

Twórczość feministyczna a kobieca podmiotowość: ujęcie monstrualne*

Feminist Art and Female Subjectivity: a Monstrous Approach

Matylda Szempruch

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: m.szempruch@student.uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5332-3530

Abstract

The article shows the relationship between philosophical thought and feminist art in terms of searching for subjectivity in women's creations. This is a review of the theories proposed by Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva, and by Judith Butler, Donna Haraway, and Rosi Braidotti, which, as this article proves, manifest themselves in the art that defines itself as feminist. Monstrosity is an important prospect here. The author presents *écriture féminine* and women's literature, namely Charlotte Roche's *Wet Places* and Izabela Filipiak's *Total Amnesia*. Moreover, visual arts by Cindy Sherman, Chili Kumari Burman, Jo Spece, as well as a performance by Carolee Schneemann and ORLAN are discussed.

Keywords

feminism, art, *écriture féminine*, literature, performance, author, critic, subjectivity

Pisząc o podmiotowości kobiet w sztuce, trudno jest nie odnieść się do popularnego eseju Lindy Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?* Pod tym przewrotnym tytułem amerykańska teoretyczka słusznie zauważa:

Pytanie „Dlaczego nie było wielkich artystek?” doprowadziło nas do wniosku, że sztuka nie jest wolnym, autonomicznym aktem twórczym wyjątkowych jednostek, działających „pod wpływem” poprzednich artystów – lub mówiąc bardziej ogólnie – „sił społecznych”. Sytuacja powstawania sztuki, tak od strony rozwoju artystycznego twórcy, jak i natury oraz jakości dzieła, które

* Tekst powstał w ramach finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki projektu pt. „Kształtowanie się habitusu narodowego a proces cywilizacji w Polsce po roku 1989: podejście figuracyjne” (2019/34/E/HS6/00295).

powstaje w kontekście społecznym, to integralny element określonej struktury społecznej, zdeterminowany określonymi instytucjami społecznymi, do których zaliczają się akademie sztuki, instytucja mecenatu oraz mity o boskim twórcy i artyście-outsiderze lub prawdziwym mężczyźnie¹.

A zatem dowodzi, że nieobecność kobiet w świecie sztuki nie jest wynikiem ich ukrytej niezdolności do świetności i artystycznego geniuszu, a raczej skutkiem umacniającej się męskocentrycznej kultury. Choć trudno jest mówić o konkretnym „stylu kobiecym”, w pracach wielu artystek można zauważyć cechy, które odróżniają ich twórczość od męskiej.

W tym artykule zamierzam zbadać relację myśli filozoficznej i sztuki feministycznej pod kątem poszukiwania własnej podmiotowości przez tworzące kobiety. Przyjrzyć się, jak teorie zaproponowane przez Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julię Kristevą – z francuskiego trójką różnicy – oraz przez Judith Butler, Donnę Haraway czy Rosi Braidotti – z nurtu poststrukturalistycznego – manifestują się w sztuce określającej się jako feministyczna. Istotną perspektywą w śledzeniu odzyskiwania podmiotowości w twórczym ucieleśnieniu będzie dla mnie „monstrualność” jako kategoria znajdująca zastosowanie do kobiecego ciała, a pochodnie do kobiecości jako takiej. Dokładne określenie „monstrualności” nie jest tu moim celem, rozumiem ją jednak jako projekcję na jednostki, które wypadają poza kulturową normatywność. Stawiam tezę, że postrzeganie monstrualności ogniskuje się wokół fizjologicznych funkcji ciała, które budzą strach i obrzydzenie. To w reakcji na te emocje skupiające się w kategorii monstrualności powstaje sztuka feministyczna.

Rozpocznę od *écriture féminine* i roli literatury w kształtowaniu się nowej autorki, ale i bohaterki, ukazanej w przykładach literatury „monstrualnej”, przejdę następnie do sztuk wizualnych, by zakończyć omawianie przykładów na performansie.

O słowie pisanym

Pierwszym rodzajem twórczości, do którego krytycznie odniosła się myśl feministyczna, była twórczość literacka. Kluczowym zagadnieniem dla przedstawicielek francuskiego feminizmu był język i pozytywna reprezentacja kobiecego podmiotu. Część filozofek upatrywała w pisarkach pionierek, które wytworzą nową kulturę widoczności obydwu płci, w przeciwieństwie do dotychczasowej dominacji tylko jednej z nich. Czołowe przedstawicielki *écriture féminine*, Luce Irigaray i Hélène Cixous, widziały odzyskanie języka w jego ucieleśnieniu.

Dla Irigaray miało to być dotarcie do bycia ciało-w-ciało z matką, wytworzenie siostrzanego związku między kobietami opartego na miłości. Taka więc według filozofki dałaby możliwość wytworzenia kobiecej genealogii i kobiecej strefy wyobrażenia. Dodatkowego środka do wyrażenia kobiecego pragnienia w języku

¹ Linda Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek*, przeł. Barbara Limanowska, „OŚKa” 1999, nr 3 (8), s. 56.

upatrywała w działalności mimetycznej, czyli świadomego utożsamienia się z tradycyjnie przypisywanymi kobiecości cechami, ujawnienie ich i rozsądzenie od środka. Przywodzi to na myśl kategorię „zabawy z kobiecością” u Judith Butler, z tą różnicą, że u amerykańskiej filozofki nikt nie utożsamia się z grą. Podobną zdolność rozniesienia fallogocentryzmu² w ucieleśnionym języku widzi Cixous. Jak twierdzi, może się to odbyć tylko od wewnątrz, gdyż tam ukryta jest kobieca gramatyka. Ta eksplozja dotychczasowego języka poprzez realizację potencjału kobiety przyniosłaby, jej zdaniem, chaos i nowe relacje kobieco–kobiecte. „Potęga kobiecego ciała, którego nie niszczy comiesięczny upływ krwi, w sposób konieczny przekłada się u Cixous na wartość kobiecego pisma”³. Pisarka jest matką, rodzi bowiem tekst-inspirację i sprawuje pieczę nad swoimi odbiorczyniami.

Écriture féminine przez swoje mocne osadzenie w biologii jest nurtem kontrowersyjnym z perspektywy wielu teorii feministycznych, w tym zwłaszcza post-strukturalizmu. Według jego krytyków, m.in. Pawła Dybla, w rzeczywistości nie stanowi ono żadnej alternatywy wobec fallogocentryzmu.

Wykreowany przez Irigaray i Cixous dyskurs kobiecy nie jest ostatecznie „konkurentem” dyskursu męskiego, który podważa ustanowione w nim fundamenty kulturowego bytu człowieka. Nic więc dziwnego, że jedną ze strategii [...] obroną przez Irigaray jest naśladowanie przedrzeźnianie tekstów męskiego dyskursu, przez co obnażone zostają wszystkie jego schematyzmy i określające go patriarchalne przesady. Kobiecy podmiot tego dyskursu jest wówczas nie tyle burzycielem i rewolucjonistą, ile ironicznym prześmiewcą. To zaś znaczy, że – jak każdy prześmiewca – demaskując jego zakłamanie bezwiednie akceptuje go w tym, co stanowi. Można więc powiedzieć, że prześmiewczy dyskurs kobiecy, nie mając swego „uzasadnienia” w sobie samym, definiuje się przez to, co sobą neguje⁴.

Inne podejście prezentuje Julia Kristeva. Mówiła wprawdzie o powrocie do matczynej *chora*, w celu wytworzenia dyskursu rewolucyjnego, lecz rewolucyjnego podmiotu nie umieszcza w biologicznej płci, ale w praktyce językowej rewolucji. Według niej osoby zepchnięte na margines, niereprezentowalni inni, miałyby mieć możliwość odsłonięcia wstrętu im przypisanego, w rezultacie zatem i jego osłabienie. Pod koniec *Potęgi obrzydzenia* można przeczytać:

Mimo że *sacrum* nas opuściło, wciąż nie zostawia nas w spokoju i przyzywa szarlatanów ze wszystkich dziedzin perwersji. Zajmując jego miejsce, a więc zagarniając sakralną potęgę obrzydzenia, literatura być może nie jest najwyższym oporem, lecz odsłonięciem wstrętu. Przpracowaniem, rozładowaniem i opróżnieniem wstrętu przez Kryzys słowa. Okazuje się, że w tej niepewności, którą nazywam wstrętem, działa „to, co macierzyńskie”. Rozjaśnia to pismo literatury fundamentalnej walki, którą pisarz (mężczyzna bądź kobieta) musi wydać temu, co nazywa demonicznym tylko po to, aby pokazać to jako nieodłączną drugą stronę własnego bytu, jako to, co inne (płeć), co działa

² „Fallogocentryzm (fallogocentryzm) – to uprzywilejowanie w warstwie porządku symbolicznego tego, co męskie (faliczne) kosztem zawsze już podporządkowanej męskim pojęciom kobiecości, postrzeganej: (1) jako przeciwieństwo męskości – brak, negacja; (2) za pomocą wyłącznie męskich kategorii – identyfikacja, kobieta faliczna; (3) jako komplementarna, służebna w stosunku do męskości – jej dopełnienie. [...]”. Andrzej Marzec, hasło „Fallogocentryzm”, w: *Encyklopedia gender*, Warszawa 2014, s. 128–130.

³ Urszula Śmietana, *Od écriture féminine do „sometekstu”*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3), s. 159.

⁴ Paweł Dybel, *Zagadka „drugiej płci”*. *Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków: Universitas 2006, s. 342.

w nim i co go opętuje. Czy można pisać inaczej niż w stanie opętania przez wstręt, w nieokreślonym *katharsis*?⁵

Potrzeba uniwersalności języka kobiet wyrażana we francuskim feminizmie, a zatem i potrzeba kobiecego pisania, została skrytykowana przez Donnę Haraway. Określała ona język mianem totalizującego i, podobnie jak Dybel, dostrzegła, że wbrew pozorom wciąż wpisuje się on w zachodni fallogocentryzm. Tak jak Kristeva zdolności do rewolucyjnego pisania, niezbędnego do przetrwania, upatruje we wszelkich osobach wyrzuconych poza margines. Urszula Śmietana określa to mianem „somatekstu”:

„Somatekst” – głos pokartezjańskiego podmiotu ucieleśnionego, rezygnującego z ambicji czy utopii bycia jednością, artykułuje wielokształtność, relacyjność i otwartość istnienia. Lektura „somatekstu” jest więc taką praktyką czytelniczą, która ową cielesną tożsamość podmiotu rekonstruuje, ale też charakteryzuje, waloryzuje, dyskursywizuje. „Somatekst” ilustruje więc paradoks ciała opisanego i ciała piszącego, wdzierającego się tym samym w przestrzeń Logosu. Jednocześnie znosi utopijne marzenia o przekazie bezpośrednim, poza – czy nawet przedjęzykowym. „Somatekst” pokazuje, że nie można wyjść poza język, jak nie można dojrzeć i zrozumieć istoty ciała, można natomiast próbować ciało zdyskursywizować, a język ucieleśnić⁶.

Jak twierdzi Maria Janion – prawdziwa twórczość niemożliwa jest bez transgresji⁷, a na owej bazowało *écriture féminine*. Bez względu zatem na to, że koncept ten ma swoje wady, udostępnił on pisarkom i pisarzom w formie „somatekstu”, na całym świecie narzędzie do eksploracji swojej cielesności i podmiotowości weń uwikłanej. Monika Rogowska-Stangret w książce *Ciało – poza Innością i Tożsamością* ukazuje dwa rodzaje mierzenia się z ucieleśnieniem kobiecości. Jeden z nich reprezentuje Erika Kohut z powieści *Pianistka* Elfriede Jelinek, a drugi Helen z *Wilgotnych miejsc* Charlotte Roche.

Pierwsza z nich jest dosłownym odwzorowaniem fallogocentrycznego obrazu przypisanego kobiecie. Erika jest wyobcowana ze swojego ciała, w momencie rytualnego jego nacinania zadziwia ją to, że jest w nim zamknięta. „Ciało zamienione w przedmiot na stole prywatnego teatru anatomicznego Eriki Kohut nie mówi nic, jest samotnym mięsem, po którym płyną łzy i krople krwi”⁸. Druga natomiast walczy z niemą przedmiotowością swojego ciała, starając się jak najbardziej nim być. Książka Charlotte Roche pełna jest dosłownych opisów biologicznych, „kulturowo nieodpowiednich” dla kobiecej prozy. I tak już na samym początku powieści dowiadujemy się na przykład, że odbył Helen obrośnięty jest „kalafiolem”, czyli dodatkową tkanką powstałą w wyniku nadmiernego podrażnienia hemoroidów, jak również, że jest to jej miejsce rozkoszy⁹. Tego typu „odrażające” opisy można znaleźć też w książce Izabeli Filipiak *Absolutna amnezja*. Bohaterką jest tam Marianna, dwunastoletnia dziewczynka uwięziona pomiędzy

⁵ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007, s. 194.

⁶ Urszula Śmietana, *Od écriture féminine do „somatekstu”*, s. 169.

⁷ Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2006, s. 43.

⁸ Monika Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością*, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki 2016, s. 56.

⁹ Charlotte Roche, *Wilgotne miejsca*, przeł. Ewa Kochanowska, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca 2009, s. 9.

obrzydzonym jej dziewczynością ojcem i „Niepokalaną” matką, obojętną na jej przyziemne problemy. „Powieść inicjacyjna Filipiak zawiera wszystkie przygody, które są z inicjacją związane [...] i którymi posługuje się symbolika powieści inicjacyjnej. I właśnie ta symboliczna całość zawiera w sobie również Policję Menstrualną”¹⁰. Ów organ ścigania jest metaforą kultury, z którą musi się zmierzyć dziewczynka podczas swojego comiesięcznego okresu. Nagle staje się ona przerażającym monstrem, swoją nieczystością zagrażającym wszystkim dookoła. Jest zawstydzona wstrętnością swojego ciała, ale i całkowicie w tym osamotniona. Jest winna.

Już sama nie wiem; wolę położyć się w kąciку i zamknąć oczy, bo wystarczy mocno zacisnąć powieki, żeby zniknąć, ulotnić się, nie być. Nie słyszę nawet tajemniczego szelestu za drzwiami; tak zajęta będę wdychaniem głęboko w płuca zakurzonego i ciepłego zapachu podłogi, w którym rozpoznaję odcienie kolejnych farb, jakimi dotąd ją pomalowano, ochry i jasnego brązu, aż stanie się za późno; rozglądam się boleśnie rozwartymi oczyma i już wiem, że obstawili wszystkie wyjścia. Na pewno kilku z nich stanęło pod balkonowymi drzwiami, nie wspominając już o zasłoniętych szczelnie oknach. Inni wspięli się po rozchybotanej drabince, żeby pilnować smolistej szczyrby komina, który sterczy nad dachem jak dziurawy, poczerniały ząb, wychylający się w krzywym uśmiechu, nie powiem Kogo. W panice biegnę przez puste pokoje, nasłuchując rozkazów i pokrzykiwań. Okrążyli dom, z zawodową precyzją blokując wszelkie możliwości ucieczki; są nachalni i pewni siebie. Słysząc ich coraz wyraźniej.

Stuk, stuk. Otworzyć.

A kto tam?

To my, Policja Menstrualna¹¹.

Między innymi ten fragment Maria Janion określa „wspaniałym trudem pisarskim, włożonym w próbę przedstawienia menstruacji z punktu widzenia kobiety”¹². Nie wszyscy jednak ów trud dostrzegli. W swojej recenzji *Absolutnej amnezji* Krzysztof Varga określił powieść Filipiak mianem „literatury menstruacyjnej”, a zatem czegoś niemile widzianego¹³. Jak pisze Małgorzata Anna Packalén: „Wielu polskich krytyków literackich bez wahania przyjęło pogardliwą etykietkę «literatura menstruacyjna» nie tylko dla powieści Filipiak, ale dla większości utworów literackich pióra kobiet”¹⁴. Takie fakty z świata rzeczywistego potwierdzają, jak sądzę, zasadność potrzeby *écriture féminine*, które, utopijne w swoich postulatach, niewątpliwie pokazuje inną perspektywę pisania oraz uwrażliwia odbiorców zakorzenionych w patriarchalnej kulturze.

Walka o widzialność

Sztuki piękne bazują na ogół na zmyśle wzroku. Myślicielki zarówno drugiej, jak i trzeciej fali feminizmu zwracały uwagę na moc, którą on ze sobą niesie. Na

¹⁰ Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, s. 330.

¹¹ Izabela Filipiak, *Absolutna amnezja*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1998, s. 215.

¹² Maria Janion, *Kobiety i duch inności*, s. 341.

¹³ Krzysztof Varga, *Tendycyjny feminizm magiczny*, „Książki” 1995, nr 189, s. 7.

¹⁴ Małgorzata Anna Packalén, „Komża i majtki” czyli prowokacja tradycji w polskiej literaturze współczesnej, „Teksty Drugie” 2004, nr 6, s. 162.

spojrzeniu chociażby bazuje psychoanaliza w wyjaśnianiu początków seksualności dziecięcej, co wpływa na omawiane przez mnie teorie Francuzek. U Kristevej, Irigaray oraz Cixous matka staje się monstrum dla dziecka i kultury w momencie spostrzeżenia jej braku penisa. Z tej trójki o spojrzeniu najczęściej można przeczytać u Irigaray. Posługiwała się ona pojęciem „okulocentryzm”¹⁵, które oznacza hegemonię męskiego spojrzenia sprawującego władzę nad postrzeganiem się kobiety. W takich warunkach kobieta nie może na siebie spojrzeć inaczej niż na uwodzicielski obiekt, albowiem musi zatuszować swoje wybrakowanie. Wyjście z tej sytuacji widziała Irigaray w świadomej przesadzie mimetycznej, która ma podważyć roszczenia prawdy Tego Samego do wyłączności. To łączyło ją z prześmiewczą taktyką Butler, która w *dragu* widziała obnażenie sztuczności płci kulturowej, jej bycie kopią kopii. Haraway natomiast sprzeciwiała się patriarchalnej, obiektywizującej perspektywie z lotu ptaka. Postulowała usytuowanie i ucieleśnienie:

Chcę nowego feministycznego ujmowania ciała z metaforycznym podkreśleniem roli wzroku. Musimy się nauczyć, jak odzyskać ten zmysł i znaleźć własną drogę w gąszczu wizualnych sztuk, we władzy nowoczesnej nauki oraz technologii, które radykalnie ukształtowały debaty o obiektywności. Musimy nauczyć się, jak w naszych ciałach – wyposażonych w charakterystyczne dla naczelnego stereoskopowego widzenia w kolorze – jak włączyć to, co obiektywne, do naszych teoretycznych i politycznych radarów. Chodzi o to, by określić, gdzie jesteśmy, a gdzie nie – z punktu widzenia mentalnej i fizycznej przestrzeni, której wymiary nie bardzo potrafimy nazwać¹⁶.

Postulat Haraway dotyczący ujmowania ciała jest jednym z najważniejszych motywów w sztuce feministycznej. Artystki zwróciły się w stronę swoich ciał, by odzyskać je z patriarchalnego zawłaszczenia. O kulturze przedstawienia kobiety w sztuce, a zwłaszcza o mocy, jaką posiada akt kobiecy, pisała Lynda Nead. Przez stulecia, gdy kobieta mogła pojawić się w galerii sztuki jedynie na obrazie, tworzyła się specjalna kultura męskiego odbiorcy, w której spojrzenie odgrywa kluczową rolę. Nead mówi o tym, jak przedstawione na obrazie ciało kobiece zostało obdarte z tożsamości i stało się biernym, niemym płótnem dla geniuszu męskiego wejrzenia. Tenże geniusz potem opisywany jest przez krytyków i wpływa na dalszą praktykę oraz nauczanie tworzenia aktów kobiecych. Teoretyczka pisze o powiązaniu spojrzenia z intelektualizmem i władzą. Przytacza znamienne słowa Kandinskiego na temat malowania, kiedy to trud twórczego przemienienia pustego płótna w obraz jest analogiczny do kolonialnego zawłaszczenia oraz zapanowania nad niewinną dziewczicą¹⁷. Wobec tego namalowana kobieta staje się własnością artysty, jak i każdego męskiego odbiorcy. Jej uprzedmiotowiona reprezentacja staje się na nowo rzeczywista poprzez język opisu stosowany przez krytyków. Ciekawym tego przykładem jest historia *Wenus z lustrem* Diega Velázqueza w londyńskiej National Gallery, zaatakowanej przez brytyjską sufrażystkę Mary Richardson. Nacięcia pozostawione na płótnie przez toporek, którego użyła, były opisywane przez prasę jak rany cięte na ciele, a ona sama porównywana była do

¹⁵ Joanna Bator, *Dwoje ust Luce Irigaray*, „Teksty Drugie” 1999, nr 5, s. 99.

¹⁶ Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, przeł. Agata Czarnacka, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> [dostęp: 18.10.2020], s. 11.

¹⁷ Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1998, s. 101.

Kuby Rozpruwacza¹⁸. Taka narracja jasno wskazuje na moc, jaką skrywa w sobie język krytyki sztuki, który w tym przypadku umieszcza akt kobiecy w przemyśle kulturalnym, określającym dominującą seksualność.

Pomimo tego, że motywacją Richardson był protest przeciwko niesprawiedliwemu traktowaniu przywódczyni brytyjskich sufrażystek – Emmeline Pankhurst, jej działanie pozostawiło duże konsekwencje symboliczne. Można je bowiem odczytywać „jako próbę nadania dziełu nowego autorstwa”.

Nowy autor niszczy estetyczne i kulturowe kody definiujące obraz oraz akt. Dzieło przestaje być obiektem fantazji prowadzącym ku wizualnej przyjemności oraz intelektualnej spekulacji. Fotografia ukazuje rozbite szkło i porwane płótno świadczące o tym, że obraz i widz nie mogą już brać udziału w tej grze wyobraźni¹⁹.

Co więcej, Nead stwierdza: „Koło zatoczyło pełny obrót, duch machającej siekierą Mary Richardson kryje się w każdej feministycznej wypowiedzi na temat przedstawienia kobiecego ciała”²⁰.

Przykładem artystki, która zwróciła się przeciwko patriarchalnemu obrazowaniu kobiety w kulturze, jest Cindy Sherman. Fotografka ta jest autorką wielu projektów, które miały na celu przedstawienie skomplikowanej natury kobiecej podmiotowości i jej zagubienia w masowej wyobraźni. By to osiągnąć, artystka stanęła, i staje do dzisiaj, zarówno przed, jak i za obiektywem. Jej fotografie przedstawiają historie kobiet, w które Sherman się wciela, zatracając własną podmiotowość. Postaci, o których opowiada fotografka m.in. w *Film Stills* (1977–1980) i *Sex Pictures* (1987–1992), to odrealnione sylwetki kobiece, które spotykamy w mediach i historii. Styl Sherman znakomicie wpisuje się w postulaty strategicznego mimetyzmu Iriagray, prześmiewczości Butler, a także realizuje wywrotowość zawartą w abiekkie Kristevej.

Poprzez mimetyczne odtworzenie i zreprodukowanie ram i granic ciała, konstruowanych w społecznym polu wizualnym, Sherman udaje się przechwytywać pewne aspekty kultury dominującej i je przetwarzać. Performatywny i subwersywny charakter tego działania koncentruje się na czymś, co określiłabym takim wykorzystaniem zgodności własnych wyobrażeń z oglądanym obrazem, które przekształca oglądający podmiot poprzez ukazanie wprost tego, co wyobrażone i zinternalizowane – w ten sposób zwracając na to uwagę. Gra między pornografią i erotyką podjęta w serii *Sex Pictures*, obracając się nieustająco między zniewoleniem ciała a zawłaszczającym charakterem spojrzenia, po raz kolejny uwidacznia omawiane już przesunięcie z samego obrazu na sposób jego recepcji. Obsceniczność tych fotografii, manifestująca się w sztucznych pozach i zdeintegrowanych ciałach, które budzą obrzydzenie, miesza odczucie dotąd doświadczanego pożądania ze wstrętem. Cienka granica między abiektem a pornograficznym pragnieniem przybiera u Sherman charakter pytania o (nie)sztuczność zwłaszcza kobiecej seksualności. Ciało i jego uerotycznione przedstawienia odsyłają odbiorcę zarówno do kwestii polityki tożsamości, jak i seksualności. Utrzymanie heteroseksualnych imaginacji cielesności kobiecej wpisuje się bezpośrednio w politykę wydajności²¹.

Dodatkowo prace Sherman można czytać przez pryzmat nomadyzmu Rosi Braidotti, przedstawiona bowiem przez nią kobiecość jest bezdomna, ruchoma –

¹⁸ Ibidem, s. 73, 74.

¹⁹ Ibidem, s. 77.

²⁰ Ibidem, s. 79.

²¹ Agnieszka Więckiewicz, *Archiwizacja cielesności. Fotografowanie Cindy Sherman i Aliny Szapocznikow*, <http://dlibra.bg.ajd.czest.pl:8080/Content/4284/7.pdf> [dostęp: 18.10.2020], s. 4 (76).

przechodząca przez różne kulturowe wyobrażenia na jej temat, wieloraka i nieoceniająca.

Omawiając kolejną artystkę, Jo Spence, która podjęła m.in. tematykę nieobecności choroby w kulturze wizualnej, Nead odnosi się ponownie do słowa czy – szerzej – do wyrażania się. Jak słusznie zauważa Nead, kobiety, by zmienić narrację, postanowiły pokazać się i swoje przeżycia świata. Przeciwwstawiały się tym samym swojej biernej reprezentacji kulturowej. Przestały milczeć i przemówiły obrazami – przeważnie sugestywnymi i pełnymi buntu.

Ciało słowem się stało...

Postulaty rewolucyjności skierowane wobec literatury czy sztuk wizualnych realizują się w długotrwałym oddziaływaniu poprzez swoje wieczne utrwalenie materialne, co wiąże się jednak z mniejszym efektem natychmiastowym. Potrzeba działania i poczucie uwięzienia w skostniałych strukturach świata sztuki popchnęły artystki w stronę performansu.

Performans pociągał kobiety również dlatego, że dawał im pełnię władzy. W odróżnieniu od tradycyjnych aktorek, realizowały one własne przedsięwzięcia – były pisarkami, producentkami, reżyserkami, scenografkami, aktorkami, a nierzadko też stolarzami i projektantkami kostiumów²².

Przywołany wyżej Marvin Carlson pisze, że od lat 70. najbardziej typowym rodzajem performansu feministycznego był performans autobiograficzny. Pozwalał on bowiem wyrazić doświadczenie bycia artystką/kobietą w kulturze patriarchalnej. I tak, pionierka kobiecego performansu Carolee Schneemann, podczas jednego ze swoich najbardziej rozpoznawalnych (i w kontekście tej pracy doskonale „potwornych”) wystąpień, zatytułowanego *Interior Scroll*, po posmarowaniu się błotem wyciąga z waginy zwitek papieru, na którym wypisane są powody pewnego krytyka, dlaczego nie może on oglądać jej filmów. Jest to zatem komentarz do reakcji patriarchalnych struktur świata sztuki, ale także poniekąd realizacja artystycznego projektu Cixous. Czyż Schneemann nie dokonała tu dosłownego porodu słowa pisanego? Dość powiedzieć, że z pewnością wykonała krok w stronę odzyskania aktu kobiecego przez kobiety, a także, że zrobiła to w możliwie najbardziej ucieleśniony ze sposobów. Wpływ myśli francuskiej na performerki, jak twierdzi Carlson, objawiały się także w ich radykalnej reakcji, jaką było odrzucenie języka jako reliktu fallogocentryzmu i umieszczeniu całej mocy rewolucyjnej w ciele:

Jeanie Forte podkreślała, że w fizycznym performansie potencjał takiego [obalenia symbolicznego porządku języka] jest dużo większy niż w literaturze, ponieważ ciało kobiece wiąże się w nim nie tylko z językowym dyskursem, ale też z „fizyczną obecnością, realnym czasem i realną kobietą, które kłócą się z jej przedstawieniami, zagrażając patriarchalnej strukturze rewolucyjnym tekstem jej ciała”²³.

²² Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007, s. 235.

²³ Ibidem, s. 269.

W latach 90. pracą nad „rewolucyjnym tekstem swojego ciała” światem sztuki wstrząsnęła francuska artystka ORLAN. Cykl operacji plastycznych przeprowadzonych na sobie pod tytułem „Reinkarnacja Świętej ORLAN” był urzeczywistnieniem postulowanego przez nią Carnal-Artu. W *Manifesto of Carnal Art* można przeczytać m.in., że ta dziedzina sztuki nie opiera się na efekcie operacji plastycznych, gdyż jej istota tkwi w procesie²⁴. Z tego powodu modyfikacje, które na sobie wprowadzała artystka, były transmitowane na żywo do różnych placówek kultury na świecie. ORLAN zrealizowała poniekąd mit o Zeuksisie, który sprowadził z Koryntu wszystkie kobiety, by – wybierając ich najlepsze cechy – stworzyć idealny obraz Afrodyty. Modyfikując swoje ciało, stworzyła z siebie składankę „najlepszych” fragmentów ciał uwielbianych kobiet z legendarnych przykładów zachodniego malarstwa. Ten, spektakularny w gruncie rzeczy, proces obnażył kulturowe wymogi piękna narzucone kobiecemu ciału, a także przez specyficzne podejście artystki w dużej mierze je wyśmiał. „Carnal Art kocha parodię i barok, groteskę i ekstremę. Carnal Art sprzeciwia się konwencjom, które ograniczają ludzkie ciało i dzieło sztuki”²⁵. Warto dodać, że Carnal Art w wydaniu ORLAN jest także poniekąd realizacją cyborga Haraway²⁶, gdyż tak jak ona odrzuca symbolikę ponownych narodzin. Artystka patrzy na otwarte cięcia na swoim ciele ze spokojem, innym jednakże niż Erika Kohut – ORLAN nie jest wyobcowana ze swojego ciała, ona widzi się całą aż do trzewi – to nowy etap „władzy spojrzenia”²⁷. Jeśli chodzi o powiązanie artystki z myślą feministyczną, to nie pozostawia ona tutaj miejsca na wątpliwości. Jako sprzeciw wobec standardów piękna Carnal Art musi być z konieczności feministyczny²⁸.

Pozostaje pytanie, czy groteska stosowana w performansach ORLAN nie jest omawianym już wyżej umacnianiem reprezentacji kobiecej w kulturze patriarchalnej. Jak podaje Marvin Carlson, Karen Finley, której performansy miały za zadanie pozbawienie mężczyzn ich władczego spojrzenia poprzez swoją radykalną formę, czuła po jakimś czasie, że, niezależnie od intencji, jej występy wtórnie wpisywały się w to, przeciwko czemu występowała²⁹. Czy jednak artystyczne działania muszą być rewolucyjne, by zostać nazwanymi feministycznymi? Jeśli rewolucja jest niemożliwa, czemu nie skupić się na reformatorskich aspektach sztuki? Tych wszakże trudno jest nie docenić w efektach, jakie wywierają, wyciągając ludzi z gęstej mgły patriarchalnych struktur.

²⁴ ORLAN, *Manifesto of Carnal Art*, <http://www.orlan.eu/texts/> [dostęp: 18.10.2020].

²⁵ „Carnal Art loves parody and the baroque, the grotesque and the extreme. Carnal Art opposes the conventions that exercise constraint on the human body and the work of art. Carnal Art is anti-formalist and anti-conformist”. Ibidem.

²⁶ Donna Haraway, *Manifest Cyborgów*, przeł. Ewa Majewska, Sławek Królak, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3), s. 49, 50.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Marvin Carlson, *Performans*, s. 268.

Wnioski

W mojej analizie relacji myśli filozoficznej i sztuki feministycznej dążyłam do ukazania, że wszelka twórczość w zachodniej tradycji myślenia o sztuce jest męskocentryczna i jako taka stanowi wyzwanie dla twórczyń. Istotnym aspektem w kreowaniu pełnowymiarowej, sprawczej i realnej – jednym słowem upodmiotowionej – postaci kobiecej w literaturze i sztukach wizualnych okazała się monstrialność, a konkretniej abiekt, czyli połączenie wstępu z pożądaniem. W *Wilgotnych miejscach* były to opisy zdeformowanych stref intymnych, a w *Absolutnej amnezji* doświadczenie wpływu krwi menstruacyjnej. Realizuje się w nich idea Kristevej o przejęciu narracji o wyobrażeniu innych. Poznając perspektywę kobiecą na kwestie okrzyknięte obrzydliwymi, tym samym je odpotworniamy. To samo dzieje się w sztukach wizualnych i performansie. Cindy Sherman na swoich fotografiach straszy i, adekwatnie do *dragu* Butler, prześmiewa kanon obscenicznie zdeformowanymi ciałami. Schneemann czyta tekst wyciągnięty ze swojej *chora*, a ORLAN transmituje na żywo swoją ironiczną transformację w wyimaginowany ideał – ludzie w muzeum obserwują, jak jej ciało jest dosłownie krojone i zmieniane. Owa twórczość, niczym toporek Mary Richardson, kryje w sobie przerażającą moc przekraczania świętych granic patriarchalnego porządku. Każde nowe monstrialne dzieło jest jak uderzenie w nieskalany i gładki, lecz uprzedmiotowiony obraz kobiety wykreowany przez wieki fallogocentryzmu. Widać zatem nie tylko korelację między myślą a sztuką feministyczną, ale także realne skutki na zbiorowym imaginarium.

Czy można zatem mówić o sztuce konkretnej fali feminizmu? Nie do końca. Podczas gdy prawdą jest, że istnieje relacja między myślą teoretyczną feminizmu a sztuką artystek zaangażowanych, trudno jest mówić o artystycznej przynależności do określonych w czasie fal ruchu feministycznego. Wiąże się to poniekąd z trudem klasyfikacji. Czy dzieła należy rozważać osobno od autora? Czy w świetle feminizmu, będącego często orientacją ideologiczną autorek/autorów, jest to możliwe? Nie było moim założeniem porządkowanie tych tekstów kultury wobec wydarzeń historycznych. Ujmowałabym zatem sztukę jako zróżnicowaną całość, która płynnie odpowiada na wydarzenia historyczne i teoretyczne, nie pozostając bierna, a biorąc aktywny udział w tym dialogu.

References

- Bator Joanna, *Dwoje ust Luce Irigaray*, „Teksty Drugie” 1999, nr 5.
 Carlson Marvin, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007.
 Dybel Paweł, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków: Universitas 2006.
 Filipiak Izabela, *Absolutna amnezja*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1998.
 Haraway Donna, *Manifest Cyborgów*, przeł. Ewa Majewska, Sławek Królak, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3).

- Haraway Donna, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, przeł. Agata Czarnacka, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> [dostęp: 18.10.2020].
- Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 2006.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007.
- Marzec Andrzej, hasło „Fallogocentryzm”, w: *Encyklopedia gender*, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca 2014.
- Nead Lynda, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 1998.
- Nochlin Linda, *Dlaczego nie było wielkich artystek*, przeł. Barbara Limanowska, „OŚKa” 1999, nr 3 (8).
- ORLAN, *Manifesto od Carnal Art*, <http://www.orlan.eu/texts/> [dostęp: 18.10.2020].
- Packalén Małgorzata Anna, „Komża i majtki” czyli prowokacja tradycji w polskiej literaturze współczesnej, „Teksty Drugie” 2004, nr 6.
- Roche Charlotte, *Wilgotne miejsca*, przeł. Ewa Kochanowska, Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca 2009.
- Rogowska-Stangret Monika, *Ciało – poza Innością i Tożsamością*, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki 2016.
- Śmietana Urszula, *Od écriture féminine do „sodatekstu”*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3).
- Więckiewicz Agnieszka, *Archiwizacja cielesności. Fotografowanie Cindy Sherman i Aliny Szapocznikow*, <http://dlibra.bg.ajd.czest.pl:8080/Content/4284/7.pdf> [dostęp: 18.10.2020].