towarzyskie. Jednak ten aspekt publiczny łaźni, tak w przypadku rysunku Dürera, jak i pracy Kozyry, jest widoczny przede wszystkim w łaźni męskiej. W oparciu o ten przykład można wskazać na konstruowanie różnicy płci.

Problem przypisania kobiet do sfery prywatnej, a mężczyzn do sfery publicznej, to również problem poruszania się pomiędzy tymi sferami, przekraczania dzielącej je granicy, a tym samym przekraczania granicy płci. Katarzyna Kozyra, żeby wejść do łaźni męskiej dokleiła sobie wąsik, brodę, penisa, dokonując tym samym transformacji własnego

²⁵ Zob.: Łukasz Warzecha, „Oświecić Polaczków-ciemniaczków” oraz „Świat – postpenisizm, Kozyra – panpenisizm” (rozmowa z Anią Rotenberg), [w:] „Życie”, wtorek, 1 VI 1999.

ciała w ciało męskie czy raczej biseksualne. I w tym „przebraniu” udało jej się wejść do świata zamkniętego dla kobiet. Ten gest można porównać z działaniami wielu kobiet, którym męskie przebranie umożliwiało wejście do zamkniętej dla nich sfery publicznej. Przebranie umożliwiało im między innymi walkę w powstaniach (Emilia Plater), karierę literacką (George Sand), rozpoczęcie studiów artystycznych (Zofia Lubańska-Stryjeńska²⁶). Wejście kobiety do świata publicznego oznaczało często negację samej kobiecości: „Jeśli kobieta przejmując we wspólnocie narodowej funkcję mężczyzny, musi cieleśnie, fizycznie zginąć, jak Grażyna i Emilia Plater”²⁷.

To przejście oznaczało często także wyjście z roli kobiety, dla której aktywność w świecie mężczyzn była sprzecznością²⁸.

²⁶ Artystka ta nie mając szans studiowania w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1911 roku, gdzie nie przyjmowano jeszcze kobiet, postanowiła studiować w Akademii w Monachium. Uważając, że nie ma tam jednak szans jako kobieta, udała się do Monachium w męskim przebraniu z nazwiskiem swojego brata Tadeusza Grzymały-Lubańskiego. Por.: Alicja Okońska, *Malarki polskie*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1976, s. 240.

²⁷ Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskursu emancypacyjnego w Polsce*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999, s. 54.

²⁸ Przykładem pisarki, która przebijając się za mężczyznę, dążyła do całkowitej zmiany własnej tożsamości jest Maria Komornicka – Piotr Odmieniec Włost. Sławomira Walczewska zwraca jednak uwagę, że „Komornicka nie tyle pragnęła przestać być kobietą i stać się mężczyzną, ile – z kobiety chciała stać się człowiekiem”. (Walczewska, s. 54) Według Marii Janion transseksualizm Komornickiej ma charakter kulturowy, wiąże się z nieprzystawalnością roli kobiety i roli artysty. „Przejście w męskie ciało jest przede wszystkim przejściem w męską kulturę, w której Komornicka chciała zajmować – należne jej, jak sądziła – najwyższe stanowisko”. (Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa, 1996, s. 250) German Ritz z kolei odczytuje gest Komornickiej w kontekście dekonstrukcji tożsamości płciowej: „U Komornickiej transgresja, współobecność podwójnej tożsamości u mówiącego podważa ostatecznie wszelką tożsamość. Dominuje dekonstruktywizm”. (German Ritz, *Dyskurs płci w ujęciu porównawczym*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] „Teksty drugie”, nr 5 (58) 1999, s. 120)

Warto zatrzymać się na chwilę nad samym problemem przekroczenia granicy przez kobietę – artystkę. Kategoria „artysty” funkcjonująca w nowożytnej i modernistycznej kulturze według feministycznych analiz zawiera w sobie maskulinistyczne kody, związana jest z kreacją i pojęciem „geniusza”, a te definiowane były wyłącznie w odniesieniu do mężczyzny. Kobieta znajdowała się na przeciwnym biegunie. Mężczyźnie przynależna była kreacja, kobiecie – prokreacja. W sztuce natomiast za „naturalny” układ uchodził: twórczy mężczyzna i kobieta – obiekt jego przedstawienia. Kobiecość znajdowała się więc na zewnątrz kategorii „artysty”. Pojęcia „kobiecość” i „kobieta” wykluczały możliwość bycia „artystą”. Kobieta artystka musiała wykroczyć poza obie te kategorie: i bycia artystą, i bycia kobietą. Z definicji znajduje się ona, jak pisze Hilary Robinson, na granicy, jej obecność jest zawsze transgresyjna. Trudno jej pogodzić wchodzące ze sobą w konflikt pojęcia: „kobieta” i „artysta” w życiu i pracy, uzgodnić je z obrazem samej siebie²⁹.

Poprzez potrzebę ciągłego poruszania się pomiędzy sferami: prywatną i publiczną, kobiety mają większą szansę przekroczyć konstrukcję kobiecości. Zmuszane są do ciągłej negocjacji znaczeń, negocjacji swojej tożsamości w zależności od miejsca, w którym się pojawiają (raz jest to sfera prywatna i obszar rodziny, innym razem sfera publiczna i na przykład praca zawodowa). Mężczyźni z kolei są tak ściśle przypisani do sfery publicznej, że tutaj możliwość przekraczania konstrukcji męskości wydaje się mniejsza. Tak, jak kobiecość skonstruowana była w oparciu o fakt wykluczenia ze sfery publicznej, tak męskość w oparciu o wykluczenie ze sfery prywatnej (przy jedno-

²⁹ Hilary Robinson, *How do Women Look? [w:] Visible Female. Feminism and Art Anthology*, red. H. Robinson, London 1987, s. 260.

czesnym posiadaniu nad nią władzy). Jeśli kobiety zmieniły ten układ, likwidując własne wykluczenie, domagając się dla siebie, w wyniku zmian emancypacyjnych, równych praw w sferze publicznej, można zauważyć, że mężczyźni w tej kulturze nadal w znacznym stopniu pozostają odcięci od sfery prywatnej (między innymi od własnej cielesności).

Wykluczenie kobiet ze sfery publicznej i efekty tego wykluczenia w sztuce artystek analizuje między innymi Griselda Pollock w tekście pod tytułem *Modernity and the spaces of femininity*³⁰. Autorka zwraca uwagę, że dla impresjonistycznych artystek kluczowe miejsca dla powstawania znaczeń modernizmu i modernistycznego społeczeństwa, takie jak teatry, kawiarnie, kabarety, domy publiczne, pozostawały niedostępne. Wstęp miały tam jedynie kobiety upadłe. Dlatego takie artystki, jak Mary Cassatt i Berthe Morisot ograniczały się do przedstawiania w swoim malarstwie przestrzeni dla nich dostępnych: obszarów domowych. Jeśli w pracach Berthy Morisot pojawiają się kobiety w przestrzeni otwartej, na tle krajobrazu, występują w nich najczęściej przestrzenne ograniczenia, takie jak balustrady, płoty, balkony, werandy, które wyraźnie oddzielają kobietę od reszty krajobrazu. Pollock zwraca uwagę, że dla kobiety w drugiej połowie XIX wieku niemożliwe było poruszanie się po mieście w sposób charakterystyczny dla *flâneura* - typowej figury modernizmu, uosabiającej swobodne, nie zauważalne dla innych poruszanie się w tłumie i możliwość oglądania tego, co dzieje się dookoła, wręcz gapienia się. Przestrzenie aktywności były bowiem wydzielone zgodnie z płciowymi i klasowymi podziałami. Sfera publiczna była przestrzenią męską: obszarem produktywnej pracy, poli

³⁰ Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, feminism and the histories of art*, Routledge, London 1988, s. 50-90.

tycznych decyzji, władzy, edukacji, prawa, z kolei sfera prywatna była obszarem domu, do którego ograniczone zostały kobiety, dzieci i służba. Potwierdzają to słowa republikańskiego polityka Julesa Simona z 1892 roku: „Co jest powołaniem mężczyzny? Bycie dobrym obywatelem. A co kobiety? Bycie dobrą żoną i matką”. Kobiety, które przekraczały tę granicę, jak kobiety pracujące, były określane jako „już-nie-kobiety”³¹, z kolei panie z burżuazji, które wychodziły w przestrzeń publiczną na spacer albo na zakupy, zawsze musiały być w czyimś towarzystwie, a i tak wiązało się to z moralnym zagrożeniem. Kobieta pojawiająca się w przestrzeni publicznej była zawsze obiektem spojrzeń i to narażało ją na niebezpieczeństwo.

Flâneur opisany przez Charlesa Baudelaire’a w eseju pod tytułem *Malarz życia nowoczesnego* opublikowanym w 1863 roku wyraża istotę bycia modernistycznego artysty. Tłum, w którym może się poruszać, samemu będąc niezauważonym, oddaje istotę jego twórczości: „widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem [...]. Obserwator to książę, który wszędzie zachowuje *incognito*”³². Dla kobiety, będącej w przestrzeni publicznej obiektem do oglądania, samej nie mającej jednak prawa do spoglądania, podglądania i gapienia się, pozycja *flâneura* jest niemożliwa. Jak zauważyła Janet Wolff, nie ma i nie może być kobiecego odpowiednika *flâneura*³³. (Chyba, że będzie kobietą z fallusem!)

³¹ Warto zauważyć negację kobiecości, która następowała w wyniku przejścia do sfery publicznej, tak silnie bowiem kobiecość konstruowana była w oparciu o przynależność do sfery prywatnej. Wejście w sferę publiczną, uznawaną za domenę męską, oznaczało dla kobiety zerwanie z pojęciem „kobiecości”.

³² Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1998, s. 20.

³³ Janet Wolff, *The invisible flâneuse; women and the literature of modernity*, [w:] „Theory, Culture and Society”, 1985, 2 (3), s. 37–48.

W znaczeniach społecznie nadanych kobiecie mieściło się więc bycie obiektem spojrzenia i niemożność oglądania innych przy pozostaniu niezauważoną. Zakwestionowanie tych znaczeń jest możliwe, jak wynika z pracy Katarzyny Kozyry, dzięki transgresji, nadaniu kobiecemu ciału męskich oznak. Artystka w ten sposób wkroczyła do świata, gdzie kobiece spojrzenie jest zakazane. Stała się podglądaczką (zwróćmy uwagę na niepoprawność tej formy językowej); jak postać XIX-wiecznego *flâneura* wtopiła się w tłum, stając się przynajmniej częściowo dla tego tłumy niewidoczna. Niewidoczne stało się dla przebywających w łaźni mężczyźni jej podglądające spojrzenie, które dzięki ukrytej kamerze stało się też spojrzeniem widza (transgresja stworzona przez Kozyrę dotyczy więc także kobiecego widza).

Artystka przekształca kody kobiecości i męskości, zarazem poddając je w wątpliwość. Kwestionuje zasadę, że władza spojrzenia przypisana jest mężczyznom. Posiadanie fallusa jako symbolicznego znaku, ale też jako fizycznego substytutu umożliwia jej swobodne poruszanie się w przestrzeni i wolność spoglądania. Fallus, jak w pismach Lacana, rzeczywiście nie musi oznaczać realnego penisa – choć jest z nim utożsamiany – nie musi być związany z funkcją biologiczną. Na tym właśnie polega transgresyjność aktu Kozyry i jego radykalność. Ujawnia ona bowiem swym gestem konstruowalność różnicy płci.

Podobnie Amelia Jones odczytuje gest Marcela Duchampa, podpisującego swe prace nazwiskiem *Rose Sélau* i przekształcającego siebie w postać uwodzicielskiej *Rose* na portrecie autorstwa Man Raya. Wykreowana przez Duchampa *Rose* jest nie tylko obiektem spojrzenia, ale też a torką, co sprzeczne jest z samą ideą kobiecości. Siła destrukcyjna tego gestu wynika z ujawnienia kobiecości jako konstrukcji wykreowanej za pomocą znaków i atrybutów

a w efekcie ukazania, że płeć kulturowa jest sztuczna, nie zaś naturalna³⁴. Ujawnia to także poprzez swą pracę Kozyra. Idzie ona jednak dalej, ukazując, że także płeć biologiczna, sama anatomia mogą być konstruowalne. Ujawnia, że wpisanie ciała i płci w system zbudowany w oparciu o binarne podziały jest nieadekwatne w odniesieniu do poszczególnych sytuacji i podmiotów.

Maskarada Kozyry (o ile mamy tu do czynienia jeszcze z maskaradą³⁵) odbywa się poprzez samą powierzchnię ciała, które podlega transformacji, stając się ciałem „Innego”. Ujawnia też możliwość identyfikacji z przeciwną płcią, a zarazem nieokreśloność podziałów płciowych. Warto tu zaznaczyć, że świat nieokreśloności płciowej pojawia się już u modernistów, czego najważniejszymi przykładami są dzieła Marcela Duchampa (jako *Rose Sélavy*) i Virginii Woolf (*Orlando*), ale ujawnia się też w dzisiejszej kulturze popularnej (od *Tootsie* Sydneya Pollacka (1982), przez ideał Androgyne w modzie lat dziewięćdziesiątych, przedstawienia transseksualistów we *Wszystko o mojej matce* Pedro Almodovara (1999), aż po praktyki *cross-dressingu*, mające swe korzenie w kulturze mniejszości seksualnych (*drag shows*). Fenomen maskarady ujawnia, że nie istnieje nierozzerwalność pomiędzy zewnętrznymi oznaczeniami płci kulturowej i płcią biologiczną. W związku z tym okazuje się, że płeć kulturowa, a zarazem różnica płciowa jest konstrukcją znaków i kodów społecznych.

³⁴ Amelia Jones, *The ambivalence of male masquerade: Duchamp as Rose Sélavy*, [w:] *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, red. K. Adler i M. Pointon, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 27.

³⁵ Problemem jest określenie samego gestu Kozyry. Nie jest to bowiem też praktyka *cross-dressingu*. Być może lepszym określeniem byłoby *cross-gendering*, jednak wolę używać tu pojęcia maskarady w znaczeniu przebrania, maskowania się, udawania kogoś innego.

W pracy Kozyry nie istnieje różnica pomiędzy płcią biologiczną a kulturową, co naprowadza nas na teorię Judith Butler, twierdzącej, że podział na *sex* i *gender* w gruncie rzeczy niczego nie tłumaczy. Obstając przy tym podziale zakłada się bowiem kategorię istniejącego predyskursywnie ciała i różnicy płciowej, które tłumaczą jakiś „naturalny” stan rzeczy sankcjonując określony porządek kulturowy. To, co uznajemy za naturalne, jest określane przez samą kulturę. Bożena Chołuj, polska interpretatorka teorii Judith Butler powiada: „Różnica płci, którą do tej pory odnosiło się do różnicy biologicznej ma [...] charakter jednoznacznie kulturowy”³⁶. W ten sposób Butler uznając zarówno *sex*, jak i *gender* za konstrukcje kulturowe, pozbawia naturę charakteru ostatecznej instancji odwoławczej dla bipolarnego podziału ludzi. Otwiera w ten sposób szanse na radykalne zmiany, gdyż relacje między płciami, a także sama różnica płci są tu postrzegane jako konstruowane kulturowo, można je więc zmieniać i przekształcać, można podjąć się dekonstrukcji władzy opartej na dualistycznym podziale płci³⁷.

Butler udowadnia, że nie ma czegoś takiego jak esencja kobiecości. Nie sposób określić kobiecej tożsamości, nie ma bowiem wyróżników, które byłyby tożsame dla wszystkich kobiet. Tożsamość jest konstruowana w zależności od sytuacji, jest czymś zmiennym, nieokreślonym, wieloznacznym.

Zapytajmy o tworzenie tożsamości przez Kozyrę w *Łażni męskiej*. Czy w tej sytuacji artystka zdobywa tożsamość mężczyzny? Czy przestaje czuć się kobietą? Czy jest w stanie odrzucić binarny podział płci? Nie potwierdza tego je

³⁶ Bożena Chołuj, *Tożsamość płci – natura czy kultura*, [w:] *Spotkania feministyczne*, OŚKa, Warszawa 1994/1995, s. 71.

³⁷ Judith Butler, *Podmioty płci/płciowości/pragnienia*, przeł. B. Kpeć, [w:] *Spotkania feministyczne*, s. 58–67, fragment książki *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Femininity*, Routledge, Londn 1990. Por.: Chołuj, j.w.

bezpardonowa odpowiedź na pytanie, jak czuła się jako facet: „To, że wmontowałam sobie chuja, nie znaczy, że czułam się facetem! Nie mam pojęcia, jak czuje się facet. Ja pośród facetów jako kobieta wstydziałam się potwornie”³⁸.

Poczucie bycia kobietą jawi się tu więc jako prymarne, jej tożsamość płciowa jest ściśle określona. Artystka, mimo swej subwersywności, wpisuje własną tożsamość w dualistyczne podziały. Jest, jak *drag* opisany przez Judith Butler, który jednocześnie delegitymizuje i legitymizuje normy określające podmiot. To napięcie pomiędzy efektem pracy Kozyry (gdzie tożsamość płciowa jawi się jako konstrukcja kulturowa) a poczuciem własnej tożsamości (ściśle określonej, jednoznacznej) ukazuje pęknięcie w teoriach Butler czy też pewną ich nieprzystawalność do rzeczywistości.

Dekonstrukcja spojrzenia

W naszej kulturze niebagatelne znaczenie ma właśnie spojrzenie – jest narzędziem uprzedmiotowienia, zawładnięcia innym³⁹. Dominacja wzroku nad innymi zmysłami – zapachem, smakiem, dotykiem, słuchem – odczytywana jest jako oznaka porządku fallicznego, gdzie kobieta jest „Inną” potwierdzającą istnienie męskiego podmiotu. Obraz kobiety jest potwierdzeniem męskiego ego. Katarzyna Kozyra kwestionuje tę relację. I choć wpisuje się w kulturę, w której

³⁸ *Paszport do męskiego templum. Z Katarzyna Kozyrą rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] *Katarzyna Kozyra, Łaźnia męska*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1999, s. 77.

³⁹ Zob.: Martin Jay, „Phallogocentrism”: *Derrida and Irigaray*, [w:] Martin Jay, *Downcast Eye. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1993, s. 493–542.

uprzywilejowane jest spojrzenie, nie kobieta jest tu „Innym”, ale mężczyzna. Ona sama, jej ciało jest także widzialne, sama przekształca się również w obiekt do oglądania, jednak jest widzialna nie jako kobieta, ale jako mężczyzna (kobieta w męskim ciele czy też kobieta z fallusem). W ten sposób przejmuje władzę spojrzenia. Rozsadza logikę „projekcyjnego oka”, która zasadzała się na dualistycznym podziale na siebie i „innego”. Kozyra jest zarazem sobą („ja jako kobieta”), jak i „innym” (dla przebywających w łaźni mężczyzn jest mężczyzną – „Jak czułaś się jako mężczyzna?”). Dochodzi tu do czegoś, co Butler określa „intersubiektywnością”, co oznacza niejednoznaczną, nieokreśloną sytuację podmiotu.

Warto porównać konstrukcje spojrzenia i miejsce widza w obu *Łaźniach*. Wciąż, bowiem nie mamy odpowiedzi na pytanie o sposoby patrzenia kobiecego widza. Samo określenie „widz”, które nie posiada żeńskiej formy, kobiecie-widzowi nie daje szansy na zaistnienie. Kobieta-widz jest także sama w sobie sprzecznością. Jednak sposób patrzenia przez artystkę na kobiety i mężczyzn w łaźniach, sankcjonuje istnienie kobiecego widza. Artystka dopuszcza kobiety do spektaklu, ukazując, jak kobiety patrzą na kobiety (w *Łaźni I*), oraz, w jaki sposób patrzą na mężczyzn (*Łaźnia II*). Zauważmy, że nie mamy tu do czynienia z bezpośrednim, otwartym oglądem. Artystka (oraz kobieta – widz), aby patrzeć, potrzebuje ukrytej kamery, a także – w łaźni męskiej – męskiego przebrania. Sposób patrzenia kobiety-widza jawi się jako zapożyczony, pośredni.

Istotne są też różnice pomiędzy umiejscowieniem widza w obu *Łaźniach*. W *Łaźni I* jest ono ściśle określone, ale nie jest to miejsce dające komfort spojrzenia. Widz umieszczona⁴⁰

⁴⁰ Celowo używam tu niegramatycznej formy, aby podkreślić trudną pozycję kobiecego widza. Oczywiście, do tego sposobu oglądu dopuszczony jest także widz mężczyzna.

jest w samym centrum sytuacji, otoczona ze wszystkich stron monitorami. Nie znajduje się więc w ukryciu, przeciwnie – jest punktem centralnym tak zaaranżowanej wideo-instalacji. Z jednej strony przypisana jest jej funkcja podglądacza, a więc tego, który posiada władzę spojrzenia nad nieświadomymi tego spojrzenia kobietami, z drugiej strony poprzez zajmowanie centralnego miejsca, zostaje zdemaskowana. Musi wybierać pomiędzy obrazami na monitorach i ekranie, jej spojrzenie przeskakuje więc z jednego obrazu na drugi, nie znajdując stałego punktu zaczepienia. Niekomfortowa pozycja widza określona jest także przez perspektywę, z której sfilmowane zostały kobiety w łaźni w większości przedstawień. Punkt oglądu znajduje się bardzo nisko, tuż nad podłogą. To niskie ujęcie kojarzy się ze sposobem widzenia kobiety, podczas gdy punkt oglądu z góry przypisuje się mężczyźnie. Ujęcie z góry daje widzowi możliwość kontrolowania przedstawienia, panowania nad nim, podczas gdy ujęcie z dołu związane jest z odczuwaniem presji, bycia podporządkowaną względem obrazu⁴¹. Dodatkowo cała sytuacja sprawia na widzu wrażenie, że jest ona atakowana obrazami i w ten sposób sama staje się ofiarą.

Poprzez to działanie Kozyra nawiązuje również do agresji mediów, stawiając problem naszej kultury wizualnej. Jeśli było tak, jak twierdzi Laura Mulvey, że kiedyś widz – męski widz – sprawował władzę spojrzenia nad przedstawieniem kobiety, to dzisiaj jest tak, jak pokazuje Kozyra, że przedstawienia same w sobie, sprawują władzę nad widzem (obojętnie czy kobietą, czy mężczyzną), choćby miał/a wrażenie, że władza ta należy do niego/niej – tak jak w *Łaźni* może się wydawać, że panuje nad przedstawieniami przez to, że jest włączony/a w proces podglądania.

⁴¹ Por.: Pollock, s. 65–66.

Każdy typ wizualności związany jest zatem z władzą, z kolei ta władza każe nam oczekiwać określonych typów przedstawianych ciał.

Podglądactwo w kulturze

Spojrzenie widza skonstruowane jest w *Łażni I* tak, że jest spojrzeniem podglądacza, który stara się ukryć swą obecność i jednocześnie spogląda z zaciekawieniem na prywatność przedstawionych kobiet. Co jest takiego w ludzkiej prywatności, że tak bardzo jej pożądamy, że chcemy ją zobaczyć?

Sfera prywatna obwarowana jest szeregiem zakazów i ograniczeń. Uważa się, że chroniona jest w ten sposób przed zaciekawieniem i wścibstwem innych. W naszej kulturze jednak wciąż ma miejsce przekraczanie granicy między tymi obszarami. Prywatność stała się chodliwym towarem sprzedawanym w sferze publicznej (w postaci plotek, zwieżeń, historii różnych znanych osób ujawniających najbardziej intymne przeżycia). Obszar publiczny wytwarza obrazy prywatności zgodne z oczekiwaniami odbiorców, dyktuje, co o sferze prywatnej można powiedzieć, co pokazać, a co należy ukryć. W ten sposób obraz prywatności prezentowany w sferze publicznej jest zawsze konstruowany. *Łażnie* Kozyry dokonują przekroczenia między tymi sferami, czynią to jednak w inny sposób, ukazując te aspekty prywatności, które wykluczone zostały z możliwości reprezentacji.

Kozyra ze swoim procederem podglądania nie jest odosobniona we współczesnej sztuce i kulturze. Świadczy o tym fakt, że taką samą pracę jak *Łażnia I*, rok później wykonała angielska artystka Tacita Dean tytułując ją *Gellert* i otrzymując za nią prestiżową nagrodę Turnera (mimo że był to plagiat!). Na tym samym Biennale Weneckim, co nagrodzona

Łaźnia II Kozyry, wystawiona była też praca Ann-Sofi Sidén *Who told Chambermaid*, złożona z monitorów ustawionych na półkach, wśród ręczników i innych akcesoriów. Na ekranach zaś widać było sceny z hotelowych pokoi nakręcone ukrytą kamerą. Podglądanie czyjś prywatnego życia stało się też popularnym tematem filmów fabularnych (między innymi *Truman Show* Petera Weira z 1998 roku, *Ed TV* Rona Howarda z 1999 roku) i programów telewizyjnych, choćby najbardziej kontrowersyjnego programu pod tytułem *Big Brother*, realizowanego od 1999 roku przez sieci telewizyjne w różnych krajach, w tym od 2001 roku w Polsce. Podobne podglądanie prywatności ma miejsce w rozmaitych „nowelach dokumentalnych”, zyskujących sobie coraz większą popularność, których widzowie mogą obserwować różne zdarzenia z życia bohaterów, oglądać coś, co uważane było zawsze za intymne (na przykład relacje z porodu, operacje plastyczne, walkę o życie). Przykłady te pokazują, jak zmienia się pojęcie wstydu. Ludzie są w stanie pokazać prywatne życie, intymne chwile, coś, co istniało zawsze w ukryciu. Jednak ceną wyjścia z ukrycia jest komercjalizacja i wprzęgnięcie tej prywatności w logikę massmediów.

Z czym wiąże się zjawisko podglądania? Być może pozwala nam na zobaczenie czegoś rzeczywistego, „prawdziwego”, co zostało zgubione wśród obrazów, które są tylko imitacjami. Tak trudno odróżnić nam obraz rzeczywistości od symulacji rzeczywistości; nabieramy przeświadczenia, że nie ma między nimi różnicy albo wręcz, że tylko to, co możemy zobaczyć na ekranie, jest prawdziwe. Przestaje interesować nas życie w pozamedialnej rzeczywistości. Świadczy to o sile mediów i o tym, że każdy aspekt naszego życia może stać się dobrze sprzedawalnym produktem. Wszystko zaczyna być poddane logice konsumpcji.

Poprzez podglądanie ujawnia się też normatywna rola spojrzenia. Podglądamy, by dowiedzieć się o czyjejs „nor-

malności” bądź „inności”. Normatywna funkcja spojrzenia ujawnia się w *Łażni II*, której konstrukcja przywołuje na myśl opisany przez przez Michela Foucaulta benthamowski Panoptikon będący jednym z najbardziej doskonałych urządzeń władzy. Jest on tak skonstruowany, żeby nadzór, a przynajmniej jego możliwość był nieustanny. Jednak sam nadzorca – przedstawiciel władzy znika w potężnej wieży centralnej, która jest stale widoczna dla więźnia przebywającego w Panoptikonie i świadczy o majestacie władzy. Władza ta jest nieweryfikowalna, gdyż więzień nigdy nie jest pewien, czy jest obecnie obserwowany, ale jest pewien, że zawsze może być obiektem tej obserwacji⁴². W ten sposób Panoptikon staje się metaforą internalizacji władzy.

Łażnia II jest tak skonstruowana, że obrazy widzimy zarówno z zewnątrz, jak i z wewnątrz centralnej formy. Jeśli staniami wewnątrz tej konstrukcji, możemy kontrolować swoim spojrzeniem całość, pełnimy w tym przypadku rolę nadzorców. Kozyra nie odwołuje się wprost do Panoptikonu, można jednak zauważyć tu podobieństwa pomiędzy nim a konstrukcją spojrzenia w *Łażni II*. Spojrzenie panoptyczne ma funkcję normatywizującą, której zadaniem, jest „oceniać, kontrolować i korygować anormalnych”. Dzięki konstrukcji Panoptikonu obecność nadzorca może być tylko potencjalna. Wystarczy, że więzień, chory, szalenięc umieszczony jest w swej celi, znajdującej się w obrębie pierścienia, która dostępna jest spojrzeniu zarówno z wewnątrz, jak i z zewnątrz (podobną konstrukcją ma *Łażnia II*), zaś centralna wieża obserwacyjna uniemożliwia dostrzeżenie postaci nadzorca. Nadzorcą może być więc każdy, a może nawet go nie być. Może zniknąć zupełnie, gdyż sami pełnimy wobec siebie funkcję nadzorców przy pomocy dyscyplinujących spojrzeń.

⁴² Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 195–197.

W *Łażni II* spojrzenia nadzorcy teoretycznie nie powinno być, ale ukazani mężczyźni zachowują się tak, jakby było ono możliwe. Sami spojrzeniem kontrolują siebie nawzajem, ale również własne ruchy i zachowania. Nie znaczy to oczywiście, że kobiety nie internalizują tego normatywnego spojrzenia. Jednak ów element kontroli, jest w łaźni kobiecej prawie niedostrzegalny. Być może dlatego, że kobiety znajdują się w sferze prywatnej, rzekomo chronionej przed spojrzeniem dyscyplinującym, a mężczyźni w sferze publicznej, poddanej cały czas temu spojrzeniu.

Mężczyźni, którzy posiadają władzę są przedstawieni w *Łażni II* zarazem jako od niej zależni. Są obserwatorami, ale też obiektami spojrzenia. Pozują, przekształcają swe ciała w obiekty do oglądania w dużo większym stopniu niż ukazane w łaźni kobiety. Można więc powiedzieć, że mężczyźni bardziej niż kobiety są poddani normatywizującej władzy. Kobiety są związane ze znaczeniami, które pozbawiają je władzy, ale z drugiej strony mają większą możliwość poruszania się między sferą prywatną a publiczną, męskość zaś więzi ciasny gorset (a raczej garnitur) uniemożliwiający odejście od tradycyjnej męskiej roli.

Rozdział 6

Zbigniew Libera:

techniki dyscyplinowania ciała

Praktyki społeczne naznaczone polaryzacją rodzajów oprócz komunikowania, że rozróżnienie między tym, co męskie, a tym, co żeńskie wymaga uszanowania we wszystkich sferach życia społecznego, wysuwają również wnioski wynikający z tego metaprzesłania: należy uczynić inne ważne rozróżnienie pomiędzy prawdziwymi mężczyznami lub kobietami a biologicznymi mężczyznami lub kobietami. Wniosek taki po raz pierwszy przekazywany jest dzieciom w momencie, gdy rodzice uczą je najwcześniejszych definicji kobiecości i męskości.

Sandra Lipsitz Bem,

Męskość – kobiecość. O różnicach wynikających z płci

Jak można uzyskać władzę nad ciałem? Jak uczynić je użytecznym? Jakimi sposobami jest ono trenowane? Wokół tych problemów zorganizowane są prace Zbigniewa Libery, takie jak film wideo: *Jak tresuje się dziewczynki*, instalacja *Body Master dla dzieci do lat dziewięciu*, lalki, na przykład *Ciotka Kena*, czy projekt przyrządów do wydłużania penisa. Libera ukazuje mechanizmy związane z polityką ciała, z jego kultem oraz z nadawanymi mu rolami płciowymi. Boh-

terami tych prac są najczęściej dzieci. Bo to właśnie w dzieciństwie jesteśmy uczeni panowania nad ciałem. Ciało swobodne, nieukształtowane zostaje w trakcie wychowania i socjalizacji poddane mechanizmom opanowywania, kontroli i kształtowania. Socjalizacja służy utwierdzaniu ról społecznych i identyfikacji z własną płcią¹.

Tresowane dziewczynki

Film *Jak tresuje się dziewczynki* z 1987 roku pokazuje proces przygotowywania niewiele jeszcze rozumiejącej dziewczynki (około czterech lat) do bycia kobietą. Spowolnione klatki filmu ukazują dziewczynkę i dłonie dorosłej osoby (ciotki) podającej jej przedmioty mające upiększyć kobietę w życiu codziennym: szminkę, klipsy, biżuterię. Dziewczynka zakłada biżuterię, dotykając jej sprawdza, jak dopasowuje się do jej ciała. Na jej twarz nakładany jest makijaż. Ciotka instruuje dziewczynkę, pokazuje, jak się posługiwać tymi przedmiotami, podaje też lustro, w którym może obejrzeć swój „ulepszony” wizerunek. Dziewczynka wybiega do drugiego pokoju, za chwilę znowu wraca. To cała akcja filmu. Niebagatelne znaczenie ma tu powtarzalność przedstawionych czynności. Cały zabieg „tresowania” przybiera formę rytuału: zręczne ręce niewidzialnej w filmie osoby, dokonują inicjacji dziewczynki w „kobiecość”. Uderza tu powaga rysująca się na twarzy dziewczynki, jej początkowe zdziwienie, nawet lęk, a potem zadowolenie i duma, że doświadcza czegoś niezwykłego. Można przypuszczać, że dziew-

¹ Zob.: Eugenia Mandal, *Socjalizacja ról społecznych związanych z płcią*, [w:] *Współczesne problemy socjalizacji*, red. E. Mandal i R. Stefańska-Klar, Skrypt nr 507, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995, s. 39.

czynka, która początkowo nie rozumie sensu owego rytuału, najprawdopodobniej w trakcie jego trwania, być może gdy znika nam z pola widzenia, spotyka się z uznaniem innych. Spojrzenie, które nagradza określone wzorce wyglądu, opiera się na konkretnych normach i jest spojrzeniem nadzorczym. Dziewczynka uczy się tutaj uwewnętrzniania tego dyscyplinującego spojrzenia, poprzez kontrolowanie swego wizerunku w lustrze, podawanym jej przez „tresujące” ręce. Zostaje ona wytresowana bardzo szybko. Warto tu zaznaczyć, że jej wiek to okres wyjątkowej chłonności psychiki dziecka, bezwiednego przyjmowania postaw, zachowań, sformułowań otoczenia. Jest to tym trwalsze, że odbywa się jeszcze bezrefleksyjnie.

Tutaj dziewczynka „tresowana” jest do bycia kobietą poprzez proces upiększania swego ciała. Charakterystyczny dla dorosłej kobiety, wykonywany codziennie rytuał malowania się i zakładania biżuterii, został przeniesiony na małą dziewczynkę. Artysta pokazuje, w jaki sposób rytuały te są narzucane kobietom. Wykonywane w dorosłym życiu czynności, przynależne do danej płci wydają się „naturalne”. Kobiecie wolno więc przyozdabiać swe ciało, umalowany czy obwieszony świecidełkami męczyzna będzie w naszym kontekście kulturowym uznany za „nienaturalnego”. Artysta podważa jednak ową „naturalność” ukazując, jak zachowania płciowe są przez nas wyuczone, jak często nie uświadamiamy sobie ich sztuczności. Jesteśmy zmuszani do imitowania normy, do cytowania ideału, który wydaje się nam naturalny – gdyż za naturalny uchodzi dualistyczny podział płci. „Tresowanie” ciała polega na presji ideału, którym jest „kobiecość” lub „męskość” i wymuszaniu dopasowania się do tego ideału.

Kobiety poddane są presji otaczających je wizerunków, wchodzą już w dzieciństwie w rytm praktyk i rytuałów,

zmuszających je do nieustannego kształtowania swego wyglądu, aby mogły sprostać ideałowi piękna. Siła własnego spojrzenia jest nawet większa niż spojrzenia zewnętrznego. „Kobieta patrzy w lustro, widzi siebie poprzez obrazy definiujące ramy jej kobiecości.” Próbując dopasować swe ciało do tych ram, zaczyna zachowywać się, pisze Lynda Nead, jak „własny sędzia i kat”². Tak właśnie dzieje się w filmie *Libery*. Nie wiemy dokładnie, czy ukazana dziewczynka znajduje uznanie dla swego wyglądu w oczach innych, natomiast wiemy na pewno, że uczy się kontrolować swój wizerunek, spoglądając w lustro. Jej spojrzenie staje się spojrzeniem niewidzialnego nadzorczy, do którego, (a raczej do której) należą ręce, dokonujące manipulacji. *Libera* pokazuje, w jaki sposób to nadzorcze spojrzenie zostaje uwewnętrznione.

Naomi Wolf w głośnej książce *The Beauty Myth*³ stawia tezę, że współcześnie kobiety są ofiarami piękna. Istotą „kobiecości” jest dzisiaj pojęcie piękna, ideał ten zyskuje status niemalże biologiczny. Mity piękna stają się integralną częścią codzienności. Od wczesnego dzieciństwa kobiety uczone są, że to właśnie wygląd jest wyznacznikiem ich wartości. Ellyn Kaschack pisze: „Wygląd nie jest po prostu jej cechą, jak w przypadku mężczyzny; ona jest swoim wyglądem. Praktycznie każdy aspekt powierzchowności kobiety mówi o tym, kim ona jest i jak należy ją traktować”⁴.

Ciało jest więc miejscem poddanym nieustannej kontroli. To, co nazywa Michel Foucault, ciałem uległym, regu-

² Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 28–29.

³ Naomi Wolf, *The Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women*, Vintage, London 1991, s. 9–19.

⁴ Ellyn Kaschack, *Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne*, przeł. J. Węgrodzka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1996, s. 77.

lowane jest przez normy kulturowe. Tresowanie ciała odbywa się poprzez praktyki upiększające, dbanie o modny strój, kosmetykę, kontrolę wagi. Do narzucania sobie tej dyscypliny w celu osiągnięcia idealnego wizerunku skłaniają kobiety wzorcowe wizerunki znane z czasopism, filmów, reklam, pokazów mody. Można z nich odczytać komunikaty, że kobiece ciało nie jest w stanie sprostać wymogom ideału piękna, jeśli nie jest kontrolowane i poprawiane. Przyczynia się to do niskiej samooceny, a nierzadko do poczucia frustracji. Praktyki te stawiają kobiety na przegranej pozycji, wskazują na nieprzystawalność ciał do panujących wzorców.

Norm, jak ma wyglądać ciało, kobieta uczy się bardzo wcześnie, być może właśnie dlatego przemoc wobec ciała traktowana jest jako coś „naturalnego”. Przekazywane są one przez rodzinę, kulturę popularną, zabawki, pisma dla nastolatek. Dziewczynka czerpie z nich wiedzę, jak powinno wyglądać kobiece ciało, by było atrakcyjne. Dąży do atrakcyjności za wszelką cenę, bo wie, że jest oceniana właśnie z wyglądu, wie z jakim uznaniem się spotyka, jeśli jej ciało odpowiada aktualnym wzorcom „kobiecości”.

Ten mechanizm pokazał Zbigniew Libera w filmie *Jak tresuje się dziewczynki*. Techniki wyuczania się kobiecego wyglądu są przedstawione jako niezwykle atrakcyjne dla małej dziewczynki. Początkowo przestraszona, w końcu sama sięga po pomadkę, maluje sobie usta i czyni to z nieskrywaną przyjemnością. Jej ciało staje się obszarem kontrolowania kobiecości, narzucania sobie od wczesnego dzieciństwa dyscyplinujących standardów dotyczących wyglądu.

Istotnym narzędziem socjalizacji, wdrażania w role płciowe są też zabawki. Uwaga artysty skupia się między innymi na lalkach. Według artysty poprzez pryzmat zabawek można obserwować przemiany naszych własnych wy-

obrażeń o sobie i naszym świecie. Lalki z kolei są tym, co szczególnie oddaje zmianę wyobrażeń na temat ciała. *Ciotka Kena* z 1994 roku to pogrubiona i postarzona lalka Barbie, jej pełne ciało przykrywa koronkowa bielizna. W sposób przewrotny odnosi się ona do ideału Barbie (jest z jej rodziny), zarazem go wykpiwając, negując ideał superszczupłości i wiecznej młodości, który związany jest z tą popularną dziewczęcą zabawką.

Lalka Barbie została wymyślona w 1959 roku przez Ruth Handler, współzałożycielkę firmy Mattel. Wkrótce stała się symbolem kobiecości, kształtując wyobrażenia o tym, jak powinno wyglądać kobiece ciało⁵.

Według Zbigniewa Libery: „Barbie stała się trwałym składnikiem naszej kultury, istnieje literatura i sztuka na jej temat, istnieją osoby naśladowujące jej styl we własnym życiu. Barbie to jedno z ogniw współczesnego systemu symboli”⁶.

Lalka ta, tak jak rytuały upiększania ciała, ma swój udział we wdrażaniu kobiet w proces dyscyplinowania ciała. Rozpowszechnia ona preferowany sposób bycia kobietą, ideał ciała i ubioru. Jak pisze Zbyszko Melosik: „Przekaz kulturowy reklam w stylu Barbie jest oczywisty: kobieta jest po to, aby być piękna i modnie ubrana, aby chodzić do fryzjera i na pokazy mody. Jedynym zmartwieniem jest być zawsze «na czasie», jedynym układem odniesienia – lustro”⁷.

Lalka Barbie ucieleśnia bowiem to, co może być widzialne w kobiecym ciele, co współcześnie określane jest przez standardy urody. Kultura popularna ukazująca wizerunek

⁵ Por.: Krzysztof Szymborski, *Poprawka z natury*, Prószyński i S-ka Warszawa 1999, s. 317–318.

⁶ Adam Szymczyk, *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, [w:] „Magazy Sztuki”, nr 6/7, 1995, s. 41.

⁷ Zbyszko Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Edytor, Poznań-Toruń 1996, s. 117.

kobiet szczupłych, wysokich, atrakcyjnych seksualnie, znajduje swe odzwierciedlenie właśnie w Barbie. Nienaturalna szczupłość lalki jest elementem ideału rozpowszechnianego przez massmedia, który przyczynia się do epidemii anoreksji, obsesyjnego odchudzania prowadzącego czasem do głodowej śmierci. Jak pisze Susan Bordo: podobnie jak neurastenii i histerii były charakterystyczne dla drugiej połowy XIX wieku i wyrażały skarykaturowaną, doprowadzoną do przesady formę ówczesnego ideału kobiety delikatnej, emocjonalnej, kapryśnej, marzącej, seksualnie biernej, tak dzisiaj charakterystyczne są takie choroby, jak anoreksja nervosa, bulimia i agorafobia. Anoreksja zaś jest właśnie skarykaturowanym, doprowadzonym do skrajności sposobem dostosowania się do ideału superszczupłego ciała⁸. Tyrania szczupłości wywołuje u kobiet poczucie nieadekwatności swojego ciała do propagowanego wizerunku. Pojawia się też poczucie przepaści między ciałem idealnym a własnym, co wywołuje ciągły niepokój o wygląd i wagę ciała.

Lalka Barbie jest więc przykładem socjalizowania małych dziewczynek, jako model do naśladowania kreuje ona pożądany wizerunek własnego ciała wśród dzieci. Najważniejszy jest fakt, że jest młoda i szczupła. „Barbie nigdy nie starzeje się i nie przybiera na wadze. Dla wielu kobiet ten obiekt dziecięcej fascynacji pozostaje ideałem na całe życie i jest źródłem niepokojów dotyczących własnego ciała”⁹.

Wprowadzanie w ideał piękna poprzez lalkę Barbie jest więc wprowadzaniem w kontrolę kobiecego ciała. Rezultatem tego jest stałe dążenie kobiet do poprawiania i udoskonalania swego wyglądu, a jaskrawym przykładem wcielania

⁸ Susan Bordo, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, Berkeley LA, London, 1993, s. 168–170.

⁹ Melosik, s. 145.

w życie tego ideału może być Cindy Jackson – kobieta, która przeszła 27 operacji plastycznych, by upodobnić się do swej ulubionej lalki Barbie¹⁰.

Jak twierdzi Naomi Wolf, kulturowa fiksacja dotycząca kobiecej szczupłości pojawiła się, gdy kobiety uzyskały prawa wyborcze i coraz bardziej zaczęły uwalniać się od starych, krępujących wzorców kobiecości. Zaczęły pojawiać się w sferach, zarezerwowanych dotąd dla mężczyzn, więzieniem przestały być już dla nich ich domy, a stały się własne ciała¹¹. Według Bordo ideał szczupłego ciała wiąże się przede wszystkim z samodyscypliną wobec ciała, z kontrolowaniem emocji, głodu, seksualności – tradycyjnie określonych jako kobiece. Zwiększona samodyscyplina i samokontrola wobec kobiecych ciał może wiązać się z wejściem kobiet do świata zarezerwowanego wcześniej dla mężczyzn. To, co zostaje zanegowane we współczesnym ideale kobiecej urody, to cechy związane z tradycyjną kobiecością i z macierzyństwem.

Ciotka Kena, mimo że zaprojektowana została jako jedna z rodziny Barbie (prezentuje podobny typ urody, ma podobną fryzurę), zaprzecza jednak temu, co wiąże się z prawdziwą Barbie – nie jest ani szczupła, ani atrakcyjna według współczesnych standardów urody kształtowanych przez kulturę popularną. *Ciotka Kena* nie jest „na czasie”, nie spełnia określonych wymagań wyglądu, które wpływają na to, że kobieta może być widzialna. Nasze zdziwienie tą lalką potwierdza nieobecność wizerunków kobiet starszych w kulturze popularnej, podczas gdy lalki o ciele dwudziesto latek znajdują się w domach niemal wszystkich dziewczynek i nikogo to nie dziwi.

¹⁰ Szymborski, dz. cyt.. Zob. też: Magdalena Radkowska, *Aneks do dzieła stworzenia*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadczenia i interpretacje* Contago, Warszawa 1999, s. 33–49.

¹¹ Naomi Wolf, s. 9–11, s. 183–184.

Lalka Libery uosabia tradycyjną, dojrzałą kobiecość. Jest wcieleniem takiej kobiety, która realizuje się na obszarze domu i rodziny, a nie takiej, której aspiracje i ambicje związane są ze sferą publiczną, tradycyjnie przypisaną mężczyznom. Toteż nie ma potrzeby, by jej ciało było tak poddane samokontroli jak ciało Barbie. Parafrazując stwierdzenie Naomi Wolf, można powiedzieć, że więzieniem *Ciotki Kena* jest raczej dom niż ciało.

Ciotka Kena wymyka się z tyranii współczesnego ideału urody. Prezentuje typ kobiecej cielesności, chyba najbardziej charakterystyczny dla lat siedemdziesiątych. Ten typ wyraża inne kody i znaczenia. Bujniejsze kształty kobiety związane są przeważnie z przypisaniem jej do sfery gospodarstwa domowego. Jej ciało również jest zdyscyplinowane, ale dostosowane do innych potrzeb: opieki, zajmowania się domem, przyrządzania pożywienia. Lalka ta ukazuje więc jedynie zmianę ideałów ciała, a co za tym idzie stale zmieniających się wyobrażeń na temat kobiecości, wyrażającej się właśnie przez ciało.

Strój *Ciotki Kena* miał w zamierzeniu artysty odnosić się do mody z lat siedemdziesiątych, a zwłaszcza do pewnej jej odmiany znanej Polakom z takich czasopism jak „Burda”, którą można nazwać drobnomieszczańską, ale która kojarzyła się w tamtym okresie z luksusem i rzeczami bardzo dobrej jakości. Wytwory kultury konsumpcyjnej były wtedy pożądane. Przywożone z Zachodu lub kupowane w Pewexach zabawki (także lalki Barbie), niemieckie katalogi mody, kosmetyki funkcjonowały wtedy w Polsce jako symbole wolności¹².

¹² Lalki Barbie, które pojawiały się w życiu niektórych Polek już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, utożsamiane były z niedostępnym luksusem. Posiadanie Barbie sprawiało, że jej właścicielka czuła się wyróżniona, zajmowała uprzywilejowaną pozycję, wzbudzała zazdrość wśród rówieśniczek.

Zob.: Monika Piątkowska, *Barbie idzie do raju*, [w:] „Wysokie Obcasy”. Dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 1 (41), sobota, 8 I 2000.

A więc w sferze kultury popularnej z wolnością kojarzyło się wszystko związane z kosmetyką, modą, upiększaniem ciała, czyli to, co określane jest przez zachodnią feministyczną krytykę jako mechanizmy zniewalania ciała, czynienia go przedmiotem manipulacji w społeczeństwach konsumpcyjnych.

Lalkę Barbie i *Ciotkę Kena* porównać można do przedstawionych kobiet w obrazie Fangora pod tytułem *Postaci* z 1950 roku. *Ciotka Kena* Libery w żaden sposób nie przypomina topornej postaci robotnicy z obrazu Fangora, łączy je jedynie spora tusza. Kobieta – wróg ludu („Kociak”, jak ją nazywa Ewa Franus¹³) z tego obrazu ma natomiast wiele wspólnego z lalką Barbie, reprezentuje tę samą kulturę (choć jest starsza od lalki Barbie!), posiada równie nienaganny wygląd (*look* Coco Chanel) i, co może najważniejsze, jest także bardzo chuda. Warto zwrócić uwagę na przeciwstawienie *Ciotki Kena* – lalce Barbie, jak i kobiety – robotnicy uwodzicielce, skrywającej swe spojrzenie za ciemnymi okularami z obrazu pod tytułem *Postaci*. Według Katarzyny Morawskiej-Muthesius, polemizującej z Franus na temat obrazu Fangora, dla jego odbiorców było jasne, że uwodzicielska kobieta jest wrogiem ludu. Przejawiać się to miało przede wszystkim w jej wyjątkowej szczupłości, a więc wyrzekaniu się jedzenia, co jednoznacznie musiało być konotowane z chorobą degeneracją, gdyż oznaczało niemożność podjęcia fizycznej pracy. Interpretację tę potwierdza fakt, że przedstawiona robotnica ściska swą silną ręką łopatę, druga protagonistka zaś trzyma w rękach jedynie małą, elegancką torebkę¹⁴.

¹³ Zob.: Ewa Franus, *Naręczona Frankensteina, Sprzecznosc płci i pewien polski socrealistyczny obraz*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 2, 1996 s. 232–240.

¹⁴ Katarzyna Murawska-Muthesius, *A 'new body' for the 'new' nation' and the search for its prototypes. A chapter in the advance of Socialist Realism in Poland, 1949–1955*, [w:] *Art and Politics*, red. F. Ames-Lewis i P. Paszkiewicz, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999, s. 185.

Tak, jak fangorowska postać, reprezentująca zachodni świat, tak i lalka Barbie była w kulturze PRL-u przejawem innej kultury, a zarazem innego podejścia do ciała. W zależności od kruszejących zasad komunizmu obie mogłyby być: najpierw – wrogiem ludu oznaczającym degenerację i lenistwo, potem znakiem niedostępnego i pożądanego luksusu, wreszcie ideałem, do którego zdobycia należy dążyć i się do niego upodobnić, oznaczającym sukces i dobre życie. Przy okazji zaznaczyć warto, że zarówno ciało Barbie, jak i ciało zachodniej elegantki z obrazu Fangora posiadają w sobie potencjał przekształcenia się w inny typ kobiecego ciała (przez pracę, przytycie), tak samo, choć wydaje się to mniej możliwe, ciało robotnicy u Fangora, jak i *Ciotki Kena* dzięki odpowiedniej diecie i kosmetycznym manipulacjom mogłyby przekształcić się w swoje przeciwieństwa.

Warto zauważyć, że lalka Barbie i ideał superszczupłego kobiecego ciała rozpowszechniły się w Polsce na dobre w latach osiemdziesiątych, przy czym zjawiska związane z dyscyplinowaniem ciał, jak diety, siłownie, farmy urody, rozwinęły się na szeroką skalę dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Jest to zarazem okres zmieniających się wzorców kobiecości, gdzie do głosu dochodzi dyskurs sukcesu, a niepopularny staje się dyskurs tradycyjnej kobiecości. Kobieta sukcesu musi często wyrzekać się macierzyństwa lub odkładać je na później, a „kobieta zajmująca się domem i dziećmi staje się zacofana”. Co więcej, dochodzi do przeciwstawienia tradycyjnej kobiecości „w polskim stylu” – kobiecie „w stylu amerykańskim”, „niekobiecej”, „zbyt twardej”. Młode kobiety mają wrażenie, że pozostają im do wyboru jedynie dwa skrajne wzorce kobiecości: „matki-Polki” lub „feministki-business-woman”¹⁵.

¹⁵ Świadczą o tym odpowiedzi na pytanie: „jak we współczesnym społeczeństwie polskim pojmowana jest «kobiecość?»” – z ankiety przeprowadzonej przez Zbyszka Melosika w 1996 roku. Zob.: Melosik, s. 189–193.

Poprzez *Ciotkę Kena Libera* wskazuje na różne podejścia do ciała w rzeczywistości PRL-u i w latach dziewięćdziesiątych, a także na kształtowanie innych mechanizmów zniewalania ciała w zależności od społeczno-kulturowego kontekstu. Jedną z cech charakterystycznych dla okresu PRL-u był dający się we znaki brak dóbr konsumpcyjnych. W kulturze konsumpcyjnej dostępność tych dóbr, atakujące nas reklamy, które wmawiają nam, że nie potrafimy się obejść bez danego produktu, czynią nas poddanymi mechanizmom konsumpcji¹⁶. Lalka Barbie przestała być pożądaną i niedostępną, luksusową zabawką, a stała się jednym z wzorców, kształtujących współczesny ideał kobiecości. Praca Libery w sposób przewrotny łączy oba, z pozoru nieprzystawalne do siebie porządki, które w różny sposób kształtują wyobrażenia na temat ciała i różnicy płciowej.

¹⁶ Zderzenie dwóch rzeczywistości: PRL-u (tego wczesnego, a nie stonkowo liberalnych lat siedemdziesiątych) oraz sytuacji współczesnej ilustruje zestawienie dwóch opisów, właśnie na temat zabawek.

Leopold Tyrmand w *Dzienniku* z 1954 roku zapisał: „Szukałem dziś lalki dla mojej córki chrzestnej, Joanny Miłosz. Byłem w sklepie zatytułowanym «Raj dziecka». Chyba wróci w mych snach pod postacią dławiącego koszmaru. Brudne, zablocone pomieszczenie oświetlone gołą żarówką, w blaskach której leżą na kupie smutne zezowate lalki w zbrukanych, podwiniętych sukienkach, jak uczestniczki figlów w krzakach na weselach polskich. Misie o twarzach niedorozwiniętych morderców, z pluszu używanego na kołnierze u palt przez ukrywających swą nędzę alkoholików. Bąki, z których odpada farba, gdy się kręcą, kręgle usiane drzazgami groźnymi dla życia starego cieśli. Boże! Gdzieżeś ukrył promienne, kolorowe pajace z lichych odpustowych straganów mojego dzieciństwa? Znalazłem w końcu lalkę, ciągle posepnie brzydką, ale jakby schludniej odzianą. Po południu na jej widok Joanna rozwarła ramionka w niemym zachwycie, jej rozbiegane paluszki świadczyły o szczęściu wobec dotykającego piękna” Leopold Tyrmand, *Dziennik 1954*, Res Publica, Warszawa 1989, s.177.

A oto rzeczywistość współczesna: „Pięciolatek ubrany w garnitu Diora, pachnący perfumami Guerlaina i rozmawiający przez telefon ko mórkowy podczas jazdy miniaturowym mercedesem to nie fikcja. Cora więcej firm stara się wzbudzić zainteresowanie klientów już od kotylski Pierwszoklasiści namawiają rodziców na zakup pagerów i otwarcie dl:

Według Susan Bordo kultura konsumpcyjna wpływa na niestabilną, antagonistyczną konstrukcję psychiczną współczesnego człowieka, związaną z przeciwstawną strukturą życia. Z jednej strony człowiek jako pracownik i producent dóbr poddany jest presji kontrolowania swoich popędów i potrzeb, ale z drugiej strony jako konsument stale zmuszony jest do ulegania i folgowania swym zachciankom stymulowanym przez kulturę konsumpcyjną. Życie współczesnego człowieka opiera się więc na przeciwstawnych sobie: kontroli i konsumpcji, których odpowiednikami są dieta i jedzenie. Stąd też, według Bordo, skupienie wysiłku na ideale szczupłego ciała, pokazanie możliwości kontroli nad nim¹⁷. Te przeciwstawne podejścia do ciała ukazują najlepiej: lalka Barbie i *Ciotka Kena*, jedna będąca uosobieniem ideału ciała, poddanego kontroli, druga – ciała, które nie ogranicza swego głodu i swych potrzeb. Zauważyć warto, że w okresach braku dóbr konsumpcyjnych, obfite ciało traktowane nie jest, jak w kulturze konsumpcyjnej, jako oznaka żarłoczności, lenistwa, braku samokontroli i silnej woli, lecz przeciwnie – jako oznaka zaradności i powodzenia. To też *Ciotka Kena* konotuje wzorzec kobiecości późnego PRL-u,

nich kont bankowych. Ich młodszy koledzy i koleżanki z przedszkola pachną ekskluzywnymi perfumami i piją szampana. Współdecydują o zakupie sprzętu elektronicznego i komputerowego – często wszak znają się na nim lepiej niż rodzice”. Marcin Klimkowski, *Konto nastolatka*, [w:] „Wprost”, nr 11, 14 III 1999, s. 64.

Zestawienie tych przykładów ukazuje nie tylko kontrast między tymi dwoma rzeczywistościami, wskazuje również, jak zmieniają się reprezentacje ciała, a także, jak kształtowane są nasze potrzeby. W pierwszym przypadku dziewczynkę zadowala zwykła, brzydka lalka, w drugim dzieci chcą mieć zabawki, będące kopią dorosłych cieszących się dobrą sytuacją materialną i wysokim prestiżem społecznym. Nasze potrzeby kształtowane są przez kulturę, podczas gdy my mamy wrażenie, że są nasze własne.

¹⁷ Bordo, s. 199.

całkowicie odmienny od współczesnego wzorca uosabianego przez lalkę Barbie. Oba są wzorcami zdyscyplinowanej kobiecości dopasowanej do potrzeb danego okresu czy wręcz ustroju politycznego.

Możesz ogolić dzidziusia (10 lalek w pudełkach), 1996 to praca, która również zajmuje się naszym stosunkiem do cielesności oraz podnosi problem tego, co uważa się w niej za „naturalne”. Składa się z pięciu par lalek (już nie Barbie) zamkniętych w kartonowych pudełkach. Lalki i opakowania są identyczne, co sprawia wrażenie masowej produkcji. Nie różnią się od tych, które można kupić w sklepach z zabawkami, z wyjątkiem tego, że posiadają owłosienie pod pachami, w okolicach narządów płciowych oraz na łydkach. Absurdalność tego owłosienia, charakterystycznego dla osób dojrzałych płciowo, podkreśla fakt, że lalki te mają typowo dziecięcy, wręcz niemowlęcy wygląd. Na pudełkach, w których znajdują się lalki narysowane są instrukcje: na przykład, by nie używać elektrycznej golarki, lecz nożyczek.

Lalki są zabawkami, które wprowadzają dziewczynki w stereotypowe role kobiece. Poprzez zabawę lalkami dziewczynki przyswajają takie cechy, jak opiekuńczość, troska o innych, ale też strojenie się i przebieranie. Można powiedzieć, że lalki pomagają we wdrażaniu w „kobiecość”.

Praca Zbigniewa Libery odwołuje się do kulturowego kompleksu owłosionego ciała, które jest sprzeczne z pożądanym wyglądem kobiety. Włosy na ciele kobiety traktowane są zwykle jako coś dzikiego, nieujarzmionego, co nie powinno mieć miejsca, gdyż kobiece ciało powinno być idealnie gładkie. Możemy zaobserwować tu sprzeczność, gdy kobieta utożsamiana była zawsze z naturą, ale z drugiej strony była zmuszana do zaprzeczenia „naturalnemu” wyglądowi swego ciała, stale korygowanego (na przykład przez depilację). Współcześnie dyskurs depilacji i związan

z nim wygląd ciała bez włosów jest normą. Komunikaty zawarte w kobiecych czasopismach głoszą, że od depilacji nie ma uciezki: „Metody szybkie lub czasochłonne, tanie i kosztowne, mniej lub bardziej bolesne. Dające krótkotrwałe lub prawie stałe efekty. Niezależnie od wyboru jedno jest pewne: depilacja to obowiązek”¹⁸.

Tak rozpoczyna się jeden z tekstów przedstawiający różne metody depilacji. Kobięce pisma traktują ten problem z niezwykłą pieczołowitością, drukując, zwłaszcza w sezonie letnim, porady dotyczące depilacji, zalecając najróżniejsze, ponoć coraz bardziej skuteczne środki na usuwanie zbędnego owłosienia. Depilacja traktowana jest jako coś oczywistego, wręcz „naturalnego”. Można odczytać z takich sformułowań komunikaty, że nasze ciało nie jest w stanie sprostać wymogom ideału piękna, że wciąż powinno być kontrolowane i poprawiane. A przecież skuteczność w tych działaniach jest nieosiągalna, a nawet jeśli osiąga się dobry efekt, to jest on zazwyczaj krótkotrwały.

Zbyszko Melosik pisząc o depilacji powołuje się na artykuł S.A. Basow *The Hairless Ideal. Women and Their Body Hair* z 1991 roku, gdzie przedstawiona została geneza depilacji. Wiąże się z okresem międzywojennym i modą propagującą stroje pozbawione rękawów. Już w reklamach z tego okresu widoczne włosy, które nie znajdowały się na głowie były postrzegane jako zbyt ciężkie, brzydkie, niemodne. W latach dwudziestych lansowany był wizerunek ludzi sukcesu jako pozbawionych koloru, zapachu, potu. W to wpisywał się dyskurs depilacji, idący w parze z naciskiem kładzionym na higienę. Rozwinęła się wtedy produkcja takich kosmetyków, jak dezodoranty, środki higieny jamy

¹⁸ Małgorzata Rogala, *Gładka skóra*, [w:] „Elle”, nr 6, czerwiec 2000, s. 166.

ustnej i tym podobne. Depilacja stała się szczególnie popularna w Ameryce w pierwszej połowie lat czterdziestych. „Nastąpiła w tym okresie tak daleko idąca naturalizacja dyskursu depilacji, że nie trzeba było już do niej kobiet przekonywać; kampanie reklamowe koncentrowały się na zaletach konkretnych, służących jej produktów. W ten sposób depilacja uzyskała status normy – kobiety były przekonane, że jeśli ich ciała są owłosione, wówczas są społecznie nieadekwatne i nieatrakcyjne”¹⁹.

Depilacja wpisuje się w szerszy kontekst poprawiania kobiecego ciała przez przemysł kosmetyczny, kreujący przekonanie, że „naturalne” kobiece ciała nie są atrakcyjne. To poprawianie ma sprawić, że kobieta zyska bardziej „kobiecy” wygląd (owłosienie na ciele może się kojarzyć z wyglądem męskim, a także ze zbyt dużą ilością hormonów męskich u kobiety.) Norma ciała pozbawionego włosów, poprzez powszechność procesu depilacji, stała się więc atrybutem kobiecości²⁰.

Nie sposób tutaj określić, co mogłoby być „naturalne” w ciele. Przy tych rozważaniach podziały: natura-kultura, *sex-gender* tracą swój sens. Niezaprzeczalnie to, co uważamy za „naturę”, jest także kształtowane i korygowane przez kulturę. Uchodzący za „naturalny” wygląd ciała jest także czymś konstruowanym, osiąganym poprzez kosmetyczne zabiegi. Nawet wydawałoby się zupełnie „naturalne” biologiczne funkcje mogą ulec zmianie w zależności od praktyk, którym poddane jest ciało. Anoreksja nervosa przyczynia się między innymi do zatrzymania menstruacji. Nie ma więc czegoś takiego, jak „naturalne” ciało. Nie jesteśmy w stanie oddzielić tego

¹⁹ Melosik, s. 113. Zob. też: S.A. Basow, *The Hairless Ideal. Women and Their Body Hair*, [w:] „Psychology of Women Quarterly”, 1991, nr 1!

²⁰ Melosik, s. 113–115.

wszystkiego, co zostało nam narzucone w trakcie socjalizacji, od tego, co byłoby naszym własnym doświadczeniem ciała.

Owłosienie, które nie znajduje się na głowie, ów element „nieprzyjemny dla oka” (K. Clark), którego erotyczny charakter eksploatuje się choćby w pornografii, w przypadku dziecięcej lalki zawiera też niewątpliwie podtekst seksualny. Wymowa prac Libery uderza w ukryty aspekt pedofilii, zakamuflowanej w naszej kulturze, a także w pozornie bezcielesny, bezpłciowy sposób traktowania dzieci. O przemocy wobec dzieci oraz ich seksualnym wykorzystywaniu mówi się w Polsce od niedawna – problem ten pojawił się w latach dziewięćdziesiątych, wcześniej otoczony był milczeniem, wydawać się mogło, że nie istniał. Seksuolog Wiesław Czernikiewicz, zauważa, że fakt ten ukrywano, gdyż społeczeństwo socjalistyczne nie mogło uchodzić za chore, a za takie uważa się społeczeństwo, gdzie wykorzystuje się dzieci²¹. Obecnie jako społeczeństwo przechodzimy ewolucję obyczajową i prawną. Zmienia się też nasz stosunek do dzieci, dlatego dociera do nas fakt ich seksualnego wykorzystywania.

Nie jest to tylko problem poszczególnych przypadków pedofilii, ale też kultury, w której na granicy etyki znajduje się wykorzystywanie dzieci w programach rozrywkowych i reklamach, które często przekraczają kulturowy zakaz erotyzacji dziecięcego ciała. Małe dziewczynki, które się w nich pojawiają, zajmują się przeważnie strojeniem swego ciała, ozdabianiem go. Zachowują się podobnie jak w filmie Libery *Jak tresuje się dziewczynki*. Ciało dziewczynki jest oceniane nie jako dziecięce, ale jako kobiece. Malowanie się, strojenie, depilowanie ciała – wszystko to ma zwiększyć

²¹ Janusz Miliszkiwicz, *Pedofile to my. Rozmowa z seksuologiem, dr Wiesławem Czernikiewiczem*, [w:] „Max”, nr 2, 1999, s. 68.

atrakcyjność seksualną kobiety²². W przypadku małej dziewczynki stają się także oznakami przyszłej atrakcyjności seksualnej. Wspomniany i opisany tu film wideo *Jak trenuje się dziewczynki* z 1987 roku wyprzedził zjawiska, które pojawiły się w kulturze popularnej w Polsce w latach dziewięćdziesiątych, programy telewizyjne, gdzie dzieci przebrane za dorosłych wchodzą w ich role, a także konkursy miss dla najmłodszych (na przykład dla pięcioletnich dziewczynek).

Prace Libery można wiązać z całym przemysłem zabawkarskim, w którym oprócz lalek Barbie, pojawiło się mnóstwo produktów dla dziewczynek do malowania się oraz stroje naśladowujące ubiory Barbie. Ingeborg Majer O'Sickey²³ analizując magazyny mody dla dziewczynek zauważa, że ich ciała od najmłodszych lat (przykładowe fotografie ukazują dziewczynki w wieku od 6 do 9 lat) poddane są takim samym dyscyplinującym praktykom, jak ciała dorosłych kobiet. Autorka wskazuje na fragmentaryzację ciała, traktowanie poszczególnych jego części jako gotowych do poddania upiększającym zabiegom, przerobienia, by odpowiadało ono normom i ideałom piękna. Analizując modę i styl Barbie, można mówić o korelacji pomiędzy lalką Barbie, towarem, kobietą i konsumentką. Lalka ta uosabia kobiecość wystawioną na pokaz, sama jest towarem i często ukazuje też kobiece ciało, które staje się towarem (na przykład pod postacią lalki-modelki). W ten sposób dziewczynki

²² Ubieranie dziecka w dorosłe stroje, wykorzystywanie go, niekiedy niekiedy seksualnie, ale jako obiektu dostarczającego rozrywki nie jest jednak żadną nowością w naszej kulturze. Zob. m.in.: Philippe Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, Marabut, Warszawa 1995.

²³ Ingeborg Majer O'Sickey, *Barbie Magazine and the Aesthetic Commodification of Girls' Bodies*, [w:] *On Fashion*, red. S. Benstock i S. Ferris, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1994, s. 21-4

odbierają komunikaty, że ich ciało jest obiektem wystawionym na spojrzenie widza. Uczą się, jak dostosowywać je do ideału, przekształcać się w obiekt spojrzenia, z niezaprzeczalnym erotycznym efektem.

Warto podkreślić, że wiek kobiet obecnych we współczesnej kulturze wizualnej drastycznie się obniżył. Idealnym wzorcem kobiecości staje się kobieta o ciele dziecka, młoda, niedojrzała. Modelki występujące na pokazach mody, w reklamach to często czternasto-, piętnastoletnie dziewczyny. Wykreślony zostaje obraz kobiety dojrzałej, a wszelkie oznaki dojrzałości (jak owłosienie na ciele) kobiety powinny likwidować. Być może wiąże się to także ze stale wzrastającymi aspiracjami kobiet w sferze publicznej, z coraz większymi możliwościami zdobywania przez nie władzy. Próbą reakcji na te aspiracje kobiet może być obraz kobiety młodej, dziewczynki, którą można dowolnie manipulować, gdyż nie jest zagrożeniem ani konkurentką na obszarze władzy.

„Brzydkie” zabawy

Erotyczny efekt dziecięcych zabaw został wydobyty na jaw w pracy pod tytułem *Eroica* z 1997 roku. Jest to zestaw kobiecych figurek, jak głosi napis na opakowaniu: żołnierzyków (*Toy Soldiers Set*) przeznaczonych do kolekcjonowania. Już w samym tytule mamy do czynienia z grą słów pomiędzy „eroica” i „heroica”. Figurki nagich kobiet, przedstawionych w pozach poddania, z podniesionymi rękoma, w trakcie biegu – ucieczki, ale być może też w trakcie tańca, odwołują się w sposób oczywisty do popularnych zabawek dla chłopców, jak figurki żołnierzyków, Indian i innych wojowników. Różni je od nich nagość. Tak, jak figurki żołnierzyków wykorzystywane są w chłopcęcych zabawach do

rozgrywania bitew, wojen, tak te mogłyby być wykorzystywane do improwizowania erotycznych spektakli.

Socjalizacja chłopca przebiega poprzez przyswajanie przez niego takich cech, jak waleczność, zaradność, siła, odwaga, zdolność planowania. Dziewczynkom lalki służą po to, by uczyły się czułości, antycypowały rolę matki lub by uczyły się być atrakcyjną, ale też niezależną i osiągnącą sukcesy kobietą (Barbie). Dziewczynki nie mają okazji uczyć się (lub mają ich znacznie mniej) siły, odwagi, kierowania dużą grupą, planowania czy rozwiązań strategicznych. Pozornie taką okazję mogłyby im dać figurki – żołnierzyki z *Eroiki*, ucieleśniające też ideał wysportowanej i silnej kobiety. Ale figurki te nie konotują siły i władzy, lecz jej brak, przedstawiają sytuację opresji.

Warto wziąć pod uwagę napisy i fotografie umieszczone na opakowaniu dla tego zestawu. Wylaniają się tu znaczenia bardziej erotyczne niż heroiczne. *Eroica* jest, jak głosi napis, przeznaczona dla kolekcjonerów w wieku dziesięciu i więcej lat. Aspekt kolekcjonerski podkreślony jest przez napis umieszczony na większej powierzchni pudełka, zwracający poprzez swą wielkość i kolorystykę na tychmiastową uwagę widza: „Collect Them All” – „Zbiera je wszystkie” lub wręcz: „Miej je wszystkie”. Przedstawione w postaci figurek kobiece ciało staje się więc przedmiotem posiadania.

Umieszczone w tradycji malarstwa europejskiego kobiece akty potwierdzały zasobność właściciela obrazów, c najmniej w podwójnym sensie: jako właściciela luksusowego obiektu, jakim był obraz olejny, ale też jako właściciela ukazanego na obrazie kobiecego ciała (przedstawiały częst jego kochankę). Dzisiaj zmieniło się miejsce widza. Jak wynika z eseju Johna Bergera, porównującego język malarstwa olejnego z językiem reklamy: „Widz-konsument znajduje się w odmiennej relacji do świata aniżeli widz-właśc

ciel”²⁴, ale nadal ciało kobiety jest obiektem zawłaszczenia. Często pojawiają się reklamy skierowane do mężczyzn (ale nie tylko), gdzie kobieta staje się obiektem wizualnej konsumpcji dla widza, gdzie jest on namawiany do kupna produktu w zamian za obietnicę posiadania luksusowej kochanki, lub gdzie następuje utożsamienie pomiędzy kobietą a towarem.

Praca Libery dodatkowo sugeruje erotyczne gry, które można podjąć z kolekcją tych figurek. W *Eroice* seks niewątpliwie łączy się z przemocą. Nagie, kobiece figurki ukazane są w ruchu, sugerowana jest ucieczka, warto zauważyć, że nie toczą one ze sobą walki, mają podniesione ręce i jest to gest poddania. Instrukcja „Collect them all” może więc też oznaczać: „Złap je wszystkie” (i w domyśle: „Zrób z nimi, co chcesz”). Ten napis na opakowaniu zestawiony jest z czterema fotografiami, z których każda przedstawia jedną figurkę, próbującą uciec ze strumienia oświetlającego ją światła (nasuwa się skojarzenie z tańcem w świetle reflektorów, co podkreśla erotyczny wymiar terroru wobec kobiecego ciała).

Eroica odwołuje się do najbardziej okrutnych kodów „męsko-wojennej” kultury, zwłaszcza w kontekście toczących się w latach dziewięćdziesiątych wojen i zbrodni wojennych, przede wszystkim gwałtów dokonywanych masowo na kobietach. Artysta wskazuje w ten sposób na problem męskiej tożsamości, która jest redukowana do „macyzmu” i używania przemocy. Maria Janion mówi o okaleczaniu mężczyzn przez patriarchalną kulturę: „Są znacznie bardziej podatni na działanie mitu wojennego, który przynosi im, a także całej ludzkości straszne szkody. Wojna na Bałkanach bardzo ostro to pokazała, bo jak pisał Tzvetan Todorov w *Podboju Ameryki*: «Zabijać mężczyzn, gwałcić

²⁴ John Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Rebis, Poznań 1997, s. 141.

kobiety, oto dowody na to, że mężczyzna dzierży władzę i wynikające z niej korzyści»²⁵.

Jak bardzo przemoc wobec kobiet i płynąca z niej przyjemność wpisana jest w ten wojenny mit, pokazują słowa współczesnego poety Tadeusza Różewicza, który, bez zażenowania, mówi odnośnie wojny w Czeczenii: „Od stuleci na każdej wojnie gwałci się kobiety. To nawet przyjemne zajęcie, sam też bym czasem zgwałcił, jakbym dogonił. Ale noga mnie boli, kolano”²⁶.

²⁵ *Płeć i kultura*, z Marią Janion rozmawia Maciej Mazurek, [w:] „Czas Kultury”, nr 4–5, 1999, s. 48.

Zob. też: analiza antywojennych znaczeń w rozdziale o sztuce Zofii Kulik.

²⁶ *Nienapisany wiersz*, z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Anna Żebrowska, [w:] „Gazeta Wyborcza”, czwartek, 27 I 2000. W tak sarkastyczny sposób poeta odpowiedział na pytanie o toczącą się w Czeczenii wojnę i dokonywane tam gwałty.

Jakże inny jest komentarz Wiktora Woroszylskiego, dotyczący opowiedzianej mu przez przyjaciółkę relacji na temat gwałtów na muzułmanach podczas wojny w Bośni:

„Gwałty na kobietach «wrogiej» narodowości nie są czymś przypadkowym, lecz systematyczną akcją wojenną, jak burzenie domów, żeby nikt nie miał pokusy powrócenia do nich po wojnie, jak głodzenie w obozach i rozstrzeliwanie mężczyzn, tylko, że cel tej akcji jest specyficzny i metody również, bo jeżeli egzekucje odbywają się w miejscach odludnych, gdzieś w górach, nad przepaścią czy w lesie, i wykonawcy dbają, by postronne oczy ich nie widziały, to zbiorowe gwałty – odwrotnie – w wielkich placach, w kręgu utworzonym z widzów chętnych («swoich» lub zmuszonych do patrzenia (rodaków gwałconych kobiet, często ich najbliższych). Nie chodzi bowiem – jak mniemają niekiedy ludzie, przybijający do wiadomości, że «na wojnie się gwałci» – o zaspokojenie, nie tak, jasne, że brutalne, wygłodzonych samców, lecz o nienawiść, łaknąc poniżenia wroga, splugawienia go, naznaczenia rytualnym piętnem nieczystości. [...] Zgwałcona kobieta z danej grupy etnicznej – to, w przeciwieństwie do gwałcicieli, upokorzona, utyłana, pozbawiona czci cała populacja. Im bardziej okrutny i odrażający przebieg ma to, co wyprawiają ze swą ofiarą, tym większy ich triumf, tym pełniej nasycona nienawiść”. Wiktor Woroszylski, *Ratujmy tę kobietę!*, [w:] „Więź”, 1 (411) styczeń 1993, s. 184.

I tak, jak bez trudu przychodzi nam wyobrażenie sobie dzieci bawiących się figurkami żołnierzy, „zabijających” nieprzyjaciela i niszczących jego pozycje, może z nieco większym trudem, ale można sobie wyobrazić dzieci bawiące się w zadawanie gwałtu kobietom nieprzyjaciela. Znaczenie tej pracy polega tu przede wszystkim na ujawnieniu społecznych zależności między przemocą a seksem, między „męsko-wojenną” kulturą i degradacją w tej kulturze grupy, określanej przez przynależność płciową, jako kobiety. Libera ujawnia pewne przerażające tabu, wykreowane w tej kulturze: wojna może przynieść mężczyźnie seksualną rozkosz, tak jak przynosi mu rozkosz oglądanie tańczących na scenie tancerek. Zdobywanie jest tu ukazane jako łapanie uciekających kobiet i zawłaszczanie ich ciał. I nie jest przypadkiem, że praca ta powstała w formie zabawki.

Tresowani chłopcy

Praca *Body Master dla dzieci do lat dziewięciu*, 1995 to pomniejszony sprzęt kulturystyczny. Towarzyszy mu prospekt, wykonany na wzór anatomicznych rysunków, przedstawiający zmienione ciało dziewięciolatka po przejściu kulturystycznego kursu. Praca ta wykonana w formie zabawki jest niezwykle lekka, dlatego przy jej pomocy niemożliwe byłoby wyćwiczenie mięśni. Artysta uważa, że pomysł przygotowywania dzieci do ćwiczeń kulturystycznych nie jest jednak tak absurdalny, jak mogłoby się wydawać: „Myślę, że to naturalny pomysł w dzisiejszej dobie – Michael Jackson jest już biały, a kobiety wszczepiają sobie silikonowe poduszki, żeby ubranie lepiej na nich leżało. Dlaczego nie zacząć od małego? Kiedyś to było marzenie: zmienić własne ciało. Dzisiaj jest to faktem. [...] Ciało trzeba zmienić, wy-

ćwiczyć, poprawić. [...] Myślę więc, że *Body Master* mógłby się nawet... przyjąć”²⁷.

Artysta, produkując obiekty artystyczne w formie zabawek, zwraca uwagę na procesy przystosowywania dzieci do dorosłości, przygotowywanie ich do roli przyszłych konsumentów. Obecnie na rynku pojawia się coraz więcej produktów tradycyjnie przeznaczonych dla dorosłych, a przystosowywanych dla dzieci, takich jak telefony komórkowe, samochody, kosmetyki... Jedna z firm oprócz wody toaletowej dla dzieci powyżej trzech lat, wprowadziła na rynek także zapach dla dzieci do trzeciego roku życia²⁸, co pokazuje, jak wcześnie zaczyna się proces dyscyplinowania uległych konsumentów.

Body Master odwołuje się do ideału umięśnionego męskiego ciała. Pokazuje też, jak w naszej kulturze za pomocą ćwiczeń, nastawienia do własnego ciała, można je zmieniać i kształtować. Idea kształtowania ciała sięga starożytnej Grecji. Jej odzwierciedlenie znajdziemy w sztuce w postaciach atlety i bohatera.

Różne, często sprzeczne ze sobą, znaczenia muskularnego ciała omawia Susan Bordo²⁹, pisząc, że dobrze rozwinięte ciało wiąże się ze znaczeniem jego fizycznej atrakcyjności. Wygląd osiągnięty w wyniku ćwiczeń kulturystycznych symbolizować ma męską siłę i podkreślać różnicę

²⁷ Szymczyk, s. 44.

²⁸ To jeden z najbardziej absurdalnych przykładów: „Zapach dla dzieci powyżej trzeciego roku życia występuje tu jako woda toaletowa, a dla maluchów do trzech lat – jako *eau de senteur*. Ceny zapachów dla dzieci są, rzecz jasna, «dorosłe» – ok. 150 zł za flakon 100 ml. – Butelka ma kształt owalny co kojarzy się z ciepłem i bezpieczeństwem ciała matki, zaokrąglone kształty przypominają niemowlę, korek – klosz, pod którym można się schronić – przekonuje przedstawicielka tej firmy”. Cyt. za: Marcin Klimkowski, *Korciasto nastolatka*, [w:] „Wprost”, 14 III 1999, nr 11, s. 64.

²⁹ Bordo, s. 193–195.

płciową. Muskularne ciało kojarzyło się jeszcze całkiem niedawno z fizyczną pracą i niskim statusem społecznym. Muskuly mogły się wiązać z takimi znaczeniami, jak brak wrażliwości i inteligencji, „zwierzęcość” i prymitywizm.

Jednakże współcześnie dobrze umięśnione ciało, stało się według Bordo, nową kulturową ikoną, nie odwołuje się już do znaczeń związanych z różnicami klasowymi czy rasowymi. Jego wypracowanie przynosić ma większą atrakcyjność seksualną. Związane są z tym nowe znaczenia: dbania o siebie, siły i energii, samokontroli. Dobrze rozwinięte mięśnie oznaczają więc seksualność, ale kontrolowaną, panowanie nad własnymi instynktami i zdolność kształtowania swego życia.

Zbyszko Melosik zwraca uwagę na występującą w kulturze popularnej pozytywną korelację masy mięśniowej z męskim *image*³⁰. Mężczyzna w reklamie przedstawiany jest jako silny fizycznie, skłonny do przemocy. Można mówić o wizerunkach swego rodzaju „czystej fizyczności”. Tak jak reklamy ukazujące idealny obraz kobiecego ciała, reklamy z dobrze rozwiniętym męskim ciałem przynoszą odbiorcom poczucie nieadekwatności swojego wyglądu. Mężczyźni mają odczuwać, że nie są wystarczająco potężni, silni i sprawni seksualnie, a reklamowany produkt może dostarczyć im tej siły lub choćby jej substytutu. Ideał silnego ciała mogą osiągać też dzięki regularnym ćwiczeniom kulturowym. Nacisk położony jest tu na przemianę, przerobienie ciała z nieadekwatnego, nieprzystającego do ideału, (wątko, chudego, za bardzo „kobiecego”) w ciało wyrażające „męskość” i siłę. Ciało traktowane jest jak guma, można je całkowicie i dowolnie przekształcać dzięki ćwiczeniom i odpowiedniej diecie. Proces budowy ciała kojarzony jest z treningiem osobowości. Jednak tożsamość jest tu redukowana

³⁰ Melosik, s. 240–245.

wyłącznie do ciała, a to z kolei do mięśni. Siła dyskursu kulturystyki jest tak wielka, że często prowadzi do uzależnienia od ćwiczeń, ciągłego niezadowolenia ze swego wyglądu, a nawet do sięgania po sterydy anaboliczne w celu zwiększenia masy mięśni.

W *Body Master* Libery znów mamy do czynienia z karykaturą jednego ze współczesnych dyskursów ciała, a dokładnie kulturystyki. Już sam ideał ciała wypracowany przez kulturystykę jest karykaturą, doprowadzoną do przesady formą ideału współczesnego mężczyzny. Komunikaty zawarte w dyskursie kulturystyki ukazują mężczyznę jako silnego, wyćwiczonego, atrakcyjnego seksualnie (a raczej takiego, który jest w stanie podporządkować sobie kobiety), a więc dominującego i posiadającego władzę. Te cechy stereotypowo przypisywane mężczyznom, przekazywane są przez różne komunikaty kulturowe. Chłopca od najmłodszych lat wdraża się w bycie mężczyzną, podkreśla się cechy pożądane, zaprzecza się cechom, które nie przystają do stereotypowego podziału ról. Jak pisze Elisabeth Badinter, tożsamość mężczyzny rodzi się przez potrójne zaprzeczenie: musi on udowodnić, że nie jest kobietą, dzieckiem i homoseksualistą³¹. W związku z tym zanegowane zostaje w jego osobowości między innymi cechy przypisywane stereotypowo kobietom, jak na przykład wrażliwość i uczuciowość. Jego męskość mierzona jest sukcesem, władzą i po dziwem otoczenia. Nie może okazywać słabości, emocji przywiązania. Ma być silniejszy od innych, pewny siebie agresywny, zdolny do podjęcia ryzyka.

Kulturystyka jest więc odbiciem ideału prawdziwego mężczyzny. Według Badinter ideał ten trwa wciąż dzięki jego ucieleśnieniom w dyskursach kultury popularnej (o

³¹ Elisabeth Badinter, *XY. Tożsamość mężczyzny*, przeł. G.Przewłocł W.A.B., Warszawa 1993.

cowboja przez Rambo do Terminatora). Jak pisze autorka *Tożsamości mężczyzny*: „Dla większości mężczyzn ten ideał męskości jest w najwyższym stopniu niewygodny i stresujący, ponieważ nie są oni najczęściej w stanie spełniać mitycznej normy sukcesu, władzy, opanowania i siły. Dążenie do tego nieosiągalnego ideału wywołuje w nich bolesną świadomość bycia mężczyzną niepełnym, niedoskonałym. Niektórym wydaje się, że lekarstwem na stałe poczucie zagrożenia jest ostentacyjne okazywanie swej rzekomej supermęskości. W rezultacie stają się jednak więźniami męskości obsesyjnej i przymusowej, która nigdy nie daje im wytchnienia”³².

To narzucanie „męskości” zaczyna się bardzo wcześnie. Już od małego chłopca wymaga się, aby nie płakał, aby umiał pokonywać ból oraz żeby był silny i wyćwiczony. A więc ideał głoszony przez kulturystykę i ideał narzucany przez wychowanie są sobie bliskie, a efekty obu dyscyplinujących praktyk: kulturystyki i wychowania chłopca są – jeśli chodzi o znaczenia – takie same. Obie dążą do wyćwiczenia „prawdziwego” mężczyzny. *Body Master* staje się więc ironicznym narzędziem służącym do dyscyplinowania „męskości”.

Jak pisze Paweł Leszkowicz, męska tożsamość w naszym kontekście kulturowym „jest najbardziej dotkliwą maską i więzieniem, w którym możliwość poruszania się jest wyjątkowo ograniczona. Męskość jest nieustannie konfrontowana z rygorystyczną normą społeczną, funkcjonującą w sposób pośredni w systemach edukacyjnych i życiu zawodowym”³³. Według autora tych słów męskości w posttotalitarnej Polsce nie określa kategoria sukcesu i dominacji.

³² j.w., s. 122.

³³ Paweł Leszkowicz, *Sztuka a płęć, Szkic o współczesnej sztuce polskiej*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 22 (2), 1999, s. 89.

Wynikiem społecznych uwarunkowań jest raczej niespełnione marzenie o dominacji oraz poczucie seksualnej, ekonomicznej i politycznej frustracji. Z powodu braku badań nad tożsamością mężczyzny w Polsce, trudno podważyć to stwierdzenie. W latach dziewięćdziesiątych bardzo silny stał się dyskurs sukcesu, który zaczął być wyznacznikiem męskiej tożsamości. Frustrację może powodować to, że sukces jest dostępny jedynie dla nielicznej grupy społecznej. Można postawić tezę, że jest to przyczyna stale wzrastającej popularności takich praktyk jak kulturystyka. Pozwalają one wierzyć mężczyźnie, że jest silny, że zyskuje dominację, zgodnie z powszechnie panującymi normami męskości. Może sobie w ten sposób zrekompensować brak władzy w sferze społecznej. Mężczyzna zaczyna odpowiadać ideałowi na najbardziej widocznym poziomie: na poziomie własnego ciała. Męskość spełnia się tu na poziomie mięśni.

Praktyki kulturystyczne odzwierciedlają ideał samokontroli będący istotnym czynnikiem determinującym życie człowieka w kulturze konsumpcyjnej. Samokontrola i mechanizmy opanowania ciała odbywają się zgodnie z mechanizmami przyjemności, które są stymulowane przez kulturę, między innymi przez zabawki. Toteż ideały ciała na które wskazuje Libera, są pożądane nie tylko przez dorosłych, ale również przez dzieci. Dla chłopca moment w którym będzie on mógł pójść na siłownię, może wiązać się z upragnionym wejściem w świat dorosłych, tak jak dla dziewczynki będzie to moment, w którym zacznie się ona malować i depilować.

Praca *Universal Penis Expander* (Uniwersalna wyciągarka penisa) z 1995 roku to projektowane przez Zbigniewa Liberę przyrządy do wydłużania penisów dla niemowląt i chłopców oraz mężczyzn, którzy chcą uzyskać „odmiennostany świadomości” na drodze doświadczenia ultraseksualnego. Wirtualny odbiorca pracy Libery – „adept” osiąga

wydłużenie penisa nawet do 100 centymetrów nie jest w stanie prowadzić normalnej aktywności seksualnej, ale w zamian otrzymuje permanentny stan „na krawędzi orgazmu”. Artysta odwołuje się tutaj do podobnych obiektów istniejących w niektórych pierwotnych kulturach Azji czy Ameryki Południowej. Twierdzi, że jest to idea już istniejąca i mocno osadzona w naszym komercyjnym świecie. Sam więc tworzy sprzęt, który można naprawdę używać.

Problem w tym, że po to, by faktycznie wydłużyć sobie penisa, trzeba zacząć to robić jak najwcześniej. Na przykład koło dziesiątego miesiąca życia, kiedy wiązadło łączące penisa z kością łonową, nie jest jeszcze uformowane i jest miękkie. Wtedy możliwe jest wyciągnięcie penisa do długości ponad półtora metra przez zastosowanie odpowiednich ciężarków.

Zaprojektowanej tak „wyciągarce” ma towarzyszyć kalendarz „reklamowy”, „w którym prezentowani będą młodzi panowie z elegancko wydłużonymi penisami”³⁴.

Niewątpliwie penis jest najbardziej newralgicznym punktem męskiego ciała. Penis – symbol męskości, źródło seksualnej przyjemności i męskiej dumy, jest zarazem najbardziej wrażliwym punktem ciała, w oparciu o który najłatwiej można zranić męską dumę. Sprawia to, że męska potencja opisywana jest jako potrzebująca większej ochrony niż inne części ciała mężczyzny czy jakakolwiek część ciała kobiecego. Widok wiotkiego penisa wywołuje zażenowanie i wątpliwości, które mężczyźni odczuwają w związku ze swoją seksualnością³⁵.

Wspomniana już Elisabeth Badinter pisze o występującym w naszej kulturze kulcie fallusa. Krytycznie odnosi się do psychoanalizy, głównie Freuda i Lacana, która według niej dowodzi wyższości i niepowtarzalności męskiego orga-

³⁴ Szymczyk, *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, s. 45

³⁵ Sarah Kent, *Looking Back*, [w:] *Women's Images of Men*, red. S. Kent, J. Morreau, London 1985, s. 72–73.

nu, choćby tylko jako symbolu. Podstawą teorii Lacana, odnoszącej sukcesy głównie w latach 1960–70, było założenie, że tożsamość człowieka formuje się w sferze języka i przez język. Tożsamość płciowa powstaje w momencie, kiedy dziecko wchodzi w symboliczny porządek języka. Sprowadzenie różnicy płci do obecności lub braku Fallusa jest symbolicznym prawem stworzonym przez regułę ojca. Fallus staje się więc, według tej teorii, najważniejszym znakiem, określającym wszystkie znaczenia. Według Badinter, mimo że Lacan założył, iż Fallus nie jest tożsamy z penisem, jego władza jest nie tylko symboliczna.

„Pomimo zaprzeczeń Lacana, jego teoria korzysta «z automatycznego łączenia Fallusa i penisa... Mężczyźni w imię ich penisa, mogą dążyć do władzy i kontroli wewnątrz porządku symbolicznego» (Arthur Brittan). Dla nie posiadających penisa kobiet nie ma w tym porządku miejsca...”³⁶

Fallus staje się jedynym znaczącym znakiem. „Tylko Fallus jest jednostką płci”. „Mężczyzna nie istnieje, jeśli go nie ma”, a „kobieta nie istnieje, jeśli go ma”³⁷. To uczynienie z fallusa centrum teorii psychoanalitycznych oraz waga, jaką przypisuje się jemu w tekstach kulturowych, zostają w pracy *Universal Penis Expander* wyszydzone i ośmieszzone.

Elisabeth Badinter w swojej książce zwraca też uwagę na rolę penisa w kształtowaniu się świadomości i tożsamości płciowej mężczyzny i związaną z tym obsesję męskości. Penis może więc być symbolem wszechmocy lub skrajne

³⁶ Badinter, s. 125. O podobnej zależności pisze też Joanna Bator „Lacan podkreśla wprawdzie wspomniane już oddzielenie Fallusa i penisa, ale poza wszystkim są to wyrazy synonimiczne. Ich życie w języku opiera się na wymienności, a nie opozycji, w której chce widzieć je Lacan. Zob.: Joanna Bator, *Fallus Lacana, czyli mężczyzna i pornografia*, [w:] *C kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Trans Humana, Białystok 1997, s. 128.

³⁷ Badinter, s. 125.

słabości. Staje się metonimią mężczyzny (część rządzi całością, ponieważ ją określa), a kłopoty z penisem stają się źródłem poniżenia i oznaką utraty męskości.

Praca Libery dotyka właśnie tego problemu, a raczej jednego jego aspektu – obsesji związanej z długością penisa. Jedną z fotografii przedstawia w konwencji reklamowej wizerunek mężczyzny o superdługim penisie, będącym efektem używania wyciągarki. *Universal Penis Expander* odwołuje się w ten sposób do sfery fantazji i marzeń produkowanych przez przemysł pornograficzny oraz do istniejących tropów w folklorze europejskim i amerykańskim.

Pisma kultury popularnej opisują różne kompleksy mężczyzn na punkcie swoich penisów. Według ankiety przeprowadzonej przez Demoskop dla „Marie Claire” 55% mężczyzn mierzy sobie długość penisa³⁸, a najszybciej rozwijającą się gałęzią chirurgii plastycznej jest obecnie zabieg powiększenia członka; operacje te przeprowadzane są także w polskich klinikach. Mimo że zabieg jest raczej bezbolesny, łączy się z kilkutygodniową rekonwalescencją. Jeden z chirurgów przeprowadzających te zabiegi potwierdza, że zgłaszający się do niego mężczyźni najczęściej nie mają żadnych problemów anatomicznych i jest to raczej problem, który powstaje w ich świadomości. Mężczyźni pragnący zmienić wygląd swojego penisa motywowani są najczęściej niskim poczuciem wartości. Powodem powiększenia jest często chęć zaimponowania³⁹. Wydaje się więc, że cały problem, który powoduje poczucie nieadekwatności swego ciała wśród mężczyzn leży cał-

³⁸ 21 pytań, które obnażają mężczyznę, „Marie Claire”, październik 1998, s. 35.

³⁹ Zabiegi te wykonywane są między innymi w klinikach w Warszawie, Białymstoku, Polanicy-Zdroju i Łodzi, a ceny wynoszą około 2-3 tysięcy złotych za zabieg. Zob.: Aneta Bobola, *Wielka zmiana*, „Hustler”, nr 1, luty 1999, s. 47, Simon Hollington, *Powiększenie*, [w:] „Playboy”, nr 8 (45), sierpień 1996, s. 30.

kowiec poza ich „naturą”, nie tyle związany jest z kłopotami anatomicznymi, ale presją kulturową, która kładzie znak równości pomiędzy penisem a męskością.

Praca *Universal Penis Expander* uderza więc w odczucia nieadekwatności swojego ciała, niezadowolenia z niego, potrzeby jego poprawy. Libera posługuje się w swych pracach symulacją przedmiotów i urządzeń istniejących realnie, które wytwarzane są, by dopasować wygląd ciała do oczekiwanego wzoru. Można wymienić tu, za Piotrem Rypsonem: „hełmy do masowania głowy, depilatory i stymulatory owłosienia, pasy do odtłuszczania bioder i łydek, jak również stymulatory (i inhibitory) innych zmysłów, poddane wprawdzie pospolitej cenzurze, szeroko jednak reklamowane innymi kanałami”⁴⁰. I tak z pozoru absurdalne idee *Body Mastera* czy *Wyciągarki do penisa* wydają się prawdopodobne we współczesnym świecie z wszechwładną ideą kultu ciała oraz dostarczania mu wciąż nowych bodźców.

Mówiąc o pracach Libery niezwykle istotny wydaje się problem podporządkowania ciała kulturze konsumpcyjnej. Nie potrafimy bowiem obyć się bez wytwarzanych przez nią produktów służących kształtowaniu i doskonaleniu naszych ciał. Piotr Piotrowski pisze o *Wyciągarce, Body Master* i pracy pod tytułem *Placebo* również z 1995 roku: „W kulturze konsumpcyjnej ciało jest bez wątpienia represjonowane poprzez lansowany przez reklamę idealny model. Pod pozorem pseudomedycznych dyskursów zdrowia, diety oraz ćwiczeń gimnastycznych koncerty rozmaitego rodzaju przemysłu zbijają olbrzymie fortuny; w imię sięgania po estetyczny ideał ciała stajemy się tracącymi swą tożsamość obiektami manipulacji”⁴¹.

⁴⁰ Piotr Rypson, http://csw.art.pl/new/libera/long_p.html.

⁴¹ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu, W stronę historii sztuki po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999, s. 245.

Piotr Rypson działania Zbigniewa Libery przyrównuje do natury wirusa komputerowego, który powoduje ujawnienie – „wyświetlenie” – pewnych cech zainfekowanego systemu, ujawnienie wzorów, według których funkcjonuje. Działania artysty można więc określić jako strategię dekonstrukcyjną w stosunku do tekstów i produktów kultury popularnej. Jego prace stają się symulakrami procesów, poprzez które kultura konsumpcyjna kształtuje ciało. Artysta posuwa się jednak dalej, nie tylko opisuje i obrazuje mechanizmy dyscyplinowania ciała, ale symulując je doprowadza do absurdu. Analizując mechanizmy dyscyplinowania ciała, widzimy, że są czymś sztucznym i jedynie kontekst kulturowy decyduje, czy uznajemy je za „naturalne” czy za absurdalne. Dodatkowo to, co w jednym kontekście kulturowym postrzegane jest jako oznaka wolności, w innym okazuje się być narzędziem służącym dyscyplinowaniu ciała. Natomiast zanegowanie współczesnego ideału ciała i ukazanie jego przeciwieństwa może być jedynie powrotem do innego opresyjnego modelu.

Istotną wartością prac Zbigniewa Libery jest ukazanie zmieniającego się kontekstu płci oraz konstruowania różnicy płciowej pod dyktando kultury konsumpcyjnej. Kobieta powinna wpasować się we współczesny ideał piękna przez ozdabianie swego ciała, a także usuwanie z niego oznak „męskości” (jak na przykład owłosienia). Mężczyzna natomiast powinien likwidować w swym wyglądzie oznaki „kobiecości”, dążyć do ideału silnego, muskularnego ciała, zaś najważniejszym elementem w jego ciele staje się odpowiednik lacanowskiego Fallusa oznaczającego władzę, a więc penis. Różnica płciowa i samo ciało jawią się tu jako kulturowo konstruowane⁴².

⁴² W teoretycznych rozważaniach na temat socjalizacji ról płciowych pojawiają się także stwierdzenia, że socjalizacja dąży do wytworzenia w dziecku cech „typowo męskich” i „typowo kobiecych”. Nie są one jednak związane ściśle z płcią biologiczną, gdyż jak wynika z badań antropologicznych te cechy są różne i zmienne w zależności od danej kultury. Por.: Mandal, s. 40.

Rozdział 7

Alicja Żebrowska: polityka seksualności

Nie chcę, aby moje ciało służyło państwu.

Alicja Żebrowska

Dwie wersje pracy Alicji Żebrowskiej pod tytułem *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej* z 1994 roku oraz towarzyszące jej filmy wideo: *Narodziły Barbie* i *Tajemnica patrzy* ukazując organy płciowe kobiety i jej aktywność seksualną naruszają granice pomiędzy sztuką a pornografią i poddają w wątpliwość ów podział.

Problem seksualności jest niezwykle istotny w feministycznych analizach. Feministyczne teoretyczki zwracają uwagę na brak języka dotyczącego opisu kobiecej seksualności. Luce Irigaray tekst *Ta płeć, która nie jest jednością* rozpoczyna od stwierdzenia, że kobieca seksualność była zawsze opisywana na bazie maskulinistycznych określeń jako opozycja do męskiej i tylko w odniesieniu do niej¹. W tej perspektywie o kobiecie i jej przyjemności niewiele można powiedzieć. Według Irigaray, to, co swoiście kobiece, pozostaje

¹ Por.: Luce Irigaray, *Ta płeć, która nie jest jednością*, przeł. K. Kłosińska, [w:] „FA – art”, nr 4 (26) 1996, s. 44–47.

niewyrażone, nieme, martwe. Warto już na początku postawić pytanie, czy możliwe jest ukazanie specyfiki kobiecej seksualności czy też raczej ta seksualność jest konstrukcją.

Księga Rodzaju i co z niej wynika dla kobiety

Alicja Żebrowska przez tytuł *Grzech Pierworodny* nawiązuje do biblijnej Księgi Rodzaju, do momentu, w którym pierwsza kobieta, z niewyjaśnionej do końca przyczyny, skazana zostaje wraz z pierwszym mężczyzną na wygnanie z Raju oraz obarczona brzemieniem rodzenia w bólu:

„Pomnożę po wielokroć cierpienie twych brzemienności. W boleściach będziesz rodziła dzieci, wszakże do męża będziesz Ignęła, a on będzie rządził tobą”. (Księga Rodzaju, Rozdział 3, 16)

Na Księgę Rodzaju szczególnie chętnie powoływali się Ojcowie Kościoła, szukając w niej potwierdzenia dla swych teorii o podrzędności kobiety, a często nawet o kobiecie jako źródle wszelkiego zła². Jak pisze teolożka Elżbieta Adamiak, zarówno Augustyn, jak i Tomasz z Akwinu na

² Dla św. Augustyna kobieta była osobą o niższym poziomie inteligencji, niezdolną do logicznego myślenia, uważał on też, że jedynym sensem kobiecego życia jest rodzenie dzieci. Według Jana Chryzostoma jest ona podległa mężczyźnie, gdyż taki był zamiar Boga, który stworzył ją jako drugą. Tertulian nazywał kobietę „diabelskimi wrotami”, obwiniając ją za upadek ludzkości i sprowadzenie mężczyzny na drogę grzechu. Klemens Aleksandryjski pisał: „Każdą kobietę powinna napawać obrzydzeniem sama myśl, że jest kobietą”. Elżbieta Adamiak, *Milcząca obecność. O roli kobiety w Kościele*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999, s. 47.

Filon z Aleksandrii największe zagrożenie widział w kobiecej seksualności, kobieta według niego, wzbudziła w Adamie cielesne pożądanie, co dało początek grzechowi. Dla Tomasza z Akwinu, który przejął teorie na temat kobiety od Arystotelesa, była ona niczym innym jak zdeformowanym mężczyzną. Por.: Edyta Krakowiecka, *Feministyczna interpretacja Księgi Genesis*, [w:] „Pełnym Głosem”, nr 4, 1996, s. 58.

wiele wieków określili sposób, w jaki myślano o kobiecie w Kościele zachodnim. „Ich sposób widzenia był silnie androcentryczny: kobieta istnieje tylko ze względu na mężczyznę, w porządku stworzenia stoi na drugim miejscu, w większym stopniu przyczyniła się do grzechu, ma co prawda udział w odkupieniu Chrystusa, ale nie przewyżcza przez to swojej drugorzędności”³.

Kate Millet, autorka słynnej książki z 1969 roku *Sexual Politics*, także odwołała się do biblijnej Księgi Rodzaju, podkreślając jej podstawowe znaczenie w procesie tworzenia się patriarchy⁴. Według Millet grzech pierworodny związany był właśnie z odkryciem przez ludzkość własnej seksualności. Można powiedzieć, że w historii o grzechu pierworodnym efektem wolnego gestu kobiety jest nałożona na nią kara. Odtąd jej seksualność ma służyć prokreacji, a ona ma być podporządkowana mężczyźnie i jemu służyć. Kobieta seksualność, skojarzona zostaje z grzechem, obarczona piętnem wstydlivości, ukryta i zepchnięta w obszar niewidzialności.

Pierwsza wersja *Grzechu Pierworodnego* z podtytułem *Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej* to wideoinstalacja, której dominującym elementem było zielone jabłko, pojawiające się zarówno w filmie, jak i będące realnym elementem instalacji. Według opisu Marka Goździewskiego, akcja toczyła się w przestrzeni zbudowanej z półprzezroczystej, zielonej folii, tworzącej dwie powierzchnie współśrodkowych cylindrów. Wejście do niej można porównać do przedzierania się przez błonę dziewiczą. We wnętrzu świeciła się zielona lampka i unosił się syntetyczny zapach zielonego jabłka. Na ustawionym drewnianym stoliku uło-

³ Elżbieta Adamiak, *O co chodzi w teologii feministycznej?*, [w:] „Więź” 1 (411), styczeń 1993, s. 75.

⁴ Por.: Kate Millet, *Teoria polityki płciowej*, [w:] *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. T. Hołówka, Warszawa 1982.

żone zostały zielone jabłka, a na ich ogonkach widniały karteczki z cytataми dotyczącymi problemu stworzenia, człowieka, Boga, ducha, natury i świata. W pierwszej części filmu pokazana została dziewczyna jedząca jabłko, następne sceny przedstawiały akt seksualny, ale ograniczony jedynie do ukazania penisa i krocza kobiety⁵. Artystka utożsamiała w tej pracy symboliczne zjedzenie jabłka przez pierwszą kobietę z aktem seksualnym. I wyrwała seksualność sferze niewidzialności i niesłyszalności⁶. Seksualność kobiety od wieków pozostawała niewypowiedziana i nienazwana. Istniała jako jeden z obszarów tabu w chrześcijańskiej kulturze.

W sztuce europejskiej sceny przedstawiające grzech pierworodny czy wygnanie z Raju ukazują Adama i Ewę zawsze w sytuacji zasłaniania się, ukrywania, doznawania przez nich wstydu. *Grzech Pierworodny* Alicji Żebrowskiej diametralnie różni się od tych wyobrażeń. Artystka przedstawiła własną interpretację tej biblijnej opowieści. U niej kobieta nie ukrywa swej seksualności, wręcz przeciwnie – eksponuje ją. Nie zgadza się bowiem na zniknięcie, ukrycie, na podporządkowanie własnej przyjemności – mężczyźnie.

⁵ Por.: Marek Goździewski, tekst do katalogu wystawy Alicji Żebrowskiej: *Grzech Pierworodny, Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, Galeria Zderzak, Kraków 1994.

⁶ Już samo wydobywanie kobiecej seksualności ze sfery milczenia uchodzić może za transgresję. Przywołajmy tu słowa Foucaulta: „Skoro seks jest zniewolony, czyli objęty zakazem, skazany na nieistnienie i niemotę, sam fakt, że się o nim i o jego zniewoleniu mówi, sugeruje rozmyślny akt transgresji. Ktoś, kto się tak wypowiada, wychodzi niejako poza zasięg władzy.” Foucault na końcu *Woli wiedzy* zauważa jednak, że mówienie o seksie nie oznacza wcale uwolnienia się od władzy: „Nie sądzmy, iż mówiąc «tak» seksowi, mówimy «nie» władzy; przeciwnie, podążamy wówczas utartym tropem ogólnego urządzania seksualności”. Zob. Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 16, s. 137.

Każda ze scen drugiej wersji *Grzechu Pierworodnego* zaprzeczała karzącym słowom Boga, wypowiedzianym do pierwszej kobiety, które oznaczały podporządkowanie jej mężczyźnie i nałożone na nią brzemię rodzenia w bólu.

Pierwsze sceny filmu odnoszą się do dziecięcych doświadczeń seksualnych przeżytych przez artystkę podczas zabawy z koleżanką. Doświadczeniom tym, jak pisze Marek Goździewski, towarzyszyły sprzeczne ze sobą odczucia: radość z doświadczonej przyjemności i z samego procesu poznania oraz wstyd i strach przed odkryciem i zdemaskowaniem tej przyjemności. Dziewczynki bowiem, w trakcie wychowania od najmłodszych lat, odbierają komunikaty, że sfera seksualności jest „wstydliva” i „brudna”⁷. Strach, o którym mówi Żebrowska, to strach przed wszechwidzącym okiem Boga. W filmie zostało ono ukazane jako ślepe: jako guzik otoczony wargami sromowymi kobiety. Guzik ten przypomina jeden z wielu przedmiotów, opisanych przez Katarzynę Miller, które małe dziewczynki wkładają sobie do pochwy, sprawdzając zakazane doświadczenia własnego ciała⁸.

Kolejne sceny filmu ograniczały się do przedstawienia kobiecej pochwy i doznawanych przez nią rozkoszy. Narzędziem sprawiającym przyjemność nie był jednak męski członek, lecz sztuczny penis i własne palce kobiety. To znowu odwołanie do dziecięcych zabaw, w których ciekawość własnego ciała przewycięża lęk przed grzesznym odkry-

⁷ Jak pisze Katarzyna Miller: „Dziewczynka nie jest świadoma, że matka odsuwała jej rączkę spomiędzy nóg, kiedy bawiła się (i uczyła) w łóżeczku odkrywaniem siebie. Może sobie nie zdawać sprawy i nawet nie zadawać pytania, dlaczego akurat «ta» partia ciała jest «wstydliva», «brudna», przemilczana, grzeszna. Może nawet uważać to za «naturalne», tak jak jej matka, której przekazała to jej matka”. Katarzyna Miller, *Wspaniała „M”*, [w:] *Porozmawiajmy o seksie*, OŚKa, nr 4–1 (9–10), s. 20.

⁸ „Widziałam w szpitalu ginekologicznym zbiory tego, co wyjęto małym dziewczynkom z ich dziurek. Wpychają guziki, szyszki, żółędzie, zabawki, gorzej że i agrafki”. Miller, j.w.

ciem sfery własnej płciowości. Z tymi obrazami przeplatały się sceny z borowinowych zabiegów stosowanych przy leczeniu niektórych schorzeń macicy, przywołujące na myśl menstruację oraz odpływanie wód płodowych przed porodem. Pochwa kobiety stała się miejscem brudu i zbrukania. Ostatnie sekwencje filmu to sceny z symulacji porodu, gdzie dziecko zostało zastąpione przez lalkę Barbie.

To, co najbardziej uderza w tej wersji *Grzechu Pierworodnego*, to dominacja elementu kobiecego. Odwołanie się do pierwszych seksualnych doświadczeń przeżytych wraz z koleżanką, nadanie oku Boga oprawy z kobiecych warg sromowych, przyjemność seksualna osiągnięta za pomocą sztucznego przedmiotu czy własnej ręki i w końcu poród laleczki, zamiast dziecka, do którego poczęcia potrzebny jest mężczyzna – wszystko niwelujące tego, który miał władać, według Księgi Rodzaju, ciałem kobiety. Poród lalki przebiega raczej bezboleśnie, co jest przeciwstawieniem się przekazowi z Genesis: „Będziesz w bólu rodziła dzieci”. Ta wersja *Grzechu Pierworodnego* staje się odwróceniem tradycyjnego odczytania Księgi Rodzaju, a zarazem sprzeciwem wobec zawartego w niej przesłania, że kobieta ma być podporządkowana mężczyźnie oraz zostać odkupiona przez wydawanie na świat potomstwa.

Bunt przeciwko zadaniu („przeznaczeniu”) rodzenia dzieci jest zestawiony z bezwstydnością. Nakaz skromności pozostania seksualnie bierną, towarzyszył kobiecie zawsze w kulturze chrześcijańskiej, gdy mowa była o jej rodzicielskim zadaniu. Dobrym przykładem jest tu fragment Pierwszego Listu do Tymoteusza, gdzie oprócz zadania rodzenia dzieci i postulatu skromności, wyraźny jest też nakaz milczenia: „Niewiasta niech się uczy w cichości, z wszelką uległością. Nie pozwalam zaś niewieście nauczać, ani panować nad mężem, ale zachować się w milczeniu. Adam bowiem pierwszy został utworzony, potem Ewa: i Adam nie zosta

zwiedziony, lecz niewiasta zwiedziona sprzeniewierzyła się. Zbawiona zaś będzie przez rodzenie dzieci, jeśli trwać będzie w wierze i miłości i uświęcaniu się skromnością”. (1TM 2, 11–15)

Potępiona zostaje kobieta nie stosująca się do tych nakazów oraz bezwstydna. Następuje utożsamienie między odrzuceniem tradycyjnej roli kobiety a samą bezwstydną.

Co ciekawe, sama lalka Barbie również jest odrzuceniem postulatu skromności. Barbie jest znakiem kultury konsumpcyjnej. Uosabia współczesny ideał kobiety sukcesu, do której macierzyństwo nie pasuje, lub jest dopiero na któryśś miejscu.

Warto tu zauważyć, że w polskiej sytuacji społeczno – politycznej mamy do czynienia z silnymi napięciami, jeśli chodzi o sprzeczności między rolami kobiety głoszonymi i propagowanymi przez Kościół katolicki z jednej strony, a kulturę konsumpcyjną z drugiej. Mamy do czynienia z ekspansją kultury konsumpcyjnej i występującą w niej presją sukcesu, gdzie do wizerunku wysportowanego, młodego, zwartego ciała nie pasuje obraz kobiety w ciąży. Ideał ten jest zwalczany przez pronatalistyczną politykę kręgów prawicowych nadal traktujących macierzyństwo jako przeznaczenie kobiety⁹. Ideologia ta uprzedmiotawia kobiety, podporządkowując je funkcjom rozrodczym. Kultura konsumpcyjna ma więc ambiwalentne znaczenia dla kobiet. Z jednej strony wyzwala je z reprodukcyjnego przeznaczenia, ale z drugiej kształtuje nieosiągalny ideał ciała, wykluczając te kobiety, których ciała nie przystają do ideału i nie są w stanie sprostać wymogom sukcesu.

⁹ Założenie, że kobieta spełnia się rodząc dzieci związane jest z politycznymi interesami prawicowych grup. O szkodliwym wpływie zachodnich wzorców na rodzinę i spadek dzietności pisze między innymi Tomasz Wiścicki, *Czy dzieci są sprawą prywatną*, [w:] „Więź”, 5 (475), 1998, s. 50–58.

Lalka Barbie, którą rodzi artystka, uosabia więc również represyjny model kobiecej seksualności. Filozofka Magdalena Środa w jednej z wypowiedzi mówi o trzech wymiarach „polskiej seksualności”. Pierwszy to wymiar „religijno-ewolucjonistyczny”. „Nie ma tu miejsca na seks, a płciowość jest narzędziem prokreacji.” „Powołaniem” kobiety jest posłuszne poddanie się własnej płodności. Drugi wymiar, nazwany przez Środę złośliwie „nekrofilnym”, związany jest z tym, do czego kobiety nakłaniane są przez pisma kobiece: „Otóż nawołują one do tego, by powołaniem kobiety stało się konserwowanie własnego ciała. Nie akceptowanie go, lecz konserwowanie i modelowanie na modłę wymyślonego ideału”. Tutaj odnajdziemy figurę lalki Barbie jako wzór do naśladowania dla kobiet. Seks pełni tu rolę dodatkową: „eliminuje stres, polepsza krążenie, ujędrnia skórę, eliminuje zmarszczki i poprawia samopoczucie.” Trzeci wymiar związany jest z „rewolucją seksualną” i postulatami odkrywania własnej seksualności¹⁰.

Praca Żebrowskiej najczęściej odczytywana bywa właśnie w kontekście tego trzeciego wymiaru, prezentuje bowiem bunt kobiety, niezgodę na traktowanie seksualności jako grzesznej. Kazimierz Piotrowski zwraca uwagę, że vagina jest dla Żebrowskiej miejscem kreacji własnej tożsamości. Píše on: „Feministyczna ideologia musi kontestować ten naturalistyczny ogląd ciała, na którym został oparty dyskurs dyskryminacji kobiety i sankcjonujący tyranie mężczyzn. [...] Chce ona uczestniczyć w świecie, gdzie krew menstruacyjna nikogo już nie razi i nie jest postrzegana jako dowód patologicznej natury kobiety. Wagina nie chce być traktowana jako wewnętrzny penis, jako reprodukcja mę-

¹⁰ Por.: *Nikt nie mówi, że to zło*. (O seksualności kobiet, braku języka i obszarach milczenia pragnieniach i fantazjach seksualnych rozmawiają: Bożena Chołuj, Izabela Filipiak, Inga Iwasiów, Krystyna Kofta, Magdalena Środa i Barbara Limanowska), [w:] *Porozmawiamy o seksie*, s. 2.

skiego organu płciowego schowana we wnętrzu kobiecego ciała, nie chce godzić się na jej niesamodzielną pozycję, która wyraża się w biernym przyjmowaniu aktywnej spermy i funkcji rozplodowej”¹¹.

Między sztuką a pornografią

Narządy płciowe kobiety były niewidzialne w sztuce, gdyż ich obraz świadczył o jej seksualnej sile, a w męskich widzach wywoływać miał, według psychoanalizy, strach przed kastracją. Choć kobieta występowała zawsze jako piękny obiekt kontemplacji, jej ciało było estetyzowane, a jej narządy płciowe były nieobecne, gdyż reprezentowały „horror nie do oglądania”. Kobięce genitalia były po prostu zamaskowane lub zasłonięte. Stały się rodzajem tabu. To, co jest tabu, wzbudza lęk, ale z drugiej strony powoduje pożądanie, nieświadomą potrzebę poznania¹². To stwierdzenie odnieść można do funkcjonowania w naszej kulturze kobiecej seksualności. Kobieta ukazywana jest jako uwznioślona, wzbudzająca pożądanie, ale z drugiej strony jej seksualność wywołuje strach. Nie niweluje to chęci poznania tej seksualności, jednak zostaje ona zepchnięta w obszar traktowany jako zakazany – w sferę pornografii, definiowaną jako coś nieoficjalnego, zakazanego, ciemnego i brudnego. A więc kobieca seksualność, jeśli się pojawia, to w negatywnych konotacjach pornografii. Według Lyndy Nead pornografia nieodłącznie związana jest ze sztuką, porusza się cały czas po-

¹¹ Kazimierz Piotrowski, *Sztuka somatycznego społeczeństwa*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 6/7, 1995, s. 25.

¹² Sigmund Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Poręba i R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 49.

między sferą publicznej widzialności i niewidzialności¹³. Obraz kobiecych genitaliów nie mógł być obecny w sztuce, będącej domeną przedstawiania tego, co oficjalne. Seks i seksualność natomiast przypisane zostały do sfery prywatnej i funkcjonują jako niewidzialne.

Kryteria dotyczące sztuki w Polsce i jej odróżnienia od pornografii, zdefiniowane między innymi przez Stefana Morawskiego w tekście z 1956 roku pod tytułem *Sztuka i pornografia*¹⁴, były bardzo proste: w sztuce zakaz obejmował wyraźne eksponowanie genitaliów¹⁵. Sam sposób operowania kamerą przez Żebrowską jest bliski pornografii, a wręcz jej rodzajowi określanemu jako *hard core* (w odróżnieniu od delikatniejszego jej typu *soft core*). Linda Williams w feministycznym studium na temat różnych rodzajów pornografii, opisuje *hard core* jako dążący za wszelką cenę do ukazania wszystkiego, co możliwe przy użyciu zbliżeń, oświetlenia i pozycji gwarantujących pełną widzialność przedstawionej akcji¹⁶. Pornografia ta, dążąc do pokazania „prawdy” o kobiecej seksualności, ujawnia według Williams jednocześnie złudność tego zadania. Kobięce ciało jest tu przedstawione jako ciemna,

¹³ „O ile sztuka reprezentuje publiczny i uprawniony sposób pokazywania kobiecego ciała, o tyle pornografia, można by powiedzieć, jest jej «innym». Ciało demonstruje się tutaj w niedozwolonych formach i w ograniczonej, marginalnej przestrzeni kultury publicznej i prywatnej.” Lynda Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 166.

¹⁴ Stefan Morawski, *Sztuka i pornografia*, „Studia Estetyczne”, nr 4, 1965, s. 137–233.

¹⁵ Można tu wskazać na jeden z projektów ustawy antypornograficznej z 16 grudnia 1999 roku, gdzie właśnie za pornografię miały być uznane takie obrazy, w których widoczne byłyby „organy płciowe w trakcie stosunku”. Por.: Wojciech Markiewicz, *Tylko dla dorosłych. Raport o pornografii*, [w:] „Polityka”, nr 5, 29 I 2000.

¹⁶ Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure, and the „Frenzy of Visible”*, University of California Press, Berkeley Los Angeles, 1989, s. 48–51.

tajemnicza i bezkształtna masa. „Dążąc do uczynienia z ciała czegoś, co można poznać i posiadać, jednocześnie sugeruje przerażający fakt niemożliwości jego poznania i posiadania”¹⁷.

Żebrowska nie wpisuje się jednak w schemat pornografii, wyeliminowany jest bowiem tutaj ten, kto mógłby zawładnąć kobiecym ciałem, wziąć je w posiadanie. Autorka sama sprawuje kontrolę nad swoim ciałem, jest sprawczynią własnej rozkoszy. W dodatku sprawuje kontrolę nad męskim widzem, nie poddając się jego fantazjom. Sztuka Alicji Żebrowskiej daleka jest od pornografii, jeśli wziąć pod uwagę jeszcze jeden jej wyróżnik. Morawski we wspomnianym tekście za pornografię uznał takie działania czy obrazy seksualne (jest to zresztą dość powszechnie stosowany wyróżnik), które powstają z intencją podniecania odbiorców¹⁸. Temu celowi nie służy raczej naturalistyczne ukazanie organów płciowych kobiety w sztuce Alicji Żebrowskiej, które wywołuje raczej przerażenie niż podniecenie. Hartmut Böhme analizując *Grzech Pierworodny* ujawnia swój odbiór tej pracy: „Proces ów przybiera tak radykalną formę, że obserwator (i obserwator-ka?) odczuwają niemal fizyczny ból gałek ocznych, a także obrzydzenie, które potęgują jego własne lęki i okropne obrazy. Muszę przyznać, że tego doświadczenia nie da się z niczym porównać”¹⁹.

Najbardziej przeraża to, że wagina ukazana jest jako twór żyjący własnym życiem. Nie fragment ciała, który ma

¹⁷ Cyt. za: Nead, s. 166.

¹⁸ Paweł Leszkowicz, *Ucieczka od erotyki? Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960–1980. Władza – sztuka – seks*, [w:] *Sztuka a erotyka*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1995, s. 447.

¹⁹ Hartmut Böhme, *Podróż do wnętrza ciała i jeszcze dalej. Sztuka Alicji Żebrowskiej*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 15/16, (3/4), 1997, s. 75.

zaspokajać czyjeś pragnienia, ale samowystarczający organizm, który doznaje bólu i rozkoszy.

Tak dzieje się między innymi w filmie pod tytułem *Tajemnica patrzy* z 1994 roku. Ukazana tutaj wagina jest ogolona, wyposażona w brwi i rzęsy, wargi sromowe przypominające powieki są ozdobione makijażem, a wewnątrz umieszczone jest szklane oko. Poprzez skurcze i naciski waginy oko to otwiera się i zamyka, spogląda na widza, aż w końcu zostaje „wyplute”. Böhme powiada: „Ta gra z waginą wyposażoną w oczy to istny koszmar”²⁰. Pisze, że wywołuje to w nim uczucie obrzydzenia i przerażenia. Przedstawienia te stają się formą przekształcenia dominującego kanonu wizualnego. Böhme zauważa, że tradycyjnie wagina niema i ślepa jest tym, co mężczyzna bierze w posiadanie. Żebrowska zrywa z tym schematem. Mówi ona: „Pochwa kobiety – miejsce tajemne, czeluść budząca lęk – stała się w moim filmie miejscem niemalże boskim, zyskała możliwość patrzenia”²¹. Wagina wyposażona w oko staje się podmiotem, żyjącym własnym życiem. Według Böhme, artystka unicestwia w ten sposób kanon piękna. Przedstawienie, które tworzy, jest przeciwieństwem zarówno piękna, jak i pornografii. Żebrowska przeciwstawiając się w ten sposób sztuce, która celebrowała piękno kobiecego ciała, sama dokonuje wykreślenia tego ciała z wizualności i pozostawia jedynie wyobrażenie waginy.

Pracę Żebrowskiej można porównać z pracą Zoe Leonard pokazaną na *Documentach IX* w Kassel w 1992. Artystka ta dokonała zestawienia XVIII- i XIX-wiecznych obrazów olejnych ze stałej kolekcji Neue Galerie z fotografiami ukazującymi kobiece organy płciowe w ten spo-

²⁰ j.w., s. 76.

²¹ *Pokazuję historię na opak*. (Z Alicją Żebrowską rozmawia Barbara Limanowska), [w:] *Kobiety twórcze*, Biuletyn OŚKi, nr 3(8) 1999, s. 43.

sób, że fotografie i obrazy powieszono były przemiennie. Zainspirowanej feminizmem Leonard chodziło o zestawienie sztuki z obsceną, tego, co reprezentowalne z tym, co z reprezentacji odrzucone. Jak pisze Małgorzata Lisiewicz: „Obok wizerunków kobiet o gładkiej, alabastrowej skórze w obficie udrapowanych falbaniastych sukniach, pojawiły się fotograficzne «portrety» żeńskich narządów, demonstracyjnie przecząc idealizującej konwencji malarstwa”²². Zoe Leonard dokonuje przełożenia męskiego spojrzenia z kulturowej symulacji kobiety (portrety oraz inne obrazy wcielające kobiece ideały piękna) na rzeczywisty obiekt pożądania mężczyzny (żeńskie krocze). W tym zestawieniu dyskurs sztuki jawi się jako wykluczający kobiecą seksualność i jej reprezentację, a sam podział na sztukę i pornografię jako degradujący kobiecą seksualność.

Wzbudzając wstręt i pożądanie

Warto zwrócić uwagę na „horror”, kreowany przez Żebrowską w *Grzechu Pierworodnym*. Eliminuje on powiązanie tej pracy z pornografią, gdyż nie przynosi ona odbiorcy uczucia przyjemności i zadowolenia, lecz wręcz odwrotnie: wstręt, „ból gałek ocznych”. Wagina ukazana jest tutaj jako otwierająca się i trzęsąca jama, przyrównać ją można do mięsożernej rośliny. Otwiera się, jakby miała coś pochłonać. Ten efekt wzmacnia dodatkowo odgłos mlaskania, który towarzyszy obrazowi. Można tu przywołać wyobrażenie *vagina dentata* – wzbudzające przerażenie i lęk. Funkcjonowało ono w świadomości zbiorowej jako symbol pożerających

²² Małgorzata Lisiewicz, *Pamięć ciała*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 9, 1996, s. 88.

ust²³. Na negatywne znaczenia, związane z kobiecymi organami płciowymi, zwróciła uwagę Luce Irigaray: „Macica, nie przemyślana jako miejsce pierwszego przebywania, gdzie stajemy się ciałem, przekształca się dla wielu mężczyzn w fantazmat pożerających ust, kloaki albo upustu analnego lub moczowego, w falliczne zagrożenie, a w najlepszym razie w reproduktorę”²⁴.

Archetypy skrywające głęboko lęki i fantazje, spychane są najczęściej w milczenie. To, co uosabia lęk, znika pod maską piękna, która jest swego rodzaju strategią obrony²⁵. Czy więc takie przedstawienie, które ujawnia lęk, może pozwolić odbiorcom na uwolnienie się od niego czy też przeciwnie – lęk ten wzmacnia?

Według Luce Irigaray kobiecy autoerotyzm różni się całkowicie od męskiego. Mężczyzna, aby dotykać siebie, potrze-

²³ „Ślady złowrogich wyobrażeń na temat kobiecych genitaliów można znaleźć w wielu kulturach. Chińczycy wierzyli, że pochwa jest jednocześnie wrotami wiodącymi do nieśmiertelności oraz katem uśmiercającym mężczyzn. Persowie i muzułmanie wierzyli, że istnieje niebezpieczeństwo pochłonięcia mężczyzny przez kobietę podczas stosunku seksualnego. Chrześcijanie z kolei uważali, że jedną z cech odróżniających czarownice od zwyczajnych kobiet były posiadane przez nie kły w okolicy warg sromowych, które wyrastały dzięki magicznym zaklęciom wypowiedzianym przy blasku księżyca. W dawnych wyobrażeniach pochwa czarownicy była niczym innym jak zięjącymi bramami piekła. Wizje chrześcijańskich ascetów przedstawiające ich wędrówki do piekła opisywane były jako doświadczenia powtórných narodzin w odwrótnym porządku, gdzie dziecko – wędrowiec wciągane było w głąb pochwy, w której zamiast życia czekała je śmierć. Ten archetyp kobiecych genitaliów mających moc pożerania przetrwał do dzisiaj. Wytrysk nasienia traktuje się w niektórych kulturach jako utratę przez mężczyznę mocy witalnych, która pochłaniana jest przez ich seksualne partnerki”. Barbara G. Walker, *The Womans' Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco 1983, fragment w tłum. E. Krakowieckiej, za: „Kalendarz eFKi” 1998/1999.

²⁴ Luce Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiwicz, Wydawnictwo eFKa, Kraków 2000, s. 16.

²⁵ Efrat Tseñlon, *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life*, Sage Publication, London, New Delhi, 1995, rozdz. *The Beauty Masque of Death*, s. 100–119.

buje jakiegoś instrumentu: ręki albo kobiecego ciała. Kobieta dotyka siebie cały czas, wewnątrz i na zewnątrz, nie ma tutaj rozróżnienia między aktywnością i pasywnością. To dotykanie jest ciągle, nikt nie może jej go zabronić czy przerwać, ponieważ jej genitalia uformowane są z dwóch warg, które nieustannie się dotykają. Według Irigaray ten autoerotyzm jest rozerwany, gdy kobiece wargi zostają brutalnie oddzielone od siebie przez wtargnięcie penisa²⁶. W świetle jej teorii, zasadne wydaje się pytanie: czy kobieca seksualność uwalnia się w pracy Żebrowskiej od męskiej dominacji? Kobięca wagina w opisanych tu pracach jest przecież przedstawiona tak, jak opisywana jest w naszej kulturze kobieca seksualność – jako zbrukana, wzbudzająca lęk.

W filmach Żebrowskiej, choć nie występuje męski członek, jest jego ekwiwalent – sztuczny penis lub ujęcie masturbacji. Według Irigaray takie wyobrażenie oznaczałoby uprzywilejowanie męskich form symbolicznych, obcych kobiecemu ciału: przywiązanie największej wagi do penisa, a także znaczeń związanych z pragnieniem zdobycia, penetracji, wzięcia w posiadanie. Irigaray zwraca uwagę, że kobieta może odczuwać masochistyczną przyjemność odpowiadając na męskie fantazje, ale nie są one tożsame z jej pożądaniem, którego ona sama nie wyraża, a być może nawet nie zna. Natomiast podporządkowanie jej ciała pragnieniom mężczyzny, czyni ją jemu podporządkowaną.

Dominacja mężczyzny, mimo że został on wyeliminowany, przejawiałaby się więc w takim sposobie ukazania kobiecej seksualności, gdzie wciąż odnosi się ją do męskiego pożądania, odpowiada na jego potrzeby, poddając się w masochistyczny sposób penetracji. Tym samym poddaje się męskim fantazjom i projekcjom. Biorąc pod uwagę teorie Irigaray, kobieca seksualność ukazana przez Żebrowską to

²⁶ Irigaray, *Ta pleć...*

seksualność spełniająca potrzeby mężczyzn – ale takie sformułowanie w żaden sposób nie tłumaczy wywrotowego charakteru dzieła Żebrowskiej.

Teorie Irigaray na temat kobiecej seksualności wydają się nieweryfikowalne, gdyż nie sposób określić, co miałyby być istotą tej seksualności. Zakładają bowiem, że istnieje jakaś esencja kobiecości możliwa do rozpoznania. A przecież możemy dotrzeć jedynie do kulturowych konstrukcji. Jak mówi Bożena Chołuj: „Ponieważ to, co prywatne – nawet fantazje seksualne – są jawnie sterowane oficjalnym językiem i wzorcami kultury, mam wątpliwości, czy rzeczywiście jest tak, że kiedy zaczniemy przekształcać wzory patriarchalne, to będziemy w stanie zaanektować je na rzecz kobiecego odczuwania”²⁷.

W pracy Żebrowskiej nie chodzi o dotarcie do „prawdy” o kobiecej seksualności, ani o stworzenie nowego obrazu tejże seksualności, bardziej odpowiadającego potrzebom samych kobiet – gdyż są to zadania niemożliwe. Ukazana przez Żebrowską seksualność to konstrukcja i to raczej o jej rozpoznanie w tej pracy chodzi. Dochodzi tu do zderzenia różnych konstrukcji kobiecej seksualności: między innymi jako miejsca spełniania męskich oczekiwań, ale również czegoś przerażającego i wzbudzającego lęk, czegoś grzesznego, a zarazem podlegającego kontroli i mechanizmom władzy, wreszcie jako intymnego doświadczenia przyjemności.

Alicja Żebrowska przełamuje w swej sztuce granice między widzialnym i niewidzialnym, sztuką a pornografią, kobiecą pasywnością i męską aktywnością. Przedstawia nie tyle to, co było ukryte, wyparte, ukazuje raczej takie konstrukcje kobiecej seksualności, które doprowadziły do podporządkowania kobiety i jej potrzeb pragnieniom mężczyzny oraz wprowadziły ją w niewidzialność i milczenie.

²⁷ *Nikt nie mówi, że to zło...*, s. 5.

Funkcją twórczości Żebrowskiej może być także element terapeutyczny: uświadomienie sobie lęku może pozwolić na zmianę dwuznacznego statusu, w jakim funkcjonuje kobieca seksualność, umożliwić jej przeformułowanie, a także określenie na nowo swojej tożsamości. Jest to istotne również dla samej autorki, która mówi: „to, co u mnie jako dziecka było utrwalone jako niedozwolone i grzeszne, powróciło teraz jako rodzaj seksualnego katharsis”²⁸. W naszej kulturze doświadczenia ciała, fizjologia, seksualność funkcjonują jako obszary tabu, a przynajmniej traktowane są jako wstydlive. Terapeutyczna funkcja otwierania się na swoje ciało i jego doświadczenia pozwala na pełniejsze przeżywanie siebie, na odzyskanie tego, co zostało w trakcie wychowania wyparte. Terapia czy autoterapia ma sprawić, że ciało i seksualność nie będą już dla kobiety obce, nie będzie ich postrzegała jako złych i grzesznych, nie będzie już „odcięta” od swojego ciała²⁹.

²⁸ *Nie chcę, aby moje ciało służyło państwu.* (Z Alicją Żebrowską rozmawia Łukasz Guzek), [w:] „Żywa Galeria”, 3/98.

²⁹ Terapeuta Wojciech Eichelberger pisze, że kobieta często w wyniku procesu wychowania traktuje swe ciało jako grzeszne, złe, kłopotliwe i odcina się od niego: „doświadcza go jako czegoś na kształt bestii – niezrozumiałej, nieobliczalnej, i tajemniczej. Brakuje jej możliwości przejrzystego doświadczenia wrażeń i sygnałów płynących z ciała, brakuje też kategorii do nazwania tego, co się z nią dzieje, nie mówiąc już o rozumieniu. Gdy nadchodzi czas, kiedy jej ciało dojrzewa, staje się ciałem kobiety i wzbudza zainteresowanie mężczyzn, pojawia się uzasadniony lęk, że nie będzie ona w stanie zapanować nad całym obszarem potrzeb związanych z seksem. Ten lęk czasami podpowiada jej, aby szukać trzeciej drogi i stać się «syreną» – rybą od pasa w dół, sprawić, by nogi rosły się w ogon i definitywnie odciąć się od dolnej części ciała. Problemem jest więc odzyskiwanie swego ciała. Prawdziwe rozwiązanie polega na tym, aby kobieta mogła odzyskać swoje ciało, stać się podmiotem swojego życia i dzięki temu odzyskać własną tożsamość. Wówczas nie będzie potrzeby stawania się ani świętą, ani kurwą z rodzicielskiej klątwy. Pojawi się możliwość realizowania całego zanegowanego potencjału kobiecości”. Wojciech Eichelberger, *Kobieta bez winy i wstydu*, Wydawnictwo Do, Warszawa 1997, s. 50, 51.

Kobieca wagina z pracy Alicji Żebrowskiej wzbudzająca lęk i wstręt naprowadza na teorię Julii Kristevej z *Pouvoirs de l'horreur*³⁰. W sformułowanej tam teorii *abjection* Kristeva daje psychoanalityczne wyjaśnienie niepełnej, rozrwanej tożsamości konstruowanej w oparciu o ciało, gdzie wykreślone zostają te aspekty cielesności, które wywołują wstręt. Wstręt z kolei wywołuje w ciele to, co znajduje się na granicy jego zewnętrżności i wnętrza, a także wszystko, co przekracza próg dzielący wnętrze i powłokę ciała, a więc cielesne substancje, takie jak mocz, odchody, wymiociny. To one bowiem definiują nasze „ja”. Definiowanie podmiotowości następuje, według Kristevej, przez oddzielenie się od matki. Jest ona pierwszą Inną, wobec której potrafimy określić istnienie siebie jako oddzielnego podmiotu (*m(other)*). Najbardziej archaicznej pamięci o pierwotnej, przedwerbalnej, preedypalnej jedności z matką, a więc właśnie porządku semiotycznego nie jesteśmy w stanie całkowicie wymazać. O tej pierwotnej jedności przypominają między innymi cielesne substancje, przywołujące wykreślone (*abjected*) wnętrze matczyne go ciała³¹.

W tym kontekście można też odczytać inną pracę Alicji Żebrowskiej pod tytułem *Z matką* z cyklu *Załatwianie się*, 1993/94, gdzie kucająca tyłem do widza artystka oddaje kał – coś, co według Kristevej uznawane jest za najbardziej nieczyste i wskazuje na zagrożenie śmierci³². Ciało Żebrowskiej załatwiającej się reprezentuje więc *abject* – to, co odrzucone z naszej podmiotowości w momencie przejścia z porządku semiotycznego do symbolicznego. Być może jest to

³⁰ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, przeł. L.S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1982.

³¹ j.w., s. 53, 54, zob. też: Julia Kristeva, *A question of subjectivity, interview with Susan Sellers*, [w:] „Women's Review” 12 (1986), s. 19–22.

³² Kristeva, *Powers of Horror*, s. 71.

też próba powrotu do utraconej jedności z matką, który następuje tu poprzez zbrukanie. Bo symboliczne zerwanie z matką jest wyparciem pierwotnego wewnątrzmacicznego kontaktu, a więc zarazem wyparciem cielesnych wydzielin, brudu i wszystkiego, co wstrętne w naszym ciele.

Kluczowym punktem rozważań Kristevej na temat *abjection* jest niemożność określenia granicy między wnętrzem a powierzchnią ciała. Wstręt, według Kristevej, rodzi się w przestrzeni pomiędzy podmiotem a przedmiotem, czyniąc ten obszar miejscem wzbudzającym zarówno obrzydzenie i strach, jak i pożądanie. Kristeva zwraca uwagę na nieadekwatność języka do opisu granicznych przeżyć, zarówno psychicznych, jak i fizycznych. W naszym języku użycie opozycyjnych terminów, jak ból i przyjemność, wyklucza możliwość istnienia obu jednocześnie, jako tożsamy, podczas gdy nasze doświadczenia ciała pokazują, że odczucia te mogą istnieć nierozzerwalnie, jak to miało miejsce na poziomie semiotycznym. A więc to, co może być rozkoszą, może być też bólem. Tak dzieje się właśnie w *Grzechu Pierworodnym*, gdzie penetracja wagi oscyluje właśnie między przyjemnością a bólem. Böhme zauważa: „To, co u odbiorców wywołuje uczucie wstrętu, dla artystki jest prawdopodobnie źródłem bólu. Ból nie przestaje doskwierać. Fallus, nie związany z żadnym ciałem i żadnym podmiotem, wdiera się do wnętrza wagi i jak tłok porusza się w organicznym cylindrze cielesnej maszyny”³³.

Widać tutaj, z jakim trudem przychodzi krytykowi opisywanie *Grzechu Pierworodnego*, kiedy zwraca uwagę na zadawany sobie przez Żebrowską ból w czasie praktyk, które powinny wywoływać przyjemność.

Warto też zwrócić uwagę na sceny poprzedzające poród lalki Barbie, gdzie ukazane są borowinowe zabiegi stosowa-

³³ Böhme, s. 77.

ne w leczeniu niektórych schorzeń narządów rodnych. Do pochwy przy pomocy tłoka wtlaczane jest borowinowe błoto, które następnie jest splukiwane. Sceny te przypominają odpływanie wód płodowych przed porodem. Ukazują macicę jako miejsce nieczystości i brudu. A właśnie te wzbudzające wstręt wydzieliny są czymś, co współtworzyło pierwotną jedność z matką. To jednak zostaje wyparte ze świadomości, odrzucone jako coś wstrętnego i niepotrzebnego w porządku społecznym. W ten sposób praca Żebrowskiej ujawnia obszar *abjection*.

Teoria Julii Kristevej uzasadnia lęki opisywane w fallocentrycznych tekstach wzbudzone przez kobietę, jej ciało i seksualność, od Ojców Kościoła poczynając, poprzez przerażające wizje *vagina dentata*, aż po współcześnie funkcjonujące obszary tabu. Kobięce narządy płciowe najdobitniej przeczą rozróżnieniu na zewnętrzne i wewnętrzne. Są miejscem, które zaprzecza integralności podmiotu. Nie sposób bowiem określić granicy między „ja” a „innym” w trakcie aktu seksualnego oraz w trakcie porodu (oba stanowią obszary tabu). Stąd bierze się wyparcie i wstręt, przemieszane z pożądaniem, które wywołują kobiece narządy płciowe i kobieca seksualność.

Zdefiniowanie i ukazanie lęków może prowadzić do ich odrzucenia, a rozpoznanie tego, co jest odrzucone w naszej kulturze, a co Kristeva określa jako *abjection*, może pozwolić na pełniejsze rozpoznanie i zdefiniowanie własnej tożsamości. Należy pamiętać, że istnienie zarówno tabu, jak i *abjection* połączone jest z porządkiem społecznym, opartym na ścisłych podziałach i rozróżnieniach, gdzie występuje strach przed przekraczaniem granic. Wykreślona kobieca seksualność znajduje swoje uzasadnienie w istnieniu fallocentrycznego porządku społecznego, warto więc zbadać relacje władzy, na które wskazuje twórczość Żebrowskiej.

Seksualność – pomiędzy obszarem publicznym i prywatnym

Sztuka operująca wyobrażeniami waginalnymi, ukazująca seksualność kobiety domaga się widzialności dla sfery, która dotąd przypisana była jedynie do obszaru obsceniczności i pornografii. Poprzez skojarzenie z pornografią, znosi nie tyle naturalny, co raczej kulturowo narzucony kontekst funkcjonowania kobiecego ciała, natrafia na opór władzy, która nie pozwala sferom kobiecej seksualności i niezależności ujawnić się, wyjść z obszaru przemilczenia i ukrycia. Odnosząca się do seksualności represja przejawia się między innymi przez kontrolę aktów mowy: „o wiele ściślej określono, gdzie i kiedy nie wolno mówić o seksie – w jakich sytuacjach, pomiędzy jakimi rozmówcami i w jakich społecznych układach; w ten sposób wyznaczono regiony, jeśli nie absolutnego milczenia, to przynajmniej taktu i dyskrecji”³⁴. Takimi rozmówcami z pewnością były kobiety, a obszarem milczenia – kobieca seksualność.

Problem granic między publicznym a prywatnym oraz tabu i wyparcia seksualności ze sfery publicznej podjęła Alicja Żebrowska w ironicznym wideo-performance *Czy możesz to wziąć do ręki?*, 1997. Tym „czymś” były gumowe modele kobiecej wagi i penisa, akcesoria dostępne w sex-shopach, z którymi artystka chodziła po ulicach i kawiarniach Krakowa, pytając napotkane osoby, czy mogą to wziąć do ręki: kobietom dawała modele penisa, a mężczyznom – wagi. Całość miała formę popularnych w niektórych stacjach telewizyjnych sond ulicznych. Reakcje zaskoczonych ludzi były różne, najczęściej jednak widać było zażenowanie, zdziwienie, czasami ukrywane przez nieco nerwowy śmiech. Niektórzy ludzie, zwłaszcza starsi, wyrażali

³⁴ Foucault, s. 23.

swoje oburzenie na artystkę i jej dziwaczny pomysł. Żebrowska poprzez swą akcję sprowokowała pytania o możliwość załamania podziału na prywatne i publiczne. Wprowadziła coś z obszaru prywatnego, co powinno pozostać niewidzialne, a zarazem coś z obszaru pornografii – w obszar publiczny³⁵. Akcja Żebrowskiej ukazała zażenowanie i skrępowanie wywołane przekroczeniem ustalonego podziału. Zapewne warto tu zwrócić uwagę na polski kontekst. Akcja odbywała się na ulicach Krakowa, a więc w mieście, które uchodzi raczej za tradycyjne.

Podejście do sfery seksualności w naszym społeczeństwie wynika ze specyficznie pojętej moralności, gdzie sfera ta jest całkowicie okryta milczeniem. Dąży się do całkowitego wyeliminowania wyobrażeń seksualnych. Świadczą o tym między innymi publiczne dyskusje na temat szkodliwości scen erotycznych w filmach pokazywanych w telewizji, podczas gdy marginalizowany jest problem przemocy w filmach, o wiele bardziej powszechnej niż sfera seksualna.

Seks i polityka

Dodatkowych znaczeń *Grzech Pierworodny* nabiera poprzez odniesienie go do polskiego kontekstu, gdzie kobieca

³⁵ Tutaj znowu użyteczne jest rozróżnienie na publiczne i prywatne dokonane przez Nead oraz pojęcie pornografii, która wyznacza według autorki *Aktu kobiecego* granicę między domeną publiczną (widzialne, otwarte) a prywatną (niewidzialne, zamknięte). Seks i seksualność znajdują się od XIX wieku, jak dowodzi Foucault, w sferze prywatnej. Sfera ta została wydzielona od innych aspektów ludzkiego zachowania i doświadczenia. Por.: Foucault, s. 106–114.

„Przestępstwo pornografii polega zatem na wprowadzeniu seksu w sferę publiczną. Pornografia czyni seks widzialnym”, Nead, s. 168.

seksualność jest obiektem politycznych manipulacji. Ową perspektywę przyjmuje także sama Żebrowska, mówiąc: „Seks, który ja pokazuję dotyczy istoty przeżyć kobiety. Jednocześnie jest polityczny”³⁶.

Grzech Pierworodny w polskim kontekście związanym z aborcją i kontrolowaniem kobiecej seksualności opisuje Paweł Leszkowicz w tekście pod tytułem *Grzechy Alicji Żebrowskiej: Sztuka a aborcja*³⁷. Zauważając, że praca Żebrowskiej powstała w rok po wprowadzeniu ustawy anty-aborcyjnej z 1993 roku, autor sytuuje ją wśród politycznych napięć związanych z toczącymi się wokół tej ustawy dyskusjami. Ustawa i jej reperkusje ujawniają moralną hipokryzję obrońców życia poczętego. Nakłada ona bowiem obowiązek edukacji w zakresie świadomej prokreacji i planowania rodziny, wprowadzenia wiedzy o życiu seksualnym człowieka do programów szkolnych oraz upowszechniania dostępu do metod i środków antykoncepcyjnych. Ta część ustawy jest konsekwentnie wyciszana, blokowane są próby wprowadzenia jej w życie, coraz bardziej ograniczany jest też dostęp do antykoncepcji (między innymi brak refundacji środków antykoncepcyjnych). Konsekwencje tego typu działań nie prowadzą więc do rzeczywistego ograniczania liczby aborcji, gdyż są one dokonywane nielegalnie lub za granicą. Nie podejmowane są działania edukacyjne, które powinny prowadzić do zapobiegania sytuacjom prowadzącym do aborcji. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest właśnie to, że nadal ludzka seksualność postrzegana jest jako grzeszna. Ma znaczenie tylko wtedy, kiedy jest kontrolowana i ma swe wymierne cele dla państwa, a więc preferowany jest je-

³⁶ *Nie chcę, aby moje ciało...*

³⁷ Paweł Leszkowicz, *Grzechy Alicji Żebrowskiej: Sztuka a Aborcja*, [w:] artmix (sztuka feminizm – kultura wizualna), nr 1, kwiecień 2001 (<http://free.art.pl/artmix>).

den model: zalegalizowanego heteroseksualnego małżeństwa, w którym seksualność służy prokreacji. W imię tradycyjnych wartości, bezpieczeństwa narodu i dekomunizacji przyjmowana jest restrykcyjna, moralistyczna i antyseksualna polityka. Leszkowicz sytuuje tę retorykę wśród politycznych napięć, związanych z obyczajową liberalizacją i rewolucją seksualną, mającą miejsce w Polsce w latach dziewięćdziesiątych i wiążącymi się z tym zagrożeniami dla dominującej moralnej pozycji Kościoła, który jest w stanie zrobić wszystko, aby powstrzymać laicyzację społeczeństwa związaną z rozwojem gospodarki rynkowej i wprowadzeniem ustroju kapitalistycznego.

To wszystko zostaje zakwestionowane w pracy Alicji Żebrowskiej. Autorka przywołuje tu zakazane obszary seksualności: miłość homoseksualną i autoerotyzm. Zaś lalka, która pojawia się podczas porodu, jest kpiną z rzeczywistego celu prokreacji. W dodatku ona sama kontroluje i kreuje swą seksualną rozkosz, stara się uzyskać świadomość swego ciała i uwolnić je od politycznych zależności. Żebrowska mówi: „odebranie władzom państwa i kościoła kontroli nad ciałem, moim ciałem, uważam za niezwykle ważne zadanie. Ten może mieć autonomię swojego ciała, kto posiada świadomość swojego ciała”³⁸.

Artystka ujawnia poprzez swą pracę własne, najbardziej intymne przeżycia. Pokazuje sferę, na którą nałożony jest nakaz milczenia. Jej ciało jest całkowicie w jej posiadaniu, odzyskuje je dla samej siebie. Zauważa, że prywatność czy osobistość są tylko pozorne: „Prywatne staje się polityczne. [...] Jeżeli uznamy, że pochwa, wydaje się najbardziej osobistą sprawą kobiecą, jaka może być, a poród najbardziej intymnym doznaniem, jakiego kobieta może doświadczyć, to dlaczego państwo narzuca szereg re-

³⁸ *Nie chcę, aby moje ciało...*

strykcji na pochwę. Mam na myśli prawo do aborcji, gdzie najbardziej intymne sprawy kobiece są przedmiotem manipulacji i cynicznej gry politycznej. Miejsce najbardziej osobiste staje się najbardziej publicznym. Państwo powinno służyć ochronie mojej prywatności, a tymczasem brutalnie w nią ingeruje. Nie chcę, aby moje ciało służyło państwu”³⁹.

Paradoksem naszej rzeczywistości jest, że ci, którzy głoszą posłannictwo kobiety jako matki i uważają macierzyństwo za święte, z obrzydzeniem odnoszą się do cielesności i seksualności. Żebrowska ukazując mięso, odziera kobiecą waginę z mitów, które wciąż reprodukowane są w naszej rzeczywistości. Artystka sprzeciwiając się frazesom o posłannictwie kobiety i cudownym darze macierzyństwa, każe patrzeć w „oczy” waginy.

Rozmywanie granic tożsamości i co z tego wynika

Szukając nowych form tożsamości płciowych, jak w pracy *Onone. A World after the World*, 1995–1997, Żebrowska próbuje stworzyć utopię świata, gdzie zanika dualizm płciowy⁴⁰. Ukazuje projekt nowej rzeczywistości – wirtualny świat po świecie. Praca ta składa się z kilkunastu fotografii, na których przedstawione są nagie postacie, przyodzianie niekiedy w kostiumy z przezroczystej albo aluminiowej folii, ukazane zarówno na tle przyrody, jak w przestrzeni gabinetu medycznego (*Dziwne stany istnienia*, 1998). Postaci te charak-

³⁹ j.w.

⁴⁰ Jeśli chodzi o stronę formalną pracy, warto zwrócić uwagę na pojawiające się w niej odniesienia do twórczości Caravaggia, Duchampa, Cindy Sherman oraz współczesnych prac braci Chapman. *Onone* staje się w ten sposób trawestacją kanonów kulturowych, takich jak narcyzm czy androgynizm.

teryzują się obojnaczymi cechami płciowymi, ale ich organy płciowe nie mają „normalnego” wyglądu: niektóre mają bardzo długie, przypominające plastikowe rury penisy, w miejscu piersi mają sztywno sterzące nakładki, również podobne do penisów. Jest to wizja nowego rodzaju seksualności – postaci te są w stanie same sobie dostarczać przyjemności, są też zdolne do samozapłodnienia.

Żebrowska przekracza w *Onone* dualistyczny podział płci, poszukuje takich form seksualności, które się w nim nie mieszczą i go przekraczają, poszukuje transgresywnych ciał, które według teorii Judith Butler, osłabiają układ władzy oparty na binarnym podziale płciowym. Ma tu miejsce dowolne konstruowanie swego ciała i płci – następuje realizacja jednej z cybernetycznych utopii o nowym pojmowaniu tożsamości, gdzie nie ma miejsca na dualistyczne podziały płciowe, a tradycyjny organizm zastąpiony jest przez Cyborga.

Donna Haraway pisze w *Manifeście Cyborga*: „Cyborg to cybernetyczny organizm, hybryda powstająca ze skrzyżowania maszyny i organizmu. To postać fikcyjna, a jednocześnie wytwór społecznej rzeczywistości”⁴¹.

Cyborg reprezentuje sprzeczności wpisane w kobiece doświadczenie, które według Haraway, jest zarazem faktem i fikcją. Poprzez sposób powielania się, niemający nic wspólnego z rozmnażaniem się organizmów, cyborgi są uwolnione od przymusu heteroseksualności. Odzwierciedlają one naszą współczesną kondycję: „wszyscy jesteśmy chimera-mi, steoretyzowanymi i sfabrykowanymi hybrydami, gdzie krzyżują się maszyny z organizmami”⁴². Utopia przedstawiona przez Haraway głosi świat bez płci, cyborg pochodzi

⁴¹ Zob.: Donna Haraway, *Manifest Cyborga*, przeł. E. Franus, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 17 (1998), s. 206.

⁴² j.w., s. 207.

bowiem ze świata „postpłci”. Uwalnia się w ten sposób od wszelkich binarnych podziałów, które towarzyszyły dotychczasowym definicjom tożsamości.

Wizja Haraway zrywając z tradycyjnym rozumieniem tożsamości jest zbieżna z teoriami Butler. Zrywa też radykalnie z dotychczasowym rozumieniem natury, z biologicznym determinizmem, a także z zakorzenionymi w filozofii i psychologii przekonaniem o pierwotnej więzi człowieka z naturą. Natura nie może już w świecie cyborgów służyć kulturze jako źródło przywłaszczania i wcielania dóbr. Cyborg uwypukla istniejące już teraz szczeliny: rozmycie linii dzielącej człowieka od innych żywych istot, a także granicy między zwierzęco-ludzkim organizmem a maszyną. „Maszyny z końca XX wieku sprawiły, że różnica między naturalnym a sztucznym, umysłem a ciałem, samorozwojem a konstrukcją stała się na wskroś dwuznaczna”⁴³. Mit o Cyborgu odnosi się „do społecznej i cielesnej rzeczywistości dzisiejszego życia, gdzie ludzie nie boją się swoich związków ze zwierzętami i maszynami, nie lękają się nieustannej niepewności granic tożsamości oraz społecznych postaw”⁴⁴.

To przekraczanie granic ma miejsce także w *Onone* Żebrowskiej. Jej bohater(k)ami są właśnie Cyborgi – zanikają tu różnice między kobietą a mężczyzną, organizmem a maszyną, tym, co naturalne i sztuczne. Praca ta utwierdza nas w przekonaniu, że wobec wirtualnego świata zanikają dawne podziały, zmieniają się znaczenia ciała, istotną rolę zaczyna pełnić ciało-maszyna.

Możliwość transgresji płciowej ukazana jest też w pracy *Kiedy inny staje się swoim*, 1999. Tutaj bohaterką/bohaterem jest transseksualistka (Sara), która niedawno dopasowała swoje ciało do własnego poczucia tożsamości płciowej.

⁴³ j.w., s. 209.

⁴⁴ j.w., s. 211.

Praca ta składa się z filmu wideo będącego zapisem rozmowy z Sarą oraz towarzyszących mu fotografii. Jedna z nich, również zatytułowana *Kiedy inny staje się swoim* przedstawia Sarę na tle zimowego pejzażu, leżącą na mostku i spoglądającą w dół. Most jest tu niewątpliwie metaforą zmiany płci protagonistki. Znajduje się ona w przestrzeni „pomiędzy”; jej tożsamość płciowa sytuuje się pomiędzy tradycyjnymi „kobiecością” a „męskością”. Nosząc w sobie doświadczenia „męskości” przejmuje już nową tożsamość kobiety, konstruuje siebie jako kogoś innego. Ale w ten sposób staje się „swoim”, staje się bliska swojemu wcześniejszemu odczuwaniu tożsamości płciowej, która była odmienna od określonej przez zewnętrzne cechy płciowe.

Problem transseksualizmu traktowany jest w Polsce marginalnie. W naszej rzeczywistości społecznej osoba taka uważana jest za chorą, niepełnowartościową. Decyzja zmiany płci u wielu osób z otoczenia Sary wywołała szok i tak samo traktowana jest w odbiorze społecznym. Dla Żebrowskiej powodem stworzenia tej pracy była próba przełamania tabu, jakim jest zmiana płci w społeczeństwie, gdzie problem ten traktowany jest, jakby nie istniał⁴⁵. Według Bożeny Czubak, dla ludzi z doświadczeniem Sary największym problemem jest „rzeczywistość, w której wszelka inność odbiegająca od powszechnie akceptowalnych norm grozi wykluczeniem”⁴⁶. Inne formy seksualności przeczące normom są albo kryminalizowane (jak dawniej), albo medykalizowane i spychane w sferę patologii. Jeszcze inną strategią jest marginalizacja. Tożsamość transseksualistów sprowadza się do seksualności, a tę do jej marginalnych, często pojmo-

⁴⁵ Rozmowa Bożeny Czubak z Alicją Żebrowską, [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, katalog wystawy, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 126.

⁴⁶ j.w.

wanych jako patologiczne, form. W ten sposób odmawia się grupom mniejszościowym prawa do samoreprezentacji, odbiera się ich działaniom znaczenia polityczne, wyklucza się je ze sfery publicznej⁴⁷. Jak trafnie opisuje tę problematykę Piotr Piotrowski:

„Transwestyta lub osoba zmieniająca płeć niejako namacalnie pokazuje, że organ płciowy jest konstrukcją kulturową, znakiem, a nie atrybutem natury. [...] Transwestyta, a zwłaszcza ten/ta, który/a w wyniku zabiegu medycznego «rzeczywiście» staje się kobietą, materializuje to przekonanie i dla władzy wydaje się być szczególnie niebezpieczny/a. Władza autorytarna oskarża go/ją o naruszenie prawa i penalizuje, władza bardziej liberalna – z konieczności – musi go/ją tolerować, co nie oznacza, że nie dostrzega jego wywrotowych funkcji i nie podejmuje przeciw niemu/niej represyjnych działań, nazywając zjawisko «odrażającym», spychając do sfery prywatności, co – naturalnie – ma rozbroić jego wywrotowe funkcje. Chwył retoryczny: «to są ważne sprawy», stanowi realizację strategii wyparcia problemu ze sfery publicznej, a więc ograniczenia jego znaczeń politycznych”⁴⁸.

Michel Foucault w *Historii seksualności* pisze, że seksualność, władza i wiedza połączone są skomplikowaną siatką relacji. Pokazuje, jak władza zagarnęła pod swe panowanie naszą seksualność, włączając ją w dyskurs wiedzy. Wraz z początkiem burżuazji seksualność dostała się pod klucz. Mieszczańska rodzina zagarnęła ją do celów reprodukcji, a wokół samego seksu zapadło milczenie. Od tej pory prawo zaczęła stanowić legalna i wydająca potomstwo para mał-

⁴⁷ Por.: Rosalyn Deutsche, *Agoraphobia*, [w:] *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge MA 1996, s. 290–368.

⁴⁸ Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki*, [w:] *Negocjatorzy sztuki*, s. 29.

żeńską. I tak wszystko, co nie dotyczy rozrodczości zostało „wygnane, zabronione, wtrącone w milczenie”. Pojawiła się represja, która jak twierdzi Foucault, scementowała władzę, wiedzę i seks. Represyjność władzy „skierowana jest przede wszystkim na bezużytecznie trwonioną energię, nadmiar przyjemności i nieprawidłowości zachowań”⁴⁹. Represja dotyczy wszystkiego, co nie jest związane z legalną heteroseksualną parą i nie łączy się z prokreacją. Ujawnia się w takich technikach, jak zakazy, opór, cenzura, stłumienie. Władza zagarnia seks dla swoich potrzeb: „seksem należy pokierować, włączyć w system użyteczności, uregulować na podstawie zasady dobra ogółu, [...] Seks zależny jest od panującej władzy, podlega zarządzeniom i musi być przedmiotem analitycznych dyskursów”⁵⁰.

Władza użytkuje więc seks, czyniąc z niego zagadnienie ekonomiczne i polityczne, i nadając mu zadanie zwiększania i kontroli populacji. Dlatego tak istotnymi zagadnieniami dla władzy są: poziom przyrostu naturalnego, kontrola liczby narodzin czy stosowanie antykoncepcji.

Właśnie o to toczyła się walka w polskim życiu politycznym. W raporcie na temat polityki prorodzinnej z marca 2000 roku, czytamy, że podstawowym problemem jest spadający wzrost przyrostu naturalnego, że należy zachęcić kobiety do rodzenia większej ilości dzieci⁵¹. Według Foucaulta nad sferą seksualności władza musi panować, aby kierować społeczeństwem. „Państwo musi wiedzieć, co sobą przedstawia seks obywateli i jaki zeń robią użytek”⁵². Taktyki władzy to nie prosty system nakazów i zakazów.

⁴⁹ Foucault, s. 14, 19.

⁵⁰ j.w., s. 29.

⁵¹ „Stan realizacji programu Polityki Prorodzinnej Państwa na dzień 25 II 2000 roku”, Materiały wewnętrzne opracowane w Biurze Pełnomocnika Rządu ds. Rodziny, Warszawa, luty 2000.

⁵² Foucault, s. 31.

„Chodzi raczej o uruchomienie przez społeczeństwo pewnego typu władzy nad ciałem i seksem. Władza ta nie występuje pod postacią prawa ani nie wywołuje następstw właściwych zakazowi. [...] Nie wytycza granic seksualności, lecz rozciąga jej rozmaite formy, ścigając je nieskończoną penetracją”⁵³.

Alicja Żebrowska w swoich pracach obnaża politykę seksualności, represyjność władzy i jej efekty; stara się ukazać wszystko to, co zepchnięte jest w sferę milczenia i prywatności.

⁵³ j.w., s. 49.

Rozdział 8

Grzegorz Klaman: egzystencja na powrót ucieleśniona?

*Owo mięso jest ciałem, które ma szansę
już tylko na anonimowość, pozostaje niezróżnicowane,
nie pełniące żadnej konkretnej funkcji,
nie jest zatem integralną częścią jakiegoś organizmu,
a tylko samym tworzywem, czyli materią.*

Monika Bakke, *Ciało otwarte*

Mitologie cielesności

Twórczość Grzegorza Klamana podzielić można na kilka etapów: od neoekspresjonistycznej rzeźby, przez koncepcję zwaną „archeologią odwrotną”, związaną z odkrywaniem swojego miejsca na Wyspie Spichrzów w Gdańsku, zbudowane z drewna lub blachy formy *Monumentów*, instalacje z wykorzystaniem fragmentów ludzkiego ciała, a następnie fotografii martwych ciał i ludzkich płodów, aż po realizacje o charakterze dyskursywnym, w których artysta używa cytatów z książek Michela Foucaulta.

Emblematy, 1993, *Katabasis*, 1993, *Fundament*, 1994, *Anatomia polityczna ciała*, 1995 to obiekty utworzone ze stalowych blach stanowiących oprawę dla umieszczonych w formalinie szczątków ludzkich, takich jak mózg, wątroba,

jelita, oko, ucho i tym podobne. W innych pracach artysta wykorzystuje ludzkie włosy: leżą na podłodze u podstawy stalowej „ściany” w instalacji pod tytułem *Ether*, 1993 umieszczone są na „łopatkach” wielkiego *Kręgu*, 1991–1993 z ocynkowanej blachy, przypominającego swą formą element jakiegoś mechanizmu. To, co interesuje artystę, to między innymi sposoby przedstawiania martwego ciała i jego wnętrza, a także nasz stosunek do ludzkich zwłok. W jego sztuce pojawiają się fotografie martwych ciał (*Ekonomia ciała*, 1995), twarzy zmarłych oraz embrionów (na przykład *Biblioteki*, 1999 i *Anatropy*, 1999). W pracy pod tytułem *Sari*, 1998 przedstawienie ciała nie występuje w ogóle, jednak również ta praca odwołuje się do problemu ciała wprzęgniętego w układ władzy, na co wskazują cytaty z teorii Michela Foucaulta.

Emblematy to najbardziej reprezentatywna praca w kontekście obranego tematu, dlatego chcę jej poświęcić najwięcej miejsca. Z zewnątrz wygląda minimalistycznie: jest to stalowy obiekt w kształcie czworoboku, do którego wnętrza prowadzi prostokątne wejście. Wewnątrz, na przeciw wejścia znajduje się pojemnik w kształcie wydłużonego prostokąta z preparatem jelit, na ścianie po prawej stronie – pojemnik w kształcie ramienia swastyki z preparatem wątroby, po lewej – pojemnik w kształcie krzyża z preparatem mózgu. Wnętrze jest zaciemnione, a pojemniki z preparatami ludzkiego ciała są oświetlone za pomocą lamp halogenowych. Duża surowa forma stalowej blachy silnie kontrastuje z materią organów umieszczonych w pojemnikach.

Organy ludzkie użyte w obiektach Klamana jako obiekty przedstawienia są tym, do czego nasze odczucia estetyczne nie są przyzwyczajone. Prace te wprawiają nas w zakłopotanie. Wywołują kontrowersje, prowokują pytania o etykę oraz nasz stosunek do martwego ciała.

Czym jest ta sztuka przywołująca nastrój kostnicy? Jaki jest jej etyczny wymiar? Jakie tabu narusza w swej sztuce artysta? Czy wszystko może być tworzywem sztuki? Do jakiego stopnia ludzkie ciało może zostać uprzedmiotowione? Te pytania nasuwają się chyba każdemu w zetknięciu z pracami Grzegorza Klamana.

Czy mamy do czynienia z „mięśnością”?

W kontekście instalacji, w których użyte zostały fragmenty zwierzęcego lub ludzkiego ciała, pada najczęściej określenie „mięśność”. Jest to termin z eseju *Metafizyka mięsa* Jolanty Brach-Czajny, zamieszczonego w książce tej autorki pod tytułem *Szczeliny istnienia*¹. „Mięśność” oznacza coś, co jest w nas najbardziej prawdziwe, niemożliwe do wykreślenia i zaprzeczenia. Mięśność odwołująca się do naszej cieleśnej, biologicznej istoty jest przy tym kategorią przekraczającą dualistyczne podziały na rozum – ciało, kulturę – naturę. Jest bowiem granicznym, najbardziej realnym stanem naszej egzystencji.

Zygmunt Bauman we wstępie do katalogu prac Grzegorza Klamana pisze o komunikatach związanych z widzialnością ludzkiego mięsa. W tradycyjnym przekazie związanym z medykacją i biologizacją ciała komunikat ten brzmi: „mięso jest śmiertelne; mięso to śmierć; mięso widać tylko, gdy ciało jest już martwe; jeśli widzisz mięso, to pewny znak, że nie jest już żywe, z mięsem spotkać się możesz tylko w śmierci”. Ale w pracach Klamana (poprzez włączenie mięsa w kontekst sztuki) komunikat ten brzmi zupełnie inaczej: „popatrz to twoje ciało, ciało, które chciałeś lub ka-

¹ Jolanta Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1998, s. 161–183.

zано ci zapomnieć. Błyszczycy, świeci, odbija światło, skrzy się blaskiem; jest częścią ciebie, bez niego nie jesteś sobą – i obyś nigdy o tym nie zapomniał. Ułóż się ze swym ciałem. Zapomnienie szkodzi myśli, kaleczy życie”².

W tym kontekście pojawia się pytanie o naszą tożsamość. Czy mówiąc o sobie, myślimy także o naszej cielesnej egzystencji? Co więcej, czy mówiąc „moje ciało”, mamy też na myśli mięso ukryte pod powłoką naszej skóry?

Klaman mówi o *Emblematach*: „Ta forma jest zimna, klaustrofobiczna, ciasna. Komora 2 na 4 metry. W szklanych pojemnikach preparaty ważnych ludzkich organów: jelita, wątroby i mózgu. Czy wiesz jak wyglądasz wewnątrz? Oto ty sam reprezentowany przez części ciała, bez których nie możesz żyć. Czy z tym się utożsamiasz mówiąc JA? Kim i czym jesteś? O czym nie chcesz pamiętać? O czym nie chcesz wiedzieć?”³.

Powstaje pytanie: dlaczego nie utożsamiamy się z naszym ciałem, dlaczego nie chcemy pamiętać o naszej mięsności? Czy sztuka Klamana daje nam rzeczywiście szansę na spotkanie z mięsnością? I czy możliwe jest dzięki niej „ułożenie się ze swym ciałem”?

Być może cielesność została wyparta z rozważań kulturowych, gdyż stawia pod znakiem zapytania ludzką racjonalność, a także przekonanie o wyższości rozumu nad ciałem, które wymyka się naszej kontroli. Nieustannie podejmowanym przez medycynę i kosmetykę wysiłkom ciało przeciwstawia swoją samowolę. Nie jesteśmy w stanie kontrolować mięsności, tak jak nie możemy powstrzymać ro-

² Zygmunt Bauman, *Wstęp do katalogu, Klamana*, katalog wydany w związku z prezentacją wystawy Grzegorza Klamana w Bytomiu, Orońsku, Poznaniu, Białymstoku, Warszawie, Gdańsku, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 1998, s. 9.

³ Cyt. za: Aneta Szyłak, *Klamana albo ciało w świecie hierarchii*, [w:] *Klamana*, katalog, s. 16.

snących włosów czy paznokci. Dlatego według Brach-Czajny kategoria „mięsnosci” dotyka tego, co jest w naszym istnieniu „najbardziej zmysłowe, dotykalne i bujne. Tryumfująco cielesne. Co się rozrasta i rozpycha. Mięsnością istnienia emanują rozwijające się ciała i towarzyszy im radość. Żadne zakazy, zaklęcia i obwarowania nie stanowią dostatecznej zapory przed tryskającą soczystą mięsnością”⁴.

„Mięsnosc” jawi się jako bezpośrednia obecność, przeżywanie stanów elementarnych. Według Jolanty Brach-Czajny bujność życia, jego wszelkie radości dotykają sfery istnienia mięsnego. Koncepcję „mięsnosci” można przyrównać do teorii *abjection* Julii Kristevej, według której cielesne wydzieliny, jak uryna, krew, sperma, ekskrementy ujawniają pozorność integralności własnej osoby. Ukazują pozorność myślenia o sobie jako o „własnym i czystym sobie” (*own and clean self*)⁵. Bowiem to, co wygnane, wykreślone z naszej kulturowej tożsamości jest czymś najbardziej osobistym. Myśląc o własnym ciele, nie myślimy o tym, co kryje się pod powierzchnią skóry. Obraz ten wydaje nam się często przerażający.

Jednak analogie między wprowadzoną przez Brach-Czajną kategorią „mięsnosci” a pracami Klamana z wykorzystaniem ludzkiego mięsa są jedynie pobieżne. W *Emblematkach* materia ludzkiego mięsa zamknięta jest w czystej, kontrastującej z nią formie stalowych blach, a dodatkowo w pojemnikach z formaliną, która zatrzymuje procesy gnilne, co sprawia, że mięso przestaje żyć swoim własnym życiem. Materia jest tu zamknięta w formie i ujarzmiona. Czy mamy więc do czynienia z „mięsnością”?

Piotr Piotrowski pisze, że „mięsne” realizacje Klamana dążą do podważenia zasady przedstawienia. „Mięso, fizycz-

⁴ Brach-Czajna, s. 165.

⁵ Julia Kristeva, *Powers of Horrors, An Essay on Abjection*, przeł. L.S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1983, s. 53.

na materia ciała, pozbawiona funkcji symbolicznych (w tym erotycznych) jest niejako ostatecznością, granicą bytu, który w tej sztuce nie jest reprezentowany, lecz – po prostu – przywołany”⁶.

Autor twierdzi, że artysta odrzuca w ten sposób działanie systemu władzy, a także odcina się od ideologii, gdyż poprzez kategorię „mięsności” odwołuje się „do stanu czystego, do języka [...] wolnego od wszelkiej ideologii, gdyż operującego tożsamością «znaczącego» i «znaczzonego» (*signifiant i signifié*)”⁷.

Ale czy to uwolnienie od władzy i ideologii jest w ogóle możliwe? Czy szczątki ludzkie użyte w sztuce Klamana są, jak pisze Piotrowski: „ścianą fizycznego istnienia”? Przecież zatopione w formalinie, zakonserwowane, nie mają już nic wspólnego z żyjącym ciałem człowieka, ale także nie ulegają procesowi rozpadu, jakiemu podlega ciało po śmierci. Jak pisze Ewa Mikina: „Tam gdzie nie mają dostępu procesy gnilne, tam zatrzymuje się naturalny proces oddziałujący na «realne». Widzimy jedynie wyabstrahowane preparaty medyczne lub uświęcone szczątki i możemy wybierać między ostatecznym wyniesieniem a degradacją do uprzedmiotowionej anonimowości”⁸.

Czy więc rzeczywiście te fragmenty ludzkiego ciała pozbawione są symbolicznych funkcji?

Ciało i umysł – dychotomia nieprzełamywalna?

Wciąż brakuje odpowiedzi na pytanie, jakie znaczenie ma w pracach Klamana ludzka materia. Czy wskazuje na bio-

⁶ Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999, s. 160.

⁷ j.w.

⁸ Ewa Mikina, *Śmiertelna powaga*, [w:] *Klaman*, katalog, s. 31.

logizację i medykalizację dyskursu o ciele, czy pozwala na zadawanie pytań o śmierć, czy też jest ucieczką do stanu czystej fizyczności?

Kluczem do zrozumienia sztuki Klamana mogą być takie terminy, jak przekroczenie czy transgresja. Dochodzi tu do przekroczeń pomiędzy dyskursem sztuki a medycyny, między powłoką ciała a jego wnętrzem, między formą a materią, fizycznością ciała a kontekstem jego społecznego funkcjonowania.

W pracach Klamana ludzkie ciało zostaje oderwane od konkretnego ludzkiego życia, wydaje się istnieć jako obiekt samowystarczalny. Artysta ukazuje, że ciało to nie tylko powłoka, ale też jego wnętrze, a więc organy zapewniające człowiekowi życie. Elizabeth Grosz zwraca uwagę, że ciało przedstawiane jest w naszej kulturze jako powierzchnia. Jednak jest ono konkretną, materialną organizacją skóry, nerwów, mięśni i kości, całością zorganizowaną wbrew społecznym opisom rozdzielającym ciało na powierzchnię i surową materię⁹.

Przedstawienia ciała człowieka w sztuce ograniczały się do ukazywania jego zewnętrznego. Odbywało się to na zasadach nadania ciału formy, ujarzmienia cielesności, osadzenia jej w ramach sztuki. Zarówno w przypadku ciała kobiecego, jak i męskiego, zagrażającą cielesność należało poddać dyscyplinie, przekształcić nieuformowaną materię ciała w formę. Jego wnętrze zaś pozostawało otoczone sferą tajemnicy. Sztuka była tryumfem formy nad materią, pozostawiała powłokę ciała nienaruszoną. Jeśli decydowano się na naruszenie tej zasady, musiało mieć to swoje uzasadnienie. Wspomnieć można choćby o geście Leonarda da Vinci, który wykradał zwłoki ludzkie, by studiować anatomię.

⁹ Elizabeth Grosz, *Bodies-Cities*, [w:] *Sexuality and Space*, red. B. Colomina, Princeton Papers on Architecture, 1992, s. 243.

Dla Rembrandta dobrym powodem dla przedstawienia fragmentu anatomii człowieka było zamówienia na portret zbiorowy. Powstała w ten sposób słynna *Lekcja anatomii doktora Tulpa* (1632). Ukazanie lekcji anatomii było możliwe, gdyż obraz ten przedstawia ciało na usługach nauki, służące wiedzy i poznaniu. W ten sposób cielesna materia zostaje ujarzmiona przez naukę. Samowola ciała poddana jest naukowej obserwacji, scena ta potwierdza więc prymat rozumu i nauki nad ciałem i materią.

W dyskursie medycznym ciało podlega badawczej obserwacji. Foucault w książce *Narodziny kliniki* podkreśla przeszywającą cechę spojrzenia. Spojrzenie medyczne jest tu instrumentem przemocy: penetruje, przekłuwają, wbija się przez powierzchnię ciała do jego wnętrza. „Spojrzenie przenika przestrzeń, którą ma przemierzyć. [...] W doświadczeniu anatomo-klinicznym oko medyczne powinno widzieć, jak przed nim rozszerza się i nawarstwia choroba, w miarę jak ono samo przenika ciało, przechodzi między jego masami, otacza je i porusza, schodzi w ich głębinę”¹⁰. Przemoc tę ilustrują pierwsze podręczniki do anatomii, między innymi *Anatomy of the Human Gravid Uterus* Williama Huntera¹¹.

Ludzkie organy nie budzą sprzeciwu w salach Akademii Medycznych, a nawet w salach szkolnych. Fragmenty ciała, mumie, dawne formy pochówku można zobaczyć w muzeach archeologicznych i muzeach historii naturalnej. Są to miejsca, gdzie ludzkie szczątki nie budzą kontrowersji, ponieważ służą wiedzy. Przeniesienie ich w układy sztuki sta-

¹⁰ Michel Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 176.

¹¹ Zob.: Mark Kidela i Susan Rowe-Leete, *Mapping the Body*, [w:] *Fragments for a History of the Human Body*, t. III, red. M. Feher, R. Nadaff, N. Tazi, Zone Books, New York 1989, s. 448–469.

wia odbiorców w niezręcznej sytuacji. Aneta Szyłak pisze: „Proste przeniesienie preparatu anatomicznego z sali wykładowej uczelni medycznej w obręb artystycznej formy w galerii sztuki stanowi jednak zaskakująco silne naruszenie naszego własnego tabu kulturowego”¹².

Bo czym właściwie są ludzkie organy w dyskursie sztuki? Czemu służą?

Przywołana już w rozdziale o sztuce Katarzyny Kozyry książka Zygmunta Baumana *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia* wskazuje na zapomnienie śmierci we współczesnej kulturze. Według jej autora „każde podejmowane przez nas zadanie zdaje się mieć tę samą dokuczliwą cechę: przekracza możliwy zasięg naszego życia biologicznego [...]”¹³. Ale uwolnienie od śmiertelności jest niepewne i iluzoryczne, więc tym bardziej niepokoją nas obrazy ukazujące cielesność w jej biologicznym aspekcie. Gnijące i psujące się ciało zostało wyeliminowane z obszaru widzialności ery nowożytnej. Sama medycyna nakierowana jest na walkę ze śmiercią poprzez próby opanowania śmiertelnych chorób, poszukiwanie nowych sposobów ich leczenia, nieraz ekstremalne próby przedłużenia życia. Ta walka jednak skazana jest na niepowodzenie, można przedłużyć życie, uśmierzyć ból, nie można jednak odwrócić naturalnych procesów – zaprzeczyć mięsnosci ciała.

Medykalizacja ciała

Metafizyka europejska, a wraz z nią cała nasza kultura istnieją w oparciu o opozycje: kultura – natura, umysł –

¹² Szyłak, s. 16.

¹³ Zygmunt Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, PWN, Warszawa 1998, s. 10.

ciało. Wytwory ludzkiego umysłu należą do kultury, zaś cielesność do biologii i medycyny. Nasze życie zostało podzielone między dwie strefy, pomiędzy którymi istnieje niewidzialna, ale nieprzekraczalna granica. Zastanówmy się nad sensem rozdzielenia ludzkiej egzystencji na kulturową i biologiczną. Czy istnieje dla niej jakieś uzasadnienie? Przecież naszej egzystencji w świecie nie sposób pomiędzy te dwa obszary rozdzielić. Ludzkie ciało poddane jest kryteriom naszej kultury, jest przez nie kształtowane i zmieniane, to kultura decyduje o jego wyglądzie i jego znaczeniach między innymi poprzez dyskursy zdrowia, diety, mody, kultury popularnej i tym podobne. Kultura także decyduje o tym, co może być widzialne w ciele, a co ma zostać ukryte. I jakie ciała mogą być reprezentowane, a jakie nie. Również medycyna wpisuje się w dyskurs kultury. Pokazywanie osiągnięć wiedzy medycznej w spopularyzowanych formach ilustrowanych książek medycznych od drugiej połowy XVIII wieku było sposobem na utwierdzenie autorytetu medycyny, przekonanie do tej nauki publiczności, która często wiązała medycynę z szarlatanerią, a lekarzy uważała za wysłanników śmierci. Należało więc pokazać, że medycyna stoi na moralnym gruncie¹⁴. Podobnie współcześnie znaczenia medycyny są kształtowane nie tylko przez elitę specjalistów, ale również przez kulturę popularną i media¹⁵.

Grzegorz Klaman pokazuje w swej sztuce ciało ludzkie w taki sposób, jak jest ono prezentowane dla celów medycznych: otwarte, poćwiartowane, zakonserwo-

¹⁴ Por.: Ludmilla Jordanova, *Medicine and Genres of Display*, [w:] *Visual Display. Culture Beyond Appearances*, red. L. Cooke i P. Wollen, The New Press, New York 1998, s. 203–217.

¹⁵ Lisa Cartwright, *Gender Artifacts: Technologies of Bodily Display in Medical Culture*, [w:] *Visual Display*, s. 220.

wane. Mario Perniola analizując erotyczne znaczenia różnych rodzajów przedstawiania ciała, za podstawowe dla swej analizy uznaje pojęcie stroju. Interpretując przedstawienie rzeźby *Ekstaza św. Teresy* (1644–67) Berniniego, zauważa, że tunika świętej pełni funkcję erotyczną, odnosi się do erotycznych znaczeń samego ciała. Nagie ciała z kolei przedstawiane są tak, że ich powierzchnia często pełni funkcję stroju. Podobną funkcję odnajduje Perniola w rysunkach anatomicznych z okresu baroku, których przykładem jest *Anatomia humani corporis* (*Anatomia ludzkiego ciała*) Goffredo Bidloo, opublikowana w Amsterdamie w 1685 roku. Rozcięcie ciała przyrównane jest do jego rozbierania (zdejmowania kolejnych warstw) w celu ukazania mięśni i organów z ich „krańcowym, erotycznym urokiem”. Warstwy skóry są odsunięte na bok jak warstwy ubioru. Perniola zauważa, że wnętrze ciała (kobiecego) prezentowane jest jako czyste i bezkrwawe, organy ukazane są w równie estetyczny sposób, jak widoczne w tych rysunkach piersi, sutki i wagina. Podkreślony jest miękki modelunek obłych form organów wewnętrznych. Sposób ich przedstawiania przypomina sposób ukazywania tkaniny. Perniola konkluduje: „wszystko jest tkaniną, ubraniem do samego końca”¹⁶. To pojmowanie ciała jako stroju wynika z metafizyki zakładającej, że nasze ciała pełnią funkcję ubrania dla duszy, która jest naszą istotą.

W sztuce Klamana ludzkie organy pokazane są w zamkniętych pojemnikach. W *Emblematach*, gdzie w wyniku działania światła podkreślone są ich miękkie, obłe formy stają się obiektami, którym zostaje nadany estetyczny wyraz. W *Katabasis* są dodatkowo ukazane na fragmencie

¹⁶ Mario Perniola, *Between Clothing and Nudity*, [w:] *Fragments for a History of the Human Body*, t. II, s. 258–259.

aluminium, przyciętym w taki sposób, że sprawia wrażenie kartki, będącej tłem dla poszczególnych preparatów. Warto zwrócić uwagę na kontrastowość tego zestawienia: srebrnej, gładkiej powierzchni aluminium z pomarszczoną skórą, porwanymi i poszarpanymi tkankami. Tutaj ciało przedstawione jest jak materia „zerwana” z ludzkiego ciała. Formy te wyeksponowane są w taki sposób, że nie istnieje możliwość ich dotknięcia, nie czuje się ani zapachu ciała, ani formaliny. Dominuje tu spojrzenie, a moment dominacji spojrzenia jest, według słów Luce Irigaray, momentem, w którym ciało traci swą materialność¹⁷. Ten sam problem pojawia się w przypadku *Ekonomii ciała*, którą stanowi stalowy obiekt przestrzenny na rzucie prostokąta – w jego wnętrzu na podłogę rzutowany jest obraz zwłok z prosektorium. Obraz ten uruchamia fotokomórka reagująca na ruch w momencie wejścia widza do środka. Martwe ciało staje się tu przedstawieniem zawłaszczonym przez spojrzenie. Niemożliwe staje się zatem doświadczenie mięsności, które według Jolanty Brach-Czajny odbywa się bezpośrednio przez dotyk: „Trzeba dotknąć surowego mięsa. Trzymać je w ręku. Ścisnąć. Pozwolić, by przedostawało się między naszymi palcami. I trzeba dotknąć ciała zmarłego człowieka”¹⁸.

Ludzkie organy w *Emblematach*, uwięzione w formach odwołujących się do porządków kultury, odcięte od swej mięsnej egzystencji przez zakonserwowanie ich w formalinie, nie mają już nic wspólnego z „mięsnością”. Mówienie o „mięsności”, o dotknięciu surowego mięsa jest tutaj niemożliwe. Organy te zostają wystawione na pokaz, stają się przedmiotem oglądu – przedstawieniem. Przypominają,

¹⁷ Zob.: Luce Irigaray, *Ta płeć, która nie jest jednością*, przeł. K. Kłosińska, [w:] „FA-art”, nr 4 (26), 1996, s. 44–47.

¹⁸ Brach-Czajna, s. 217.

jak zostało już powiedziane, preparaty używane w Akademiach Medycznych do nauki: do poznania ludzkiego ciała, a więc „oświecenia” go. Pojawia się też odwołanie do kontekstu religijnego, gdyż przypominają one relikwie. Klaman stwarza swego rodzaju świątynię, gdzie spojrzenie na ciało jest dopuszczeniem do jakiejś tajemnicy. Aby je zobaczyć należy wejść do środka blaszanej formy, a panująca w niej ciemność i cisza sprzyja skupieniu i kontemplacji, stwarza szczególny nastrój. Ludzkie mięso zostało tutaj dobrze oświetlone. Jednak jest to świątynia wiedzy. Derri-da określając oświecenie jako filozofię przemocy uniemożliwiającej akceptację „Innego”, zwraca uwagę na antyczne powiązanie między światłem i władzą, między teoretyczną obiektywnością i techno-politycznym zawładnięciem. Metafora oświecenia/oświecenia odsyła nas znowu do kontekstu medycznego. Według Johna Bendera wiąże się ona z przemocą, jaką jest próba obiektywnego poznania, w tym próba poznania ciała przez dyskurs medyczny i opanowania go przez władzę rozumu. Metafora ta może oznaczać: oświetlić ciało, wydobyć na jaw jego tajemnice, przeniknąć jego funkcjonowanie – zracjonalizować i zobiektywizować¹⁹. Działanie tej metafory ilustrują najlepiej, cytowane przez Foucaulta, słowa XVII-wiecznego anatoma Bichata:

„Otwórzcie kilka trupów, a wówczas zobaczycie, jak natychmiast ustępują ciemności, których sama obserwacja nie była w stanie rozproszyć”²⁰.

Klaman odwołuje się do metod związanych z opanowaniem ciała przez władzę/wiedzę. Jego sztuka stara się od-

¹⁹ John Bender, *Impersonal Violence: The Penetrating Gaze and the Field of Narration in Caleb Williams*, [w:] *Vision and Textuality*, red. S. Melville, B. Readings, Duke University Press, Durham 1995, s. 258–259.

²⁰ Cyt. za: Foucault, *Narodziny kliniki*, s. 189.

zwierciedlać jej struktury, zdekonstruować je. Jednak paradoksalnie działania te wpisują się w prymat rozumu nad ciałem, ukazując możliwość opanowania ciała, opisanie go, zawłaszczenia poszczególnych jego części, rozdarcia i podzielenia. W tych pracach ciało reprezentowane jest tylko jako grupa organów, nie ma w nim miejsca na przekroczenie, znalezienie miejsc „pomiędzy”, na obszar *abjection*.

Ciało i władza

Warto zwrócić uwagę na kontekst władzy przywołany w pracach Klamana. Ludzkie preparaty są umieszczane zawsze w architektonicznych formach zbudowanych ze stalowej blachy, której czysta, sterylna forma stanowi kontrast dla tego, co kryje. Formy te są odwołaniem do kultury, a wręcz do systemów ideologii i władzy. Ciało ludzkie, jego wnętrze zostaje tutaj zamknięte w ramach porządku kulturowego. Architektura to przedmiot długoletnich zainteresowań Klamana. Realizowane od 1988 roku *Monumenty* (w których artysta nie używał jeszcze ludzkich organów) odwołują się do form z kanonicznego repertuaru architektury monumentalnej, kojarzących się z majestatem władzy, takich jak obeliski, piramidy, bramy, ołtarze. Podobne formy mają prace z użyciem ludzkich organów. Często w swych realizacjach artysta używa formy krzyża, jak na przykład w *Emblematach*, gdzie taki kształt ma pojemnik na mózg; nawiązuje też do formy swastyki (w tej samej pracy – pojemnik z wątrobą). Odwołuje się do ideologii, które odcisnęły i odciskają piętno na naszej lokalnej cielesności. Artysta określając swoją sztukę i swoje miejsce mówi: „gdy przybijam mięso do krzyża równoramiennego, to ma to swoje odrębne znaczenie, gdyż czynię to w opozycji do tradycji judeo-chrześcijańskiej. Mój krzyż jest symbolem wek-

torów świata i jednocześnie znakiem osadzenia człowieka w świecie, jak to ma miejsce w różnych kulturach, które wyznaczają symboliczne centrum wszechświata, wokół którego toczy się życie. Dla mnie tym miejscem jest Gdańsk, ale również moja sztuka, która sytuuje mnie pomiędzy wschodem a zachodem Europy”²¹.

Jak przekonuje Elizabeth Grosz architektura miasta jest strukturą, która wpływa na nasze postrzeganie ciała, pomiędzy architekturą a ciałem dokonuje się ciągła wymiana znaczeń. Miasto jest znaczącym kontekstem i ramą dla ciała. Tworzy zorganizowaną strukturę społecznych aktywności, procesów, relacji, która determinuje sposoby określania podmiotowości²². To zamykanie ciała w formach architektonicznych jest wyraźne w sztuce Klamana. Formy, które się tu pojawiają, odwołują się często do określonych systemów symbolicznych, kształtujących nasze postrzeganie ciała.

Biorąc pod uwagę tytuł pracy – *Emblematy* – oczywiście staje się, że właśnie o systemy symboliczne tutaj chodzi. Określenie „emblem” według *Słownika Wyrazów Obcych* PWN oznacza „przedmiot lub jego przedstawienie symbolizujące jakieś pojęcie, jakąś ideę, czynność itp.”²³. Można powiedzieć, że same organy ludzkie umieszczone w tej pracy pełnią funkcję symboliczną. Mózg – jako siedlisko rozumu, myśli, mądrości; wątroba wiązana między innymi z funkcjami magicznymi w kulturze etruskiej, gdzie używana była do wróżb, może też symbolizować oczyszczanie – usuwanie złości; jelita symbolizują przemianę materii. Te symboliczne znaczenia odnoszą się do czegoś, co istnieje poza materią ciała. Ukazują więc, że ciało nie jest nigdy czystą materią. Wprzęgnięte jest

²¹ Cyt. za: Szyłak, s. 18.

²² Grosz, s. 242, 243.

²³ *Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol, PWN, Warszawa 1996, s. 293.

w systemy symboliczne. Z drugiej strony, jak uważa Louis-Vincent Thomas, ciało trupa, które stało się towarem lub surowcem we współczesnej medycynie i wykorzystywane do transplantacji organów, traci znaczenia symboliczne²⁴. Jak pisze antropolog Zbigniew Libera: „Ciało wyraźnie zaczyna być traktowane jako sztuka mięsa bez znaków i znaczeń, bez wyróżniania w nim szlachetnych organów. Części ciała i ich związki przestaje się ujmować z perspektywy symboliki. Traktuje się je wyłącznie z punktu widzenia ich użyteczności życiowych”²⁵.

Klaman sugeruje w swojej pracy, że ciało tracąc znaczenia symboliczne, zostaje podporządkowane wiedzy medycznej, która jest formą sprawowania nad nim władzy. Jest ono albo powłoką, w którą wpisywane są znaczenia, albo poddanym obróbce mięsem.

Artysta w jednej ze swych prac przywołuje słowa Foucaulta: „Ciało stając się celem ataków nowych mechanizmów władzy, otwiera się na nowe formy wiedzy”²⁶. Współcześnie rozwój nowych technologii medycznych daje coraz więcej możliwości manipulacji. Nie chodzi tu o ich krytykę, ale o to, jak w zmieniającej się rzeczywistości, zmienia się nasze postrzeganie ciała. Tak, jak w obiektach Klamana, gdzie fragmenty ciała oderwane od jego całości nie mają nic wspólnego z jednostkowym życiem, we współczesnej medycynie rozbita zostaje jedność ciała, jego poszczególne części stają się elementami wymiany, sztucznie kształtowane są jego funkcje. Fragmenty ludzkiego ciała wprzęgnięte zosta-

²⁴ Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, Wydawnictwo Łódzkie, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 104–105.

²⁵ Zbigniew Libera, *Dziedzictwo Frankenstein*, [w:] *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, red. D. Czaja, Contago, Warszawa 1999, s. 27.

²⁶ Grzegorz Klaman, *Anatomia polityczna ciała, akcja 1995-1996*, za: „Magazyn Sztuki”, nr 9 (1), 1996.

ły w mechanizmy konsumpcji. Organy ludzkie w sztuce Klamana kojarzą się z funkcjonującymi, niemalże jako obiekty handlu, organami do przeszczepu. „Transplantacje organów otwierają wrota nowemu typowi komercjalizacji z kupnem, sprzedażą i magazynowaniem trupich kawałków”²⁷. W mechanizmie tym pojawia się sposób na usprawiedliwienie śmierci ludzkiego ciała, gdyż jej sens spełniać się może w egzystencji innych. Jest to jeszcze jeden sposób zrjonalizowania śmierci. Ciało ludzkie może być bowiem użyteczne, jeśli służy życiu. Jak pisze Ewa Mikina: „Możemy spotkać naszych zmarłych – poćwiartowanych i przeszczepionych – «pośród żywych», zaś poważne czasopisma medyczne, jak i prasa brukowa, przekonują nas, jak ważne jest, by umieć zrzec się organów ukochanych bliskich na rzecz chorych w potrzebie. Życie ma swoje imiona i uzasadnienia. Śmierć – nie. Istnieje tylko wtedy, kiedy zostaje ożywiona, przywrócona życiu”²⁸.

Czy to wszystko nie świadczy o instrumentalnym traktowaniu ciała przez nas, o poczuciu wyższości i władania nad nim?

Klaman wskazuje na uprzedmiotowienie i odindywidualizowanie ludzkiego ciała. Ale również w jego sztuce szczątki ciała zostają zaanektowane, stając się w ten sposób obiektami konsumpcji. Sztuka jest tu jeszcze jednym systemem władzy zawłaszczającym ciało. Wpisuje się też w odindywidualizowanie ciała: pojawiające się tu organy nie zostają określone jako fragmenty jakiegoś konkretnego człowieka, nie wiemy nic o ich pochodzeniu. Nie wiemy, kim był dany człowiek, nie znamy jego płci, możemy jedynie przypuszczać, że należał do niższych warstw społecznych, być może nie miał rodziny, skoro jego ciało nie zosta-

²⁷ L.V. Thomas, s. 105.

²⁸ Mikina, s. 30.

ło pochowane, lecz poćwiartowane²⁹. W ten sposób Klamana wpisuje się w ten sam dualizm, który krytykuje; dualizm traktujący ciało jedynie jako powłokę – bo nawet wnętrze może być traktowane jako powłoka – dla duszy, tego, co określane jest jako istota nas samych.

Ciało konsumowane

O próbie wyjścia poza dualistyczne podziały mówi artysta w instalacji *Katabasis*, co oznacza przekroczenie. Praca składa się z trzech stalowo-aluminiowych obiektów wiszących na ścianie, w których znajdują się preparaty organów ludzkich: oka, ucha i języka. Tej całości towarzyszy butla gazowa z palnikiem oraz głośnik, z którego wydobywają się niewyraźne dźwięki przypominające mowę. *Katabasis* oznacza wyzwolenie, ale wyzwolenie pojęte jako zstąpienie. Określenie to wywodzi się z filozofii buddyjskiej. O znaczeniach tych, przy okazji dyskusji o sztuce kobiet, mówi Joanna Tokarska-Bakir: „Jest to doświadczenie inicjacyjne, skonstruowane według sekwencji «życie-śmierć-życie»”, może być związane z kryzysem, może być doświadczeniem kompromitacji, straty, udręki, depresji, starzenia się, choroby, śmierci, samotności. I co najważniejsze: „zawsze jest związane z ciałem i jako cielesne jest nie do odparcia, wszystko jedno jak bardzo byśmy je odpychali”³⁰. Także dla Klamana *katabasis* to zejście na inne pozycje, odejście, wy-

²⁹ Por.: Monika Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000, s. 42.

³⁰ *Między eksploatacją a wykluczeniem. O twórczości kobiet rozmawiają Maria Janion, Joanna Tokarska-Bakir, Bożena Umińska, Kazimiera Szczuka i Barbara Limanowska*, [w:] *Kobiety twórcze „Biuletyn OŚKi”*, nr 3 (8), 1999, s. 9.

cofanie się, to: „zmierzanie w kierunku zniszczenia, opuszczania zajętych obszarów, pozycji, środków ekspresji i komunikacji. Z jednej strony samobójcze i destrukcyjne, z drugiej – niosące szanse na dotarcie, odsłonięcie dotychczas stłumionych, ukrytych możliwości transmisji innego, nowego języka”³¹.

Organy umieszczone w tej instalacji odwołują się do możliwości komunikacji człowieka: do mowy, słuchu i wzroku. Jednak, czy w ten sposób jesteśmy w stanie powiedzieć sobie rzeczy najważniejsze? Czy jesteśmy w stanie opisać istotę naszej egzystencji? Klaman pokazuje, że jest to niemożliwe, pytając zarazem o możliwość komunikacji poza tymi procesami.

W tej pracy pokazany jest jeszcze jeden, chyba najbardziej drastyczny, aspekt wykorzystania ciała. Instalację *Katabasis* tworzyły, oprócz trzech pojemników ze szczątkami ludzkimi (oko, ucho, język), stojące przed nimi okrągłe „klatki”, a za nimi znajdujące się butle z gazem. Butle były połączone z palnikami przyczepionymi do „klatek”, a płomień skierowany był w stronę preparatów. Inna instalacja pod tytułem *Ether* składała się z dwóch obiektów: ściany o nierównych krawędziach, jakby wyrwanej z większej całości, i cylindra, który miał formę odciętej dolnej części kolumny, ale również przypominał swym kształtem gigantyczny komin. Był on posmarowany tłuszczem zmieszany z grafitem. Na wspomnianej ścianie znajdowała się wypukła forma, przypominająca rozciągniętą literę „H”, pokryta stalową siatką, a u podstawy ścianki znajdowały się dwa usypane kopczyki ludzkich włosów. Groza tej pracy nie uderzała od razu. Dopiero po zestawieniu wszystkich jej elementów: komina, leżących włosów i ścianki, w której litera „H” wyglądała jak drzwiczki pieca gazowego, praca ta stawała się przerażająca

³¹ Klaman, katalog, s. 17–18.

przez odwołanie do obozów zagłady. Jedną z nowszych prac z 1997 roku pod tytułem *Simulsacrum* składała się z kostek szarego mydła ułożonych w kształt krzyża i swastyki. Formom tym towarzyszyło sześć pojedynczych kostek mydła, w których umieszczone były wyświetlacze z pulsującym symbolem swastyki, a na ścianie widniała jeszcze jedna kostka zawierająca wyświetlacz wskazujący temperaturę ludzkiego ciała. Można powiedzieć za Louis-Vincent Thomasem: „Fakty są tak znane, że bezcelowe byłoby ich przypominanie: wykorzystanie tłuszczu do produkcji mydła, włosów do wyrobu filcu, niewypalonych kości jako surowca do fabryk nawozów sztucznych, skóry do produkcji abażurów”³².

Prace Klamana mówią o wykorzystaniu ludzkiego ciała, jego instrumentalnym traktowaniu czy wręcz o jego zagładzie. Przyporównać je można do relikwii, którym zostaje odebrana ich sakralna funkcja. Tej desakralizacji nie dokonuje jednak artysta, lecz kultura, na którą on wskazuje. Czyni ona z ciała materiał medyczny, pomoc naukową, element wymiany, towar, a w drastycznych przypadkach surowiec. Ale fragmenty ciała są, choć oderwane od całości, ciągle ludzkim ciałem. Gdzie więc leży granica między ciałem a nami. Czy ta granica w ogóle istnieje. Czy istnieje możliwość jej określenia?

Ciało jako konstrukcja

Twórczość Klamana pokazuje, że materialność ciała, „mięśność” jest niemożliwa do przedstawienia, gdyż sam akt przedstawienia wyklucza możliwość materialności ciała. Artysta sugeruje, że ciało zawsze skazane jest na funkcjonowanie w obrębie mechanizmów władzy, że nie ma ciała poza nimi.

³² Thomas, s. 103.

W cyklu prac pod tytułem *Sari* nie ma już ludzkich organów ani odsłaniania bezpośrednio tego, co skrywa nasza kultura. Jednak *Sari* odnosi się także do problemu ukrywania, kieruje nas na zagadnienia oznakowania ciała, nadania mu określonych znaczeń, przypisania do poszczególnych porządków. Różnokolorowe sari stanowią tło dla cytatów z *Nadzorować i karać* Michela Foucaulta, które odnoszą się do mechanizmów trenowania ciała i czynienia go użytecznym dla władzy. Forma użyta przez artystę – hinduskie sari, ma znaczenia związane bezpośrednio z ciałem. To forma osłony ciała i umieszczenia go w ścisłych, społecznych konwencjach. Różniące się między sobą sari zawierają, jak pisze Charles Green, oznaki klasy, określonej sytuacji, dostępności seksualnej, stanu cywilnego³³. Ciało spowite w sari staje się niewidzialne, za to nabiera znaczeń, podlega klasyfikacjom, zostaje umieszczone w ściśle określonym miejscu w społecznej hierarchii. *Sari* staje się metaforą istnienia ciała w kontekście społecznym.

Klaman powtarza, wybrane przez siebie, zdania Foucaulta, uświadamiając, że wszyscy jesteśmy wprzęgnięci w mechanizmy władzy, że nasze ciała są miejscem kontroli i opanowywania. Powstaje w tym kontekście pytanie, czy możemy istnieć poza tymi strukturami, czy istnieje możliwość uwolnienia ciała spod dyktatu władzy? Klaman zdaje się sugerować, że istnienie poza konwencjami społecznymi jest niemożliwe i zawsze nasze ciała są opanowywane, a my, jak twierdzi Foucault, jesteśmy ujarzmieni. Czy poznanie mechanizmów zniewolenia, może nam dać możliwość uwolnienia się od nich?

Sari, które są formą okrycia ciała, a także kształtowania jego znaczeń, pokazują coś jeszcze. Nie ma już tutaj cia-

³³ Zob.: Charles Green, *Grzegorz Klaman a Indie*, [w:] *Klaman*, katalog, s. 35.

ła. Artysta sugerował, że nie istnieje ciało bez porządku kulturowego. Ciało jest kulturową konstrukcją określaną w zależności od nadawanych mu znaczeń przez określone porządki i systemy władzy.

Podczas wystawy Grzegorza Klamana w Galerii Arsenal w Białymstoku w 1998 roku prace z cyklu *Sari* zostały pokazane wraz z towarzyszącymi im modelkami, których ciała były odsłonięte i przyozdobione w fetyszystyczne stroje: czarne lub białe komplety koronkowej bielizny oraz buty na wysokich obcasach. Jedna kultura zasłaniając ciała, klasyfikuje je, oznacza, druga – rozbierając ciała, czyni je znakiem fetyszystycznej przyjemności. W obu uprzywilejowane jest spojrzenie jako narzędzie opanowania ciała. To zestawienie zdaje się sugerować, że pomiędzy tymi dwoma skrajnymi podejściami do ciała, nic nie istnieje, że nie ma materialności ciała i że ciała, które widzimy są tylko kulturowym przebraniem, konstrukcją.

Ciało występuje tu jedynie jako obiekt manipulacji, zawłaszczenia. A przecież sami z naszymi ciałami jesteśmy aktywnymi współtwórcami systemu władzy. Poprzez nasze ciała internalizujemy mechanizmy władzy, ale również poprzez nie możemy też je kształtować, zmieniać, stawiać im opór. Jak pisze Judith Butler: „Nie jesteśmy radykalnie wolni, że możemy się sami stwarzać, ani nie jesteśmy efektem zdeterminowania przez zewnętrzną siłę znajdującą się poza naszą kontrolą”³⁴. Klamana w gruncie rzeczy nie zaprzecza granicy pomiędzy ciałem a rozumem, pomiędzy kulturą a naturą, ukazuje ciało całkowicie poddane i opanowane przez kulturę i władzę; ciało, w którym brakuje miej-

³⁴ Judith Butler, *Ort der politischen Neuverhandlung*, [w:] „Frankfurter Rundschau”, z 27 VII 93, cyt. za: Bożena Chołuj, *Tożsamość płci – natura czy kultura?*, [w:] *Spotkania feministyczne*, OŚKa, Warszawa 1994/1995, s. 70.

sca na subwersję, możliwość transgresji, osłabienie układu władzy. W *Gender Trouble* Butler pisze, że zakorzeniony w filozofii podział między kulturą a naturą wspiera „relacje politycznego i psychicznego podporządkowania i hierarchii.” Według niej: „Umysł nie tylko czyni ciało sobie podległym, lecz nawet czasem ulega fantazji całkowitego oderwania się od ciała”³⁵. To z tej tradycji wywodzi się zanegowanie naszej cielesności. A przecież nie istniejemy oddzielnie na dwóch odrębnych obszarach. Zapewne granica między tymi obszarami jest czymś iluzorycznym, stworzonym na użytek naszej kultury, nie ma bowiem „natury” bez „kultury”, kultura dyktuje jej znaczenia, „stwarza” ją na własny użytek. Podobnie jest z ciałem, ale w ciele zawarta jest możliwość subwersji, zaprzeczenia normom, ciało jest aktywnym uczestnikiem kultury, jak udowadnia Butler, w odpowiedzi na postawione jej zarzuty wobec *Gender Trouble* – ciała „znaczą”³⁶.

Dlaczego więc niemożliwe wydaje się przekroczenie dualistycznego myślenia u Klamana? W jego pracach ciało jest przede wszystkim materiałem służącym zilustrowaniu tez Michela Foucaulta. Jest narzędziem, nośnikiem, konstrukcją. Nie ma więc szansy na kształtowanie mechanizmów władzy, na ich subwersję. Jedyłą możliwością oporu wobec władzy jest opis, ujawnienie jej struktur, co czyni w swej sztuce artysta, zmuszając nas tym samym do refleksji nad naszym zawłaszczającym stosunkiem do ciała.

³⁵ Judith Butler, *Podmiotowość płci/płciowości/pragnienia*, przeł. B. Kopeć, [w:] *Spotkania feministyczne*, s. 65, fragment książki *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.

³⁶ Judith Butler, *Bodies That Matter. On The Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York, London 1993.

Rozdział 9

Artur Żmijewski: ciała Innych

*Doświadczeniem nazywam podróż
do kresu możliwości człowieka.*

Georges Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*

Tyrania niewidzialności i jej przełamywanie

Wizerunek ciała dominujący w mediach to obraz młodego ciała, z którego wyeliminowane zostały wszelkie oznaki choroby czy starzenia się. W latach dziewięćdziesiątych zaczęto ukazywać także ciała „inne”; na marginesie widzialności znalazło się to, co wcześniej było niemal całkowicie wykreślone: ciała nieprzystające do ideałów, kalekie, niepełnosprawne. Wydaje się więc, że dzisiaj należy zastanowić się, czy największym problemem jest sama reprezentacja „Innego” w przestrzeni publicznej czy też raczej sposoby tej reprezentacji.

Problem choroby, ułomności zaczął być widzialny także we współczesnej sztuce. Ciała „Innych” – kalekie, chore są przedmiotem zainteresowania Artura Żmijewskiego. Artystę interesują ciała odrzucone z obszaru wizualności, ciała nieobecne, wykreślone ze sfery publicznej. Nie cofa się on przed obnażeniem ciał osób niepełnosprawnych, przed podaniem ich szczegółowej analizie.

W przypadku sztuki podejmującej problem niepełnosprawnego czy chorego ciała nie jest obojętne, kto wypowia-

da się na ten temat. Czy sami niepełnosprawni i chorzy definiują swoją tożsamość czy raczej próbują zaprezentować ją inni? I według jakich czynią to regul?

Pojawia się pytanie, czy ta sztuka może być traktowana jako wypowiedź o tożsamości „Innych”? Jeśli tak, to z której perspektywy? Czy młody, zdrowy, sprawny mężczyzna, jakim jest Żmijewski, jest w stanie ukazać tożsamość tych, którzy są tak bardzo od niego różni? A może on sam, ucieleśniając normę, chce się do niej zdystansować, uwolnić od dominacji normy, którą reprezentuje?

Poznając poprzez dotyk

Ciało w sztuce Żmijewskiego staje się przedmiotem analizy, ale też pretekstem do rozważań o kondycji człowieka. Artysta dociera do ciał istniejących na marginesach, przedstawia je odarte z kulturowych konwencji. W jego sztuce ukazane są ciała nagie, kalekie, ciała upośledzonych dzieci. Stawiają one opór przyjętym konwencjom, nie zachowują między sobą narzuconego społecznie dystansu. Niezwykle istotny jest bowiem w sztuce Żmijewskiego kontakt cielesny.

W pracy wideo *Powściągliwość i praca* z 1995 roku mamy do czynienia z wzajemnym badaniem swych ciał przez kobietę i mężczyznę. Oglądają się nawzajem, ocierają o siebie, dotykają, sprawdzają własne reakcje na dotyk. Praca ta niewiele ma wspólnego z erotyką, jest raczej analityczną rejestracją doświadczeń ciała, ukazanego tutaj w zbliżeniach i we fragmentach; ciała zdeformowanego poprzez wzajemne dotykanie, ugniatanie, zduśnianie. Ciało traktowane jest tu jako obszar eksperymentu (jest to niewątpliwie efekt edukacji w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego) oraz poznania, które odbywa się poprzez dotyk.

Nie tylko w medycynie i biologii, ale w całej naszej kulturze dominuje wizualna forma poznania ciała. Oglądamy ciała piękne, wyidealizowane, zmysłowe, erotyczne, ale również ociekające krwią, martwe i zmasakrowane. „Hipertrofia ciała w różnych obszarach kultury współczesnej jest bezdyskusyjnym faktem”¹. Ciała, które oglądamy, zdają się nie mieć nic wspólnego z ciałami „rzeczywistymi” (gdy na przykład porównamy ciała kobiet na reklamach i kobiet chodzących po ulicach, choć one również są przez kulturę zmieniane i modyfikowane). Można wręcz powiedzieć, że wszystkie wizerunki, które nas otaczają to nie tyle przedstawienia ciał, ile ich symulacje (ciała unormowane, ulepszane, trenowane, estetyzowane). Filozofowie ciała powiadają, że jest ono w naszej kulturze nadreprezentowane. Liczą się przede wszystkim obrazy ciała, a nie bezpośrednio - cielesne doświadczenia. Nie jest ważne, co ciało czuje, ale jak wygląda².

Ale czy możliwe są inne sposoby jego poznania? O to pyta w swojej pracy Żmijewski. Tytuł sugeruje, że możliwe jest poznanie ciała, ale potrzebna jest do tego powściągliwość – nie możemy dać się zwieść kuszącym nas zewsząd obrazom ciała, nie możemy pozwolić, by ich blichtr i sztuczność odcisnęły na nas swoje piętno (co jest zadaniem prawie niemożliwym, biorąc pod uwagę wpływ, jaki wywierają na nas wzorce kształtowane przez kulturę). Do poznania ciała potrzebna jest też praca – trudna, a nawet nieprzyjemna i powodująca zakłopotanie. A to dlatego, że Żmijewski proponuje poznanie ciała przez dotyk.

Dotyk jako forma poznania jest odrzucony w naszej kulturze. Stosują się do niego reguły narzuconego kulturowo

¹ Dariusz Czaja, *Ciało w kilku odstonach*, wstęp do książki: *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, red. D. Czaja, Contago, Warszawa 1999, s.7.

² Jolanta Brach-Czaina, *Ciało współczesne*, [w:] „Res Publica Nowa”, nr 11, 2000, s.4.

dystansu. Dotyk ma swoje ograniczenia w przeciwieństwie do spojrzenia, które może eksplorować niemal wszystko (zwłaszcza gdy przekroczona została granica ingerencji w prywatność). Dotyk ma ambiwalentne znaczenia, jest formą intymnego kontaktu między ludźmi i okazywania sobie uczuć, ale może też sprawiać przykrość, ból, obrazić. Dotyk staje się w tym wypadku naruszeniem osobistej przestrzeni człowieka. Nasze językowe metafory mówią o „dotknięciu” kogoś, zranieniu – mówią o wkroczeniu w czyjąś prywatność, niebezpiecznym przekroczeniu granic dzielących „ja” od „innych”³.

W pracy Żmijewskiego granice zostają przekroczone, dlatego te obrazy mogą wywołać w widzu nieprzyjemne odczucia. Ciało wydaje się tu torturowane, a także odpersonalizowane. Nie ważne są konkretne osoby, które się dotykają, ważna staje się dotykana powierzchnia ciała. Nie następuje tu jednak odrzucenie porządku wizualnego – widz przecież odbiera to wydarzenie za pomocą wzroku, sam nie uczestniczy w poznaniu dotykowym. Artysta zdaje się wątpić w poznanie wizualne, zastanawia się, czy można zawieźć obrazom ciała, które widzimy. Bo to, co oglądamy to najczęściej powierzchnia ciała, zdawałoby się nieczuła, obojętna na dotyk oraz sensualne doświadczenia.

Problem cielesnego kontaktu pojawił się też w pracy wideo Żmijewskiego, która została pokazana na wystawie *Ja i AIDS* (praca również pod tym tytułem, 1996). Tutaj ukazane zostały zderzające się ciała kobiety i mężczyzny oraz dwóch mężczyzn. Wpadają one z dużym impetem na siebie, zderzają się, a nawet na skutek tych zderzeń upadają. Spotkania te są dramatyczne, zderzające się ciała otwierają przed sobą tyleż możliwość kontaktu z drugim człowie-

³ Anita Dreischer, „*Nie dotykaj mnie!*”. *O wchodzeniu w osobistą przestrzeń przez dotyk*, [w:] „Katedra”, nr 2, 2001, s. 20.

kiem, ile stanowią dla siebie zagrożenie. Powstaje tu pytanie o możliwość kontaktu z drugim człowiekiem w epoce zagrożenia AIDS. Jak pisze Agnieszka Skalska: „To potencjalni lub faktyczni nosiciele. Ciało innego stało się dla człowieka śmiertelnie niebezpieczne”⁴. Emma Marczevska zauważa, że „obraz, pokazujący w zwolnionym tempie dynamikę ciał podczas zderzenia, przypomina symulację wypadków drogowych”⁵. Dodaje, że symulacje takie służą zazwyczaj do konstruowania bezpiecznego modelu pojazdu. Być może jest więc w tych dramatycznych zderzeniach nadzieja na bezpieczne kontakty intymne w okresie zagrożenia AIDS. Te wzajemne starcia można jednak również odczytać jako dramatyczne zmagania się człowieka z egzystencją, z drugim człowiekiem czy też z tym, co nas przerasta.

„Zatrzaśnięci” w ciałach

Inna praca Żmijewskiego *Ogród Botaniczny/ZOO*, 1997 to fotografie i film wideo ukazujące upośledzone umysłowo dzieci, których obrazy przemieszane są z ujęciami pokazującymi zwierzęta w ZOO. Ten kontrowersyjny tytuł sugeruje kulturowe zepchnięcie osób upośledzonych do obszarów zamkniętych. Upośledzone dzieci ze względu na swą chorobę są najczęściej odizolowane od rówieśników, żyjąc w swoistym getcie. Traktowane są jako osobliwe obiekty przez medycynę, otoczenie, a czasem nawet przez rodzinę. Wła-

⁴ Agnieszka Skalska, *Inny jako ja, ja jako Inny*, maszynopis udostępniony przez autorkę, s. 1.

⁵ Emma Marczevska, *Pracownia profesora Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP w latach dziewięćdziesiątych*, praca magisterska pod kier. prof. dr. hab. P. Piotrowskiego, maszynopis, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 1997, s. 47.

śnie ich izolowanie sprawia, że stają się dla innych obiektem zaciekawionego spojrzenia.

Nie tylko jednak o tę społeczną marginalizację tutaj chodzi, ale także o ukazanie ciała, które funkcjonuje jak roślina. Tytuł odsyła nas bowiem do różnicy, która dzieli ogród botaniczny od ZOO. Ogród botaniczny to w tym filmie dzieci, ZOO to zwierzęta. Egzystencja dzieci toczy się jak egzystencja roślin, nie mają one żadnego wpływu na to, co się z nimi dzieje. Ukazaną czynność karmienia ich przyrównać można do podlewania roślin.

Artysta porusza tu problem sprawności ciała i jej braku, całkowitego uzależnienia od innych osób. Sprawne są zwierzęta w ZOO, ale już nie upośledzone dzieci na wózkach inwalidzkich pokazane w filmie. Artysta ukazuje egzystencję człowieka jakby na przekór wszystkim regułom zdrowego rozsądku, egzystencję, która sprowadza się do biernej wegetacji. Przykucie do wózka, brak możliwości działania sprawia, że ta egzystencja staje się, w naszym rozumieniu, tak bardzo okrutna. Artysta zmusza nas jednak do patrzenia, zastanawiania się nad tą egzystencją, a nie do odwracania wzroku.

Do problemu fizycznych ograniczeń ciała Żmijewski wraca w swojej sztuce wielokrotnie. Ukazuje w filmach wideo dramatyczną walkę z ciałem, które jest niesprawne, chore czy wręcz umierające.

W pracy wideo *Sztuka kochania*, 2001 przedstawione są osoby w sytuacjach okazywania sobie wzajemnie miłości, czułości, ciepła, przywiązania czy pożądania. Widzimy tutaj starszków, ludzi chorych na Parkinsona, a także parę z zespołem Downa. Ograniczenia ciała (drżące ręce, ciało wyniszczone chorobą i starością) stanowią problem, muszą zostać przełamane, aby dotknąć najbliższej osoby, przytulić ją, pocałować. Pokazane w filmie osoby potrzebują jednak tego dotyku, chłoną pieśczętę, są otwarte na cielesne doznania.

Artysta twierdzi, że okazywanie sobie miłości przychodziło jego bohaterom łatwo, potrafili się zapomnieć, zrobić więcej, niż o to prosił.

W *Sztuce kochania* to, co jest poza normą (zespół Downa, choroba Parkinsona, starość), zostaje zawieszane przez to, co określić można jako miłość. Ona staje się istotą filmu, a nie choroba czy starość. W ten sposób sztuka kochania unicestwia granice, „ja” i „inny” zaczynają wzajemnie się przenikać.

Ograniczenia ciała utrudniają nie tylko miłość, ale też życie społeczne. Chorzy skarżyli się Zmijewskiemu na to, jak są odbierani na ulicy, jak są popychani i odpychani. Istnieją w cieniu nadreprezentowanych pięknych, wysportowanych i młodych ciał. Z zażenowaniem odwracają się od nich spojrzenia. Niekiedy brani są za wyrzutków, gdy na przykład choroba Parkinsona myłona jest z zachowaniem pod wpływem alkoholu. Stare, chore ciało jest przez nas odrzucone, nie umiemy kochać takiego ciała, dlatego czułość jest dla tych osób czymś niezwykłym, do czego nie są przyzwyczajeni, czego wręcz nie rozumieją. *Sztukę kochania* można więc potraktować jako szczególnego rodzaju instruktaż, dotyczący miłości trudnej i wstydlivej. Zmijewski pokazuje, jak trudne jest myślenie o cielesnej miłości ludzi starych, niesprawnych, chorych, upośledzonych umysłowo. Ich cielesne ograniczenia są również – a może bardziej? – problemem dla patrzących.

Problem izolacji osób starych łączy pracę Zmijewskiego z obszarem zainteresowań jego koleżanki z pracowni Grzegorza Kowalskiego – Katarzyny Kozyry, której jedna z *Olimpii* jest starą, opuszczoną kobietą, siedzącą samotnie w swym ponurym mieszkaniu. Akcja *Sztuki kochania* toczy się w domu opieki społecznej i prywatnych mieszkaniach przedstawionych tu postaci. Choroba, starość i umiowanie są tabu w naszej kulturze, a chorzy i starcy zepchnię-

ci są w obszary zamknięte – własnych mieszkań, szpitali i domów starców, z których często nie mogą wyjść. Przeważnie nie myślimy o ich uczuciach, woli kontaktu z drugim człowiekiem i potrzebie miłości, na które wskazał w swojej pracy Żmijewski.

Żmudna walka z ciałem jest również tematem pracy pod tytułem *Na spacer*, 2001, gdzie pokazane zostały próby chodzenia podejmowane przez mężczyznę całkowicie sparaliżowanego w wyniku wypadku samochodowego oraz drugiego, chorego na postępujące u niego stwardnienie rozsiane. Praca została nagrana w Stołecznym Centrum Rehabilitacji w Konstancinie pod Warszawą. Osoby te, w celu zapobieżenia odleżynom, koniecznie muszą się ruszać. Jednak nie odbywa się to aż tak radykalnie, jak w filmie Żmijewskiego, gdzie sparaliżowane osoby idą „na spacer”. Artysta ukazuje w filmie, jak przy pomocy rehabilitanta niepełnosprawni mężczyźni zyskują możliwość „chodzenia”. Ta zwykła czynność wymaga tutaj ogromnego wysiłku, i ze strony sparaliżowanego mężczyzny i tego, który pomaga w tej czynności. Chodzenie sprawia sparaliżowanemu człowiekowi ogromny ból, jest wysiłkiem ponad miarę jego możliwości. Ograniczenia ciała wydają się tu niemożliwe do przełamania, a podjęty wysiłek – skazany na niepowodzenie. „Szokiem jest, że w ciele na stałe mieszka możliwość klęski” – powiada w jednym z wywiadów artysta⁶.

Jolanta Brach-Czaina w tekście pod tytułem *Ciało współczesne* opisuje, jak artyści współcześni swoją sztuką wskazują na wartość cielesnego doświadczenia. Autorka zwraca też uwagę, że wartość tę dostrzegają zwykle ludzie, którzy w wyniku choroby lub wypadku zostają „za-

⁶ Artur Żmijewski: *Spisek słabych*, [w:] Izabela Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2002, s. 36.

trzaśnięci we własnym ciele” jak Jean-Dominique Bauby, francuski dziennikarz, redaktor naczelny „Elle”, który w wyniku wylewu krwi do mózgu wegetował przez ponad rok, poruszając jedynie lewą powieką. Dzięki tym ruchom udało mu się przy pomocy drugiej osoby napisać biograficzną książkę *Skafander i motyl*. Bauby opisuje, że dopiero dzięki chorobie, udało mu się docenić wartość zwyczajnego życia, różnych prostych czynności, jak ubieranie się czy picie czekolady. Cytuję za Brach-Czainą: „Czy byłem ślepy i głuchy? Czy dopiero nieszczęście powoduje, że dostrzega się prawdziwą wartość człowieka?”⁷. Bauby’emu udało się przełamać ograniczenia ciała, które wegetowało jak warzywo dzięki przesłaniu z tego ciała komunikatu o wadze owego doświadczenia. Brach-Czaina opisując tę niezwykłą historię przywołuje myśl Bataille’a: „Doświadczeniem nazywam podróż do kresu możliwości człowieka”⁸. Ta właśnie myśl staje się kluczowa dla sztuki Artura Żmijewskiego, który cały czas bada możliwości i ograniczenia ciała. W jednej z wypowiedzi artysta mówi: „Interesuje mnie, czy w obliczu katastrofy można być jak «obudzony we śnie». Czy można komentować własną katastrofę, czy można wtedy właśnie wziąć w nawias samego siebie i opowiadać o granicy, do jakiej się doszło? Jaką można wówczas projektować przyszłość, jak można wyobrażać sobie rozwinięcie sytuacji? Co jeszcze będzie się działo i jak będzie się działo?”⁹.

Artysta tropi jednak takie sytuacje, gdzie te ograniczenia można przełamać, gdzie następuje coś, co wydaje się być wbrew logice i zdrowemu rozsądkowi. Tak dzieje się w filmie zatytułowanym *Lekcja śpiwu*, 2001, gdzie dzieci

⁷ Brach-Czaina, s. 9.

⁸ j.w., s. 10.

⁹ Artur Żmijewski: *Spisek słabych*, s. 50.

głuche i niedosłyszające, dla których dźwięk czy muzyka są w zasadzie pojęciami obcymi i niezrozumiałymi, uczą się śpiewu. Lekcja odbywa się w kościele ewangelickim w Warszawie i, co podkreśla trudność zadania, nie jest to zwykły śpiew, ale śpiew w chórze. Dzieci uczone są przez nauczyciela abstrakcyjnych dla nich dźwięków, on za pomocą rąk pokazuje im linię melodyczną utworu. To nic, że śpiew dzieci w chórze jest pełen fałszywych dźwięków, a pieśni są niezrozumiałe. Dźwięki te kaleczą uszy tych, którzy oczekują od chóru czystego śpiewu. Ważne jest, że dzieci te mogą śpiewać w prawdziwym chórze – w odpowiednich strojach, w kościele, który wzmacnia wrażenia akustyczne.

W pracach Żmijewskiego pokazani są ludzie, z którymi, na co dzień nie obcujemy, miejsca, które są odizolowane od naszej codzienności, gdzie odbywa się dramatyczna walka z ciałem, związana z próbą przełamania jego ograniczeń. Ci ludzie żyją poza dominującą kulturą, lub tworzą swoją własną. W ich świecie nie obowiązują nasze konwencje kulturowe. Być może dlatego skazani zostają na izolację i odrzucenie, gdyż społeczeństwo nie potrafi poradzić sobie z ich innością. Te wykluczające zasady społeczne zbudowane są na ścisłych podziałach na normę i to, co jej zaprzecza. Dlatego należy spytać o samo pojęcie normy.

Przekraczając normy

Problem norm zostaje podjęty przez Żmijewskiego przede wszystkim w pracy *Oko za oko* z 1998 roku, która składa się z barwnych fotografii oraz filmu wideo. Zaaranżowane przez artystę sytuacje pokazują ludzi niepełnosprawnych, którym inni udostępniają swe kończyny. Dochodzi tu do konfrontacji ciał zdrowych i kalekich. Tworzą one dopełnia-

jące się konfiguracje (pary, trójkąty, czworokąty), w których każdy z elementów uzależniony jest swym istnieniem od drugiego. „Dwa ciała razem tworzą kuriozalną jedność. Powstaje monstrum o dwóch głowach i czterech rękach, poruszające się na trzech nogach”¹⁰.

W filmie ukazany jest mężczyzna pozbawiony nogi, któremu drugi mężczyzna pomaga w zwykłej czynności chodzenia. Widzimy więc tę parę, jak wspólnie wstaje, przechadza się, wzajemnie dostraja swoje ruchy do siebie, schodzi po schodach oraz spaceruje po lesie. Inne sekwencje pokazują młodego mężczyznę, który jest pozbawiony dolnych kończyn, a także ma niewykształcone dłonie. Bierze prysznic, myje się, a pomaga mu w tym młoda kobieta.

W przypadku spacerujących mężczyzn noga tego, który jest sprawny uzupełnia ciało mężczyzny pozbawionego nogi, zastępuje mu brakującą kończynę, natomiast w przypadku kobiety i mężczyzny ukazanych pod prysznicem – jej ręce zastępują ręce jego, pomagają w takich czynnościach jak namydlenie się, mycie całego ciała i głowy. Ręce kobiety prowadzą tu ręce niepełnosprawnego mężczyzny, nie tyle go wyręczają w czynności mycia się, ile z nim współdziałają. Sprawni kobieta i mężczyzna pełnią więc tutaj rolę przewodników dla tych, którzy są kalecy. Nie tyle pomagają, ile współdziałają, współpracują ze sobą. O optymistycznej wymowie tych działań pisał Łukasz Gorczyca: „Kąpiel, spacer to czynności z repertuaru pielęgniarza. Film Zmijewskiego pokazuje troskliwość, opiekuńczość i zgodność we współdziałaniu – pokazuje dobro. Prosty, dosłowny gest użyczania członków zyskuje bogatszy charakter. Nie jest tylko błyskotliwym konceptem artystycznym, służącym budowaniu narracji pracy, ale jest też czymś na kształt optymistycznej utopii przekonującej w sposób naoczny, że

¹⁰ Skalska, s. 2.

najprostsze gesty – niemalże głupie w swojej dosłowności – mają szansę powodzenia”¹¹.

Efektom, być może ubocznym tych filmów, jest nasycenie ich erotyką. Obraz przytulonych do siebie, kołyszących się mężczyzn uderza w tabu miłości homoseksualnej, mężczyzna i kobieta myjący się wspólnie pod prysznicem to jedna z klisz filmów erotycznych. Artysta definiuje ich relacje w kategoriach gwałtu (chyba jednak mylnie, bo gwałt ma miejsce wtedy, gdy ktoś czegoś nie chce): „Wzajemną relację między osobą zdrową a kaleką można rozumieć jako pomoc. Ale to jest również gwałt, gwałt chorego na zdrowym – gorsze miało władzę nad lepszym. Dziewczyna pod prysznicem używająca swoich dłoni mężczyźnie bez palców, nie tylko pomaga kalece, ona mu się oddaje, ona się kurwi”¹².

Warto przyjrzeć się bliżej fotografiom z cyklu *Oko za oko*. Na jednej z nich ukazani są dwaj mężczyźni stojący na trzech nogach: powstaje pytanie, który z nich ma tylko jedną nogę. W innym przedstawieniu brakująca noga zastąpiona jest ręką drugiego mężczyzny. Na innej mężczyzna dźwiga drugiego mężczyznę, pozbawionego obu nóg, który zyskuje w ten sposób możliwość chodzenia. Jeszcze inne przedstawienie ukazuje przykucniętego mężczyznę, który całym swoim ciałem zastępuje niepełnosprawnemu jego brakującą nogę. Na fotografii, gdzie ukazani są trzej mężczyźni nie widać na pierwszy rzut oka, że dwóch z nich to kalecy. Podobnie na przedstawieniu ukazującym czterech mężczyzn w ruchu – jeden z nich pozbawiony obu nóg jest niesiony przez resztę. W ten sposób „idzie” wraz z nimi.

¹¹ Łukasz Gorczyca, *Dobry bokser Żmijewski*, [w:] Artur Żmijewski. *Oko za oko*, katalog wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, 18 IV – 31 V 1998, kurator Grzegorz Borkowski, Warszawa 1999, s. 10.

¹² Artur Żmijewski: *Spisek słabych*, s. 46.

Mamy tu do czynienia z uzupełnianiem się ciał, dochodzi między nimi do symbiozy. Powstają w ten sposób twory, gdzie zatarta jest różnica między ciałem sprawnym a wykluczonym „Innym”. Przez bardzo bliski kontakt cielesny, zanika granica między tymi osobami (na pierwszy rzut oka trudno stwierdzić, czyja jest ręka, a do kogo należy noga). Wydaje się, że te mutanty nie mogą już istnieć jeden bez drugiego, że ich tożsamości zlewają się w jedną – już nierozzerwalną.

Przestaje tu obowiązywać podział na normę i to, co znajduje się poza jej granicami. Warto zwrócić uwagę na problem definiowania „normy” i „inności”. Nieuchronne jest pytanie, czy włączać to, co było poza normą w jej obszar czy przedefiniować, a może wręcz odrzucić, samo pojęcie normy?

Ta pierwsza strategia ma miejsce w przypadku prób włączania tożsamości zmarginalizowanych do społecznego układu czy do świadomości społecznej. Jej przykładem była reklama społeczna, która pojawiła się na początku 2000 roku pod hasłem *Niepełnosprawni – normalna sprawa* i była sygnowana przez Fundację „Polska bez barier”. Reklama ta pojawiła się na billboardach oraz w magazynach ilustrowanych, związana była z domaganiem się prawa do widzialności dla „Innych”.

W ramach tej kampanii pojawiły się po kolei obrazy: ciała mężczyzny, dziecka i kobiety. Trzeba tu jednak od razu zaznaczyć, że obrazy te były przetworzonymi komputerowo fotografiami posągów greckich, a więc były nie tyle przedstawieniami ciał, ile posągów.

W pierwszej fotografii, gdzie zaprezentowane zostało ciało-posąg mężczyzny zestawiono dwa typy ciał wykluczające się wzajemnie: obiekt do oglądania i ciało „odrzucone”, wzbudzające niechęć.

Przedstawiony został tutaj męski korpus, który prezentował męski ideał urody, kojarzący się między innymi z po-

sągiem *Dawida* Michała Anioła. To, co najbardziej przyciągało wzrok to genitalia. Były miejscem, gdzie rozpoczynała się widoczna erupcja ciała. Było to bowiem ciało pozbawione jednej nogi.

Osiągnięto tu ciekawy efekt: połączenia ciała idealnego i ciała budzącego odrazę, w ten sposób przedstawienie to mogło wywoływać w widzach niejednoznaczne odczucia: przyjemności wizualnej oraz niechęci (*abjection*). Widok takiego ciała może budzić też współczucie: zastanawiamy się, czy takie uszkodzenia mogą powodować niemożność kontaktów seksualnych. Ale współczuciu przeciwstawiony jest podziw: jest to niewątpliwie ciało piękne i silne, a więc takie, które radzi sobie z przeciwnościami losu. Odczytanie to potwierdzał umieszczony obok przedstawienia napis: „Jestem człowiekiem zdeterminowanym do życia”.

Podobny znaczeniowo wizerunek ciała znalazł się już wcześniej na jednej z fotografii z cyklu *Oko za oko* Artura Żmijewskiego. Jego obraz jest jeszcze bardziej sugestywny, gdyż mężczyźnie pozbawionemu nogi, towarzyszy obejmująca go kobieta, która jednocześnie podtrzymuje jego ciało. Jest ono przedstawione jako potężne, silne i władcze. Mężczyzna ten poprzez gest skrzyżowania ramion odcina się od otaczającej go przestrzeni i nawet od towarzyszącej mu kobiety. Ona zaś obejmuje go (jej gest można odczytać jako przytrzymywanie go przy sobie), kładąc głowę na jego ramieniu, przybiera pozę podporządkowania i uległości. Artysta wpisuje ciała w tradycyjne kody kobiecości i męskości. Ten schemat ulega jednak rozbiciu, gdy uświadomimy sobie, że kobieta nie tyle obejmuje mężczyznę czy zatrzymuje go przy sobie, ile go podtrzymuje; właśnie dzięki niej może on stać wyprostowany, przybrać dumną i władczą pozę.

Ta praca nie ukazuje wyizolowanego okaleczonego ciała przemienionego w posąg, jak w opisanej reklamie, ale bliskość dwóch ciał, wzajemną skomplikowaną relację

opartą na przemieszaniu kodów kobiecości i męskości oraz kodów ciała niepełnosprawnego, dlatego jest o wiele bardziej przekonująca i powoduje głębszą refleksję niż obraz z reklamy.

Wspomniana reklama z cyklu *Niepełnosprawni – normalna sprawa* została ukazana w przestrzeni publicznej, domagając się prawa do widzialności, a więc do samoreprezentacji dla osób niepełnosprawnych. Największym zarzutem może być jednak to, że użyto tu wizerunków posągów, a nie przedstawień samego ciała. W przypadku opisanej fotografii ukazującej tors mężczyzny, granica pomiędzy ciałem a posągiem była płynna, przedstawienie sprawiało wrażenie cielesności – chociażby poprzez ukazanie tkanek w miejscu odcięcia nogi. Jednak dwie następne prace z tej serii prezentujące dziecko i kobietę nie oddawały już tego wrażenia, były tylko i wyłącznie przedstawieniami uszkodzonych posągów.

Ta stereotypizacja ciała (przedstawienie ciała zastąpione przedstawieniem posągu) w reklamie *Niepełnosprawni – normalna sprawa* spowodowała, że mimo hasła przewodniego nastąpiło powtórne zepchnięcie ciał niepełnosprawnych w sferę niewidzialności. Obraz zniszczonego posągu to nie to samo, co na przykład widok chromej siostry Katarzyny Kozyry w *Więzach krwi*, które pojawiły się na billboardach w maju 1999 roku i zostały zaklejone. Powodem ocenzurowania pracy oprócz użycia w niej symboli religijnych było zestawienie ich z nagimi kobiecymi ciałami. To nagość, a zwłaszcza nagość ciała nieodpowiadającego normom; ciała, które nie staje się obiektem wizualnej przyjemności, jest dla widza tym, co pozostaje poza obszarem widzialności w sferze publicznej.

Przedstawienia w reklamie społecznej domagały się niemożliwego – włączenia tożsamości identyfikowanych w oparciu o niepełne, uszkodzone ciała do obszaru „nor-

my” – o czym mówiło hasło przewodnie *Niepełnosprawni – normalna sprawa*.

Włączenie w obszar normy oznacza, że niepełnosprawni muszą swoim wyglądem i potrzebami swego ciała dostosować się do norm ludzi nie dotkniętych chorobą czy ułomnością. Na ich życie, potrzeby i seksualność patrzy się najczęściej przez pryzmat ludzi zdrowych. Świadczy o tym pojawiające się często w tym kontekście powiedzenie, by umożliwić niepełnosprawnym „normalne” funkcjonowanie i włączyć ich do „normalnego” świata. Problemem jest więc dostosowywanie się do normy, ewentualnie przesuwanie jej granic, a nie akceptowanie różnorodności. Istnienie normy zakłada bowiem wciąż istnienie tego, co jest przez nią wykluczone.

Praca Żmijewskiego nie pyta o normy, a przez zniwelowanie (cielesne unicestwienie) granicy między osobą zdrową i niepełnosprawną likwiduje zasadność ich istnienia. W jego pracy nie ma ciała, które byłoby normą, wzorcem, odnośnikiem i ciała, które może się najwyżej do tego pierwszego odnosić. Normy służą bowiem porządkowaniu, odrzucaniu, poprzez nie dokonujemy zagłady inności. Odwracając wzrok od Innych, piętnując ich, zaprzeczamy też inności, którą nosimy w sobie. Na zewnątrz przenosimy nasze własne lęki i zagrożenia. Jak pisze Tomek Kitliński: „W życiu społecznym to w abiekcie ogniskuje się nienawiść i przemoc. Tymczasem – jak twierdzi Kristeva – abiekt tkwi wewnątrz podmiotu. Skoro szukamy i zabijamy kozła ofiarnego, nie potrafiliśmy poradzić sobie z własnym abiektem w nas”¹³. Czy nie dlatego tak często szukamy winnych (szukanie winnych – czy nie jest szukaniem zła w – innych?) poza sobą („wszystkiemu w-inni są Żydzi”), że spychamy ich

¹³ Tomek Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Aureus, Kraków 2001, s. 48.

na margines (zamykając w enklawach szkół z internatem, zamkniętych zakładów, domów starców), piętnujemy negatywnymi określeniami („pedały”) lub wydalamy poza granice kraju (koncepcje państw narodowych). „Inni to my sami pośród innych”¹⁴, ale wolimy o tym nie pamiętać. Woli- my ustanowić granice pomiędzy sobą (swoimi) i nimi (innymi), granice zawsze wyraźnie oznaczone przez jasne defini- cje tożsamości i strzec tych granic tak silnie, że nawet nie- kiedy przelewamy za nie własną krew. Czy możliwe jest więc wyjście poza sztywne i ograniczające kategorie tożsa- mości?

U Żmijewskiego ideałem jest różnorodność, występują- ce tu hybrydy przybierają coraz to inne kształty, wciąż się przekształcają, różnicują. Praca ta wskazuje więc na niede- finiowalność tożsamości, na jej nieskończoność. Jednocze- śnie ta tożsamość nie ogranicza się do samej osoby niepeł- nosprawnej. Jest ona pokazana w relacji z innymi i właśnie poprzez tę relację jest budowana. W swej pochwale różno- rodności praca Żmijewskiego jest wręcz utopijna, bo czy zniesienie norm, zanegowanie ich w naszym porządku spo- łecznym jest w ogóle możliwe?

Znaczenie estetyki

Artur Żmijewski, obnażając ciało niepełnosprawne, doko- nuje jego estetyzacji. Trudno oprzeć się określeniu opisa- nego już zdjęcia mężczyzny i obejmującej go kobiety jako

¹⁴ „Nagle prawdopodobieństwa nabiera fakt, że istnieją wyłącznie in- ni; że my sami to tylko «inni» pomiędzy innymi”, Craig Owens, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera [w:] *Postmoder- nizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 422.

pięknego. Ta estetyzacja pogłębiona jest przez to, że w pracach z cyklu *Oko za oko* przedstawieni są mężczyźni z klubu sportowego dla niepełnosprawnych. Mimo brakującej części ciała, charakteryzują się dobrze zbudowanym ciałem, siłą fizyczną i sprawnością. Artysta znowu dokonał tutaj odwrócenia konwencji, zaprzeczył kulturowym kodom. Niepełnosprawni w jego pracach nie są osobami słabymi, nieporadnymi, za jakich zwykle są uważani. Mimo że obrazy te pokazują ciała niepełne, do jakich oglądania nie jesteśmy przyzwyczajeni, wywołują one odczucia estetyczne.

Wbrew temu, co pisał Łukasz Gorczyca w tekście do katalogu wystawy Żmijewskiego, że „wyrazistość i dobitność sprawia, że widz nie reaguje estetycznie [...]”¹⁵, estetyka odgrywa tu bardzo ważną rolę. Choć nagie ciała niepełnosprawnych przerażają, jednocześnie są piękne. Nie odwracamy od nich wzroku, choć wywołują w nas niepokój i lęk poprzez obnażenie i ukazanie ich inności, a zwłaszcza miejsc okaleczenia. Można jednak zapytać, dlaczego traktujemy te ciała jako takie, którym czegoś brakuje, a więc zgodnie ze swym źródłosłowem – jako ciała wybrakowane.

Lynda Nead w książce o akcie kobiecym pisze o artystce performance Mary Duffy, która w jednej z wypowiedzi tak formułuje swoją tożsamość: „Moja tożsamość kobiety niepełnosprawnej ma silny, zmysłowy, seksualny, płynny, elastyczny i polityczny charakter”¹⁶. Artystka również przeciwstawia się kulturowym konwencjom i kodom traktującym jej ciało pozbawione rąk jako wybrakowane. Jednym z najważniejszych efektów jej twórczości jest ukazanie

¹⁵ Gorczyca, s. 8.

¹⁶ Cyt. za: Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 132.

własnego ciała, nie jako niepełnego i niecałego, za jakie zwykle się uważać ciało niepełnosprawne. Pojawia się ono w sztuce Duffy jako skończona całość, a nie okaleczona obecność.

Dzięki estetyzacji ciał niepełnosprawnych, zarówno u Duffy, jak i Żmijewskiego, te ciała przestają budzić lęk, zmieniają nasze przyzwyczajenia estetyczne, zmuszają do zastanowienia się nad samymi kategoriami estetycznymi.

Jak napisał Łukasz Gorczyca, w pracach Żmijewskiego ideał estetyczny zostaje unicestwiony. „W jego miejscu pojawiają się hybrydy – ludzie o dwóch głowach, dwóch parach rąk etc. Oto nieuniknione skutki uboczne, które – być może ostatecznie – kładą kres wielkiej europejskiej utopii pięknego, kompletnego ciała”¹⁷.

Jednak te hybrydy są także na swój szczególny sposób piękne. Konfiguracje ciał tworzą znaki graficzne, niespotykane figury, które swą innością i niezwykłością uwodzą widzów. Powstają w ten sposób nowe kategorie estetyczne, które nie są już opresyjne i wykluczające.

Na kategorię estetyki zwróciła także uwagę Alicja Żebrowska w pracy *Przypadki humanitarne*, 1994. Artystka zwróciła uwagę na wykluczającą kategorię aktu kobiecego. Na czarno-białej fotografii przedstawione są dwie dziewczyny: jedna z nich jest sparaliżowana, druga to piękna, młoda dziewczyna. Ta pierwsza jest ubrana, siedzi na wózku, twarz zwróconą ma w stronę widza, nawiązuje z nim kontakt wzrokowy. Wózek popycha stojąca bokiem do widza naga dziewczyna z długimi włosami.

Artystka konfrontuje więc dwa obrazy ciała – tego, które jest pożądane w sferze wizualnej z tym, które jest z niej odrzucone. Niewątpliwie pojawia się tu też pytanie o kobiecość i to, co ją określa. Według Lyndy Nead współcześnie

¹⁷ Gorczyca, s. 10.

„Wszystko, co pożądane w kobiecie, konstruuje się w kategoriach zdrowia i piękna”¹⁸. Z obrazem ciała niedoskonałego kultura konsumpcyjna radzi sobie skazując je na niewidzialność, poddając stereotypizacji lub dopasowując do przyjętych wzorców.

Ta ostatnia strategia ma miejsce w kulturze popularnej, a za jej przykład może posłużyć sposób pokazywania modelki – Aimee Mullins, która mimo protez nóg występuje na pokazach mody¹⁹. Ukazuje się ją jako piękną, atrakcyjną kobietę. W przypadku niepełnosprawnych modelek czy fotografii prezentujących ludzi chorych, ułomność jest niwelowana, ukrywana, maskowana albo przeciwnie – czyni się z niej atrakcję, widzialną oznakę inności, jak na przykład w modzie z użyciem elementów ortopedycznych. W ten sposób ciało „Innego” znowu zostaje oswojone. Aimee Mullins wyzwala się z przymusu niewidzialności dotykającego niepełnosprawnych, weszła w dyskurs mody, związany z tyranią pięknego ciała. Problemem są więc różne dyskursy związane z dyscyplinowaniem cielesności – w tym przypadku ciała kobiety. Kobieta niepełnosprawna skazana jest na niewidzialność, gdyż odbiega, lub nawet zaprzecza panującemu w kulturze ideałowi urody, lecz na niewidzialność skazana jest też kobieta sprawna, której ciało jest sprzeczne z tym ideałem, lub, która nie chce poddać się voyeurystycznemu spojrzeniu.

Warto wrócić w tym miejscu do dziewczyny na wózku z pracy Żebrowskiej. Jej obraz stawia opór zarówno voyeurystycznemu spojrzeniu, jak stereotypizacji i wykluczeniu. Postać niepełnosprawnej skonstrastowana została z nagą postacią kobiety ucieleśniającej współczesny ideał piękna. O tożsamości stojącej młodej kobiety niewiele możemy powiedzieć (oprócz tego, że jest młoda i piękna).

¹⁸ Nead, s. 131.

¹⁹ Marion Ruggieri, *Szyk czy szok*, [w:] „Elle”, styczeń 1999, s. 46–50.

Żebrowska podkreśla, że ważne było dla niej poddanie w wątpliwość oczywistości kobiecego aktu. Tak opisuje stojącą dziewczynę: „Ta rozebrana dziewczyna bardzo podnieca, rozprasza, odciąga od ewentualnego zastanowienia się nad dziewczyną na wózku. Wiadomo, możliwy jest tylko akt ładnej kobiety – to jest coś pięknego, ale w tym momencie akt pięknej dziewczyny skonfrontowany z czymś nieszczęściem zatracił sens emanowania pięknem”²⁰.

Artystka poddaje w wątpliwość bezproblemowość, będącą udziałem tych, którzy kontemplują akty i nie widzą nic dwuznacznego w tym, że kategoria kobiecości została w sztuce powiązana z kategorią piękna.

W pracy pod tytułem *Przypadki humanitarne* mamy do czynienia ze zderzeniem różnych typów ciał. Przedstawienie to jest obsceniczne, biorąc pod uwagę etymologię słowa „obscena”, które oznacza dosłownie „wszystko to, co jest poza lub po drugiej stronie sceny, czyli to, czego nie można zaprezentować”²¹. Pojęcie obsceniczności ściśle związane jest z kategorią aktu, gdyż akt wyznacza równocześnie wewnętrzną granicę sztuki i zewnętrzną granicę obscenów. Według Lyndy Nead, „formalna integralność aktu zapewniała wnikliwemu koneserowi atrakcję bezpiecznego przeżycia estetycznego”²². Żebrowska nie zaprzecza jednak integralności aktu, ale zestawia go z wykluczonym obrazem ciała, konfrontując spojrzenie widza ze spojrzeniem niepełnosprawnej dziewczyny. Widz kontemplujący piękno ciała stojącej dziewczyny, zostaje przyłapany przez spojrzenie dziewczyny na wózku, jego przyjemność wizualna skonfrontowana zostaje z tożsamością osoby sparaliżowanej. Co

²⁰ Alicja Żebrowska, fragmenty wywiadów, [w:] *Kobieta o kobiecie*, katalog wystawy, Bielsko-Biała 1996, s. 72.

²¹ Nead, s. 52.

²² j.w., s. 63.

więcej, ona kontroluje spojrzenie widza, zdaje się pytać, czy wobec zestawienia ciała pięknej i atrakcyjnej kobiety z jej ciałem, widz jest w stanie wciąż odczuwać przyjemność i zadowolenie. W tej konfrontacji „wygrywa” dziewczyna na wózku inwalidzkim, ona pozostaje sobą, nawiązuje kontakt z widzem, zachęca jego/ją do poznania swojej osobowości.

To, co łączy prace Żebrowskiej i Żmijewskiego to z jednej strony zaprzeczenie normom (Żmijewski pokazuje ich brak, Żebrowska – ich opresyjność), a z drugiej – likwidowanie stereotypowego uczucia żalu związanego z widokiem ciała niepełnosprawnego.

U Żebrowskiej ma miejsce przeciwstawienie dwóch kobiet, nie zachodzi między nimi żadna głębsza relacja. Ta relacja jest natomiast bardzo ważna u Żmijewskiego. Tytuł pracy *Oko za oko* odwołuje się do prawa mojżeszowego, mówiącego o zemście i zadośćuczynieniu za dokonaną krzywdę poprzez krzywdę własną. Ta praca mówi o relacjach między osobami zdrowymi a niepełnosprawnymi – „pokrzywdzonymi”. Nie chodzi tu jednak o „pokrzywdzenie” fizyczne, ale o ostracyzm społeczeństwa, skazującego niepełnosprawnych na ograniczenie się głównie do przestrzeni domowej, o niechęć wobec nich i ich dyskryminację. *Oko za oko* jest formą zamiany miejsc, oddania swego ciała na użytek „Innych”, jest więc zapłatą za krzywdy, przejawiającą się w prostych czynnościach nie tyle pomocy, ile współdziałania. Jest próbą ukazania akceptacji „Innego” i jego ciała, które przeważnie wzbudza w nas litość, niechęć, a nawet wstręt. Te uczucia zostają zanegowane przez bardzo bliskie relacje między przedstawionymi w pracy osobami, a także przez ukazanie niepełnosprawnego ciała bez wstydu i zażenowania.

Niepełnosprawni nie ukrywają tutaj swej inności. Tylko poprzez poznanie „Innego”, może on zostać włączony w ca-

łość. Jego ułomność nie jest tu zanegowana, zostaje włączona w obszar relacji społecznych. „Inny” przestaje być tu innym, staje się częścią całości, niezastąpionym elementem układu.

Istotny jest także kontakt fizyczny, poznanie ciała „Innego” przez dotyk. Znowu powraca problem bliskiego kontaktu cielesnego. Dlaczego niepełnosprawność, choroba budzą w tak zwanych „normalnych” ludziach awersję, odrzucenie, niechęć czy wręcz obrzydzenie? Dlaczego tak bardzo boimy się bliskiego kontaktu? Czy jest to tylko poddyktowane nieobecnością niepełnosprawnych w sferze publicznej, a zwłaszcza w sferze wizualnej? Czy też ciała te wskazują na zagrożenie dla naszych zdrowych ciał? Świadczyłoby to o tym, że odrzucamy „Innego” z naszej tożsamości.

Wobec sztuki Żmijewskiego, czy innych artystów, wysuwane są nierzadko zarzuty wykorzystywania osób niepełnosprawnych i ich ułomności dla działań artystycznych. Można powiedzieć, że zarzuty te ujawniają nasze własne lęki i przyzwyczajenia. Wypowiadane są często z wielką obojętnością na problematykę niepełnosprawnych. Jeden z krytyków wyliczając strategie artystów krytycznych, pisze o „kalekach zapędzanych przed obiektyw”²³.

A jednak to właśnie w sztuce pojawiła się szansa na rozpoznanie sytuacji „Innego”. Artyści przejmują rolę społecznego sumienia, wciąż przypominając o problemach, o których istnieniu społeczeństwo nie chce wiedzieć.

Powiada Jolanta Brach-Czaina o odzyskiwaniu ciała, które dokonuje się w tej sztuce: „Wydawało się, że w kulturze współczesnej ciało zostało kompletnie wyeksploato-

²³ Jan Michalski, *Urywamy się na wolność (i transformujemy). Garść uwag na temat sztuki lat 90. na tle porównawczym*, [w:] „Znak”, grudzień (12) 1998, s. 13.

wane i straciło zdolność do ujawniania własnych znaczeń i własnych wartości.

Tymczasem pozytywne rozwiązania pojawiły się w pracach artystów skupionych na ciele ułomnym lub chorym, które nie będąc pięknym pokrowcem, musi wziąć na siebie poważniejsze zadania i kreuje wartość cielesnego doświadczenia świata i cielesnej obecności”²⁴.

²⁴ Brach-Czaina, s. 10.

Rozdział 10

Zamiast zakończenia

31 stycznia 2001 w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie miała miejsce dyskusja na temat wystawy sztuki współczesnej *Scena 2000*¹. Ekspozycja ta nie tyle podsumowała ubiegłą dekadę (to było udziałem innej wystawy, a mianowicie *Negocjatorów sztuki*, która miała miejsce w Gdańsku w 2000 roku oraz w Krakowie w 2001 roku²), ile starała się zarysować najnowsze tendencje w sztuce polskiej. *Scena 2000* była o tyle znamienna, że w przedstawionym tam wizerunku sztuki współczesnej nurt krytyczny wydawał się być już na straconej pozycji. Kuratorzy stwierdzili, że w sztuce współczesnej ma miejsce właśnie znacząca zmiana (w porównaniu na przykład z połową lat dziewięćdziesiątych), nastąpił odwrót od „dużych narracji” i pojawiło się sporo humoru³.

¹ Wystawa i dyskusja stały się tematem mojego tekstu: *Co dzieje się na „scenie” sztuki współczesnej*, [w:] „Magazyn Sztuki+Obieg”, 26 (1), 2001.

² Wystawa *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości* miała miejsce w gdańskim Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” w dniach 20 I – 19 III 2000 roku, jej kuratorką była Bożena Czubak. Wystawę można potraktować jako pierwszą próbę podsumowania dekady lat dziewięćdziesiątych. Wzięli w niej udział następujący artyści: Mirosław Bałka, gdańska grupa C.U.K.T., Marta Deskur, Zuzanna Janin, Piotr Jaros, Grzegorz Klamann, Wojciech Kozłowski, Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Zbigniew Libera, Jarosław Modzelewski, Józef Robakowski, Robert Rumas, Leon Tarasewicz, Alicja Zebrowska. Zob.: *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*, katalog wystawy, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, Gdańsk 2000.

³ Por.: *Sztuka bez tezy*. (O wystawie *Scena 2000* mówią autorzy: Ewa Gorzałdek i Stach Szablowski), [w:] „Magazyn Sztuki+Obieg”, 26 (1), 2001.

Ale czy stwierdzenia kuratorów, w pierwszej chwili, przekonujące, rzeczywiście mówią o tym, czym charakteryzuje się sztuka początku pierwszej dekady lat dwutysięcznych?

Warto w tym miejscu pokusić się o próbę podsumowania sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych. Jedną z najbardziej znaczących narracji w tej twórczości (jednak nie wielkich, a raczej krótkich, poplątanych i burzliwych) był problem „Innego” (na przykład *Tańczący* Pawła Althamera, *Oko za oko* Artura Żmijewskiego, *Bez tytułu* [Krzysztof Czerwiński] Katarzyny Kozyry) i związane z nim zagadnienia wykluczonego, nienormatywnego ciała. Inne narracje lat dziewięćdziesiątych to między innymi: problem władzy (głównie prace Zofii Kulik i Grzegorza Klamana), ujawnianie prywatności i polityka seksualności (przede wszystkim Alicja Żebrowska), problem tresury (na przykład Jadwiga Sawicka, Zbigniew Libera), zagadnienie tożsamości płciowej (Katarzyna Kozyra, Alicja Żebrowska, Zbigniew Libera, Anna Baumgart), pytanie o sens i zniewolenie, które niesie religia (przede wszystkim Robert Rumas) oraz problem kultury konsumpcyjnej – to wszystko w największym skrócie.

Artyści krytyczni ukazywali człowieka uwikłanego w mechanizmy władzy, który musi dostosować swe działania, a także swoje ciało do ogólnie przyjętych norm. Normy te określają tych, którzy im odpowiadają, a także tych, którzy są „Inni” wraz z innymi ciałami czy też innymi rodzajami pożądania. „Inność” zaś ulega wykreśleniu. „Inny” zostaje w naszej kulturze wygnany, skazany na niewidzialność, w efekcie zmuszony jest do zaprzeczania swojej własnej tożsamości. Mechanizmy opanowywania człowieka jawią się jako mechanizmy czynienia go, wraz ze swym ciałem, uległym i poddanym normom. Polegają na wpisaniu go w aktualne struktury władzy, przydzieleniu mu odpowied-

niego miejsca (jak w strukturach pojawiających się w tabloidach Zofii Kulik). Ciało jest tutaj najbardziej uległym instrumentem zniewalania. Ciała kobiet i mężczyzn muszą dopasować się do współczesnych definicji kobiecości i męskości, odpowiadając aktualnej konstrukcji różnicy płciowej, co pokazał w swej sztuce między innymi Zbigniew Libera.

Najczęstszym zabiegiem wobec ciała było rozbieranie: należało rozebrać siebie lub innych, pokazać w sytuacjach nietypowych (jak bezdomni tańczący Althamera), lub typowych (choć to przykład nie z dziedziny sztuk plastycznych, nie mogę się oprzeć, by go nie wymienić: film *Golasy* Witolda Świątnickiego, 2000, gdzie tytułowe postacie pracują w biurze), sytuacjach niedostępnych oku kamery (*Łaźnie*), pokazać przede wszystkim tych, których się nie pokazuje (starych, chorych, niepełnosprawnych), a nawet rozebrać ciało i ukazać jego wnętrze (Klaman).

Ten prosty efekt rozbierania ujawnił rygor, który rządzi współczesnym obszarem cielesności. Sztuka współczesna poprzez rozbieranie starała się uratować ciało, wyrwać je machinie kultury konsumpcyjnej. Jak pisze Jolanta Brach-Czaina, w naszej kulturze: „ciało poddane jest restrykcjom. Nie może być różnorodne, tylko unormowane”⁴. W ten sposób kultura przekazuje nam komunikat, że ciało jest naszym wrogiem. „Ciało traktowane jest tak, jakby było nieczułą, zewnętrzną powierzchnią. Rzeźbą. Pokrowcem. Nadmuchanym balonem. Modelem ulepionym z masy plastycznej. [...] Artyści skupieni na ciele znękanym zaczęli wskazywać powagę i wartość cielesnego doświadczenia”⁵.

⁴ Jolanta Brach-Czaina, *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa”, nr 11, 2000, s. 3.

⁵ j.w., s. 5-7.

Sztuka krytyczna w Polsce odzwierciedlała, a także analizowała napięcia pojawiające się w polskiej kulturze po 1989 roku, zwłaszcza bardzo szybkie przejście do kultury konsumpcyjnej, której produkty były w Polsce wcześniej kojarzone z dobrobytem, trudno dostępnym luksusem, a wręcz z wolnością – wolnością kupowania i wyboru. Wszechpanujący konsumpcjonizm, jak pokazała to sztuka krytyczna (na przykład twórczość Zbigniewa Libery), dotyka każdej sfery naszego życia, kształtując je, wpływając na postrzeganie i określanie naszej tożsamości.

Narracje lat dziewięćdziesiątych towarzyszą wciąż polskim artystom, jedne może są już bardziej wyczerpane (jak problem „Innego” oraz dyskurs cielesności), inne stają się niezwykle silnie eksploatowane (na przykład kultura konsumpcyjna).

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych szczególnym zainteresowaniem cieszyła się „kultura spektaklu” – przypomniana dzięki tłumaczeniu książki Guya Deborda pod tym właśnie tytułem⁶. Książka Deborda ukazała się w Polsce dopiero w 1998 roku, jednak zawarta w niej treść mogłaby stać się (poniewczasie) „biblią” sztuki krytycznej. Autor w 1967 roku postawił tezę, że społeczeństwo kapitalistyczne rządzi się prawem spektaklu, „[w]szystko, co było dotąd przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie”⁷. Rzeczywistość zostaje zastąpiona przez obraz. Wszystko jest konsumowane i wystawione na sprzedaż. Autor, sympatyzujący z lewicą, wyraża zdecydowaną niezgodę na taki model społeczeństwa. Kultura rządzi się w społeczeństwie spektaklu wyłącznie prawem towaru i w związku z tym jedyny sens ma, według Deborda, zaprzeczenie kulturze oraz

⁶ Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. Anka Ptaszkowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

⁷ j.w., s. 11.

połączenie sztuki z krytyką społeczną. Wydaje się, że autor nie przewidział, że nawet taka praktyka wcześniej czy później zostanie poddana logice spektaklu.

To, co miało miejsce w sztuce lat dziewięćdziesiątych, a co znalazło swój pełny wyraz w twórczości współczesnej to zwrócenie się do ikonosfery kultury popularnej. Cała plejada artystów (między innymi Rumas, Bujnowski, Maciejowski, Rajkowska, Baumgart, Podlaska, Nieznalska, Zasadni, a nawet Bałka) zanurzają się w problematykę tejże kultury. Artyści używają takich metod, jakie stosowane są w kulturze popularnej, komentują rzeczywistość, wskazują na zachodzące w niej zmiany.

Sztuka otwiera się na język kultury popularnej i korzysta z niego także w przedstawieniach krytykujących mechanizmy kultury konsumpcyjnej. Dlatego tak trudno jest stwierdzić, czy w sztuce tej ma miejsce krytyka czy aprobaty współczesnej kultury. Grzegorz Dziamski mówi, że metodą sztuki krytycznej jest subwersja, która „polega na naśladowaniu, utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytne dla widza. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności, odwołująca się do pewnego sekretne porozumienia z widzem, który musi podążać za myślą autora, a bardzo często sam skonstruować krytyczny sens pracy”⁸.

Ale z drugiej strony sztuka lat dziewięćdziesiątych była przecież sztuką skandalu. Za skandalistkę uchodziła przede wszystkim Katarzyna Kozyra. Tutaj jednak chcę

⁸ *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowadzi do rozmów o wartościach...* (Z prof. Grzegorzem Dziamskim, dr Izabelą Kowalczyk, prof. Romanem Kubickim, Maciejem Mazurkiem i Januszem Marciniakiem dyskusje prowadzi Wojciech Makowiecki), [w:] „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 2/3 (39/40) 2001, s. 11.

przypomnieć wydarzenia, które miały miejsce na przełomie 2000 i 2001 roku w Zachęcie. Skandal związany był z wystawą Piotra Uklańskiego pod tytułem *Naziści*, a wywołany został przez Daniela Olbrychskiego, który poczuł się dotknięty, że jego wizerunek (mimo że przedstawiający jego filmowe wcielenie) został umieszczony wśród tytułowych nazistów. Toteż polski aktor, utożsamiając się z innymi swoimi rolami (zapewne Kmicica), rzucił się na pracę z szablą niszcząc swoją podobiznę oraz podobiznę Marlona Brando. Przy okazji wystawy nie prowadzono dyskusji na temat siły uwodzenia wizerunku nazisty, która produkowana jest przez kulturę popularną, nie dyskutowano na temat mitu męskości. Przykład ten pokazuje jednak również, jak znacząca stała się dla nas (odbiorców) popularna ikonosfera, a także, w jaki sposób następuje przemieszczanie się znaczeń pomiędzy symulacjami rzeczywistości a samą rzeczywistością (która być może, jak chce Jean Baudrillard nie istnieje, gdyż zastępuje ją hiperrealność). W wyniku całej serii ataków spowodowanych nie tyle niezrozumieniem pracy, ile niechęcią jej zrozumienia, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Michał K. Ujazdowski zażądał umieszczenia przy wystawie stosownego komentarza. Na to nie zgodził się artysta i w efekcie wystawa została zamknięta.

Niedługo potem wybuchł w Zachęcie kolejny skandal wywołany przez posłów prawicy oburzonych na rzeźbę *Dziewiąta godzina* Maurizia Cattelana (1999). Jeden z nich – Witold Tomczak dokonał zniszczenia tej pracy. Znowu nastąpiło pomylenie fikcji z rzeczywistością – współcześni ikonoklaści odczytali rzeźbę papieża przygnięcionego meteorytem jako faktyczny zamach na papieża. Wrogowie sztuki współczesnej dopięli w końcu swego, doprowadzając do rezygnacji ze stanowiska dyrektora „Zachęty” Andy Rottenberg. Czy dzisiejsza sztuka w Polsce może zatem jeszcze

prowokować? Stach Szablowski, kurator wystawy *Scena* w wywiadzie dla „Magazynu Sztuki” mówi:

„Jesteśmy świadkami czegoś, co można nazwać wyciszeniem buntu. Myślę, że dopiero teraz następuje w sztuce konsumowanie buntu dekad poprzednich. Jest to sprzężone ze zmianami świadomości, które nastąpiły pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Wreszcie wszyscy zostaliśmy konsumentami, wreszcie nasza przestrzeń została opanowana przez media, a nasze nastroje po prostu «zdechły». Chcę przez to powiedzieć, że koniec lat dziewięćdziesiątych jest czasem pogodzenia się z rzeczywistością. Śmiejemy się z niej, ale nie krytykujemy”⁹. Wypowiedź ta jest niepokojąca, gdyż Szablowski umieszcza sztukę po stronie kultury konsumpcyjnej. Prowadzący rozmowę Ryszard Ziarkiewicz wskazuje, że dlatego nie ma poważnych postaw krytycznych i buntu, gdyż sztuka zachłysnęła się rzeczywistością. Używając kanibalistycznej metafory, można powiedzieć, że sztuka została pożarta przez kulturę konsumpcyjną. Ale, czy rzeczywiście tak się stało? Czy przyglądając się realizacjom poszczególnych artystów, możemy z całą pewnością stwierdzić, że pogodzili się oni z rzeczywistością? Czy na jednym biegunie istnieje sztuka krytyczna, a na drugim sztuka poddana mechanizmom kultury i rynku? A może ten podział jest zbyt schematyczny?

Musimy pamiętać, że każda sztuka krytyczna obciążona jest ryzykiem: postawy kontestacji i buntu są zagarniane przez kulturę dla jej potrzeb i w ten sposób osłabiane. Ale z drugiej strony subwersywne treści przenikają do głównego nurtu kultury. Nurt krytyczny w sztuce lat dziewięćdziesiątych nie sytuował się ani poza, ani przeciw układowi władzy. Sposób krytyki rzeczywistości to między innymi naigrywanie się, przedrzeźnianie, jak na przykład u Zbi-

⁹ *Sztuka bez tezy*, s. 39.

gniewa Libery naśladowującego metody kultury konsumpcyjnej czy Katarzyny Kozyry wskazującej na mechanizmy kultury popularnej, a zarazem korzystającej z jej metod. Sztuka krytyczna lat dziewięćdziesiątych wprowadzała w obręb kultury to, co wcześniej było wykluczone, odrzucone. Metody radykalne, używane przez tych artystów, jak na przykład podglądanie, ujawnianie prywatności, ukazywanie sytuacji intymnych, naruszanie związanych z cielesnością obszarów tabu, pod koniec lat dziewięćdziesiątych znalazły się w tak zwanym *mainstreamie* kultury popularnej: modne stało się „podglądactwo” (*Big Brother* i podobne mu produkcje), wystawiono na „sprzedaż” najbardziej intymne momenty życia (jak na przykład poród w telenoweli *Pierwszy krzyk*), operacje plastyczne zostały dokładnie zarejestrowane w jednej z polskich telenoweli dokumentalnych. Podobne przykłady można by jeszcze mnożyć. Czy więc sztuka krytyczna przegrała wobec totalności kultury popularnej? Czy krytyka natrafiła na postmodernistyczną kpinę? Czy sztuka krytykowała tylko rzeczywistość czy też, jakby mimochodem, stała się elementem spektaklu kulturowego i sama zaczęła tę rzeczywistość współkształtować?

Te pytania wydają się szczególnie aktualne w odniesieniu do sztuki początku lat dwutysięcznych. Wyrasta ona z doświadczeń twórczości lat dziewięćdziesiątych. Używa nie tylko strategii subwersji, ale wręcz symulacji. Zaproszenie na wystawę pod znamienym tytułem *Pop-elita* (31 maja – 17 czerwca 2001, Bunkier Sztuki, Kraków) miało formę ulotki reklamowej z supermarketu, opatrzonej takimi hasłami: „Superprodukcja”, „Letnia promocja artystów”, „Największy hit roku 2001”, „Oferta lepsza niż inne”, a w miejscu, gdzie znajdują się fotografie reklamowanych towarów w podobnych ulotkach, umieszczone były fotografie obecnych na wystawie artystów. Niedługo potem Mariola Przyjemaska (lipiec 2001) miała wystawę w Agencji

reklamowej D'Arcy zatytułowaną *D'Arcy Art*. Swoistym dziełem sztuki stał się katalog wystawy przypominający katalog mody. Artystka dała się sfotografować jako gwiazda z okładki magazynu ilustrowanego. Wizerunek ten, jak pisał „Raster”, został stworzony przez profesjonalistów od reklamy. Według recenzentów tego internetowego pisma, było to działanie zgodne ze stylistyką pastiszu lub całkowitego podszycia się pod komercyjny produkt – sprzedany został produkt o nazwie „Przyjemka”¹⁰.

To, co wydaje się tu niepokojące to zatracenie granicy między sztuką a kulturą konsumpcyjną, całkowite poddanie się sztuce stylistyce kultury popularnej, uwiedzenie przez urok jej poetyki. Ma się wrażenie, że nastąpiło tu całkowite zawłaszczenie sztuki przez pop-kulturę.

Ale warto wskazać tu na inną artystkę, używającą podobnych metod już w latach dziewięćdziesiątych – Joannę Rajkowską, która sprzedaje w puszkach swoje ciało, ślinę czy pot. Artystka tak mówi o swoich działaniach: „Skoro muszę się sprzedawać, czego nienawidzę, to postanowiłam sprzedać się jak najniżej, jak najtaniej. Po prostu oferować własne ciało na sprzedaż, w formie najbardziej fajnej, czyli napoju w puszkach”¹¹.

Artystka ukazuje najbardziej drapieżny rys kultury konsumpcyjnej, która zamienia w towar wszystko. Pokazuje w ten sposób kanibalistyczny rys współczesnej kultury. Konsumpcjonizm podsyca nasz głód, kreuje nasze potrzeby, dlatego wciąż jesteśmy nieusatisfakcjonowani i niezaspokojeni. Nasz głód (kupowania nowych produktów, informacji, rozrywki, wiedzy) ciągle wzrasta. I choć narasta ilość oferowanych nam dóbr, nie jest ona nas w stanie zaspokoić.

¹⁰ „Raster”, 1.07.2001, <http://raster.art.pl>.

¹¹ Joanna Rajkowska, [w:] *Wystawa Maskarady, IX Festiwal Inner Spaces. Ostatnia kobieta*, Poznań, red. A. Jakubowska, s. 16.

Praktyka ta prowadzi do tego, że zaczynamy konsumować siebie nawzajem. Nasze ciało i my sami stajemy się funkcjonującymi na globalnym rynku towarami. Rajkowska, właśnie przez odniesienie do kanibalizacji współczesnej kultury pozostaje bez wątpienia artystką krytyczną. W jej działaniach nie ma biernego poddania się mechanizmom kultury konsumpcyjnej, jest raczej to, co miało też miejsce w pracach Libery (*Body Master*, *Wyciągarka do penisa*), a więc ukazanie absurdu istniejących już mechanizmów współczesnej kultury.

Warto wskazać jeszcze na twórczość grupy „Ładnie”, określaną terminem „nowa banalizacja”. „Ich rejestracje rzeczywistości wynikają z zaobserwowania najbanalniejszych momentów z życia, z pobieżnego patrzenia, i zmuszają do takiego też patrzenia na obrazy: krótko, po to, żeby zetknąć się z zarejestrowanym momentem, rozpoznać go – wzruszyć ramionami, zaśmiać się [...] i pójść na piwo”¹².

Zgadzam się, że artyści ci zwracają się w stronę języka bardzo trywialnego, banalnego, ale nie zgadzam się, że wystarczy pobieżne patrzenie. Pokazuje to na przykład obraz Marka Firka *Ćwiczymy samogłoski*, 2000 ukazujący instrukcję użycia tamponu. Ta praca jest oskarżana o to, że obraża kobiety. Ja natomiast uważam, że znakomicie pokazuje, jak z odpadków rzeczywistości, skrawków, śmieci, informacji na etykietach i ulotkach budujemy nasz obraz rzeczywistości. To między innymi na takich szczątkach, budowana jest nasza wiedza o świecie, ciele, seksualności. Pamiętam, że jako dziecko miałam w rękach tę samą instrukcję tamponu i byłam nią zafascynowana, próbowałam połączyć konkretne części przedstawione na rysunku z ana-

¹² Magdalena Ujma, *Proporcje wszystkiego. Ładnie*, [w:] „artmix (sztuka – feminizm – kultura wizualna)”, nr 1, kwiecień 2001, <http://free.art.pl/artmix>.

tomia kobiety i nijak mi to nie wychodziło, bo rysunek przedstawia dolną część korpusu kobiety w przekroju poprzecznym. Ta ulotka i obraz Firka, ukazują, jak bardzo instrumentalnie traktowane jest ciało. W tym momencie można by wspomnieć figury anatomiczne z XVII wieku, przedstawiające nagie ciało kobiety, które można było otwierać jak szafki, zaglądać do wnętrza i eksplorować przy pomocy wzroku. Efekt erotyczny tych figur, choć służących przecież poznaniu medycznemu, był niezaprzeczalny. Podobna dwuznaczność związana jest z obrazem przedstawiającym instrukcję użycia tamponu. Toteż nie zdziwiło mnie zdjęcie tej pracy z wystawy grupy „Ładnie” w Katowicach po interwencji byłej pani minister, która prosiła, żeby to jakoś „po cichu” załatwić. W przewrotny sposób praca ta odnosi się do problemu zrepresjonowanej seksualności.

Artyści stosując język naszej kultury, dokonują więc nie tyle dekonstrukcji (co było udziałem sztuki lat dziewięćdziesiątych, odsłaniającej struktury, na których budujemy podstawowe podziały czy wyróżniki społeczne), ile wiwisekcji kultury czy wręcz czegoś w rodzaju psychoanalizy. Analizują bowiem język (wizualny), który wpływa na nasze postrzeganie świata i relacje, które w nim zachodzą. Zwracają się w stronę zbiorowej wyobraźni kształtowanej przez współczesną sferę wizualną: filmy, reklamy, wiadomości telewizyjne, ulotki reklamowe... Mogłoby się wydawać, że obrazy te ani nie ukrywają niczego, ani nie odkrywają (przywołując znowu Jeana Baudrillarda¹³). A jednak zwracają uwagę na pozornie nieważne i nieistotne elementy języka wizualnego pop-kultury. Pokazują, jak struktury tego języka tworzą nasz (niespójny) obraz rzeczywistości, w jaki sposób pojawiające się w tej sferze komunikaty

¹³ Jean Baudrillard, *Poza pięknem i brzydotą, poza dobrem i złem*, [w:] „Format”, nr 2/3, 1991, s. 64.

kształtują naszą wyobraźnię. Jaki jest ten język i jakie są jego struktury?

Pokazują to najlepiej prace Jadwigi Sawickiej. Fragmenty zlewające się w trudne do odczytania frazy, spod których wydzierają przekazywane niemal w trybie rozkazującym komunikaty. Z pozoru nieznaczący, chaotyczny język układa się w przekaz, który odciska się na naszej wyobraźni.

Najnowsza sztuka oskarżana bywa o kiczowatość, pobieżność, miałość, mam jednak wrażenie, że po dokładnym przyjrzeniu się jej te określenia nie są adekwatne.

Można prześledzić na przykładzie popularnych na początku XXI wieku artystów, jak kształtują się ich zainteresowania, ile w gruncie rzeczy mają oni nadal wspólnego ze sztuką lat dziewięćdziesiątych. Jest to oczywiście obraz wybiórczy i subiektywny:

Marcin Maciejowski ukazuje w swych obrazach to, co kształtuje gusty młodzieży, „zeszmacenie się” naszej kultury;

Grupa „Ładnie”, do której należy Maciejowski – w swoich pracach prezentuje symulacyjność współczesności oraz ukazuje, że wspomniane już odpadki rzeczywistości z pozoru nieistotne – więcej mogą mówić o kulturze niż to, co znajduje się w pełnej widzialności;

Mariola Przyjemaska – ukazuje rozmycie się wszelkich wartości w kulturze konsumpcyjnej;

Dorota Podlaska – w pozornie ładnych i lekkich obrazach oraz ocierających się niemal o kicz instalacjach pokazuje tragiczny wymiar kobiecego przeznaczenia, dokonuje analizy kobiecych marzeń kształtowanych przez telenowele i romanse spod znaku Harlequina;

Anna Baumgart – przedstawia złudność marzeń o romantycznej miłości, ukazuje uwewnętrznione przez kobiety przekonanie o własnej drugorzędności;

Katarzyna Józefowicz – poprzez swoje dywanowe kompozycje kieruje naszą uwagę na problem nadreprezentowalności ciał w sferze wizualnej;

Dorota Nieznalska – przedstawia techniki tresowania ciał, którym sami się poddajemy;

Julita Wójcik i Elżbieta Jabłońska – zwracają się w stronę kobiecej krzątaniny;

Cezary Bodzianowski – kieruje się w stronę sztuki efemerycznej.

Przede wszystkim nowe są te ostatnie propozycje, które wychodzą poza ikonosferę pop-kultury i uciekając przed kanibalistycznym konsumpcjonizmem zwracają się w stronę codzienności i efemeryczności. Pozostali artyści pokazują przede wszystkim siłę uwodzenia kultury konsumpcyjnej. Nie są oni bynajmniej artystami pogodzonymi z rzeczywistością, to oni właśnie używają strategii subwersji. Ich sztuka nie jest radosna i zabawna, jak mogłoby się wydawać. To nie sztuka jest banalna, tylko otaczająca nas rzeczywistość, na którą wskazują artyści.

Na pewno jednak sztukę współczesną charakteryzuje brak otwartych głosów sprzeciwu i unikanie otwartej krytyki. Grzegorz Klaman w wypowiedzi dla „artmixa” mówi o braku głosów krytycznych: „Szkoda, że brakuje bardziej zdecydowanego głosu. Myślę, że wszyscy się boją, bo wszystko po pewnym czasie zostaje zrelatywizowane i skonsumowane. Ludzie boją się jednoznacznie stanąć po jakiejś stronie czy krytycznie coś nazywać. Bo lepiej jest schować się za ironię i zabawę, zrobić uskok. To jest łatwiejsze”¹⁴.

Ale czy zdecydowany głos sprzeciwu jest możliwy i w jaki sposób można sprzeciwiać się kulturze konsumpcyjnej?

¹⁴ *Nie będę udawał, że się dobrze bawię*, (Wypowiedź Grzegorza Klamana dla artmixa), [w:] „artmix (sztuka – feminizm – kultura wizualna)”, nr 1, kwiecień 2001, <http://free.art.pl/artmix>.

Stymulująca nasze potrzeby, programująca nas na odczuwanie przyjemności, nie wydaje się być agresywna, ekspansywna czy wręcz kanibalistyczna. Ma w sobie moc zawłaszczania podmiotów, tożsamości, a nawet sztuki. Czy sztuka może krytykować taką kulturę wprost? Musiałaby to robić w postaci otwartych, radykalnych głosów sprzeciwu – opowiadając się na przykład po stronie antyglobalizmu, ekologii czy feminizmu, a jak wiadomo wszelkie radykalne stanowiska są od razu odrzucane. Według większości – otwarta ideologia wyklucza się ze sztuką.

Pozostaje więc owo przesuwanie znaczeń, analiza języka współczesnej ikonosfery. Najmłodszy twórcy często deklarują, że nie chcą patetycznych sytuacji, że sztuka powinna być przyjemna (Julita Wójcik). Poniekąd odcinają się od krytycyzmu: „Jeśli chodzi o moje podejście w pracach plastycznych do zastanej rzeczywistości to nie jest ono krytyczne w sensie negatywnym”. (Marcin Maciejowski). Ale często szkoda im z tego krytycyzmu zupełnie zrezygnować: „Relaks jest subtelny. Relaks nie wyklucza sztuki zaangażowanej. Potrzeba sztuki zaangażowanej, ale pozbawionej łez”. (Wilhelm Sasnal)¹⁵. Ta ostatnia wypowiedź najbardziej ujmuje ową ambiwalencję, która jest obecna w dzisiejszej postawie artystów. Mogę krytykować, ale nie chcę rezygnować z przyjemności, które daje mi to, co jest krytykowane – oto *clou* tej postawy.

Następną rzeczą, która wyraźnie różni sztukę dzisiejszą od twórczości lat dziewięćdziesiątych, jest zaprzestanie pytań o granice wolności. Sztuka krytyczna stawiała problem wolności w społeczeństwie demokratycznym. Twórczość ta osiągnęła jednak pewne *extremum*, którego, jak się wydaje, przekroczyć już nie można. Poruszając tematy, któ-

¹⁵ Wszystkie wypowiedzi pochodzą z katalogu wystawy *Relaks*, red. Ł. Gorczyca, Galeria Arsenał, Białystok, 2001.

re uważane są za tabu i przeważnie okryte są milczeniem, dopuściła więc na scenę sztuki to, co jest przez nią wykluczone – obsceniczność. Dlatego wywołała tak ostre reakcje i kontrowersje. Jak pisał Hal Foster w swojej głośniejszej książce *The Return of the Real*¹⁶, sztuka – która wywołuje skandale, prowokuje, burzy nasze przyzwyczajenia, narusza z góry ustalone normy – naprowadza nas na odtracony obszar *abject* (zarazem wstręt i zachwyty) naszej tożsamości. Tego wszystkiego nie odnajdziemy w sztuce początku obecnej dekady. Nie padają pytania o granice wolności, ma się wrażenie, że twórcy i kuratorzy nie chcą się już nikomu narażać. Marginalizacja nurtu krytycznego jest również efektem ciągłej nagonki na sztukę krytyczną oraz wystawiających ją kuratorów. Symptomatyczne na tym tle jawią się wydarzenia mające miejsce w 2001 roku: odejście Andy Rottenberga ze stanowiska dyrektora „Zachęty”, zwolnienie Anety Szyłak ze stanowiska dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” oraz zamknięcie w 2002 roku Galerii „Wyspa” po kontrowersyjnej wystawie Doroty Nieznalskiej oraz rozprawa tejże artystki we wrześniu 2002 roku.

Zapytajmy na koniec: jaka jest wartość sztuki symulującej naszą rzeczywistość? Sztuka ta odsłania wartości, które są dla nas najważniejsze, ukazuje, w jaki sposób kształtowany jest nasz obraz świata. Twórczość, która odwołuje się do estetyki kultury popularnej, reklamy, magazynów ilustrowanych, pokazuje nam dobitnie, że to właśnie ta sfera kształtuje naszą rzeczywistość i sposoby jej postrzegania.

Żyjemy w świecie symulacji – to główne przesłanie nowego banalizmu (czy wręcz kanibalizmu). Bardzo pesymistyczne: poza symulacje wyjść się nie da, zakrywają one całkowicie rzeczywistość i nic nie jest już ważne, bo w koń-

¹⁶ Hal Foster, *The Return to the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996.

cu i tak wszystko podlega logice konsumpcjonizmu. „Jedynym wielkim celem świata zachodniego jest komercjalizm, wraz ze wszystkim wokół widzianym jako potencjalny przedmiot handlu”¹⁷ – powiada Jean Baudrillard. Kultura konsumpcyjna zagarnia wszelkie działania kontrkulturowe i krytyczne dla swych potrzeb, oswaja je i wykorzystuje jedynie to, co nie zagraża jej porządkowi. W ten sposób krytyka zostaje osłabiona, a wręcz unicestwiona. Może więc to, co pozostaje to właśnie tworzenie doskonałych symulacji?

Pojawia się ważne pytanie: co wyraża sztuka w czasach pop-kultury – aprobatę czy krytykę? Chyba ani jedno, ani drugie, a może raczej: i jedno, i drugie. Jednak za wcześnie jeszcze na stawianie jakichkolwiek diagnoz sztuce pierwszej dekady lat dwutysięcznych. Być może na pytanie o to, jaka jest sztuka tej dekady, przyjdzie autorce odpowiedzieć za dziesięć lat.

¹⁷ Baudrillard, s. 64.

Bibliografia:

Ackelsberg Martha A. i Lyndon Shanley Mary, *Privacy, Publicity, and Power. A Feminist Rethinking of the Public-Private Distinction*, [w:] *Revision the Political. Feminist Reconstruction of Traditional Concepts in Western Political Theory*, red. N.J. Hirschmann i C. Di Stefano, Westview Press, Boulder, Colorado, Oxford 1996.

Adamiak Elżbieta, *Milcząca obecność. O roli kobiety w Kościele*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999.

Alicja Żebrowska, *Grzech Pierworodny, Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 1994,

Alicja Żebrowska, *Onone. A World after the World*, katalog wystawy, Galeria Laboratorium, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1998.

Alina Szapocznikow 1926–1973, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 1998.

Artur Żmijewski, *Oko za oko*, katalog wystawy w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa, 18 IV – 31 V 1998, kurator Grzegorz Borkowski, Warszawa 1999.

Badinter Elisabeth, *XY. Tożsamość mężczyzny*, przeł. G. Przewłocki, W.A.B., Warszawa 1993.

Bakke Monika, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2000.

Bal Mieke i Bryson Norman, *Semiotics and Art History*, [w:] „Art Bulletin” 73 (1991), s. 174–208.

Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 1998.

Bauman Zygmunt, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 1995.

Bauman Zygmunt, *Globalizacja (I co z tego dla ludzi wynika?)*, przeł. E. Klekot, PIW, Warszawa 2000.

Bauman Zygmunt, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, PWN, Warszawa 1998.

Bauman Zygmunt, *Wolność*, przeł. J. Bauman, Znak, Kraków 1995.

Baranowska Maria Małgorzata, *Luce Irigaray: myślenie różnicy płci*, [w:] „Pełnym Głosem”, nr 4, Kraków 1996, s. 32–40.

Berger John, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Rebis, Poznań 1997.

Bordo Susan, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, Berkeley Los Angeles, London 1993.

Brach-Czaina Jolanta, *Ciało współczesne*, [w:] „Res Publica Nowa”, nr 11, 2000, s. 3–10.

Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999.

Butler Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*, Routledge, New York, London 1993.

Butler Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.

Butler Judith, *Podmiotowość płci/płciowości/pragnienia*, przeł. B. Kopeć, [w:] *Spotkania feministyczne*, OŚKa, Warszawa 1994/1995, s. 8–67.

Bryson Norman, *The Gaze in the Expanded Field*, [w:] *Vision and Visuality*, red. Hal Foster, Bay Press, Seattle 1988, s. 87–113.

Chołuj Bożena, *Tożsamość płci – natura czy kultura?*, [w:] *Spotkania feministyczne...*, s. 68–73.

Clark Kenneth, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, PWN, Warszawa 1998.

Clark Timothy J., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1989.

Czubak Bożena, *Sztuka na marginesie rzeczywistości*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 4, 1994, s. 44–54.

Czy marginalizacja sztuki współczesnej? (Dyskusja redakcyjna z udziałem Jaromira Jedlińskiego, Ewy Mikiny i Piotra Piotrowskiego. „Format” reprezentowali Bożena Czubak i Andrzej Saj), [w:] „Format”, nr 26/27 (1–2), 1998, s. 2–7.

- Deutsche Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1996, s. 290–373.
- Douglas Mary, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London, New York 1966.
- Duncan Carol, *The Aesthetics of Power, Essays in Critical Art History*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Duncan Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London, New York, 1995.
- Dziamski Grzegorz, *Lata dziewięćdziesiąte*, Wydawnictwo „Arsenał”, Poznań 2000.
- Foster Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 1996.
- Foucault Michel, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998.
- Foucault Michel, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Foucault Michel, *What Is An Author?*, [w:] *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays*, red. D.F. Bouchard, Cornell University Press, Ithaca New York 1977, s. 113–138.
- Fragments for a History of the Human Body*, red. M. Feher, R. Nad-daff, N. Tazi, t. I-III, Zone Books, Cambridge MA, New York, 1989.
- Franus Ewa, *Narzeczona Frankensteina. Sprzeczności płci i pewien polski socrealistyczny obraz*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 10 (2), 1996, s. 232–240.
- Freud Sigmund, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Poręba i R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Garb Tamar, *The Forbidden Gaze: Women Artists and the Male Nude in late Nineteenth-Century France*, [w:] *The Body Imaged...*, s. 33–42.
- Haraway Donna, *Manifest Cyborga*, przeł. E. Franus, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 17 (1), 1998, s. 206–213.

Irigaray Luce, *Ta pleć, która nie jest jednością*, przeł. K. Kłosińska, [w:] „FA – art”, nr 4 (26), 1996, s. 44–47.

Jakubowska Agata, *Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana czy wyizolowana? O kilku aspektach twórczości Natalii LL z perspektywy psychoanalizy lacanowskiej*, [w:] „Artium Quaestiones”, nr VIII, UAM Poznań 1997, s. 113–134.

Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 1996.

Jay Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley Los Angeles, London 1993.

Jones Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1998.

Jones Amelia, *Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art*, [w:] *New Feminist Criticism...*, s. 16–41.

Jones Amelia, *Tracing the Subject with Cindy Sherman*, [w:] *Cindy Sherman. Retrospective*, Thames & Hudson, New York, London 1997, s. 33–53.

Jones Amelia, *The ambivalence of male masquerade: Duchamp as Rose Sélavy*, [w:] *The Body Imaged...*

Katarzyna Kozyra. *Prace 1993–1998*, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, kurator wystawy: B. Czubak, Gdańsk 1998.

Katarzyna Kozyra, *Łaźnia męska. Katalog wystawy*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1999.

Kitliński Tomek, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej*, Aureus, Kraków 2001.

Klaman, katalog wydany w związku z prezentacją wystawy Grzegorza Klamana (Bytom, Oronsko, Poznań, Białystok, Warszawa, Gdańsk), Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 1999.

Kluszczyński Ryszard W., *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, [w:] „Exit”, nr 4 (40) 1999, s. 2074–2081.

Kobiety twórcze. „OŚKa”, nr 3 (8) 99.

Kowalczyk Izabela, *Ciało, władza i cenzura (na przykładzie jednej pracy, która nie istnieje i drugiej, której nie widać)*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 23 (3), 1999, s. 29–32.

Kowalczyk Izabela, *Kobieta, która patrzy*, „Kresy”, nr 37 (1), 1999, s. 219–223.

Kowalczyk Izabela, *Kozyra, czyli problem*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 22 (2), 1999, s. 40–46.

Kowalczyk Izabela, *Podglądanie jako strategia dekonstrukcji obrazu ciała*, [w:] „Kresy”, nr 38–39 (2–3), 1999, s. 249–254.

Kowalczyk Izabela, *Polityczna apolityczność i bezcielesne ciała a przypadek Aliny Szapocznikow*, [w:] *Sztuka w okresie PRL-u...*, s. 57–64.

Kowalczyk Izabela, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, [w:] „Artium Quaestiones”, nr VIII, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1997, s. 135–152.

Kowalczyk Izabela, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2002.

Krakowiecka Edyta, *Feministyczna interpretacja Księgi Genesis*, [w:] „Pełnym Głosem”, nr 4, 1996, s. 58–70.

Kristeva Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, przeł. L.S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1982.

Kuroń Jacek, Żakowski Jacek, *PRL dla początkujących*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.

Lajer-Burcharth Ewa, *Old Histories: Zofia Kulik's Ironic Recollections*, [w:] *New Histories*, katalog wystawy, The Institute of Contemporary Art, Boston 1996.

Leszkowicz Paweł, *Grzechy Alicji Żebrowskiej: Sztuka a Aborcja*, [w:] „artmix” (sztuka – feminizm – kultura wizualna), nr 1, kwiecień 2001, <http://free.art.pl/artmix>.

Leszkowicz Paweł, *Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960–1980. Władza – sztuka – seks*, [w:] *Sztuka a erotyka*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1995, s. 445–470.

Leszkowicz Paweł, *Sztuka a pleć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 22 (2), 1999.

Lisiewicz Małgorzata, *Antyciała – ciała przeciw rzeczywistości*, [w:] „Format”, 20/21 (3/4), 1995, s. 118–119.

Lisiewicz Małgorzata, *Dyskursy nauki a wizerunek ciała w zachodniej i amerykańskiej sztuce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, [w:] „Artium Quaestiones”, nr VIII, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1997, s. 89–112.

Lisiewicz Małgorzata, *Sztuka milczenia. Szkic o polskiej sztuce lat 80.*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 5 (1), 1995, s. 65–74.

Lisiewicz Małgorzata, *Pamięć ciała*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 9 (1), 1996, s. 80–91.

Mandal Eugenia, *Socjalizacja ról społecznych związanych z płcią*, [w:] *Współczesne problemy socjalizacji*, red. E. Mandal i R. Stefańska-Klar, Skrypt nr 507, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995.

Marciniak Janusz, *Awangarda i wątroba. Eseje nie tylko o sztuce*, Obserwator, Poznań 1998.

Marczewska Emma, *Pracownia profesora Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP w latach dziewięćdziesiątych*, praca magisterska pod kier. prof. dr hab. P. Piotrowskiego, maszynopis, Instytut Historii Sztuki UAM, Poznań 1997.

Maskarady, katalog wystawy, kuratorka: A. Jakubowska, Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces, Poznań 2001.

Melosik Zbyszko, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Edytor, Poznań, Toruń 1996.

Metamorfozy ciała. Świadczenia i interpretacje, red. D. Czaja, Contago, Warszawa 1999.

Moxey Keith, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Cornell University Press, Ithaca New York, Londyn 1994.

Moxey Keith, *Nostalgia for the Real*, wykład, 28 czerwca 1999, Summer Institute in Art History and Visual Studies, Uniwersytet w Rochester, USA.

Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, „Universitas”, Kraków 1992, s. 95–106.

Nead Lynda, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998.

Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości, katalog wystawy, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000.

New Feminist Art Criticism: Critical Strategies, red. K. Deepwell, Manchester University Press, Manchester, New York, 1995.

New Feminist Criticism: Art, Identity, Action, red. J. Frueh, C.L. Laner, A.R. Aven, Icon Editions, New York, 1993.

Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze, Trans Humana, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997.

On Fashion, red. S. Benstock i S. Ferris, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1994.

Owens Craig, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 421–450.

Perniola Mario, *Between Clothing and Nudity*, [w:] *Fragments for a History of the Human Body*, t.II, s. 237–266.

Piotrowski Kazimierz, *Sztuka somatycznego społeczeństwa*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 6/7 (2/3), 1995, s. 16–30.

Piotrowski Piotr, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Obserwator, Poznań 1991.

Piotrowski Piotr, *Poza starą i nową wiarą*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 10 (2), 1996, s. 146–160.

Piotrowski Piotr, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Obserwator, Poznań 1996.

Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1946 roku*, Rebis, Poznań 1999.

Piotrowski Piotr, *Sztuka według polityki*, [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości...*, s. 20–34.

Płeć i kultura. Z Marią Janion rozmawia Maciej Mazurek, [w:] „Czas Kultury”, nr 4–5, 1999, s. 46–55.

Pollock Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London, New York 1988.

Pollock Griselda, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, New York 1999.

Relaks. Katalog wystawy, Kurator – Łukasz Gorczyca, Galeria Arsenal, Białystok 2001.

Sigma, Galeria Repassage. Katalog wystawy, red. M. Sitkowska, Galeria „Zachęta”, Warszawa 28 VI – 1 VIII 1993.

Sontag Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, PIW, Warszawa 1999.

Spotkania feministyczne, red. B. Limanowska, T. Oleszczuk, OŚKa, Warszawa 1994/1995.

Sztuka polska lat 90., „Znak”, nr 523, Kraków, grudzień (12), 1998.

Sztuka w okresie PRL-u, red. T. Gryglewicz i A. Szczerski, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

Szyłak Aneta, *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*, [w:] „Exit”, nr 3 (31) 1997, s. 1532–1534.

The Expanding Discourse: Feminism and Art History, red. N. Brode, M.D. Garrard, Icon Editions, New York 1992.

The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives, red. S. Rubin Suleiman, Harvard University Press, Cambridge, London 1986.

The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance, red. K. Adler i M. Pointon, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective, red. M.A. Cheetham, M.A. Holly, K. Moxey, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Thomas Louis-Vincent, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.

Toniak Ewa, *Pani Bond z siatką, albo o zmianach płci sztuki polskiej w latach dziewięćdziesiątych*, [w:] *Kobiety w kulturze popularnej*, red. E. Zierkiewicz, I. Kowalczyk, Konsola, Poznań–Wrocław 2002, s. 75–88.

Tseëlon Efrat, *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life*, Sage Publication, London, New Delhi, 1995.

Turowski Andrzej, *Polska idea*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa XI 1984, SHS, Warszawa 1987, s. 31–38.

Walczevska Sławomira, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskursu emancypacyjnego w Polsce*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999.

Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowadzi do rozmów o wartościach... (Z prof. Grzegorzem Dziamskim, dr Izabelą Kowalczyk, prof. Romanem Kubickim, Maciejem Mazurkiem i Januszem Marciniakiem dyskusje prowadzi Wojciech Makowiecki), [w:] „Gazeta Malarzy i Poetów”, nr 2/3 (39/40), 2001, s. 5–16.

Williams Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the „Frenzy of Visible”*, University of California Press, Berkeley Los Angeles, 1989,

Wojciechowski Jan Stanisław, *Jaki rozum po katastrofach. Wokół polskiej sztuki lat 90*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.

Wolf Naomi, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, Vintage, London 1991.

Vision and Textuality, red. S. Melville, B. Readings, Duke University Press, Durham 1995.

Vision and Visuality, red. H. Foster, Dia Foundation. „Discussions in Contemporary Culture”, Nr 2, Bay Press, Seattle 1988.

Visual Culture. Images and Representations, red. N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey, Wesleyan University Press, Hanover, London 1994.

Visual Display. Culture Beyond Appearances, red. L. Cooke i P. Wolten, Dia Center for the Arts, The New Press, New York 1995.

Zofia Kulik, *An Iconographic Guide to All The Missiles Are One Missile*, katalog wystawy, Venice 1997.

Zofia Kulik, *The Human Motif*, katalog wystawy, Zone Gallery, Newcastle Upon Tyne, 1995/96.

Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii*, katalog wystawy, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe Poznań, maj-czerwiec 1999.

Żmijewski Artur, *Morbus Hodgkin – choroba na śmierć*, [w:] „Magazyn Sztuki”, nr 10 (2), 1996, s. 135–139.

Indeks nazwisk

- Abakanowicz, Magdalena 58–60
Acconci, Vito 66
Adamiak, Elżbieta 220
Aleksiejew, G.D. 120
Almodovar, Pedro 175
Althamer, Paweł 10, 70, 80, 88, 100, 106, 300, 301
Araki, Nobuyoshi 67, 68
Aubert, Charles 122, 123
Augustyn 220
- Badinter, Elisabeth 210, 213, 214
Bakke, Monika 251
Bałka, Mirosław 10, 303
Banaszkiewicz, Ewa 91
Basow, S.A. 199
Barthes, Roland 15
Bartkowiak, Krzysztof 87
Bataille, George 275, 283
Bauby, Jean-Dominique 282, 283
Baudelaire, Charles 173
Baudrillard, Jean 304, 309, 314
Bauman, Zygmunt 18, 158, 253, 259
Baumgart, Anna 10, 300, 303, 310
Bem, Sandra Lipsitz 185
Bender, John 263
Bereś, Jerzy 60–62
Berger, John 66, 153, 168, 204
Bernini, Gianlorenzo 261
Bichat, X. 263
Bieniasz, Maciej 38
Bidloo, Goffredo 261
Bodzianowski, Cezary 311
Bogusz, Marian 38
Bordo, Susan 191, 192, 197, 208, 209
Böhme, Hartmut 229, 230, 237
Brach-Czaina, Jolanta 15, 253, 255, 262, 282, 283, 297, 301
Brando, Marlon 304
Brittan, Arthur 214
- Bryson, Norman 130, 144
Bujnowski, Rafał 303
Butler, Judith 26, 48, 176, 177, 178, 244, 245, 272, 273
- Cabane, Pierre 47
Cassatt, Mary 172
Cattelan, Maurizio 304
Caws, Mary Ann 67
Chadwick, Whitney 139
Choluj, Bożena 13, 176, 234
Cieślar, Elżbieta 64, 65
Cieślar, Emil 64, 65
Clark, Kenneth 60, 62, 152, 153, 161, 164, 165, 201
Clark, Timothy J. 152, 153, 155
Czernikiewicz, Wiesław 201
Czubak, Bożena 13, 74, 92, 246
- David, Jaques Louis 121
Dean, Tacita 180
Debord, Guy 302
Deleuze, Gilles 9, 128
Derrida, Jacques 263
Deutsche, Rosalyn 12, 24
Dłubak, Zbigniew 38
Dobkowski, Jan 38
Domańska, Ewa 13
Douglas, Mary 28
Duchamp, Marcel 174, 175
Duffy, Mary 292, 293
Duncan, Carole 131
Dürer, Albrecht, 164, 165, 167, 169
Dziamski, Grzegorz 303
- Eliot, Thomas Stearns 132
- Fangor, Wojciech 32, 33, 194, 195
Firek, Marek 308, 309
Foster, Hal 23, 313

- Foucault, Michel 9, 16, 17, 22, 25, 31, 32, 42, 59, 76, 115, 118, 126, 182, 188, 247, 248, 251, 252, 258, 263, 266, 271, 273
- Franus, Ewa 32, 194
- Freiser, Paweł 64
- Freud, Sigmund 28, 29, 213
- Garb, Tamar 122, 124
- Gentileschi, Artemisia 139
- George, Sand 170
- Gorczyca, Łukasz 100, 105–107, 285, 292, 293
- Gorządek, Ewa 80
- Goya y Lucientes, Francisco
Jose de 135, 136
- Goździewski, Marek 221, 223
- Górna, Katarzyna 70, 79, 88, 100, 101
- Green, Charles 271
- Grimm, Jacob i Wilhelm 91
- Grottger, Artur 135–138
- Grosz, Elizabeth 257, 265
- Grzywacz, Zbylut 38
- Gustowska, Izabella 48, 86
- Gutt, Wiktor 65
- Handler, Ruth 190
- Hansen, Oskar 65
- Haraway, Donna 244, 245
- Holzer, Jenny 71
- Howard, Ron 181
- Hunter, William 258
- Ingres, Jean Auguste Dominique 149, 156, 161, 162
- Irigaray, Luce 219, 232–234, 262
- Jabłońska, Elżbieta 311
- Jackson, Cindy 192
- Jackson, Michael 207
- Jakubiczka, Andrzej 83
- Janion, Maria 41, 133, 205
- Jarnuszkiewicz, Jerzy 65
- Jaros, Anna 86
- Jaros, Piotr 80
- Jedliński, Jaromir 74
- Jones, Amelia 19, 20, 51, 66, 139, 162, 174
- Józefowicz, Katarzyna 311
- Jung, Krzysztof 65, 68, 69
- Jurecki, Krzysztof 108, 109
- Kane, Sarah 71
- Kalinowski, Konstanty 88
- Kaschack, Elyn 188
- Kępiński, Antoni 70
- Kidel, Mark 258
- Kitliński, Tomek
- Kitowska-Łysiak, Małgorzata 100–102, 104
- Klaman, Grzegorz 10–13, 79, 93–95, 104, 106, 251–257, 261, 263–273, 300, 301, 311
- Kluszczyński, Ryszard W. 72, 73, 85
- Kopszak, Piotr 81
- Kosiewski, Piotr 100
- Kostołowski, Andrzej 53
- Kowalski, Grzegorz 65–70, 88, 90, 100, 106, 168, 276, 281
- Kozyra, Katarzyna 10, 11, 13, 20, 48, 70, 75, 79, 81, 82, 84, 86–88, 90–92, 95–97, 101, 104, 106–108, 112, 138, 140, 147, 149–151, 154–156, 158, 159, 161–163, 165, 167–169, 174–182, 259, 281, 289, 300, 303, 306
- Kristeva, Julia 27–29, 46, 231–238, 255, 290
- Kruger, Barbara 106, 126
- Kruk, Paweł 86
- Krukowski, Wojciech 76, 77
- Kulik, Zofia 10, 11, 13, 20, 87–89, 97, 100, 107, 115–122, 125, 127–133, 135, 136, 138, 141–145, 300, 301
- Kuroń, Jacek 40, 41
- Kuryluk, Ewa 48
- Kuzyszyn, Konrad 10, 80
- Kwiek, Przemysław 11, 115, 116
- Lajer-Burchardt, Ewa 121, 126, 127
- Lacan, Jacques 9, 127, 130, 174, 213, 214
- Lebenstein, Jan 38

- Le Guin, Ursula K. 5, 147
 Lemmonier, Camille 155
 Leonard, Zoe 230
 Leonardo da Vinci 257
 Leszkowicz, Paweł 36, 37, 39, 49, 61, 63, 211, 241, 242
 Libera, Zbigniew 10, 11, 13, 20, 80, 97, 98, 101, 106–108, 112, 160, 161, 185, 188–190, 193, 194, 196, 198, 201, 202, 205, 207, 210, 212, 215–217, 300–302, 306, 308
 Libera, Zbigniew (antropolog) 266
 Lisiewicz, Małgorzata 63, 80, 82, 231
 LL Natalia, (Natalia Lach-Lachowicz) 48, 50–52, 58
 Lubańska-Stryjeńska, Zofia 170

 Maciejowski, Marcin 303, 310, 312
 Majer, O'Sickey Ingeborg 202
 Malec, Krzysztof 88
 Man, Ray 67, 68, 174
 Manet, Edouard 147, 148, 150–152, 154, 155, 164
 Marciniak, Janusz 12, 92, 94, 103–105, 109, 117
 Marczevska, Emma 70, 98, 279
 Markiewicz, Jacek 81, 88, 102
 Mazurek, Maciej 107
 Melosik, Zbyszko 190, 199, 209
 Michalski, Jan 100, 101
 Michał, Anioł Buonarotti 288
 Mikina, Ewa 74, 79, 256, 267
 Mikulski, Kazimierz 38
 Millet, Kate 221
 Miller, Katarzyna 223
 Morawska-Muthesius, Katarzyna 194
 Morawski, Stefan 228, 229
 Morisot, Berthe 172
 Mullins, Aimee 294
 Mulvay, Laura 119, 144, 179
 Musiała, Anna 82

 Nead, Lynda 26, 153, 154, 188, 227, 292, 294, 295
 Nieznalska, Dorota 10, 99, 303, 311, 313

 Nowicka-Grochal, Hanna 10
 Nowosielski, Jerzy 37

 Olbrychski, Daniel 304
 Orłan 147
 Osęka, Andrzej 12

 Partum, Ewa 50, 55, 56, 58
 Pater, Natalia 34
 Perniola, Mario 120, 121, 261
 Picasso, Pablo 135
 Pinińska-Bereś, Maria 50, 53–55, 58
 Piotrowska, Krystyna 48, 50, 56, 57
 Piotrowski, Kazimierz 78, 226
 Piotrowski, Piotr 13, 35, 38, 39, 42, 43, 52, 58, 61, 72–74, 77, 88, 100, 107, 108, 110, 113, 131, 141, 216, 247, 255, 256
 Plater, Emilia 170
 Podlaska, Dorota 303, 310
 Pollack, Sydney 175
 Pollock, Griselda 109, 110, 172
 Porębski, Mieczysław 100
 Przyjemska, Mariola 306, 307, 310

 Rajkowska, Joanna 10, 100, 303, 307, 308
 Raniszewski, Waldemar 65
 Ratajski, Sławomir 96
 Rembrandt, Hermensz van Rijn 149, 163, 164, 258
 Ritz, German 26
 Robinson, Hilary 157, 171
 Rosenstein, Erna 38
 Rottenberg, Anda 11, 12, 99, 304, 313
 Rowe-Leete, Susan 258
 Różewicz, Tadeusz 206
 Rudolf, Sylweryusz 91
 Rumas, Robert 10, 77–79, 101, 107, 108, 300, 303
 Rypson, Piotr 216, 217

 Sade, Donatien Alphonse François de 67
 Saj, Andrzej 74
 Sasnal, Wilhelm 312

- Sawicka, Jadwiga 300, 310
Sélavy, Rose (patrz: Marcel Duchamp)
Serrano, Andreas 75, 76, 77
Sherman, Cindy 51, 139
Sidén, Ann-Sofi 181
Simon, Jules 173
Skalska, Agnieszka 279
Skarżyński, Jerzy 38
Słomiński, Jerzy, pseud. Słoma 65, 69
Smalcerz, Agata 83
Sobocki, Leszek 38
Staniszewski, Jacek 86
Szablowski, Stach 305
Szapocznikow, Alina 43–48
Szyndler, Pantaleon 119
Szyłak, Aneta 11, 12, 72, 77, 94, 95, 111, 259, 313
Sztwiertnia, Teresa 48
Środa, Magdalena 226
Świętnicki, Witold 301
- Thomas, Louis-Vincent 266, 270
Todorov, Tzvetan 205
Tokarska-Bakir, Joanna 268
Tomasz z Akwinu 220
Tomczak, Witold 304
Tseëlon, Efrat 125, 158, 159
Turowski, Andrzej 13
- Ujazdowski, Michał Kazimierz 304
Ukłański, Piotr 304
- Waltoś, Jacek 38
Warzecha, Łukasz 96
Weir, Peter 181
Williams, Linda 228
Wilson, Sarah 134
Wnuk, Daniel 65
Wojciechowski, Jan Stanisław 97, 98
Wolf, Naomi 188, 192, 193
Wolff, Janet 173
Woolf, Virginia 175
Woźniak, Roman 65, 69
Wójcik, Julita 311, 312
Wróblewski, Andrzej 37, 38
Wróblewska, Hanka 13
Wyrzykowski, Piotr 80
- Zasadni, Wojciech 303
Ziarkiewicz, Ryszard 11, 12, 305
Zielińska, Monika 10, 70
- Żebrowska, Alicja 10, 11, 13, 79, 81, 86, 102, 219, 220, 222, 223, 226, 228–231, 233–246, 248, 293, 294, 296, 300
Żmijewski, Artur 10, 11, 13, 70, 88, 102, 106, 108, 275–285, 288, 290–293, 296, 297, 300

Ilustracje



Wojciech Fangor, *Postacie*, 1950



Alina Szapocznikow, *Popielniczka słomianego wdowca*, 1971



Alina Szapocznikow, *Kruźlowa*, ok.1971



Alina Szapocznikow, *Szalona biała narzeczoną*, 1971



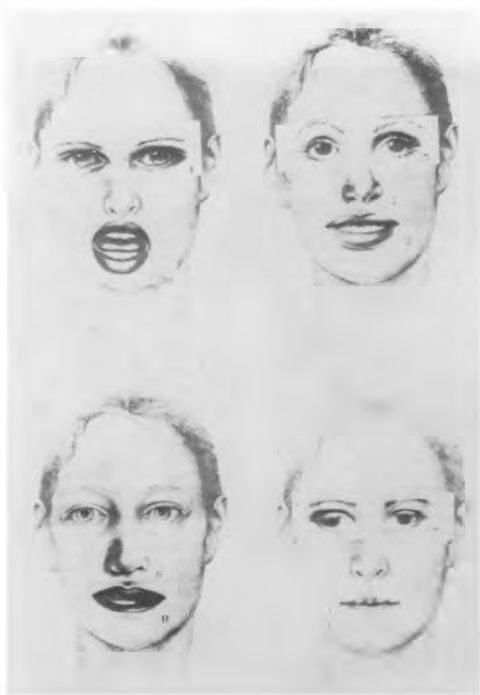
Natalia Lach-Lachowicz, *Sztuka konsumpcyjna*, 1972



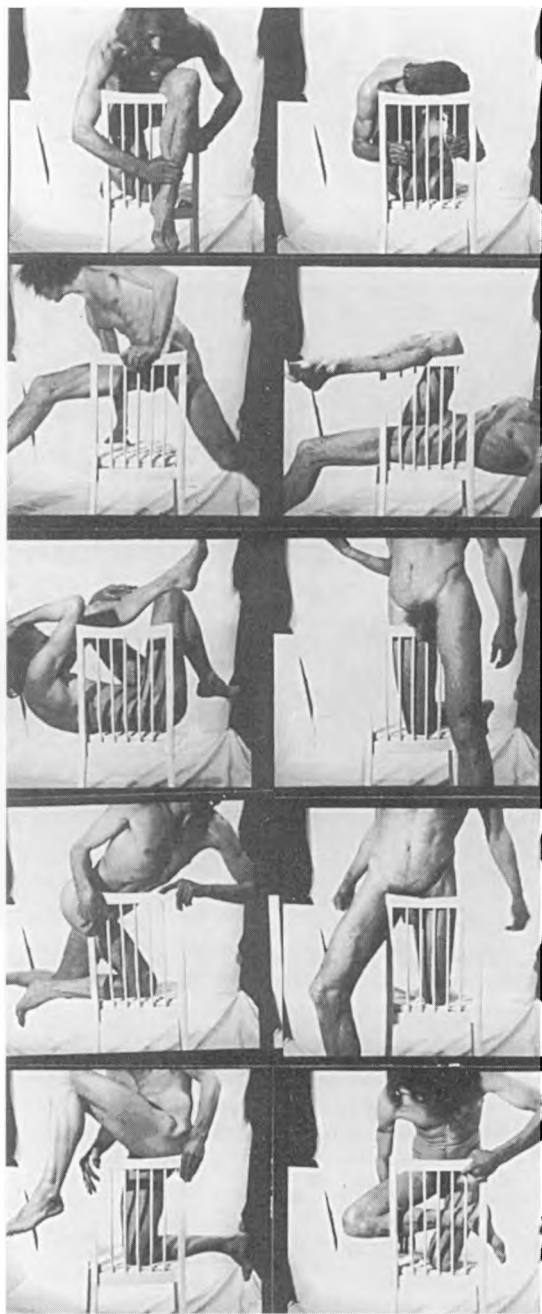
Maria Pinińska-Bereś, *Mój uroczy pokój*, 1975



Magdalena Abakanowicz, *Tłum*, 1985–87



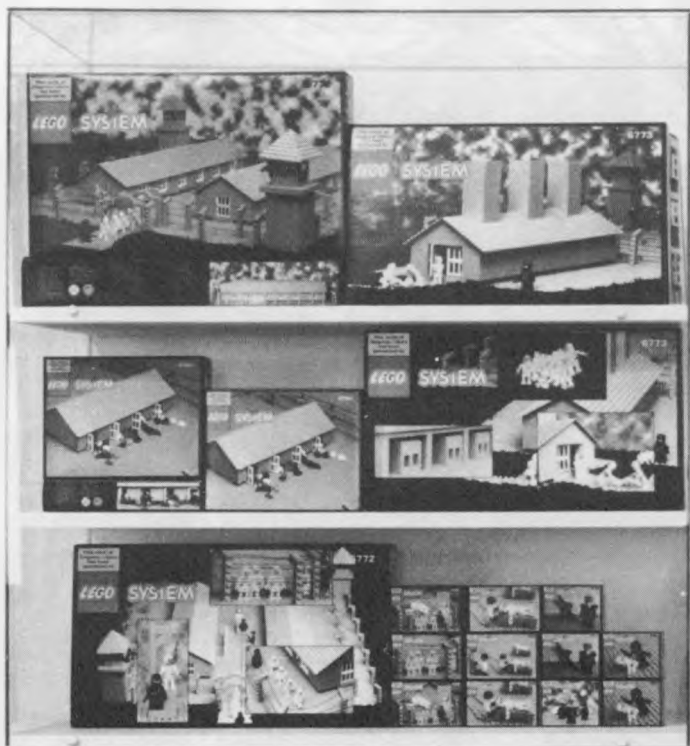
Krystyna Piotrowska, *Katalog*, 1976



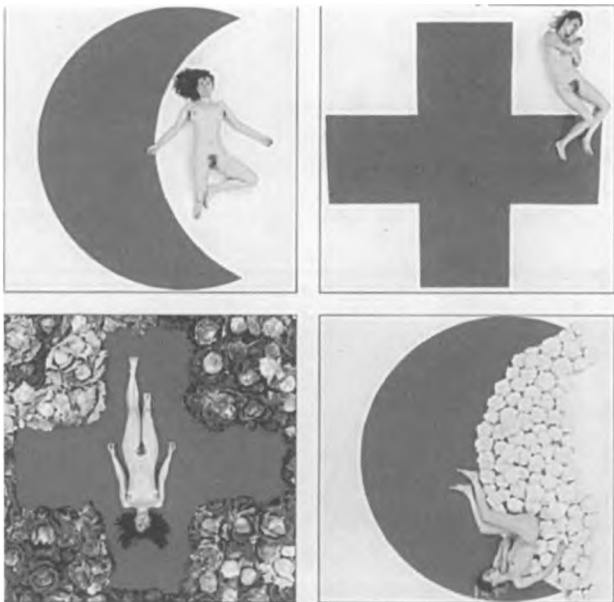
Grzegorz Kowalski, *Krzesto*, 1974-75, fragment



Robert Rumas, *Las Vegas*, 1994-1999, detail



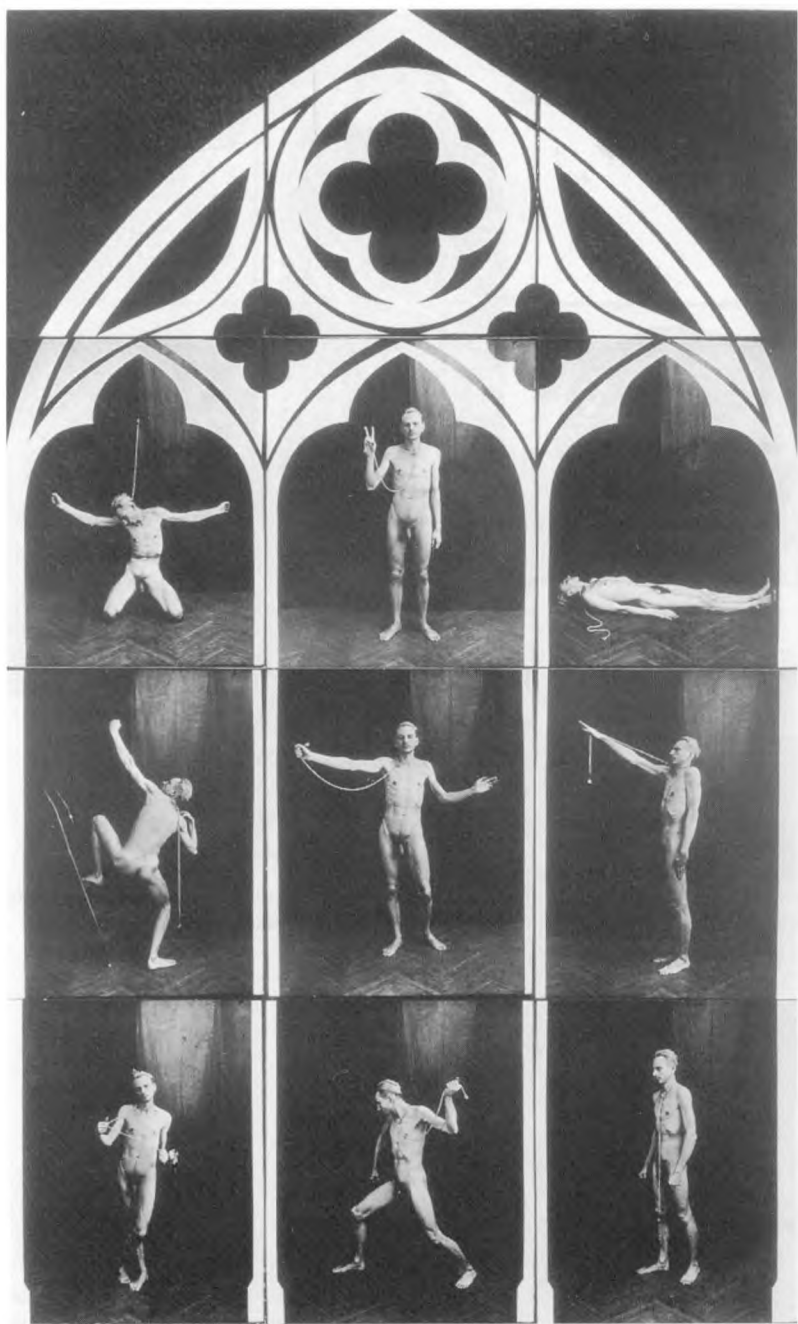
Zbigniew Libera, *Obóz koncentracyjny – LEGO*, 1996



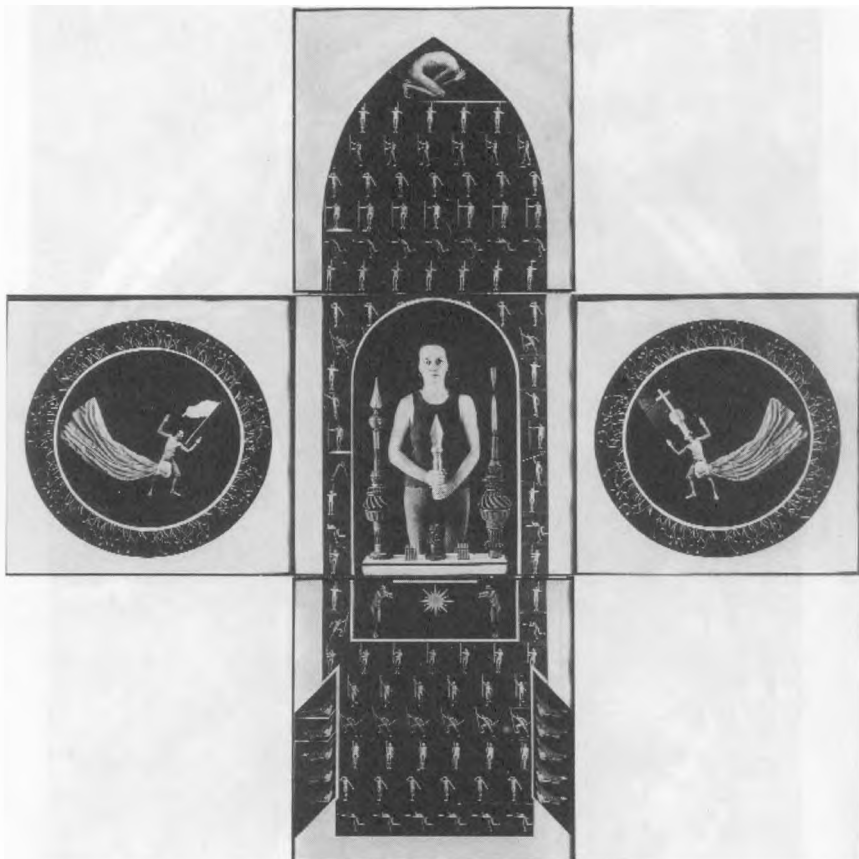
Katarzyna Kozyra, *Więzy krwi*, 1995



Zofia Kulik, *Skarby z Ermitażu, fragment pracy I dom, i muzeum*, 1999



Zofia Kulik, *Gotyck Między-Narodowy*, 1990

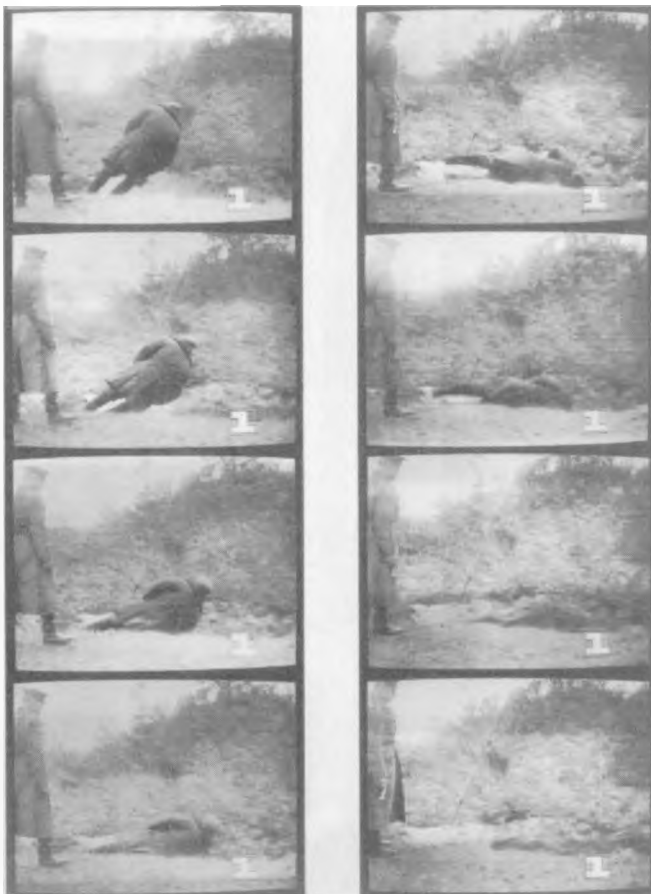


Zofia Kulik, *Wszystko się zbiega w czasie i przestrzeni, aby się rozproszyć, aby się zbiec, aby się rozproszyć, no i tak dalej*, wersja pierwsza, 1992

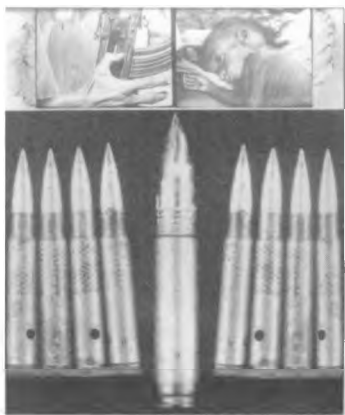
G.D.Aleksiejew, pomnik Lenina, 1924



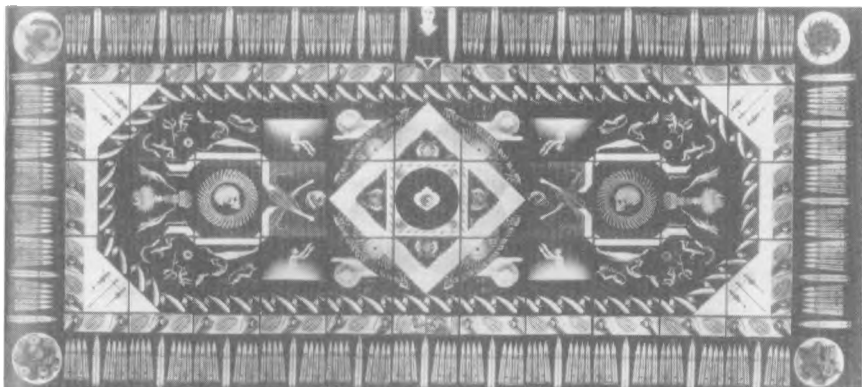
Zofia Kulik, detal
z *Ikonograficznego Przewodnika* do
pracy *Wszystkie pociski są jednym
pociskiem*, 1993



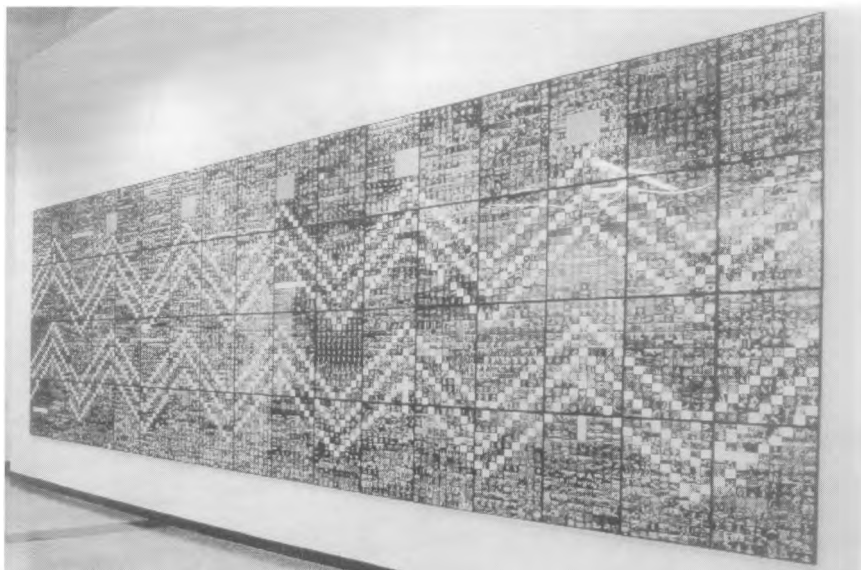
Zofia Kulik,
Wszystkie pociski są jednym pociskiem, 1993,
 detal



Zofia Kulik, *Kto zwyciężył świat*, 1994, detal



Zofia Kulik, *Kto zwyciężył świat*, 1994



Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii*, 1999



Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996



Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997, wideoprojektacja, cytata z Ingresa



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997, wideoprojektacja, cytata z Rembrandta



Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996



Edouard Manet, *Olimpia*, 1863



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997,
wideoprojektacja



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997,
wideoprojektacja



Albrecht Dürer, *Łaźnia kobieca*, 1496



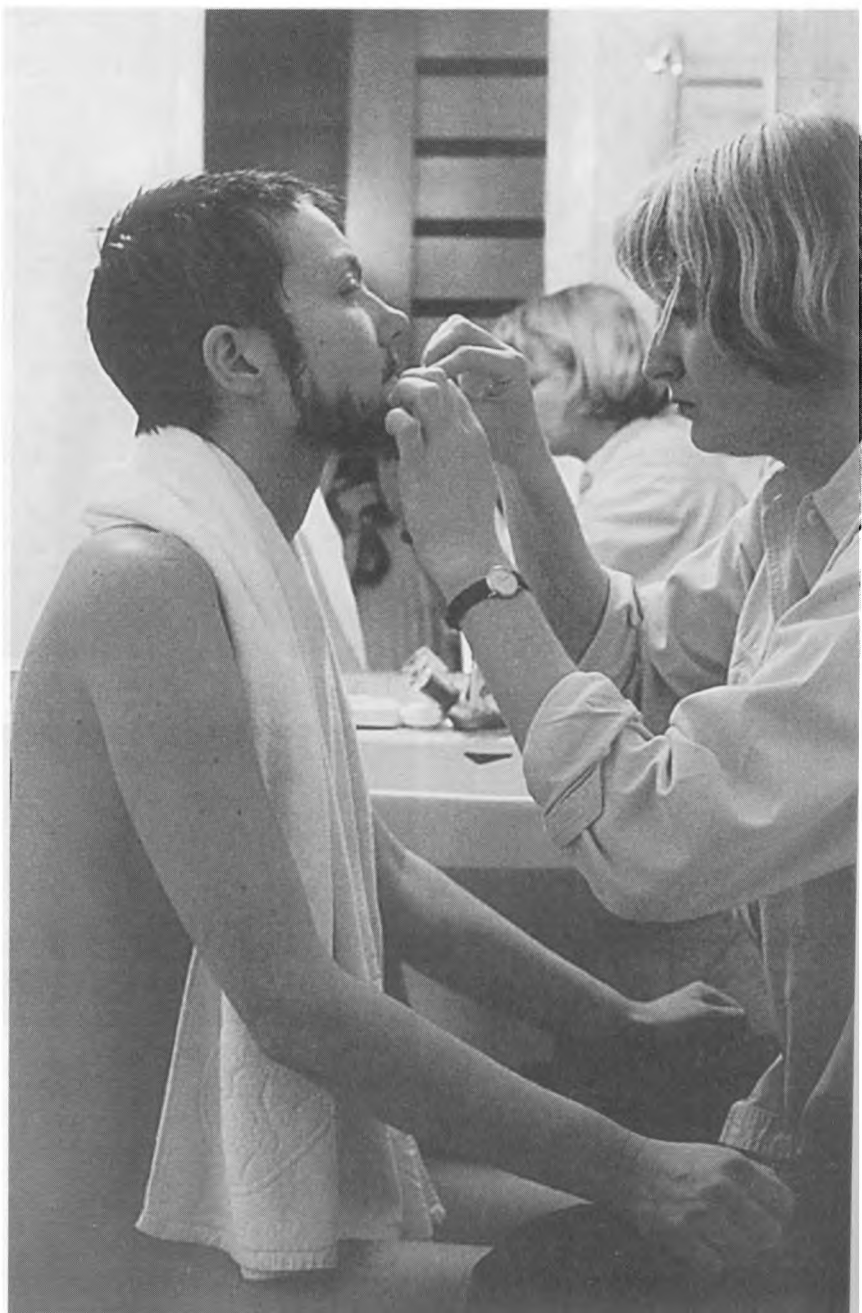
Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997,
wideoprojekcja



Albrecht Dürer, *Łaźnia męska*,
około 1496



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia II*, 1999,
wideoprojekcja



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia II*, 1999, charakteryzacja



Katarzyna Kozyra, *Łaźnia II*, 1999, charakteryzacja



Zbigniew Libera, *Jak tresuje się dziewczynki*, 1987, kadr z filmu



Zbigniew Libera, *Jak tresuje się dziewczynki*, 1987, kadr z filmu



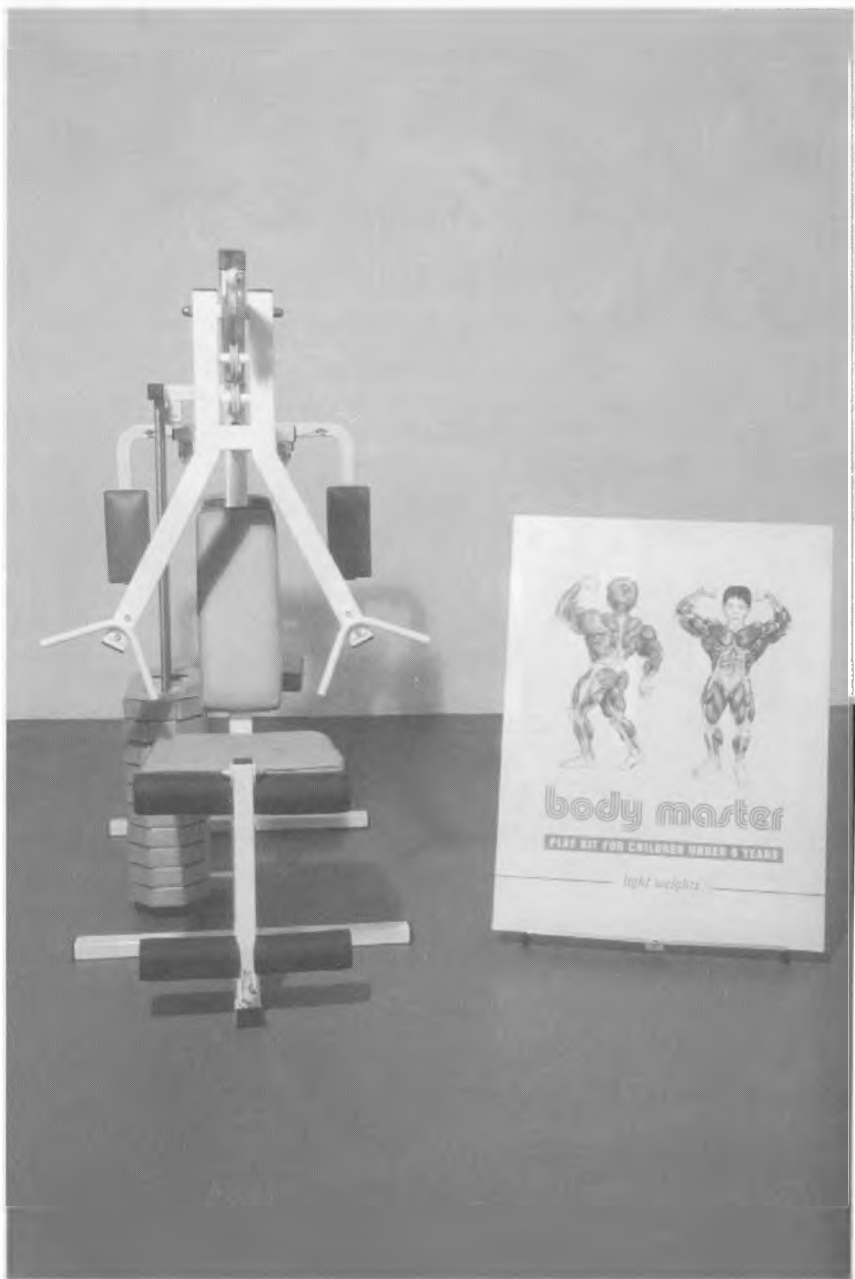
Zbigniew Libera, *Ciotka Kena*, (seria 25 lalek w kartonowych pudełkach), 1994



Zbigniew Libera, *Mozesz ogolić dzidziusia* (seria dziesięciu lalek w kartonowych pudełkach), 1996



Zbigniew Libera, *Eroica*, 1997



Zbigniew Libera, *Body Master*. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat dziewięciu, 1995



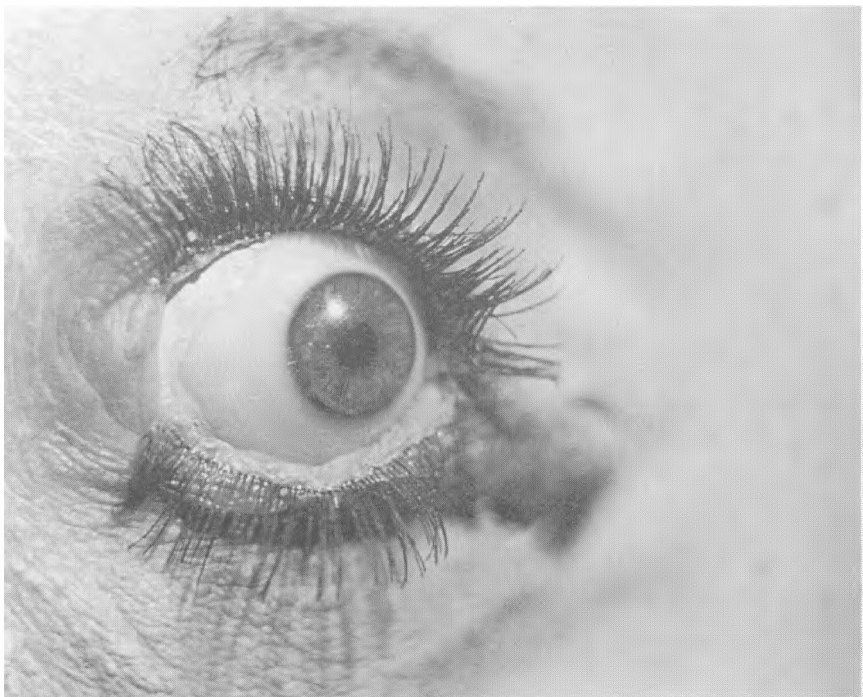
Alicja Żebrowska, *Narodziny Barbie*, 1994



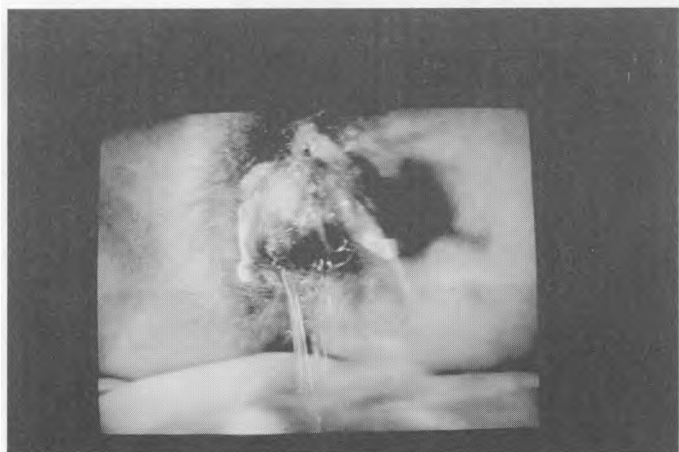
Alicja Żebrowska, *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, instalacja (Galeria Zderzak), 1994



Alicja Żebrowska, *Grzech pierworodny...*, kadr z filmu wideo



Alicja Żebrowska, *Tajemnica patrzy*, 1994



Alicja Żebrowska, *Grzech pierworodny...*, kadr z filmu wideo



Alicja Żebrowska, *Czy możesz to wziąć do ręki?*, akcja, 1997



Alicja Żebrowska, *Z matką*, z cyklu *Załatwianie*, 1995



Alicja Żebrowska, *Assimilatio*, z cyklu: *ONONE - a world after the world*, 1995



Alicja Żebrowska, *Continuo*, z cyklu: *ONONE - a world after the world*, 1995



Alicja Żebrowska, *Kiedy inny staje się swoim*, 1999



Grzegorz Klaman, *Emblematy*, 1993



Grzegorz Klaman, *Ether*, 1993



Grzegorz Klaman, *Krąg*, z cyklu *Konstrukcje*, 1991–93



Grzegorz Klaman, *Emblematy*, 1993,
detal



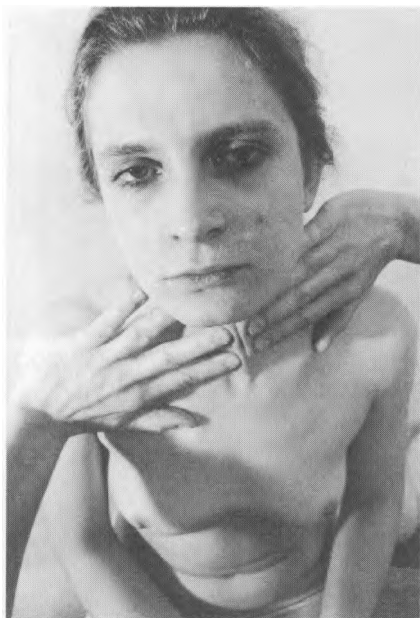
Grzegorz Klaman, *Emblematy*, 1993,
detal



Grzegorz Klaman, *Katabasis*, 1993, detal



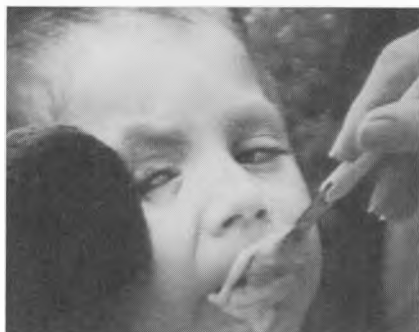
Grzegorz Klaman, *Sari*, 1998



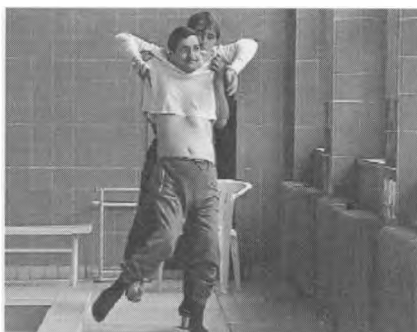
Artur Żmijewski, *Powściągliwość i praca*, 1995



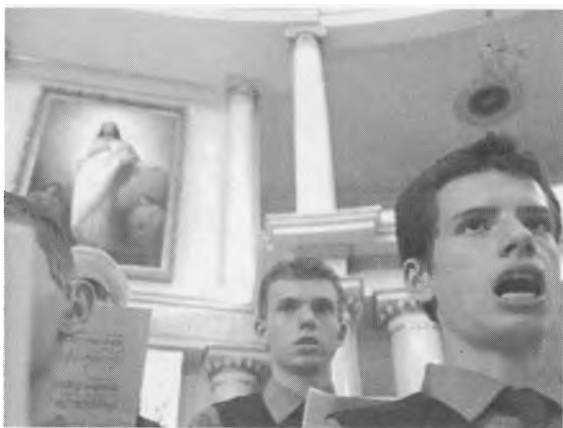
Artur Żmijewski, *Ja i AIDS*, 1996, (kadr z filmu wideo)



Artur Żmijewski, *Ogród Botaniczny/ZOO*, 1997, (kadr z filmu wideo)



Artur Żmijewski, *Na spacer*, 2001, (kadr z filmu wideo)



Artur Żmijewski, *Lekcja śpiewu*, 2001, (kadr z filmu wideo)



Artur Żmijewski, *Sztuka kochania*, 2001 (kadr z filmu wideo)



Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998



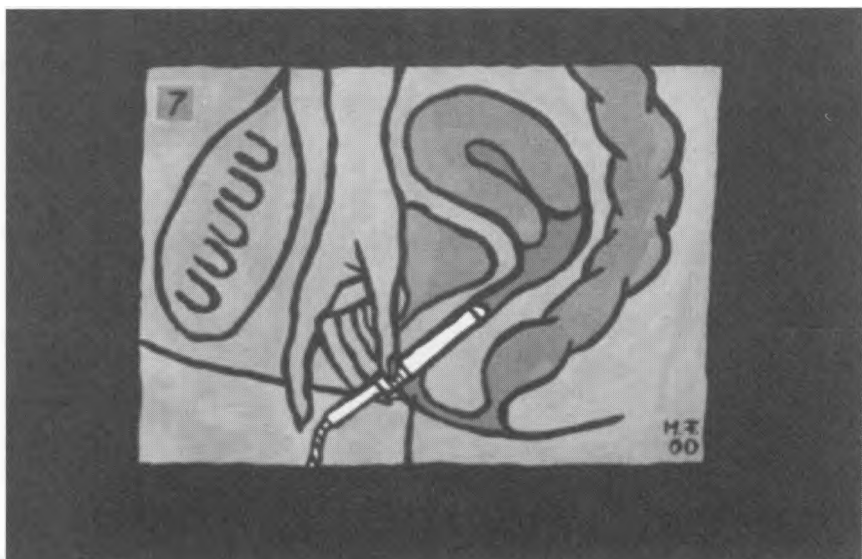
Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998



Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998



Alicja Żebrowska, *Przypadki humanitarne*, 1994



Marek Firek, *Ćwiczymy samogłoski – 7*, 2000

Spis ilustracji

- 1) Wojciech Fangor, *Postacie*, 1950
- 2) Alina Szapocznikow, *Popielniczka słomianego wdowca*, 1971
- 3) Alina Szapocznikow, *Kruźlowa*, ok.1971
- 4) Alina Szapocznikow, *Szalona biała narzeczona*, 1971
- 5) Natalia Lach-Lachowicz, *Sztuka konsumpcyjna*, 1972
- 6) Maria Pinińska-Bereś, *Mój uroczy pokój*, 1975
- 7) Magdalena Abakanowicz, *Tłum*, 1985–87
- 8) Krystyna Piotrowska, *Katalog*, 1976
- 9) Grzegorz Kowalski, *Krzeseł*, 1974–75, fragment
- 10) Robert Rumas, *Las Vegas*, 1994–1999, detal
- 11) Zbigniew Libera, *Obóz koncentracyjny – LEGO*, 1996
- 12) Katarzyna Kozyra, *Więzy krwi*, 1995
- 13) Zofia Kulik, *Skarby z Ermitażu*, fragment pracy *I dom, i muzeum*, 1999
- 14) Zofia Kulik, *Gotyk Między-Narodowy*, 1990
- 15) Zofia Kulik, *Wszystko się zbiega w czasie i przestrzeni, aby się rozproszyć, aby się zbiec, aby się rozproszyć, no i tak dalej*, wersja pierwsza, 1992
- 16) G.D. Aleksiejew. pomnik Lenina, 1924
- 17) Zofia Kulik, detal z *Ikonograficznego Przewodnika do pracy Wszystkie pociski są jednym pociskiem*, 1993
- 18) Zofia Kulik, *Wszystkie pociski są jednym pociskiem*, 1993, detal
- 19) Zofia Kulik, *Kto zwyciężył świat*, 1994, detal
- 20) Zofia Kulik, *Kto zwyciężył świat*, 1994
- 21) Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii*, 1999
- 22) Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996
- 23) Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996

- 24) Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997, wideoprojektacja, cytata z Ingresa
- 25) Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997, wideoprojektacja, cytata z Rembrandta
- 26) Katarzyna Kozyra, *Olimpia*, 1996
- 27) Edouard Manet, *Olimpia*, 1863
- 28) Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997, wideoprojektacja
- 29) Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997, wideoprojektacja
- 30) Albrecht Dürer, *Łaźnia kobieca*, 1496
- 31) Katarzyna Kozyra, *Łaźnia*, 1997, wideoprojektacja
- 32) Albrecht Dürer, *Łaźnia męska*, około 1496
- 33) Katarzyna Kozyra, *Łaźnia II*, 1999, wideoprojektacja
- 34) Katarzyna Kozyra, *Łaźnia II*, 1999, charakteryzacja
- 35) Katarzyna Kozyra, *Łaźnia II*, 1999, charakteryzacja
- 36) Zbigniew Libera, *Jak tresuje się dziewczynki*, 1987, kadr z filmu
- 37) Zbigniew Libera, *Jak tresuje się dziewczynki*, 1987, kadr z filmu
- 38) Zbigniew Libera, *Ciotka Kena*, (seria 25 lalek w kartonowych pudełkach), 1994
- 39) Zbigniew Libera, *Możesz ogolić dziadziusia* (seria dziesięciu lalek w kartonowych pudełkach), 1996
- 40) Zbigniew Libera, *Eroica*, 1997
- 41) Zbigniew Libera, *Body Master. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat dziewięciu*, 1995
- 42) Alicja Żebrowska, *Narodziny Barbie*, 1994
- 43) Alicja Żebrowska, *Grzech pierworodny. Domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, instalacja (Galeria Zderzak), 1994
- 44) Alicja Żebrowska, *Grzech pierworodny...*, kadr z filmu wideo
- 45) Alicja Żebrowska, *Tajemnica patrzy*, 1994
- 46) Alicja Żebrowska, *Grzech pierworodny...*, kadr z filmu wideo
- 47) Alicja Żebrowska, *Czy możesz to wziąć do ręki?*, akcja, 1997
- 48) Alicja Żebrowska, *Z matką*, z cyklu *Załatwianie*, 1995
- 49) Alicja Żebrowska, *Assimilatio*, z cyklu: *ONONE – a world after the world*, 1995

- 50) Alicja Żebrowska, *Continuo*, z cyklu: *ONONE – a world after the world*, 1995
- 51) Alicja Żebrowska, *Kiedy inny staje się swoim*, 1999
- 52) Grzegorz Klaman, *Emblematy*, 1993
- 53) Grzegorz Klaman, *Ether*, 1993
- 54) Grzegorz Klaman, *Krąg*, z cyklu *Konstrukcje*, 1991–93
- 55) Grzegorz Klaman, *Emblematy*, 1993, detal
- 56) Grzegorz Klaman, *Emblematy*, 1993, detal
- 57) Grzegorz Klaman, *Katabasis*, 1993, detal
- 58) Grzegorz Klaman, *Sari*, 1998
- 59) Artur Żmijewski, *Powściągliwość i praca*, 1995
- 60) Artur Żmijewski, *Ja i AIDS*, 1996, kadr z filmu wideo
- 61) Artur Żmijewski, *Ogród Botaniczny/ZOO*, 1997, kadr z filmu wideo
- 62) Artur Żmijewski, *Na spacer*, 2001, kadr z filmu wideo
- 63) Artur Żmijewski, *Lekcja śpiewu*, 2001, kadr z filmu wideo
- 64) Artur Żmijewski, *Sztuka kochania*, 2001, kadr z filmu wideo
- 65) Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998
- 66) Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998
- 67) Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998
- 68) Alicja Żebrowska, *Przypadki humanitarne*, 1994
- 69) Marek Firek, *Ćwiczymy samogłoski – 7*, 2000

Spis treści

Wstęp	9
Rozdział 1	
Sztuka krytyczna, ciało i władza – podstawowe pojęcia	15
Rozdział 2	
Sztuka polska po 1945 roku a problematyka ciała	31
Rozdział 3	
Sztuka i moralność	71
Rozdział 4	
Zofia Kulik: dekonstrukcja systemów władzy	115
Rozdział 5	
Katarzyna Kozyra: ciała wykluczone i transgresyjne	147
Rozdział 6	
Zbigniew Libera: techniki dyscyplinowania ciała	185
Rozdział 7	
Alicja Żebrowska: polityka seksualności	219
Rozdział 8	
Grzegorz Klaman: egzystencja na powrót ucieleśniona?	251
Rozdział 9	
Artur Żmijewski: ciała Innych	275
Rozdział 10	
Zamiast zakończenia	299
Bibliografia	315
Indeks nazwisk	325
Ilustracje	329
Spis ilustracji	367

BUŚ