

↓

Polki Patriotki Rebeliantki



pod redakcją
Izabeli Kowalczyk

Polki, Patriotki, Rebeliantki

pod redakcją
Izabeli Kowalczyk

Galeria Miejska Arsenat
Poznań 2018

	Wprowadzenie	4
1	Polki, Patriotki, Rebeliantki... Sztuka feministyczna dzisiaj <u>Izabela Kowalczyk</u>	10
2	Szczucie śmiechem Meduzy? <u>Agata Araszkiwicz</u>	52
3	Szalik kibica i „Kawiorowa Patriotka”. Alegoria <u>Patrycja Cembrzyńska</u>	72
4	Sztuka feministyczna i sztuka feministyczna – o dwóch strategiach artystycznych. Kilka uwag <u>Karolina Sikorska</u>	86
5	Haft Okupacyjny vs. craftywizm. Feministyczne strategie artywistyczne <u>Karolina Wilczyńska</u>	104

6	Zniekształcanie kodów i emancypacyjny ferment. O postfeminizmie w malarstwie i subwersywnych dialogach z ikonografią religijną <u>Marta Smolińska</u>	120
7	Empatyczny maternalizm w inicjatywach wystawienniczych Fundacji MaMa <u>Karolina Rosiejka</u>	152
8	Krytyczki w Polsce po 1989 roku <u>Magdalena Ujma</u>	176
	Wystawa	194
	Spis prac	254
	Noty biograficzne	258
	Indeks osób	276
	Summary in English	270

Izabela Kowalczyk

Wprowadzenie

Książka *Polki, Patriotki, Rebeliantki* powstała przy okazji wystawy pod tym samym tytułem, która odbyła się w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu w dniach 8 września — 8 października 2017 roku. Jej uczestniczkami i uczestnikami byli: Chór Czarownic, Iwona Demko, Monika Drożyńska, Marta Frej, Irena Kalicka, Kolaborantki, Kolektyw Złote Rączki, Zofia Kuligowska, Dawid Marszewski, Karolina Mełnicka, Ewa Partum, Liliana Piskorska, Jadwiga Sawicka, Ewa Świdzińska oraz Agata Zbylut, a Mateusz Budzisz, Barbara Sinica i Radosław Sto udostępnili swoje zdjęcia w Fotoplastykonie.

Impulsem do zorganizowania ekspozycji było to, co działo się w Polsce w 2016 roku, kiedy pojawiły się plany zaostrzenia ustawy antyaborcyjnej. Wywołało to falę protestów na niespotykaną dotąd skalę (W naszej sprawie, 9.04.2016, Czarny Protest i Ogólnopolski Strajk Kobiet, 3.10.2016). Polki masowo wyszły na ulicę, organizując strajki, Czarne Protesty, które przyćmiły, jeśli chodzi o skalę, wszystkie dotychczasowe demonstracje antyrządowe, ujawniając kolektywną siłę kobiet. Protesty wypracowały własną symbolikę, a także wykorzystywały współczesne strategie artystyczne akcentujące niejednoznaczne, choć wspólnotowe działania. Wystawa nie miała jednak na celu oddania klimatu polskiej ulicy Annis Domini 2016 i 2017, ale miała być artystycznym komentarzem do otaczającej nas rzeczywistości i sytuacji współczesnych Polek – obywaterek, uczestniczek życia publicznego, patriotek, manifestantek. Ekspozycja miała zarazem pokazać współczesną sztukę feministyczną – otwartą, ironiczną, zabawną, odważną, głośną i rebeliancką.

Wystawie towarzyszyła sesja mająca na celu przedstawienie najnowszej sztuki feministycznej w Polsce, obszaru jej zainteresowań i poruszanych przez nią tematów, a także zwrócenie uwagi na zjawisko, jakim jest feministyczny artywizm. Wynikiem sesji, a także dyskusji towarzyszących ekspozycji jest niniejszy zbiór tekstów, starający się wychwycić to, co uznać można za najbardziej charakterystyczne w sztuce feministycznej odnoszącej się do aktualnych wydarzeń. Nie jest to jednak opracowanie obejmujące wszystkie zjawiska pojawiające się w tej sztuce. Brakuje analiz selfie-feminizmu czy aktualnej sztuki lesbijskiej, w opracowaniach autorek jedynie marginalnie pojawiają się, tak ważne dziś, kwestie ekonomiczne. Wiąże się to z tym, że zarówno wystawa, jak i towarzysząca jej sesja były odpowiedzią na potrzebę danej chwili, tak samo, jak w przypadku Czarnych Protestów – były reakcją na ograniczenia praw reprodukcyjnych Polek. Dlatego też niniejsza publikacja nie rości sobie pretensji, aby być podsumowaniem aktualnych tendencji w sztuce feministycznej, raczej jedynie sygnalizuje problemy, które wymagają dalszych badań i systematycznych opracowań.

→ 10

Tekst redaktorki zbioru i kuratorki wprowadza w narrację wystawy oraz przedstawia prace, które były na niej eksponowane, ze szczególnym zwróceniem uwagi na akcentowane przez nie problemy społeczne.

- 52 Artykuł Agaty Araszkiwicz *Szczucie śmiechem Meduzy?* odnosi się do polemik, które jeszcze długo po wystawie przetaczały się w Internecie, między innymi na łamach magazynu „Szum”. Ekspozycja atakowana była z pozycji prawicowych, lewicowych oraz liberalnych, a ataki te wpisały się w antyfeministyczny klimat panujący w Polsce. Skądinąd dobrze, że te dyskusje miały miejsce, ujawniły bowiem, jak bardzo zapalny jest problem zarówno praw kobiet, jak i sztuki, która podejmuje ten temat. Araszkiwicz w swoim artykule, odnosząc się do wspomnianych debat, akcentuje przede wszystkim kontrowersje, jakie pojawiły się wokół pracy Iwony Demko 408 223 *podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym proteście*. Autorka wskazuje na krytyczny potencjał tej pracy w odniesieniu do eseju *Śmiech Meduzy* Héléne Cixous.
- 72 Artykuł Patrycji Cembrzyńskiej *Szalik kibica i „Kawiorowa Patriotka”*. Alegoria jest analizą prezentowanej na wystawie pracy Agaty Zbylut zatytułowanej *Kawiorowa Patriotka*. Autorka odczytuje pracę jako współczesną alegorię Polonii, a jej błyskotliwa analiza odnosi się do stadionowego patriotyzmu i tego, co zostało określone mianem „banalnego nacjonalizmu”. Cembrzyńska konkluduje, że praca Zbylut dotyczy jedynie fantomowego ciała Królowej, i nie odnosi się bezpośrednio do tego, jaka Polska jest ani też, jaka ma być, ale wskazuje, że „będzie taka, jaką ją sobie wystroimy”.
- 86 Karolina Sikorska w tekście *Sztuka feministyczna i sztuka feministyczna – o dwóch strategiach artystycznych. Kilka uwag* opisuje dwie strategie artystyczne w obszarze współczesnej sztuki feministycznej: bezpośrednią strategię obecności i pośrednią strategię relacji. Sikorska pokazuje, w jaki sposób te strategie odnoszą się do matrycy: prywatne – publiczne. Autorka przygląda się aktualnym działaniom wybranych artystek urodzonych w latach 80. ubiegłego wieku, analizując między innymi prezentowaną na wystawie pracę Karoliny Meńnickiej *Polska burka*, a także prace wideo Marii Toboły. Zastanawia się również nad znaczeniem współczesnego feminizmu w pracach omawianych artystek. Według autorki obie analizowane strategie, mimo różnic w formowaniu i organizacji artystycznego przekazu, zbliżają się do siebie za sprawą wciąż aktualnej i koniecznej dyskusji o emancypacji.
- 104 Artykuł Karoliny Wilczyńskiej *Haft Okupacyjny vs. craftywizm. Feministyczne strategie aktywistyczne* analizuje współczesny craftywizm, a także działania szkoły haftu dla pań i panów *Złote Rączki*, której transparent „Myślę, czuję, decyduję” pokazywany był na poznańskiej ekspozycji. Autorka analizuje feministyczne strategie w kontekście Rancière’owskiego związku estetyki i polityki, zastanawiając się nad tym, jak dalece wyrażają one krytykę obecnego porządku społeczno-politycznego, a także w jakim stopniu stanowią propozycję stworzenia wspólnoty opierającej się na horyzontalnym siostrzeństwie.

- 120 Marta Smolińska w tekście *Zniekształcanie kodów i emancypacyjny ferment. O postfeminizmie w malarstwie i subwersywnych dialogach z ikonografią religijną* wychodzi poza obszar związany z wystawą i analizuje subwersywne strategie stosowane wobec tradycyjnej ikonografii religijnej w malarstwie wybranych artystek: Beaty Ewy Białeckiej, Katarzyny Hołdy, Magdaleny Moskwy, Katarzyny Swinarskiej i Kle Mens (Klementyny Stępniewskiej). Subwersywność wiąże się w tym kontekście z przejściem czy zawłaszczeniem języka i motywów typowych dla sztuki sakralnej w celu przekazania treści dotyczących kondycji kobiet we współczesnym świecie oraz dekonstruowania utrwalonych stereotypów.
- 152 Z kolei Karolina Rosiejka w artykule *Empatyczny maternalizm w inicjatywach wystawienniczych Fundacji MaMa* analizuje ekspozycje z cyklu *Sztuka Matek*, które były organizowane od 2010 roku przez Fundację MaMa. Autorka odnosi się do kobiecego separatyzmu, zastanawiając się nad jego znaczeniem, ale też podkreśla inkluzyjność obecną w pracach prezentowanych na omawianych wystawach. Strategią otwarcia się na innych jest w tym przypadku tytułowy „empatyczny maternalizm”.
- 176 Zbiór kończy tekst Magdaleny Ujmy *Krytyczki w Polsce po 1989 roku*, będący syntetycznym opracowaniem działań polskich krytyczek od 1989 roku do czasów współczesnych. Autorka analizuje udział krytyczek w czasopiśmie powstającym po 1989 roku, powołanie pisma „Artmix”, prowadzone przez krytyczki blogi, a także zastanawia się, jaką formę powinna przyjąć krytyka kobiet w czasach prawicowej kontrofensywy. Artykuł jest znakomitym uzupełnieniem pozostałych rozważań zawartych w książce, bez krytyki nie byłoby bowiem dyskursu o sztuce, również tej feministycznej.

Na koniec pragnę podziękować dyrektorowi Galerii Miejskiej Arsenał Markowi Wasilewskiemu, który zaprosił mnie do zorganizowania wystawy *Polki, Patriotki, Rebeliantki*. Dziękuję też Zofii nierodzińskiej za współpracę przy wystawie, a Paulinie Ząbek i Jackowi Zwierzyńskiemu – za współpracę przy niniejszym wydawnictwie. Dziękuję uczestniczkom i uczestnikom wystawy, autorkom tekstów, a także pozostałym uczestniczkom sesji: Ewie Majewskiej, Agacie Pyzik, Ewie Tatar oraz Dorocie Grobelnej.

Liczę na to, że książka oddana w Państwa ręce przyczyni się do zainteresowania współczesną sztuką feministyczną i artystycznym aktywizmem oraz do rozważań na temat ciągłej potrzeby działań emancypacyjnych.

—

1

Izabela Kowalczyk

**Polki, Patriotki,
Rebeliantki...
Sztuka feministyczna
dzisiaj**

Gdy organizowałam wystawę *Polki, Patriotki, Rebeliantki* w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał, towarzyszył mi namysł nad kondycją współczesnych Polek w relacji do sfery publicznej, a więc obywaterek, uczestniczek życia publicznego, patriotek, manifestantek.

Problematyka związana z kobietami, jeśli pojawia się na wystawach sztuki, najczęściej odnoszona jest do sfery prywatności, rzadko zaś prezentowana bywa z perspektywy przestrzeni publicznej. Z kolei, jeśli w sztuce podejmowany jest temat polskości, to raczej marginalnie dotyka się kwestii związanych z kobietami, tak jakby polskość i patriotyzm były sprawami przede wszystkim męskimi. W przypadku tej ekspozycji chodziło mi o zmianę zarówno jednej, jak i drugiej optyki oraz przyjrzenie się kwestiom kobiecym z perspektywy przestrzeni publicznej, protestów społecznych oraz patriotyzmu. Ważny stał się namysł nad widzialnością kobiet i spraw ich dotyczących w sferze publicznej, a także podniesienie kwestii strategii działania na rzecz praw kobiet, czyli z jednej strony podkreślenie znaczenia wspólnotowości i relacyjności, a z drugiej – wydobyć tego, co określić można współczesnym „feminizmem siły”.

Według Naomi Wolf „feminizm siły” oznacza między innymi odrzucanie własnych potworów grzeczności, szacunek dla różnorodności wewnątrz kobiecych grup, zdobywanie siły, niezależności, jak i zdobywanie władzy¹. Z pewnością może wzbudzać to kontrowersje w obrębie współczesnego ruchu kobiecego w Polsce, który raczej odcina się od chęci manifestowania siły, zdobywania władzy czy bezpośredniego wchodzenia w politykę. Jestem jednak przekonana, że jeśli polityka zawłaszcza kobiece ciała, to niezbędne są również polityczne, strategiczne działania, aby – mówiąc wprost – odebrać władzę tym, którzy nieświadzą kobiet. Jeśli mamy kształtować sytuację na własnych warunkach, to nie widzę innej możliwości, jak tylko uczynić to właśnie poprzez przejęcie władzy. Wolf pisze o kobiecym strachu przed władzą, o tym, że kobiety nie przywykły do myśli, aby władzę zdobywać i dzielić się nią. Postrzegają jej zdobywanie jako egoistyczne i indywidualistyczne współzawodnictwo, nie zauważają jednak tego, że świat męskiej władzy jest w istocie kolegialny. Mężczyźni bowiem, zdobywając władzę, przekazują ją swoim przyjacielom. Dlatego też: „Struktura grupy powinna zmuszać kobiety do żądania władzy dla siebie, podnosić ich umiejętności i możliwości, skupiać się na tym, co jest możliwe [do osiągnięcia], a nie na tym, co powoduje opresję”². Chodzi więc o feminizm, który „szuka siły i używa jej rozumnie, zarówno na użytek kobiet jako jednostek, jak i dlatego, aby uczynić świat bardziej prawym dla innych”, a zarazem „wyznaje psychologię obfitości; chce, aby wszystkie kobiety »równały w górę« i zdobywały coraz więcej”³.

1 N. Wolf, *Klin klinem*, przeł. B. Limanowska, [w:] *Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska i T. Oleszczuk, Wydawnictwo Polgraphic, Warszawa 1994/1995, s. 40–53. Pierwotnie fragment książki *Fire with Fire: The New Female Power And How it Will Change 21th Century*, Chatto & Windus, London 1993.

2 Ibidem, s. 53.

3 Ibidem, s. 42.

My – w polskim kontekście – mamy zbyt wiele do stracenia, a zarazem wciąż posiadamy zbyt ograniczone prawa, aby pozwolić sobie na brak strategicznego myślenia, zadowolić się pozornymi sukcesami, jak na przykład odrzuceniem projektu ustawy zaostrzającej prawo antyaborcyjne⁴. Dlatego też powinniśmy myśleć o tym, jak przekuć sukces Czarnych Protestów w zdobycie władzy dla kobiet, które są przekonane, że kobiety mają prawo do decydowania o swoim życiu.

Czarne Protesty (W naszej sprawie, 9.04.2016, Czarny Protest i Ogólnopolski Strajk Kobiet, 3.10.2016, Czarny Wtorek, 3.10.2017) wskazują na potencję tkwiącą w kobiecej rebelii. Jak napisała Agata Czarnacka po Czarnym Wtorku 2017: „Czarny Protest czy Strajki Kobiet przyniosły znacznie więcej, niż dziś jesteśmy w stanie zarejestrować. I mówię tu zarówno o warstwie politycznej, jak i o nas samych, uczestniczkach i organizatorkach. Rok temu wiele kobiet w Polsce zobaczyło, że nie muszą zawsze być grzeczne, a ich głęboka frustracja ma korzenie, których wcale sobie nie wymyśliły, które da się nazwać”⁵.

Protesty wypracowały swoją własną symbolikę, ich niezwykle mocną stroną wizualną na wystawie *Polki, Patriotki, Rebeliantki* prezentowały zgromadzone w Fotoplastykonie zdjęcia Mateusza Budzisa, Radosława Sto oraz Barbary Sinicy. Wizualność tych protestów wydaje się właśnie odzwierciedleniem feminizmu siły. W przypadku tej ekspozycji to nieco staroświeckie, kojarzące się głównie z kulturą popularną urządzenie, jakim jest fotoplastykon, zostało zawłaszczone jakby wbrew swemu przeznaczeniu. Fotoplastykony przeznaczone do oglądania stereoskopowych fotografii pojawiły się i zyskały popularność w XIX wieku, służyły głównie do pokazywania lekkich, przyjemnych zdjęć erotycznych czy pięknych krajobrazów. W dyskusji dotyczącej tego, czy fotoplastykon powinien pozostać w poznańskim Arsenale, ktoś użył argumentu, że służy on przecież prezentowaniu życia Poznania. Pomyślałam wtedy, że wobec tego jest też najlepszym miejscem na pokazanie zdjęć z Czarnych Protestów. Te fotografie uderzały w przyzwyczajenia widzów – w miejscu, gdzie można było spodziewać się erotycznych zdjęć, widzowie napotykali fotografie ukazujące zbuntowane i waleczne uczestniczki (oraz uczestników) Czarnych Protestów. Na amatorów voyeuryzmu zastawiłam więc pułapkę – zamiast prywatnej przyjemności ukazane zostały wściekłość i agresja; nastąpiło też odwrócenie znaczeń: prywatne – publiczne, a trójwymiarowość zwiększała wrażenie realności oglądanych scen.

4 Chodzi o projekt ustawy zaostrzającej prawo antyaborcyjne, złożony przez organizację Ordo Iuris w polskim Sejmie w 2016 r.

5 A. Czarnacka, *Po Czarnym Wtorku – czy kobiety przegrały?*, blog „Grand Central”, „Polityka”, 4.10.2017, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1722500,1,po-czarnym-wtorku--czy-kobiety-przegraly.read>, dostęp: 5.10.2017.

Wiece zgromadziły ateistów i katoliczki, anarchistów i członkinie partii politycznych, ludzi majątnych oraz ubogich, rodziców dzieci niepełnosprawnych, samotne matki, ludzi kultury, studentki i mnóstwo innych, bardzo różnych osób. Towarzyszyły im gniew i wściekłość, a masowość demonstracji w całej Polsce pokazała rządzącym, że wystarczy iskra, aby przeciw nim stanęły masy. Pokazuje to zarazem, że nic tak bardzo nie powoduje pospolitego ruszenia, jak próby ingerencji w prywatność jednostki.

Strona wizualna protestów ujawnia kolektywność, wspólnotowość, siłę i energię kobiet, ich waleczność, niechęć do kompromisów. Symbolem sprzeciwu stały się wieszaki (powinny być druciane, ale pojawiały się zarówno plastikowe, jak i drewniane), instalacje z nich tworzyły specyficzny interwencyjny street art. Innym symbolem stały się parasolki, które były już atrybutem sufrażystek. W polskim kontekście parasolki pojawiły się przez przypadek, ze względu na ulewy, które towarzyszyły protestom 3 października 2016 roku, co nie zniechęciło uczestniczek do udziału. Podczas protestów aktywizm przenikał się z działaniami twórczymi, a sztuka artystek zaangażowanych w ruch Czarnego Protestu stała się komentarzem, a także sposobem na wzmocnienie jego przekazu.

Symboliczne parasolki prezentowała otwierająca wystawę praca Ewy Partum *Feministyczne cytaty*. Jest to fotografia instalacji, którą artystka wykonała na Festiwal Sztuki Efemerycznej Konteksty w Sokołowsku latem 2017 roku. Praca umieszczona na wystawie *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, prezentującej głównie młodsze pokolenie twórców, symbolicznie połączyła różne generacje artystek feministycznych – najstarsze z najmłodszymi.

Ewa Partum zaczęła tworzyć na przełomie lat 60. i 70. XX wieku i jest jedną z najważniejszych polskich artystek protofeministycznych. Jeden z tytułów jej prac głosił: *Mój problem jest problemem kobiety*. W swej sztuce odnosiła się również do sfery publicznej. W pracy z 1971 roku pod tytułem *Legalność przestrzeni* artystka umieściła na placu Wolności w Łodzi rozmaite znaki zakazu. Instalacja wskazywała na opresyjność przestrzeni w tamtych czasach, mówiła o absurdalności systemu, w którym tak naprawdę wszystko spotykało się z ograniczeniami.

Dzisiaj Partum również odnosi się do przestrzeni publicznej i opresyjności aktualnego systemu, który uderza w kobiety. Praca *Feministyczne cytaty* przedstawia symboliczne czarne parasolki i hasło: „Wy nam odbieracie wolność decyzji, my wam odbierzemy władzę”, które zostało dosłownie przepisane z transparentu z Czarnego Protestu. Karolina Majewska-Güde, polemizując na łamach „Szumu” z niewybredną krytyką Karoliny Plinty, porównuje akcję Ewy Partum z Sokołowska z jej performansem *Hommage à Solidarność* z 1982 roku, odczytując ją jako hołd: „W *Feministycznych cytatach* artystka oddaje

hołd organizatorkom i uczestniczkom protestu – polskim kobietom, które stały się feministkami walczącymi o swoje prawa; cytuje ich (nasze) słowa, wyciszając swój własny głos”⁶.

Podczas protestów symboliczne stało się też noszenie czerni, która może się kojarzyć z żałobą narodową z lat 1861–66. Wtedy czarny strój manifestował niezgodę na politykę zaborców i krwawe tłumienie niepodległościowych zrywów. Dziś stał się symbolem sprzeciwu wobec odbierania kobietom praw do ich ciał. W przypadku Czarnych Protestów ujawniają się związki sztuki i społecznego aktywizmu, gdyż zostały na nich wykorzystane współczesne strategie artystyczne, akcentujące niejednoznaczne, choć wspólnotowe działania (np. akcja „Syrena”, podczas której uczestniczki i uczestnicy leżą na ziemi, wydając dźwięki przypominające wycie policyjnych syren, czy akcje z czarnymi flagami). Akcent położony został na ukazanie kobiecego gniewu (kobiety stawaly się groźne, niczym wojownicy ozdabiały swoje twarze czarnymi paskami; krzyczały o swojej sile; odwoływały się do czarownic, wskazując na zagrożenia związane ze współczesnymi, symbolicznymi stosami).

Siła tych protestów wynikała głównie z kolektywizmu ponad podziałami, a za najbardziej symboliczne uznać można zdjęcia ukazujące „morze ludzi” zasłoniętych parasolami trzymanymi nad głowami. Ten obraz można odczytać jako symbol odrzucenia własnej indywidualności i zjednoczenia się we wspólnej sprawie – symbol kolektywnej rebelii przeciw niesprawiedliwym decyzjom jednostkowej władzy. Powstało w ten sposób to, co Rosi Braidotti określa „hybrydowymi” tożsamościami społecznymi, wskazując, że te tożsamości, jak i „wytwarzane przez nie nowe formy wielorakiej przynależności mogą stanowić punkt wyjścia dla wzajemnej opartej na szacunku współodpowiedzialności i utorować drogę do przebudowy etycznych fundamentów społecznego uczestnictwa i budowania wspólnot”⁷.

Forma wizualna manifestacji narodowych odwołuje się do tradycji, ale też do symboliki siły (nie przypadkiem jednym z popularnych atrybutów narodowców są pochodnie), jest to jednak siła wyłącznie męska, a kobiety występują najczęściej jako uwodzące ozdobniki. Ważną rolę odgrywa symbolika kibicowska, która połączona z symbolami związanymi z żołnierzami wyklętymi tworzy ikonografię walki o „Wielką Polskę Narodową”. Wydaje się, że w tych narracjach nie ma miejsca dla kobiet – pojawiają się one co najwyżej jako

6 K. Majewska-Güde, *Polityczność a dobry „timing”*, „Szum”, 18.08.2017, <https://magazynszum.pl/krytyka/politycznosc-a-dobry-timing/>, dostęp: 18.09.2017.

7 R. Braidotti, *Biowładza i nekropolityka. Refleksje na temat etyki trwałości (zarys nowych badań)*, przet. E. Charkiewicz, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, za: „Eurozine Springerin” nr 2, 2007, s. 4, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0045braidotti.pdf>, dostęp: 5.10.2017.

Ewa Partum

Feministyczne cytaty

fotografia instalacji na Festiwalu Konteksty w Sokołowsku, 2017, fot. M. Polak, J. Grzegorski.

Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2017, dokumentacja: Diana Lelonek.





CÓRKA,
ZONA,
MAMA

Pr. Bron
Mickiewicz

aleja
Niepodległości
C. Chmiel

BRTOC



BRZUCH
NIE
SPRAWA
PAŃSTWA

BRTOC

BRTOC



NIE UCZ MATKI
KONTROLOWAC DZIECI

MOJE CIAŁO,
MÓJ WYBÓR!

CHCEMY TYLKO
MIEĆ PRAWO
WYBÓR

postaci alegoryczne (np. Polonii⁸). Jednak kobiety i ich problemy zostają z nich wykreślone, a kobiece ciała poddane dyscyplinie, aby służyć ściśle określonym celom. W sposób ironiczny odnosi się do tego praca Liliany Piskorskiej *Autoportret z pożyczonym mężczyzną, aka Jestem Polakiem, więc mam obowiązki polskie* z cyklu *Sposoby kamuflażu we współczesnej Polsce* (2016), gdzie artystka, co ważne, lesbijka, przedstawia siebie leżącą z wypożyczonym mężczyzną w pościeli patriotycznej z tytułowym cytatem z Romana Dmowskiego. Artystka zdaje się pytać poprzez tę pracę o to, jak bardzo restrykcyjne są narzucane kobietom role. Czy pozostawiają miejsce dla innych, czy też ci inni wciąż muszą dostosowywać do heteronormatywnego podziału płci, stosując właśnie tytułowe „sposoby kamuflażu”? Poprzez ironię dokonana została tym samym dekonstrukcja patriotyzmu posługującego się symbolami narodowymi. Praca Piskorskiej, podobnie jak inne prezentowane w Galerii Miejskiej Arsenał, jest rebeliancka, gdyż dokonuje przechwycenia narodowych narracji, wprowadzając w nie to, co wykluczone i przemilczane, a często także skazane na represje (głównie kobiecą cieleśność i seksualność, w tym seksualność nieheteronormatywną).

Symbole narodowe używane są obecnie przez różne strony, tak samo jak na różne sposoby rozumiany jest dzisiaj patriotyzm. Z jednej strony występuje w wersji narodowo-katolickiej, z drugiej – jako patriotyzm krytyczny⁹. Tego ostatniego pojęcia używam w odniesieniu do myśli Cypriana Kamila Norwida, który wskazywał, że nadmiar patriotyzmu powoduje przesłonięcie uczuć społecznych, i wytykał swym współczesnym obojętność na cierpienia innych i ich wzajemną obcość¹⁰. W swoich celnych opisach narodu polskiego pisał między innymi: „Umiemy się tylko kłócić albo kochać, ale nie umiemy się różnić pięknie i mocno”¹¹, zrywmy wyzwolenicze łączył z brakiem myślenia („[...] całe czytające społeczeństwo zrujnowane jest w narodzie, [...] gdzie energia wyprzedza zawsze inteligencję – i co pokolenie jest rzeź”¹²), polskość nazywał gorzkim chlebem, mówiąc też dobitnie: „Jesteśmy żadnym społeczeństwem. Jesteśmy wielkim sztandarem narodowym”¹³. Tym samym poeta mocno wytykał

8 Figurę Polski jako umęczonej kobiety przedstawiano w sztuce XIX w., pojawia się również w kulturze wizualnej w wieku XX, ale obecna jest także we współczesnej ikonografii, szczególnie związanej z ruchami narodowymi. W XIX w. była ona odzwierciedleniem niepodległościowych tęsknot, a jej popularność nasiliła się w krytycznych momentach historii (np. ok. roku 1863, w czasie pierwszej wojny światowej, w okresie stanu wojennego). Por. I. Kowalczyk, *Polska jest kobietą?*, [w:] *Retoryka ciała w dyskursie publicznym*, red. R. Cieślak, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009, s. 151–162.

9 Por. I. Kowalczyk, *Dwa patriotyzmy, dwie tradycje / Two patriotisms, Two Traditions*, [w:] *Gorzki to chleb jest polskość / It's a Bitter Fate – Polishness*, katalog wystawy, red. J. Hobgarska, I. Makówka, A. Chodysz-Forys, Galeria Sztuki BWA, Jelenia Góra 2014, s. 32–42, 110–118.

10 B. Stelmaszczyk-Świontek, Norwid. *O powołaniu artysty i człowieka*, [w:] C. Norwid, *Wybór poezji*, wybór, wstęp i komentarze B. Stelmaszczyk-Świontek, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1988, s. 24.

11 C.K. Norwid, *Myśli o Polsce i Polakach*, wybór M. Dobrosielski, KAW, Białystok 1985, s. 36.

12 Idem, *„Gorzki to chleb jest polskość”: wybór myśli politycznych i społecznych*, wybór J.R. Nowak, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 41.

13 Ibidem, s. 52.

Liliana Piskorska
*Autoportret z pożyczonym
mężczyzną, aka Jestem
Polakiem więc mam
obowiązki polskie,*
z cyklu *Sposoby kamuflażu
we współczesnej Polsce,*
2016, dibond, 150 × 100 cm.





Ewa Świdzińska

Powstanie, 2005, fotografia cyfrowa, dibond, 41 × 55 cm;

Koronczarka, 2009, fotografia cyfrowa, dibond, 41 × 55 cm. →

Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2017, dokumentacja: Diana Lelonek.



rodakom, że brakuje im uczuć społecznych i działań związanych z troską o innych oraz o całe społeczeństwo. To właśnie troskę o społeczeństwo określić można mianem patriotyzmu krytycznego, łącząc ją, w kontekście tematu wystawy, z troską o prawa kobiet, w tym o prawo do legalnej i bezpiecznej aborcji.

Protesty kobiet, podobnie jak współczesna sztuka feministyczna, dokonują przechwytywania symboli związanych z walką o ojczyznę, na przykład kotwicy Polski Walczącej w znaku Polka Walcząca. Ten ostatni przypadek wywołał na portalach prawniczych wrzenie, złożono nawet donos o popełnieniu przestępstwa, a mianowicie znieważeniu symbolu Polski Walczącej. 5 października 2017 roku w warszawskim sądzie zapadł w tej sprawie wyrok uniewinniający¹⁴. Warto przy okazji zwrócić uwagę na przekonanie „prawdziwych patriotów”, że narodowe symbole są czymś w rodzaju ich własności. Tymczasem bardzo często wykorzystywane są przez nich podczas manifestacji i uroczystości pełnych mowy nienawiści. W ten sposób obrażane są przez tych, którzy rzekomo ich bronią. Działania te zmuszają do postawienia pytań: czym są dla nas symbole narodowe, jakie mają dla nas znaczenie i dlaczego zostały zawłaszczane tylko przez jedną opcję? Antyrządowe demonstracje, jak i Czarne Protesty pokazały, że są one dobrem wspólnym wszystkich mieszkańców i mieszkanki naszego kraju, a obecne na wystawie artystki wskazują na potrzebę przepracowania symboliki narodowej: z jednej strony – zawłaszczenia jej na własny użytek, z drugiej – wskazania na jej związki z „męskowo-jenną” narracją historyczną, wykluczającą w gruncie rzeczy kobiety.

Wskazać tu można na fotografię Ewy Świdzińskiej *Powstanie* (2005), która odnosi się do Powstania Warszawskiego, tym razem pokazanego z perspektywy kobiecego ciała, a dokładnie tej części ciała, która związana jest z seksualnością i reprodukcją. W drugiej pracy, pod tytułem *Koronczarka* (2009), artystka ukazuje swoje krocze odziane w czerwoną bieliznę, przykładając do niego wyhaftowaną figurę białego motyla, który kojarzy się z białym orłem z polskiego godła. Obie fotografie Świdzińskiej wskazują na wykreślenie z języka narracji narodowej tego, co się kojarzy z kobiecością i cielesnością. Kobiety również walczyły, poświęcały swe życie dla ojczyzny, ale także cierpiały, znosząc śmierć swych bliskich – o tym wszystkim się zapomina lub wspomina jedynie na marginesie. Ponadto gloryfikuje się krew przelaną za ojczyznę, krew kobiet zaś, która kojarzy się z dawaniem życia, a więc krew menstruacyjna, stanowi w naszej kulturze tabu i kojarzona jest z czymś wywołującym obrzydzenie. W męskowo-jennej kulturze napawamy się obrazami zabijania, chociażby w filmach, ale obraz porodu uznajemy za coś wstrętnego. Wiele to mówi o kulturowym stosunku do kobiet, jak i do samej wartości, jaką jest życie...

14 K. Sulowski, *Sąd: Zieloni nie znieważyli znaku Polski Walczącej, przerabiając go na kobiecej demonstracji*, „Wyborcza.pl Warszawa”, 5.10.2017, <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,22470786,sad-zieloni-nie-zniewazyli-znaku-polski-walczacej-przerabiajac.html>, dostęp: 6.10.2017.

Iwona Demko

Polka walcząca, 2016, brokat, figi damskie, biała emulsja, płótno, 70 × 70 cm.

Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2017,
dokumentacja: Diana Lelonek.



Zofia Kuligowska

Queen 2, 2014, video, 11 min 42 s,
operator: Mikołaj Podworny.



Prace prezentowane na tej wystawie, stosując strategię przechwyty, zawłaszczają narodowe i patriotyczne symbole, znaki, a nawet język kojarzący się z narracją narodo-katolicką. Pokazują też, jak bardzo kobiety i kobiecość wykluczane są nawet na poziomie języka. W swoim wideo z 2016 roku Liliana Piskorska przerabia na różne sposoby wiersz *Kto ty jesteś? Polak mały*, zwracając uwagę na to, że w języku używanym w narodowych i patriotycznych narracjach nie pozostawiono miejsca na rodzaj żeński.

Podobne wykluczenie z narodowego języka ukazuje praca wideo Zofii Kuligowskiej *Queen 2* (2014). Film przedstawia samą artystkę znajdującą się w Licheniu, który kojarzy się z kiczem religijnym. Kuligowska przebiera się w „tandetny” strój królowej i napełnia swoje usta kolorowymi gumami do żucia. Obok niej widnieje napis: „Pod tym właśnie krzyżem, pod tym właśnie znakiem, Polska jest Polską, a Polak Polakiem”. Kuligowska, podobnie jak Piskorska, posługuje się ironią, dokonując swobodnego squeeerowania narodowych narracji.

Ironią posłużyła się także Iwona Demko w pracy *Polka walcząca* (2016), dokonując przetworzenia polskiej flagi. Czerwień została wykonana z brokatu, a w centrum artystka wkleiła damskie majtki. Praca nawiązuje do kwestii odbierania kobietom prawa do ich ciał, każe się zastanowić, czy czerwień polskiej flagi odnosi się do koloru krwi, ale jeśli tak, to o jaką krew chodzi. Dlaczego uświęcona w polskiej kulturze jest jedynie krew tych, którzy polegli, a nie krew tych, które dają życie? Te prace w ironiczny sposób pokazują, jak polskim kobietom narzucane są tradycyjne obowiązki, a zarazem milczenie i brak widzialności. Tym samym dokonują one rozbrojenia powagi, która towarzyszy narodowym narracjom.

Strategią ironii posługuje się także Agata Zbylut w obu pracach prezentowanych na wystawie, zarówno w *Face Off* (2015/2017), jak i w *Kawiorowej Patriotce* (2015)¹⁵. W pierwszej artystka używa sukien Rycerzy Chrystusowych, ale to ona w nich występuje, tańcząc. To zawłaszczenie symbolu, który kojarzy się z czymś groźnym, bardzo poważnym, ale też zarazem bardzo dziwnym, może wręcz queerowym. Zbylut przetwarza ten symbol w coś opozycyjnego – w suknię do tańca. Zabawne jest zestawienie karminowego płaszcza, który może wzbudzać lęk, ze złotymi butami na obcasie, a więc atrybutem bardzo kobiecym. Ale w tych przedstawieniach ciało kobiety znika zupełnie, brakuje jej głowy. W dyskursie narodowym, konserwatywnym i prawicowym kobieta znika, nie liczy się, nie ma znaczenia. Ciało kobiety ma znaczenie tylko i wyłącznie w kontekście reprodukcji, odbiera się mu różne prawa, na przykład prawo do przyjemności. Podobnie dzieje się w *Kawiorowej Patriotce*, która jest balową suknią wykonaną z szalików reprezentacji Polski.

Ale również tutaj nie ma kobiecego ciała, być może dlatego podczas wernisazu wiele osób dokonywało ucieleśnienia tej sukni, stając za nią i wypełniając ją niejako własnym ciałem, aby się sfotografować. Artystka dokonuje w tej pracy oswojenia siły związanej z symboliką kibicowską, czy może raczej należałoby powiedzieć – jej rozbrojenia.

Z kolei w pracy wideo *Polska burka* (2013) Karoliny Mełnickiej¹⁶ ukazana została kobieta (sama artystka) w biało-czerwonym ubraniu wzorowanym na burce, siedząca na stadionie wśród okrzyków kibiców. Staje się kimś napiętnowanym, osamotnionym, obcym. W ten sposób artystka wskazuje na odbieranie kobietom prawa do własnego ciała, prawa głosu, a nawet prawa do własnego wizerunku. Wideo Mełnickiej można skojarzyć z *Opowieścią podręcznej* Margaret Atwood (oryg. *The Handmaid's Tale*, 1985) – w obydwu pojawia się wizja kobiet całkowicie podporządkowanych narodowemu państwu; kobiet niemających żadnego prawa do własnych ciał. Na marginesie – opowieść Atwood jest ostatnio coraz częściej przywoływana właśnie w kontekście propozycji zaostreżenia prawa antyaborcyjnego.

Bardzo ciekawe było wystąpienie Joanny Jaśkowiak, żony prezydenta Poznania, podczas Czarnego Wtorku 3 października 2017 roku w Poznaniu. W swej wypowiedzi podkreśliła ona, że specjalnie przywdziała czerwoną suknię – atrybut podręcznych. Kończąc zaś swe wystąpienie, w którym zacytowała też gest Chóru Czarownic (podniesiona ręka odziana w gumową żółtą rękawicę), podkreśliła, że jeśli nie chcemy, aby fikcja Atwood stała się rzeczywistością, to musimy „posprzątać”, a więc odebrać władzę tym, którzy dążą do dalszego ograniczania praw kobiet, gdyż władza, jak podkreśliła, jest kobietą. Jej swoisty performans całkowicie wpisał się w opisany przez Naomi Wolf feminizm siły.

Wracając do wystawy *Polki, Patriotki, Rebeliantki* – ze wspomnianymi tu pracami Agaty Zbylut i Karoliny Mełnickiej korespondowały obrazy Jadwigi Sawickiej *Oko Boga Palec Boga, Ciało kobiety* (2017), wskazujące na to, że ten antykobiecego dyskurs często podbudowywany jest argumentami natury religijnej i może prowadzić do terroru, na co z kolei wskazywała niewinna z pozoru, haftowana praca Moniki Drożyńskiej (*Terror*, 2016).

Na ekspozycji starałam się zaakcentować też znaczenie kolektywnych działań, wybierając grupy artystyczno-aktywistyczne (Chór Czarownic, Kolektyw Złote Rączki oraz grupę Kolaborantki), a także – za namową Zofii nierodzeńskiej – zwracając uwagę na działania lokalnych aktywistek. Zaprezentowany został między innymi baner „Myślę, czuję, decyduję” wykonany na Czarny Protest w Krakowie przez Kolektyw Złote Rączki – szkołę haftu dla pań

Agata Zbylut

Face Off, 2015/2017, fotografia/mural, ok. 2,5 × 20 m;

Kawiorowa Patriotka, 2015, suknia uszyta z szalików kibiców reprezentacji Polski, ok. 1,5 × 1,5 m.

Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2017, dokumentacja: Diana Lelonek.



Karolina Metnicka

Polska burka, 2013, wideo, 1 min 15 s.



i panów założoną przez Monikę Drożyńską¹⁷. Hasłem artystki jest „Smartfony won, tamborki w dłoń” – chodzi o to, aby przemoc współczesny przymus komunikacji przez smartfony, a w zamian powrócić do tradycji wspólnych spotkań, spędzania czasu przy robótkach ręcznych oraz rozmowach. W ramach zajęć szkoły haftu Złote Rączki, w których zresztą biorą udział także panowie, wyhaftowane zostały między innymi transparenty na Czarne Protesty.

Wspólnotowość, a także feminizm siły wyłania się z pieśni Chóru Czarownic. Pieśniarki odśpiewują, według własnych reguł, swe ciała, pokazując, że nie trzeba poddawać się terrorowi piękna i szczupłości, aby czuć się dobrze we własnym ciele. Natomiast same pieśni (ze słowami Maliny Prześlugi) stają się oskarżeniem skierowanym w stronę patriarchalnej władzy, zarówno dawnej, która niepokorne kobiety piętnowała, a także zabijała jako czarownice, jak i współczesnej, nie tylko próbującej odebrać kobietom prawo do ich ciał, ale także wciąż je dyscyplinującej. Można odczytać występy Chóru jako odrzucenie „potworów grzeczności”, o których pisze Naomi Wolf¹⁸, wskazując, że dziewczynki są socjalizowane do grzeczności, która polega na pozbawianiu ich własnej siły. Są tresowane do pasywności, wycofywania się z przestrzeni, bycia jedynie ozdobnikiem. Widoczne to jest także w języku ciała – dorosłe kobiety starają się zajmować jak najmniej przestrzeni, powinny być też mało ekspresyjne i nie nadużywać własnego głosu. Artystki – śmiał tak powiedzieć, choć wiemy, że są nimi amatorki – w swych bardzo ekspresyjnych występach pokazują, że nie dadzą się uciszać, dyscyplinować, nie mają zamiaru być grzeczne, a zarazem nie odrzucają przyjemności, cielesności i seksualności – i nie mają zamiaru za nie przeproszać. Działa to w sposób wyzwalający, zarówno jeśli chodzi o wykonawczynię, jak i widownię, która wobec pieśni Chóru nie może pozostać obojętna. Chórzystki wzbudzają u jednych miłość, u innych nienawiść, potwierdzając feministyczne motto przytaczane przez Naomi Wolf: „Jeżeli nie mogę tańczyć, to nie jest to moja rewolucja”¹⁹. To właśnie przez artystyczne, w tym muzyczne, wspólnotowe działania, bezpośrednio związane z protestami (pieśń Chóru *Twoja władza* śpiewana jest podczas poznańskich protestów), budowany jest współczesny feminizm siły.

Nie przypadkiem zarówno w symbolice protestów, jak i w sztuce akcentowana jest kobieca płciowość, pojawiają się wizerunki macic, wagin, odwołania do opisanego przez Herodota oraz Plutarcha rytuału Ana Suromai, a więc obnażania przez kobiety swych genitaliów w celu odstraszenia wroga²⁰

17 Zob. tekst Karoliny Wilczyńskiej w tym zbiorze.

18 N. Wolf, op. cit., s. 49.

19 Ibidem, s. 43.

20 Kobiety, które chciały odstraszyć wroga – najczęściej na morzu – wychodziły na brzeg i unosiły spódnice. Oczywiście nie miały na sobie żadnej bielizny. Pokazując srom, odstraszały wrogów. Iwona Demko pomyślała, że ten rytuał powinien być się sprawdzić w odniesieniu do współczesności. Jednak trudno było jej namówić kogokolwiek, by wyjść na rynek w Krakowie i spódnice podnieść – sfotografowała więc samą siebie. Stąd tytuł *Mój sen...*, a więc wyobrażenie o tym, jak taki protest mógłby wyglądać.

Monika Drożyńska

Terror, 2016, haft ręczny na tkaninie bawełnianej;

w tle obrazy Jadwigi Sawickiej *Oko Boga Palec Boga, Ciało kobiety*, 2017.

Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2017, dokumentacja: Diana Lelonek.



Kolektyw Złote Rączki

(Monika Drożyńska, Małgo Grygierczyk, Małgorzata Samborska, Ewa Rodzinka, Kuba Wesotowski)

Myszę, czuję, decyduję, 2016, transparent, 0,7 × 7,5 m.

Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2017, dokumentacja: Diana Lelonek.



→

Polki, Patriotki, Rebeliantki, wernisaż wystawy,
Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2017, fot. Ewelina Muraszkiwicz.

→ →

Materiały organizacji: **Ciocia Basia, Women Help Women,
W Naszej Sprawie, Manifa Poznań, Berlin–Ireland Pro Choice Solidarity, Strike 4 Repeat.**
Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2017, dokumentacja: Diana Lelonek.





AN
OB
RECYZJI
WŁADZI



**NIE JESTEŚ
SAMA!**

WVW
tabletki oborniczne
antykontracepcyjne
tabletki antykoncepcyjne
przerwajemy
dostępne online
womenhelp.org

**ZNAŃ
NAŃ
ZNAŃ**

potrzebujesz
środków antykoncepcyjnych
lub
potrzebujesz
środków antykoncepcyjnych
lub
aborcji medycznej?

**NIEA DOZNAŃ
ANIFA POZNAŃ**
CA | 14:00 | TEATR WIELKI/OPERA

**PRZECIW
PRZEMOCY
WŁADZY**

zgłoś się do:
womenhelp.org

**POLISH WOMEN
ON STRIKE**



**NEVER
AGAIN**

No mo
Legislate for Safe o
**4pm SATURDAY
PARN**

March to protest
stands in Ireland, w
year 2012 in on
pain after being
husband

ENOUGH IS ENO

MANIFA POZNAŃ

MARCA 14 2012 | TEATR WIELKIPOZNAŃ

PRZECIW
PRZEMOCY
WŁADZY



FB: /ManifaPoznan



Wskazywanie przemocą kompromisom, pisanym pod dyktando

MY BODY + MY CHOICE = NO



RALLY FOR CHOICE

more Tragedies.
and Legal Abortion NOW

DAY 17.Nov.2012
ELL SQUARE

the horrific state of affairs as it
where Savita Halappanavar in the
Irish hospital died suffering and in
denied an abortion she and her
had repeatedly requested.

UGH - NO MORE WOMEN CAN DIE

WRITERS SQUARE
2 JULY 2016
@RALLY



FACEBOOK.COM/SCHWUZ - WWW.SCHWUZ.DE

SOLIS
BERLIN IRELAND

SCHWUZ

(w prezentowanej na wystawie pracy Iwony Demko 408 223 *podniesień spódnic*, czyli *Mój sen o Czarnym proteście*, 2017²¹), symbolicznymi zaś figurami stają się wiedźmy i czarownice. Na wystawie, naprzeciw projekcji z pieśniami Chóru Czarownic umieszczona została projekcja pracy wideo duetu Kolaborantki – *Szeptuchy: Proxy* (2014–2017), gdzie artystki pojawiają się w różnych przestrzeniach, w Berlinie, Tel Awiwie i Licheniu, wspinają się na różne budynki, zajmują miejskie place i zawłaszczają te przestrzenie dla siebie. Mogą się kojarzyć z czarownicami, które odprawiają jakieś tajemne rytuały, demonstrując swoją wolność i brak skrupowania.

Wystawa miała również zaakcentować różnorodność, na którą między innymi wskazuje cykl prac Marty Frej *Czarny Protest* (2017). Ta znana autorka memów poprosiła różne kobiety na Facebooku, aby przysłały jej swoje zdjęcie i krótkie wypowiedzi, dlaczego brały udział w Czarnym Proteście. Wypowiedzi są bardzo różne. Z jednej strony zwracają uwagę na strach, lęk przed tym, co może się stać (np. „To moje życie, nie opowieść podręcznej”). Ale pojawiają się też wypowiedzi bardziej wojownicze: „Wkurwiłam się i go zorganizowałam” (marsz), „Byłam naładowana”. Inne wypowiedzi, takie jak na przykład „Szanuję ludzi”, „My kobiety musimy się wspierać”, wskazują właśnie na potrzebę wspólnotowości i siostrzeństwa. Praca Frej podkreśla, że nie chodzi tylko o własną indywidualność, ale raczej o współdziałanie czy zawierzywanie strategicznych sojuszy ponad podziałami.

Zależało mi też na zwróceniu uwagi na potrzebę pamiętania o wspólnym dziedzictwie kobiet. Praca Jadwigi Sawickiej *Raz na jakiś czas* (2008–2017) jest upomnieniem się o kobiecą spuściznę, historię kobiet, a więc o coś, co określane jest jako *herstoria*. Instalacja artystki z przywołanymi nazwiskami kobiet z kultury polskiej: pisarek, malarek, kompozytorek, reżyserek, tancerek oraz współczesnych aktywistek, także poznańskich, wskazuje na to, że jeśli chcemy budować siostrzeństwo, potrzebujemy tradycji stworzonej przez kobiety, musimy szanować siebie nawzajem i doceniać własne osiągnięcia.

Magdalena Środa podczas Kongresu Kobiet w Poznaniu w 2017 roku zwróciła uwagę na fakt, że kobiety w strukturach władzy są często niechętne innym kobietom, natomiast mężczyźni pomagają sobie nawzajem w zdobywaniu władzy, a więc metaforycznie – wchodzą na drabinę i wciągają na nią innych. Środa podkreśliła też, że kobiety nie mają wzorców współpracy oraz pomagania sobie nawzajem. Nie zgadza się z tym Jadwiga Sawicka, która pokazuje w swej pracy, że te wzorce istnieją, trzeba je tylko przypomnieć – trzeba pamiętać o tym kulturowym dziedzictwie kobiet przypominanym

Kolaborantki

Szeptuchy: Proxy, Berlin, Licheń, Tel Aviv..., 2014–2017,
video, 3 min.



Marta Frej

Czarny Protest (20 portretów), 2017, wydruk na płótnie, różne wymiary.

Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2017, dokumentacja: Diana Lelonek.



„raz na jakiś czas”. Tym samym można powiedzieć – w myśl feminizmu siły – że należy z jednej strony docenić wspólnotowość, ale z drugiej nie można negować indywidualnych sukcesów kobiet. Feminizm siły bowiem „akceptuje zainteresowanie kobiet »własnym podpisem«, chęcią bycia rozpoznawaną i sławną, tak, aby kobiety mogły przyznawać się do sukcesów i szczerze obdarowywać innych”²².

Ale o tych innych nie może zapominać, siostrzeństwo zaś powinno być skierowane również w stronę nieludzkich innych, o co apelowała Olga Tokarczuk na tym samym Kongresie Kobiet²³, a do czego w sposób przewrotny odnosił się na wystawie cykl fotografii Ireny Kalickiej *Autoportret* (2009–2010).

Tytuł wskazuje na ukazanie siebie i własnej indywidualności, a o tej świadczy przede wszystkim własna twarz. Jednak u Kalickiej jest ona zakryta głowami zwierząt: dzika, barana, krowy, konia oraz świni. Można odczytać tę pracę w odniesieniu do pytań o międzygatunkowe relacje. Żyjemy w relacjach z innymi ludźmi, ale też w relacjach z całym światem przyrody, ze zwierzętami, które również kochają i cierpią. Tę pracę możemy interpretować też inaczej – kiedy podejmowane są próby odebrania kobietom całkowicie prawa do ich ciał, oznacza to pozbawianie ich człowieczeństwa.

Sfera publiczna w Polsce stała się w ostatnim czasie obszarem nieustannych sporów, manifestowania własnych wartości, miejscem walki na symbole, ale również przestrzenią represji i wykluczenia, czego wymownymi i tragicznymi przykładami były i wciąż są akty przemocy wobec cudzoziemców pojawiające się na fali antyimigranckich fobii. Do tego problemu odnosiła się prezentowana na wystawie instalacja wideo Dawida Marszewskiego pod tytułem *Ściana* (2015–2017). Mówi ona o Polkach, które mają ciemniejszy kolor skóry lub ze względu na ubranie kojarzone są z Arabkami i dlatego dotyka je rasizm. Opowiadają one o ogromnej niechęci, z którą się spotykają, o padających pod ich adresem nienawistnych komentarzach. My – jako widzowie – musimy wybrać punkt odbioru tej pracy. Z jednej strony *Ściany* możemy tylko protagonistki zobaczyć, a jeśli chcemy się zapoznać z tym, co mówią, musimy przejść na drugą stronę – także tej metaforycznej ściany niechęci i uprzedzeń, założyć słuchawki i wysłuchać ich narracji. Praca Marszewskiego pokazuje, że nie wszyscy w Polsce czują się dobrze, że Polska nie jest krajem otwartym, krajem dla wszystkich, tylko miejscem, w którym dochodzi do aktów przemocy. Monolityczna Polska z trudem akceptuje obcych, a w zasadzie, jak pokazuje *Ściana*, odrzuca ich i odnosi się do nich z wrogością.

22 N. Wolf, op. cit., s. 42.

23 Wypowiedź Olgi Tokarczuk podczas panelu *Czas na kobiety – nasza wolność, nasza przyszłość* na IX Kongresie Kobiet w Poznaniu, 9–10.09.2017.

Z pracą Marszewskiego koresponduje wykonana w zupełnie inny sposób, w technice haftu, *Prywatka* (2017) Moniki Drożyńskiej. Tu fragmenty hymnu państwowego pojawiają się w zestawieniu z najmniej oczywistymi symbolami, na przykład logo sieci Biedronka, znakiem parasolki, flagą Wielkiej Brytanii, półksiężycem i gwiazdą Dawida. Do tych ostatnich znaków towarzyszących frazie „Będziem Polakami” doskonale pasuje wypowiedź Józefa Piniora z 2016 roku:

Naprawdę bowiem jesteśmy w najbardziej przełomowym i jednocześnie najniebezpieczniejszym historycznym momencie. W okresie Wiosny Ludów polski nacjonalizm kształtował się wokół idei narodu politycznego, który był wieloetniczny i wielowyznaniowy. Mickiewicz był radykalnym politycznie rzymskim katolikiem, który umiera w Stambule, w centrum politycznym świata islamu, organizując legiony polskie z żydowskiej ludności Imperium Otomańskiego. [...] Teraz jednak mamy przejście PiS-u na pozycje nacjonalizmu etnicznego połączonego z jednowyznaniowością – zrealizowanie koncepcji nacjonalistycznej ukształtowanej w Polsce po klęsce powstania styczniowego i rewolucji industrialnej. I taka formacja po raz pierwszy w historii przejmuje polskie państwo bardzo głęboko i pragnie równie głęboko sformatować polskie społeczeństwo. Jeśli im się to uda, staniemy się skansenem w Europie, która jest emanacją narodów politycznych, a nie etniczno-wyznaniowych²⁴.

Pojawia się więc kwestia Polski jako etnicznego monolitu, co historycznie nie ma żadnego uzasadnienia, obecna zaś monolityczność z pewnością nam nie służy, trudno nam zaakceptować różnice, odmienność koloru skóry, a nawet odmienność poglądów.

Wystawa *Polki, Patriotki, Rebeliantki* miała być upomnieniem się o tę różnorodność, a zarazem artystycznym komentarzem do feminizmu siły, ujawniającego się wciąż podczas Czarnych Protestów. Choć żadna ekspozycja nie jest w stanie oddać klimatu polskiej ulicy Annis Domini 2016 i 2017, mam nadzieję, że narracja zbudowana przez tę wystawę pokazała Polskę, która nie może być tylko narodowa i katolicka, ale powinna być krajem otwartym, europejskim, laickim, przestrzegającym praw kobiet, szanującym innych, również tych nieludzkich innych, respektującym prawa mniejszości.

24 J. Piniór, „Piniór: O co toczy się spór z Kaczyńskim?”, rozmowę przeprowadził C. Michalski, „Krytyka Polityczna”, 28.01.2016, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/pinior-o-co-toczy-sie-spor-z-kaczynskim/2016/>, dostęp: 20.09.2017.

25 P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.

Mam również nadzieję, że ekspozycja stała się wyrazem agorafilii, o której pisał Piotr Piotrowski²⁵, określając tak postawę artystów i intelektualistów widzących swoje miejsce na agorze i upominających się o demokrację. Agorafilią Piotrowski nazywał popęd wejścia w przestrzeń publiczną, wolę uczestnictwa w niej, kształtowania życia publicznego, podejmowania działań krytycznych i projektowych „na rzecz i w obszarze społecznym”²⁶. Dziś upominają się o nią głównie kobiety, organizatorki i uczestniczki Czarnych Protestów, upominają się o nią również artystki i artyści prezentujący swoje prace na wystawie *Polki, Patriotki, Rebeliantki*.

25 P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010.

26 *Ibidem*, s. 7.

Chór Czarownic

Twoja władza, 2017, wideo, 1 min 54 s.





Jadwiga Sawicka

Raz na jakiś czas,
2008–2017, instalacja,
wymiary zmienne.

Polki, Patriotki, Rebeliantki,
Galeria Miejska Arsenat w Poznaniu,
2017, dokumentacja: Diana Lelonek.





Dawid Marszewski

Ściana, 2016/2017, instalacja wideo, 200 × 200 × 50 cm.

Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 2017, dokumentacja: Diana Lelonek.



Monika Drożyńska

Prywatka, 2017, haft ręczny na tkaninie, fragment instalacji.

Polki, Patriotki, Rebelliantki, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2017, dokumentacja: Diana Lelonek.



Irena Kalicka
Autoportret, 2009–2010,
fotografie analogowe,
100 x 70 cm.







2

Szczucie śmiechem Meduzy?

Napięcie polityczne wokół praw kobiet jest istotnym rysem polskiej transformacji. Największa zbiorowa mobilizacja tego okresu dotyczy właśnie obrony *status quo* restrykcyjnego prawa związanego z przerywaniem ciąży. Transformację w kształcie, jaki znamy (jeśli chodzi o rozumienie praw jednostki, autonomię podmiotowości i swobody obywatelskie odnoszące się do wolnego dysponowania własnym ciałem), fundują dwa gesty założycielskie – wprowadzenie religii do szkół w 1990 roku i zakaz aborcji z 1993 roku, całkowicie dostępnej w okresie PRL-u. Poświęcenie praw kobiet na ołtarzu paktu o nie-agresji z Kościołem, który w komunizmie był ważnym aktorem na społecznej arenie w walce o demokrację, stało się strukturalną cechą polskiej modernizacji. Jak słusznie zwracają uwagę tacy analitycy kultury, jak Jan Sowa czy Przemysław Czapliński, modernizacja owa chętniej bywa rozumiana jako nowoczesność w sensie infrastruktury czy technologicznych ulepszeń, którym nie towarzyszy postępowe rozumienie praw człowieka (w tym głównie praw kobiet i mniejszości seksualnych). Swoboda jednostki ulega swoistej atrofii – pod względem obyczajowym i egzystencjalnym to, co indywidualne, musi ulec presji wspólnoty, a ta pragnie się konstruować w sposób reakcyjny i konserwatywny. Wzmacniana przez zachowawczą ideologię ufundowaną na religii współczesna polska wspólnota ma charakter wykluczający i kompensacyjny, a jej ideałem jest tradycyjnie pojmowana rodzina, eksponująca reprodukcyjną i podrzędną rolę kobiet.

Polityczny postęp skrajnej prawicy, który obserwujemy w ostatnich latach, jest zarazem akumulacją i najwyższym spełnieniem tego procesu. W tym sensie cały okres transformacji należy uznać za czas wzmożonego kryzysu polskiej tożsamości społecznej i narodowej, która niejako musiała skonstruować się na nowo w sytuacji odzyskanej wolności, w ramach jej antynomii oraz napięć. Zamach na i tak już ograniczone prawa kobiet – pierwszych ofiar zmian ustrojowych – wydaje się naturalną konsekwencją. Modernizacji, czyli cywilizacyjnemu awansowi transformacji, towarzyszy antymodernizm, regres obyczajowy, związany z rozumieniem ekspansji jednostki.

Kobiety i ich prawa są najbardziej sprzecznym miejscem tego fenomenu. Ofiary, którymi posłużono się do utrwalenia nowego ładu, stają się zarazem największym dla niego niebezpieczeństwem. Polityczne zapędy skrajnej prawicy wywołały lawinę kobiecych protestów na skalę dotąd nieznaną w politycznej historii Polski. W październiku 2016 roku, w odpowiedzi na próbę dalszego ograniczenia jednego z najbardziej restrykcyjnych w Europie praw do aborcji, Czarny Protest wyprowadził na ulicę setki tysięcy Polek. Był on ewenementem, którego konsekwencji – w znaczeniu długiego trwania w historii zbiorowości – jeszcze do końca nie znamy. W sensie symbolicznym wydarzenie to odcisnęło się również na sztuce tworzonej przez kobiety, która do tej pory rzadko reagowała na aktualności polityczne w tak bezpośredni sposób.

Kłopot z polityczną sztuką kobiet

Feministyczne upolitycznienie sztuki kobiet okazuje się jednak trudno przyswajalne. Fenomen, o którym mówię, chciałabym prześledzić na przykładzie recepcji wystawy *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, której kuratorką była Izabela Kowalczyk. Odbędzie się ona w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał na jesieni 2017 roku i towarzyszyła ogólnopolskiemu IX Kongresowi Kobiet. Jego przewodnie hasło „Alert dla praw kobiet” odnosiło się bezpośrednio do zagrożenia politycznego, jakie stanowi skrajna prawica. Inicjatywa dyrektora Arsenau, Marka Wasilewskiego, polegająca na tym, by zaangażowane artystki zaprosić w mury galerii, wydawała się decyzją oczywistą, wspierającą polityczny impakt polskiego emancypacyjnego ruchu kobiet (pracującego ciągle w kontrze do silnej XIX-wiecznej kliszy Matki Polki). Nie została jednak jako taka przyjęta przez środowisko krytyków sztuki. Wystawa, przedstawiająca wiele przejmujących prac-świadectw artystek, które często mówiły (co istotne!) z perspektywy osobistego poczucia osaczenia czy zagrożenia swej integralności cielesnej, została bardzo ostro zaatakowana przez dwóch męskich krytyków i była to jedyna znacząca recepcja całego pokazu. Nie będę wchodzić w szczegóły tego ataku, jako że debata rozwinęła się w kilkuodcinkową i dosyć antagonisticzną wymianę poglądów dwóch wyodrębnionych stron¹. Sama wzięłam w niej czynny udział, więc żeby się nie powtarzać, przytoczę tu tylko kilka znaczących elementów sporu.

W ataku na wystawę nie pojawił się w ogóle polityczny kontekst transformacji, ani jakakolwiek aluzja do zagrożonej kondycji obywatelskiej Polek. Dominowały wątki środowiskowe – wiadomo, że bez nich żadna krytyka artystyczna obejść się nie może – jednak nadmiernie subiektywna trajektoria gustów dryfuje zawsze w stronę opinii niezbyt miarodajnej krytycznie. Jeden z autorów rewindykował swoją skrajnie lewicową pozycję, zarzucając Kongresowi Kobiet nadmiar liberalizmu. Drugi krytyk, wytypowawszy dwa

1 Zainteresowanych odsyłam do internetowego „Szumu” i „Dwutygodnika”: M. Iwański, *Polki, mieszczańki, liberalki*, „Szum”, 6.10.2017, <https://magazynszum.pl/polki-mieszczańki-liberalki/>, dostęp: 6.10.2017; I. Kowalczyk, *Sprostowanie tekstu Mikołaja Iwańskiego „Polki, mieszczańki, liberalki”*, „Szum”, 9.10.2017, <https://magazynszum.pl/sprostowanie-tekstu-mikolajaja-iwanskiego-polki-mieszczańki-liberalki/>, dostęp: 15.01.2018; S. Szabłowski, *Od ściany do ściany*, „Dwutygodnik” 221, 09/2017, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7394-od-sciany-do-sciany.html>, dostęp: 15.01.2018; A. Araszkiewicz, *Kobieca rebelia?... Sztuka i bunt społeczny*, „Szum”, 27.10.2017, <https://magazynszum.pl/kobieca-rebelia-sztuka-i-bunt-spoeczny/> dostęp: 27.10.2017; M. Iwański, S. Szabłowski, *Jak stłuc termometr? Czyli polemiki z Agatą Araszkiewicz*, „Szum”, 10.11.2017, <https://magazynszum.pl/w-odpowiedzi-agacie-araszkiewicz/>, dostęp: 10.11.2017; A. Araszkiewicz, *Deklaracje męskiego ego. Odpowiedź na teksty Stacha Szabłowskiego i Mikołaja Iwańskiego*; I. Kowalczyk, *Psy szczekają, karawana jedzie dalej*, „Szum”, 8.12.2017, <https://magazynszum.pl/deklaracje-meskiego-ego-odpowiedz-na-teksty-stacha-szablowskiego-i-mikolajaja-iwanskiego/>, dostęp: 8.12.2017.

silne głosy mniejszości we współczesnej polskiej sztuce, czyli kobiet i LGBT, nadawał wyższe znaczenie temu ostatniemu jako broniącemu się skuteczniej pod względem ideowo-formalnym. Kobietom-artystkom zarzucano nadmierne skupianie się na biało-czerwonej symbolice narodowej, swoistą „bierną” poetykę prac, a najpoważniejszy zarzut dotyczył patriotycznego kiczu. Absolutnie wspólna w stanowisku krytycznym obu, niezwiązanych ze sobą autorów była niechęć dostrzeżenia jakiegokolwiek artystycznej skuteczności prac artystek zaangażowanych politycznie po stronie feminizmu. Dla krytyków polski feminizm jest artystycznie niemy.

Tymczasem moja lektura wystawy była skrajnie odmienna – tam, gdzie autorzy widzieli niedociągnięcia i braki, ja dostrzegałam miejsca nabrzmiałe znaczeniem oraz trafne analizy. Gdzie dla nich wiało pustką i nudą, ja z przejęciem reagowałam na kampową ironię oraz swoisty kobiecy patos skrajnego rozgoryczenia. Pozostaje więc zadać pytanie, czy polska sztuka feministyczna, zwłaszcza ta zaproponowana na poznańskiej wystawie, jest politycznie „słaba”, czy też dominujące sposoby recepcji nie są w stanie natychmiastowo wychwycić i przyswoić jej politycznego potencjału?

Obchodzona niedawno rocznica Czarnego Protestu została znakomicie skomentowana przez telewizję publiczną osławionym już dzisiaj – choć nieco przypadkowym – wulgarnym wystąpieniem radomskiego prawnika Romana Sklepowicza. Dla niego protestujące kobiety okazały się seksualnym „mięsem armatnim”. Sklepowicz, mężczyzna w słusznym wieku, afirmował swoją pozycję obserwatora w dzień żałoby praw kobiet, zabarwiając swoje obserwacje pytaniem: „Kto to rucha?”. Opowieść o tych dywagacjach w publicznym programie w widoczny sposób cieszyła radomskiego „myśliciela”, ale także ujawniała systemową pogardę dla kobiet, nie tylko po stronie polskiej prawnicy. Również w sensie zbiorowym polskiego społeczeństwa – jego antykobiecą seksofobię przemieszaną ze skrajnym seksizmem, a nade wszystko przemoc stosunków społecznych opartych na męskiej dominacji oraz symbolicznej i dosłownej przemocy.

We wspomnianej debacie, wskazując na lekceważący ton wobec artystek-kobiet manifestowany przez krytyków w ich wystąpieniach, wskazywałam na podobieństwo ich myślenia do matrycy wypowiedzi Sklepowicza. Przy oczywistym zachowaniu wszelkich proporcji, w obu przypadkach rzuca się w oczy poczucie skrajnej przewagi nad kobietami, ton „męsplikacji”², czyli paternalizowania kobiet, którym należy tłumaczyć, co mają myśleć i robić, oraz manifestowanie stronniczego tonu arbitralności męskiej decyzji, by ocenić,

2 Termin w tłumaczeniu Agnieszki Graff, użyty przez Annę Dzierzgowską w jej translacji książki Rebekki Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, Karakter, Kraków 2017.

która kobieta do czegoś się nadaje (do robienia sztuki albo do „ruchania”). Matryca ta kojarzy mi się z pewnym specyficznym fenomenem opisywanym przez poznańską socjolożkę Iwonę Chmurę-Rutkowską, badającą narastającą przemoc w zachowaniach seksualnych młodzieży w polskich szkołach. Jednym ze zdekodowanych przez nią „nowych” nawyków, polegających na patriarchalnym dyscyplinowaniu dziewcząt przez ich męskich rówieśników, jest zbiorowe rysowanie po książkach i zeszytach „ofiary” wyobrażeń penisa. Ten rodzaj dręczenia ma swoją oddzielną nazwę – „szczenie kutasem”³.

Wystąpienie Sklepowicza, w którym uderza duża doza infantylności i w niepokojący sposób nieodpowiedzialnego poczucia bezkarności jest w gruncie rzeczy całkowicie nieprzerobioną formą seksualnej przemocy wobec dziewczynki i kobiet. Jest swoistym powtórzonym i przeniesionym jakby z czasów szkolnych zabiegiem „szczenia kutasem”.

W tym tekście chciałabym się skupić na jednej z najbardziej emblematycznych prac wystawy *Polki, Patriotki, Rebeliantki* – to właśnie ona często się pojawiała w atakach środowiskowych jako koronny przykład złej sztuki. Mam tu na myśli baner Iwony Demko 408 223 *podniesień spódnic*, czyli *Mój sen o Czarnym proteście* (2017), który przedstawia zmultiplikowaną postać artystki, ukazującą pod krakowskimi Sukiennicami, pod uniesioną spódnicą własną, nagą w sensie metaforycznym, czyli zakrytą czarną mandorlą płęć. Wyrazista poetyka pracy naraziła się nie tylko krytykom recenzującym ekspozycję.

Wieloodcinkowa polemika, w której, prócz atakujących, zarówno kuratorka wystawy, jak i ja (zapraszająca jej twórczynię do dyskusji w Centrum Kultury Kongresu Kobiet, które tworzyłam) mogłyśmy przedstawić nasz punkt widzenia, miała miejsce w magazynie „Szum”. Ten sam magazyn pod koniec roku opublikował ranking najlepszych i najgorszych dzieł sztuki, w którym wzięło udział kilkunastu polskich krytyków płci obojga z kraju i zagranicy. Wyliczanie, wskazujące na autentyczne bogactwo i różnorodną dynamikę współczesnej polskiej sceny, zamyka ocena krytyczki „Szumu” – Karoliny Plinty. Praca Demko została w niej opisana jako „jedyny kit roku” (sic!). Wedle krytyczki uderza w niej „poziom zmasowanego absurdu” krakowskiej artystki, „znanej ze swojej obsesji na punkcie wagin”, która w ramach wystawy *Polki, Patriotki, Rebeliantki* postanowiła zmanifestować swoje poparcie dla Czarnego Protestu, czego rezultatem „było 408 223 ocenzonego wagin Iwony Demko,

3 I. Chmura-Rutkowska, *Milczenie owiec. Dziewczęca perspektywa doświadczania przemocy ze względu na płęć w polskich gimnazjach*, [w:] *Kontrowersje wokół socjalizacji dziewcząt i kobiet*, red. A. Matysiak-Błaszczyk, B. Jankowiak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 157–174; I. Chmura-Rutkowska, *Być dziewczyną – być chłopakiem i przetrwać. Płęć i przemoc w szkole w narracjach młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań (w druku).

które mogliśmy (nie)oglądać na wizualizacji jej snu. Chociaż trzeźwo myśląc – komentuje autorka – należałoby tu raczej mówić o koszmarze sennym”⁴.

W interesujący sposób poczucie artystycznego niesmaku i osaczenia, które wzbudza „obsesja na punkcie wagin” Demko, można zderzyć z usankcjonowanym systemowo, choćby tylko przez reżimowe media, „szczuciem kutasem”⁵. Wypada zadać pytanie, o co chodzi w osaczeniu waginą oraz czy i w jaki sposób waginalne „szczucie” jest w ogóle możliwe?

Wagina. Oniryczne marzenie czy koszmar senny?

„Mam waginę, co jest tożsame z wyjątkową zdolnością wydania na świat nowego życia, a jednak od wczesnego dzieciństwa traktowano mnie inaczej niż tych, którzy jej nie posiadali”⁶ – pisze amerykańska socjolożka Catherine Blackledge w swej słynnej książce *Wagina. Kobięca seksualność w historii kultury*. Inaczej znaczy oczywiście gorzej. „Mam waginę – powinnam się zatem spodziewać, że przez całe życie będę pracować za [niższą] stawkę [...], będę traktowana jak obywatel drugiej kategorii stale poniżany, tylko dlatego, że ma cipę. Przekonałam się także, że gdyby przyszło mi dorastać w innym społeczeństwie, fakt jej posiadania stawiałby mnie w dużo gorszej sytuacji, a nawet narażał na śmierć”⁷. Banalne te stwierdzenia dla kogoś, kto nie od dziś zajmuje się feminizmem, nabierają jednak nowej świeżości w kontekście afery z unoszeniem spódnic. Niebezpieczne ocieranie się samego toposu wagiны jako wątku w sztuce o jakość podejrzaną artystycznie powoduje, że wszelka praca z oswajaniem tej tematyki wydaje się na pierwszym miejscu przede wszystkim podejrzana.

Nie znam bardziej kiczowatej pracy niż obraz Gustave’a Courbeta *Początek świata*, a jednak jest to jedno z najbardziej kultowych płócien XIX wieku

4 K. Plinta i in., *Hity, kity, podsumowania. 2017 rok w sztuce*, „Szum”, 29.12.2017, <https://magazynszum.pl/hity-kity-podsumowania-2017-rok-w-sztuce/>, dostęp: 15.01.2018; ; por. także odpowiedź Iwony Demko opublikowaną przez „Szum” na Facebooku, 31.12.2017, <https://www.facebook.com/magazynszum/posts/1012825615522508/>, dostęp: 15.01.2018.

5 Oczywiście wiem, że nawet w reżimowych mediach Roman Sklepowicz za swą skandaliczną wypowiedź musiał przeproszać i ją odwołać, ale skandaliczne jest, że ta wypowiedź w ogóle była możliwa, że mogła wybrzmieć na antenie do końca.

6 C. Blackledge, *Wagina. Kobięca seksualność w historii kultury*, przeł. K. Bartuzi, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

7 Ibidem, s. 10.

i całej historii sztuki. Jego ambiwalencja rzuca się w oczy. Z jednej strony „obnażenie” kobiecego organu w afirmatywny, pozytywny sposób współgra z emancypacyjnym ruchem sufrażystek XIX wieku i walką o polityczną podmiotowość kobiety. Z drugiej – kobiecie łono ukazane jest w leżącej, poddanej pozycji, a uda kobiety, ograniczonej przez kadr obrazu tylko do krocza, są łagodnie rozchylone. Nie ma wątpliwości – wagina modelki Courbeta jest dokładnie taka, jaką w przyprawie pozytywnego nastawienia pragnie ją widzieć mężczyzna; skrojona według jego potrzeb. Idealizacja idzie w parze z silną fetyszyzacją, seksualizacją z paternalistyczną dominacją. Taki wizerunek ulega łatwemu ukłasyfikowaniu, gdyż mieści się, mimo właściwego dla epoki przekroczenia, w pielęgnowanych od starożytności wzorach prezentowania nagości kobiet jako erotycznej i poddanej męskiej kontroli.

Wagina z obrazu Courbeta doczekała się zresztą wielu współczesnych artystycznych odpowiedzi kobiet, by wymienić choćby *Początek wojny* Orlan (wstawiającej w miejsce wagiны męskiego członka – stylizacja obrazu oddaje wtedy jeszcze bardziej arbitralność Courbetowskiego widzenia). Całkiem niedawno, w 2014 roku, przechowujące płótno Musée d'Orsay było świadkiem performansu młodej luksemburskiej artystki Deborah de Robertis, która usiadła pod obrazem i rozłożyła nogi, pokazując swoje nagie krocze. Nazwała swoją akcję *Początek lustra i...* została wyprowadzona przez policję (dyrektor muzeum interweniował jednak szybko, odbywając rozmowę z artystką, którą potraktował poważnie). Robertis afirmowała swoje wystąpienie, określane jako odbicie (czyli po francusku *réflexion* – refleksję), wymierzone przeciwko cenzurze i fetyszyzacji kobiet. Warto tutaj dodać, że Robertis stoi w długim łańcuchu feministycznej tradycji sztuki, która od lat 70. czyni z wagiны swoje centrum.

Można przypomnieć w tym kontekście prace Valie Export, Any Mendiety albo Carolee Schneemann, które miały mocny, rewindykacyjny charakter. Wagina była w nich fantazmatem przemocy seksualnej i symbolicznej – stanowiła rodzaj artystycznego fetysza, afirmującego i postulującego silne, odrębne miejsce kobiet w sztuce. Polska sztuka między onirycznymi, miękkimi i organiczno-cielesnymi obiektami Marii Pinińskiej-Bereś a rozprawiającymi się ze swoistą metafizyką wagiны akcjami Alicji Żebrowskiej również zaznaczała swoje miejsce na tej mapie.

Artystyczna praca Iwony Demko osadzona jest więc silnie w tradycji sztuki feministycznej, która ciągle nie wydaje się tak „uniwersalna”, jak główny nurt ufundowany na XX-wiecznej awangardzie. Tam, gdzie artystki z okresu drugiej fali feminizmu posługują się surową dosadnością w krytyce społecznej, Demko używa ironii i kiczowatej dosłowności. Przekonanie, że posiadanie wagiны skazuje nas na drugorzędność w kategorii wszelkich przywilejów społecznych, artystka przemienia w natychmiastowy postulat przewartościowania tradycyjnych hierarchii. Można postawić pytanie, czy prosty gest

jest w stanie zdekonstruować i rozbroić złożoną dynamikę opresji kobiecej seksualności. Odpowiedzi należy szukać w naiwności tej postawy, która jest wypracowaną próbą stworzenia platformy symbolicznej zdolnej sprawczo wpływać na pozycję kobiet.

Nowy waginizm⁸, czyli książka z dziurą

Nauki biologiczne późno „odkryły” waginę. Wtórowały im filozofia i psychoanaliza – od zdania Arystotelesa, że kobieta jest „zdeformowanym mężczyzną”, do przekonania Freuda, że „mała dziewczynka jest małym chłopcem”, upłynęło wiele wieków, ale hierarchiczne rozumienie różnicy płci w obu przypadkach udaje neutralną ahistoryczność. Wagina uznawana była długo za ułomny (krwawiący) narząd, będący atrofią męskiego, „pełnego” członka. Freud określał ją nawet przez metaforę kastracji, która fundować miała słynną „zazdrość o członka”. Dziś wiemy, że poglądy te bazowały na zatrważającej niewiedzy. Propagowany przez klasyczną psychoanalizę mit podziału kobiecego orgazmu na techtaczkowy (nie DOJRZAŁY) i waginalny (DOJRZAŁY) skrywał prymat fallocentryzmu, widoczny w tym, że narząd kobiecy uzyskuje pełnię w kontakcie z narządem męskim, sam w sobie jest bowiem niewystarczalny. Mit ten został zdekonstruowany w kultowym dla drugiej fali feminizmu eseju Anne Koedt⁹. Dzisiejsza seksuologia wyróżnia wiele rodzajów kobiecego orgazmu (pochwowy, analny, sutkowy itd.), mogą się one wzajemnie uzupełniać, nie zachodzi między nimi natomiast żadna hierarchia ważności. Nie zmienia to faktu, że wagina pozostaje wciąż narządem do końca niepoznanym i fascynującym dla grona badaczek i badaczy¹⁰.

Współczesna antropologia feministyczna przeżywa absolutnie afirmacyjną falę zainteresowania waginą. Wystarczy wspomnieć tu nie tylko cytowaną już pozycję Catherine Blackledge *Wagina. Kobięca seksualność w historii kultury*, ale przede wszystkim książkę ikonicznej dla trzeciej fali feminizmu autorki –

8 Określenia «waginizm» używam świadomie dla opisanego nowego, waginalnego nurtu w sztuce, polegającego na przepracowywaniu negatywnych znaczeń związanych z kobiecą seksualnością. Dostownie w sensie medycznym – waginizm to choroba określana inaczej „pochwicą”, albo „nerwicą pochwy”. Polega ona na skurczu mięśni blokujących wejście do pochwy. Nadanie nowego, waloryzującego znaczenia słowu „waginizm” (w miejsce choroby – afirmacji) jest tutaj zabiegiem celowym.

9 A. Koedt, *The Myth of the Vaginal Orgasme*, New England Free Press, Somerville 1970.

10 Dopiero w 2008 roku (!!!) grupa francuskich badaczy, na których czele stała ginekolożka i przerożona Odile Buisson, wykonała pierwszy trójwymiarowy obraz ultrasonograficzny techtaczki (por. I. Demko, *Waginatyzm*, http://www.wonademko.art.pl/rzezba/waginatyzm/waginatyzm_tekst.html, s. 11, dostęp: 15.01.2018). Trójwymiarowy model stał się zresztą wkrótce przedmiotem zaleconym do nauki biologii we francuskich szkołach.

Naomi Wolf, zatytułowaną *Wagina. Nowa biografia*¹¹. Eseistka sięga w niej po specyficzny zabieg upodmiotowienia „waginy”, której biografię pisze. Dzieje się tak dlatego, że wychodząc od biologicznych ustaleń, analizujących złożoność kobiecego organu (w tym skomplikowanej budowy łechtaczki), Wolf zrekonstruowała tezy współczesnej neurobiologii, wskazując na specyficzne połączenie waginy z mózgiem.

Według najnowszej nauki zależności kierujące sposobem funkcjonowania psychoseksualnej całości, jaką jest kobieta, w odkrywczy sposób przedfiniują rozumienie mechanizmów seksualnych, rozrodczych i ludzkiego poczucia spełnienia. Seksualność występuje tutaj jako jeden z podstawowych wymiarów egzystencji, a próba jej przemocowego zawłaszczania jako narzędzie potężnej kontroli. Tym samym za każdym razem, gdy dekonstruowane są mity i uprzedzenia związane z kobiecą waginą, mamy wrażenie stąpania po niepewnym gruncie.

Patriarchat ideologizuje funkcję i rolę kobiety przede wszystkim przez kontrolę jej waginy. Nowoczesna neurobiologia, która ciągle dokonuje nowych odkryć, w zastanawiający sposób daleko odchodzi od klasycznych stereotypów (aż dziw, że regulowały one życie społeczne zaledwie dwa pokolenia wstecz). Ciekawym przykładem mogą być opisywane przez Naomi Wolf „pulsy waginalne”¹² – w nieświadomy sposób odczuwane przez kobiety, gdy łączy je poczucie zadowolenia. Mít rywalizacji o członka zostaje w ten sposób podwójnie rozbrojony – kobiety nie tylko nie mają kompleksu, który najprawdopodobniej jest męską projekcją, ale dodatkowo ich własna kobiecość jest przyczyną zwielokrotnionej afirmacji. Pulsy waginalne wzmacniają poczucie więzi ze światem, również w sennie społecznym, oraz same relacje między kobietami. Warto podkreślić, że ponieważ seksualność jest domeną najsilniejszego społecznego tabu i największych projekcji, dekonstruowanie jakichkolwiek jej mitów wiąże się zarówno z gestem nieprawdopodobnej prostoty, jak i trudno przyswajalnych przesłanek.

W tym kontekście chciałabym wrócić do „waginalnej obsesji” Iwony Demko, artystki, która określa siebie mianem „waginstki”. Pierwszą część jej doktoratu stanowiła praca teoretyczna poświęcona sposobom konceptualizowania kobiecej seksualności w rekonstruowaniu domniemanego przejścia od matriarchatu do patriarchy. Choć nie ma historycznych dowodów na istnienie matriarchatu w naszej cywilizacji, jako hipoteza pojawia się w wielu istotnych pracach naukowych z zakresu archeologii, historii i kulturoznawstwa, jest także częstym tematem w sztuce współczesnej, zwłaszcza feministycznej. Drugą częścią doktoratu była monumentalna, kempowa instalacja *Kaplica Waginy*.

11 N. Wolf, *Wagina. Nowa biografia*, przeł. E. Smoleńska, Czarna Owca, Warszawa 2013.

12 Ibidem, s. 284–286

Iwona Demko posługuje się określeniem „fanatyzm waginalny”, z czego tworzy neologizm „waginatyzm”. Jej zainteresowanie waginą bazuje przede wszystkim na starożytnym rytuale *ana-suromai*¹³, co należy tu tłumaczyć jako „podciągnięcie” spódnicy. Zwyczaj ten był opisany pierwszy raz przez Herodota, który relacjonował egipskie wierzenia religijne związane z oddawaniem czci jednej z bogiń. W drodze na uroczystości, odbywające się w Delcie Nilu, kobiety zbiorowo, podpływając pod miasta portowe, unosiły spódnicę i obnażały srom¹⁴. Plutarch opisał podobny akt w walce Persów z Medami – miał on zawstydzić tchórzliwych perskich wojowników, uciekających przed wrogami do miasta. Kobiety, które wyszły im na spotkanie na przedmieścia, unosząc spódnice, zawołały: „[...] Nie możecie uciekając ukryć się tam, skąd przychodzicie!”¹⁵ – co zmusiło wojowników do dalszej walki i odparcia Medów. Tak, wedle historyka, brzmiał morał płynący z tej akcji. Zawstydzenie Persów przedstawia płótno flamandzkiego artysty Otta van Veena *Perskie kobiety z końca XVI wieku* – pokazuje ono popłoch wojowników, przed którymi grupa kobiet dokonuje *ana-suromai*.

Ikonograficzne wzory bazują tutaj na zasadzie ludzkiej reakcji, broniącej się instynktownie gestem osłonięcia oczu przed oślepiającym światłem. Kobiece łożo interpretowane bywa również jako źródło dobrej opatrności na wizerunkach Sheela-na-gig w Anglii i Irlandii. Przedstawiają one kobiety rozchylające swoje krocza w geście, który porównać można do błogosławieństwa. Wyobrażenia te zdobiły powały domów i kościołów; uważa się, że miały zapewnić pomyślność ich mieszkańcom. Gdyby poszperać wszędzie w historii, pojawia się motyw wielkiej i zapomnianej siły kobiecej waginy. Określenie „srom” prawdopodobnie nie tyle oznaczało wstydliwą część ciała, ile przywoływało jej moc zawstydzenia przeciwnika.

Co ciekawe, podobne sytuacje zdarzają się również w innych częściach świata, w innych kulturach i cywilizacjach. W Afryce od XIX wieku znany jest rytuał *anlu*, którym kobiety przez obnażenie waginy regulują napięcia społeczne związane z męską przemocą. Jeden z ostatnich odnotowanych incydentów *anlu* (czy też *ana-suromai*) zdarzył się w Kamerunie w latach 60. XX wieku. Opisuje go belgijsko-francuska autorka Diane Ducret w książce *Zakazane ciało. Historia męskiej obsesji*¹⁶. Zwielokrotnione napięcia kolonizacyjne doprowadziły do zamieszek, kobiety podczas walki między lokalnymi grupami etnicznymi obnażyły waginy. „Rozebrały się i podtykały [mężczyznom]

13 Nazwa ta pochodzi od greckiego czasownika ἀνάστρομαι, czyli określenia w stylu „spódnica do góry”, ze względu na transliterację formy rzeczownikowej ἀνάστρομα rytuał ten bywa określany również jako *anasyrma*. Obie formy „*ana-suromai*” i „*anasyrma*” stosuje się wymiennie.

14 Herodot, *Dzieje*, przeł. S. Hammer, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 134.

15 Plutarch, *O cnotach kobiet*, przeł. J. Szymańska-Doroszewska, „Studia Antyczne i Mediewistyczne” nr 5 (40), 2007, s. 41.

16 D. Ducret, *Zakazane ciało. Historia męskiej obsesji*, przeł. A. M. Nowak, Znak, Kraków 2016.



Otto van Veen
Perskie kobiety, 1597/1599,
olej na desce, 132 × 195,2 cm,
Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu,
dzięki uprzejmości KHM-Museumsverband.



pod nos srom, by w ten sposób okazać, że są niegodni ciała, które wydało ich na świat”¹⁷. Akcja była do tego stopnia skuteczna, że zapoczątkowała proces obalenia na tych terenach kolonialnego rządu Francji. Warto też wspomnieć tu o spektakularnym przypadku użycia *ana-suromai* przez Leymah Gbowee, liberyjską działaczkę pacyfistyczną, laureatkę pokojowej Nagrody Nobla, która pobudziła kobiety do masowych protestów podczas drugiej wojny domowej w Liberii (1999–2003). Skutkiem siły ich aktywności było zwieńczenie długotrwałych działań wojennych przez wybór pierwszej, demokratycznie wybranej kobiety-prezydentki w Afryce – Ellen Johnson Sirleaf w 2008 roku¹⁸.

Gwałty wojenne potwierdzają, że ciało kobiety jest polem militarnej walki, ale historyczne epizody związane z podnoszeniem spódnicy i ukazywaniem seksualnej nagości kobiet prezentują jeszcze inny aspekt polityczności waginy. Jak widzimy, ma ona moc wpływania na realną politykę i zmieniania biegu dziejów. Ta polityczność sięga jednak dużo głębiej – uwolnienie kobiecej seksualności z męskiej opresji to jeden z koniecznych czynników długoterminowej zmiany cywilizacyjnej, która nas czeka. Warto tu przypomnieć starożytną postać pierwszej lekarki ginekolożki Agnodike. Ukończyła ona studia medyczne w męskim przebraniu i była najpopularniejszym ginekologiem w Atenach w IV wieku p.n.e. Oskarżona o uwodzenie pacjentek, stojąc przed męskim sądem, uniosła szatę – tym gestem i swym dorobkiem zapewniła sobie możliwość dalszego wykonywania zawodu¹⁹. Zarówno gest Agnodike, jak i wszelkie historie związane z *ana-suromai* zostały w naszej kulturze wyparte, tak jak wypierana jest pozytywna wizja waginy. Tym bardziej upominanie się o symboliczne waloryzowanie – również w sensie dosłownym – kobiecej płci ma znaczenie polityczne.

W tym właśnie kontekście należy rozpatrywać wysiłek Iwony Demko. Jej prace, kultuwujące obsesję waginy, posługują się estetyką naiwnego kiczu, jakby w dowód tęsknoty za innym możliwym porządkiem. To pragnienie może być widziane jedynie jako „szalony” postulat. Ale jest też projektem alternatywnym wobec systemów prestiżu społecznego, waloryzujących w równie prosty i naiwny sposób męskie ciało i męskie wartości, które znamy i nieświadomie reprodukuje. Dzięki kontynuującemu myślenie Freuda Lacanowi – a zwłaszcza dzięki psychoanalizie postlacanowskiej – wiemy, że morfologia męskiego ciała przenika cały system symboliczny naszej kultury, stojący na straży patriarchalnej dynamiki. Fallogocentryzm określa sposób kodyfikacji znaczeń, utrwalający męską dominację i prymat kulturowy. Przekonanie

17 Ibidem, s. 251.

18 Warto tu przywołać stale aktualizowaną listę użycia rytuału *ana-suromai* w historii, podaną na stronie prowadzonej przez brytyjską artystkę Nicolę Hunter: <https://www.raisingtheskirt.com/historical-accounts.html>, dostęp: 8.06.2018.

19 Por. J. Thorwald, *Ginekolożdy*, tłum. A. Wziątek, Marginesy, Warszawa 2016, s. 315. Pierwsza opowieść o Agnodike znajduje się w dziele rzymskiego autora Gajusza Juliusza Hyginusa pod tytułem *Fabulae*.

Freuda, że „anatomia jest przeznaczeniem”, oznacza dzisiaj wieloaspektową konstatację, której dekonstruowanie przebudowuje nauką refleksję (w sensie nauk biologicznych i społecznych), filozoficzne przesłanki czy fundamenty naszego myślenia.

W tym sensie należy tutaj wyodrębnić szeroki prąd kulturowy feministycznej antropologii, który można by określić jako „nowy waginizm”. Sztuka Iwony Demko, pragnąca w nagły, natychmiastowy sposób kontestować instytucje patriarchalnej dominacji, wpisuje się w ten nurt. W kontekście Polski narzuca się temat religii chrześcijańskiej, ale jest ona podstawą dla całej kultury zachodniej. Demko stosuje strategię repetytywności i redundancji – jej „wagina” jest zwielokrotniona, powtórzona w wielu artystycznych gestach, takich jak pieczenie ciasteczek, szycie poduszek waginalnych czy wreszcie tworzenie wspomnianej *Kaplicy Waginy*, utrzymanej w poetyce nadmiaru. Upomnienie się o kult waginy ma tu oczywiście świecki charakter i nie jest w żaden sposób tożsame z żadnym religijnym poszukiwaniem. Jest raczej próbą przymiarki, bez wydawania żadnego orzeczenia o charakterze ostatecznym, alternatywnego systemu wyobrażeń. Kult religijny, jego rytuały i dewocjonalia, doskonale w polskiej zbiorowej wyobraźni osadzone, są najlepszym, prowokacyjnym tłem tych poszukiwań. *Kaplica Waginy*, waginalny klęcznik, seria waginalnych antydewocjonałów – układają się w ciąg symboliczny, który kwestionuje patriarchalną dominację.

Estetyka kiczu widoczna w używanych kolorach różu i złota, miękkich materiałach i cekinach przypomina ikonografię *drag queen*. Judith Butler w zwyczajowej, zdystansowanej reakcji na tę emancypacyjną estetykę kampu figur ruchu mniejszości seksualnej widziała zapis heteroseksualnej melancholii, a więc tęsknoty za innym, mniej opresyjnym i normatywnym porządkiem seksualnym. Demko korzysta z estetyki glamouru *drag queen* i przykłada ją do swego, poświęconego kobietom projektu, jakim jest jej cała działalność artystyczna. Jej prace poświęcone menstruacji (*28 dni*), aktowi obnażania się (*Ana-suromai*) czy tematyce handlu kobietami oraz przemocy seksualnej ogniskują się wokół centrum, jakim jest vagina, ale równocześnie prócz donosu na kulturę stawiają pytanie o cierpienie kobiet w patriarchalnej kulturze (podwójne standardy społeczne, gwałty wojenne, przemoc seksualna jako składnik ładu symbolicznego, wypieranie i zamazywanie historii kobiet zarówno w sensie kobiecej martyrologii, jak i afirmacji). W tym sensie gest Demko stara się być dosłowny – jako domniemana na to odpowiedź.

Sztuka Demko ma charakter interwencyjny, jest rodzajem symbolicznej ingerencji w tradycyjne systemy prawd i skojarzeń. Dlatego też jej praca artystyczna nie może zostać oddzielona od pracy teoretycznej, sformułowanej w doktorskiej dysertacji, czyli *Waginatyzmie*. Jako wprowadzenie do *Kaplicy Waginy* ma on również istotną stronę formalną – jest oprawioną w złoto



Iwona Demko

408 223 podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym proteście,
2017, wydruk cyfrowy.



książką, z dziurą pośrodku. W widocznym na każdej stronie otworze znajduje się relief warg płciowych. Ta symptomatyczna „dziura”, która stanowi aluzję do tradycyjnego postrzegania kobiecości jako braku i ułomności, zostaje tutaj wypełniona. Wypełnienie owo stanowi właśnie pragnienie nowych fantazmatów i nowych przyjaznych kobietom znaczeń, zarówno w sensie seksualnym, egzystencjalnym, jak i politycznym.

Niewygodny śmiech Meduzy

Praca 408 223 *podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym proteście*, w której tytule znajduje się liczba mieszkańek Krakowa w dniu Czarnego Protestu 3 października 2016 roku, jest artystyczno-teoretycznym spełnieniem „waginatyzmu”²⁰. Dosłownie cytując gest, opisany zarówno w starożytności przez Herodota, jak i współcześnie przez Diane Ducret, Demko zwołuje niejako kobiecą rebelię. Nie chodzi tu tylko o sam gest wyjścia na ulicę, co Polki, jak wiemy – pierwszy raz w historii – spełniły tak masowo i chętnie. Chodzi także, jeśli nie przede wszystkim, o rewolucję symboliczną, bazująca na przepracowanych wyobrażeniach związanych z seksualnym porządkiem. Zwielokrotniona Demko (podobnie jak Robertis przed Courbetem, powtarzająca „Je suis toutes les femmes”, czyli „Jestem każdą kobietą”) występuje tutaj w charakterze wszystkich kobiet, mówi w ich imieniu²¹. Gest *ana-suromai* zachowuje swoją potęgę, ponieważ jest sprawczy, zmienia kolej rzeczy: bieg wojny czy tok wielkiej historii. Praca 408 223 *podniesień spódnic...* wyraża pragnienie upolitycznienia dążeń kobiet, na co wskazuje tytułowy *Mój sen*. Ma wybitnie „anasuromainalny”, kontekstualny charakter.

20 Por. wywiad Grażyny Smalej z Iwoną Demko, *Różowa owca wydziału*, „Nowa Orgia Myśli”, 17.12.2017, <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2017/12/17/rozowa-owca-wydzialu/>, dostęp: 16.05.2018.

21 Podkreślmy, że gest artystki jest personalny i osobisty, nie możemy go ekstrapolować na każdą sztukę feministyczną zajmującą się ciałem. Feminizm drugiej fali – zanurzony w cielesności – wielokrotnie był oskarżany o nadmierne esencjonalizowanie kobiecej kondycji jako determinowanej cielesnie i o fetyszyzowanie kobiecego ciała zamiast dekonstruowania cielesnej opresji. To, co dziś nazywamy feminizmem korporalnym, kontynuującym tradycję drugiej fali, to sposób myślenia o ciele nie jako o raz na zawsze danej jakości, ale o fenomenie inskrypcji rozmaitych społecznych i biologicznych znaczeń, które spotykają się, nawarstwiają, przeczą sobie nawzajem. Ciało zachowuje przy tym swój odrębny status ontologiczny – nie tylko jest autonomiczne, ale też „myśli” i płynące z niego impulsy, odpowiednio przyswojone renegotjują społeczne normy. W tym sensie ciało jako przykład wszelkiej refleksji, w tym artystycznej, ma dla tak rozumianego feminizmu specjalne znaczenie. Nie chodzi tu jednak o zachowawcze mistyfikowanie kobiecości, ale o budowanie genderowej tożsamości, niejako „zawsze już” zanurzonej w materialności w sposób progresywny i emancypacyjny. Por. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2012 oraz A. Araszkiewicz, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

22 H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasitowska, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasitowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001.

Należy tu przypomnieć jeszcze jedną postać mitologiczną związaną z ikonografią *ana-suromai*, czyli Baubo. Znana z figurek wykorzystywanych w misteriach eleuzyjskich, bogini doprowadzała do śmiechu zrozpaczoną po utracie córki Demeter i w ten sposób kończył się cykl żałoby. Baubo zamiast brzucha miała łagodną twarz, a jej wargi płciowe stanowiły podbródek między nogami – była rodzajem twarzy i waginy w jednym. Jest ona również istotnym odniesieniem w znanym eseju Śmiech Meduzy H  l  ne Cixous, jednej z najważniejszych autorek francuskiej drugiej fali feminizmu²². Filozofka wychodzi od Freudowskich przekona   związanych w kobiecą seksualnością, zawartych w użytej przez niego w eseju *Kobieco  * metaforze „czarnego   du”. Określenie to zawiera w sobie zarówno projekcj   dzikości niemożliwej do ujarznienia, nieprzychylnego terenu, mistyfikacji niezbadanej tajemnicy, jak i podtrzymuje obietnic   kontroli i dominacji. Cixous wypowiada posлу  szenie tym wyobrażeniom. Meduza jest symbolem   ku przed kastracj  , ale autorka naciska na jej uwalniający śmiech wobec opresyjnych klisz. Tekst zosta   pierwotnie napisany na jubileusz Simone de Beauvoir i jest jednym z najważniejszych g  s  w, wyznaczających myślenie feministyczne dzisiaj.

Męska projekcja zagro  zenia kastracj   usprawiedliwia przemoc wobec kobiet. Poddaństwo kobiet oparte jest więc na pierwotnym wyparciu i zmistyfikowaniu roli kobiety.   danie Cixous jest proste, a jego konsekwencje mają być natychmiastowe – możemy zmienic znaki wartościujące ten układ. Zamiast kastracji zobaczyc śmiech z absurdalnego   ku. Obci  ta głowa Meduzy to okastrowana kobieco  , sfetyzysyzowana tak, aby najlepiej nadawała się na ekran projekcji. Ta symboliczna przemoc, wedle Cixous, najskuteczniej może zosta  c odparta tylko w sposób symboliczny.   miech Meduzy pokrywa się tu ze śmiechem Baubo, a więc z korzyściami płynącymi z interwencji pozasystemowej, z funkcjonującego reliktu kobiecej siły ubezwłasnowolnionej przez patriarchalną kontrol  . W micie o Demeter i Korze widzimy więc pozostałości siły kobiecego bóstwa i kobiecej linii matrylinearnej, porządku, który w sensie symbolicznym warto  ciowa   inaczej kobiecą morfologię i to, co kobiece.

  miech Meduzy jest więc każdym rodzajem ekstrawaganckiej próby ataku patriarchalnego ładu społecznego. Wedluga mnie, wybrzmiewa on także w pracy Demko. Czarne mandorle, występujące w pracy jako fantomy prawdziwej waginy, można przeczyta   jako akcent baubiczny – to, co pozostało z mitologicznego obna  zenia si   Baubo, zostało utrwalone w starożytnych kamiennych figurkach. Przetrwało jako rodzaj maski. Maski daje też taką korzy  c, że nie eksponuje w dwuznaczny sposób kobiecej nagości – za   każde jej przedstawienie musi rozliczyc się z męską, kontrolującą seksualnie projekcj  ²³. W tym przypadku, podobnie jak u Baubo, maska jest też obnażeniem opresji i przemocy.

23 W tym sensie Karolina Plinta w swojej cytowanej ocenie pracy Iwony Demko nie jest pewna, czy widzi waginę artystki, czy jej nie widzi.

Na zakończenie, wracając do reakcji na poznańską wystawę, a także do faktu, że praca Demko stała się rodzajem środowiskowego memu (w rodzaju „Ach, to ta artystka, która ma obsesję na punkcie wagin...”), w aluzji do „szczenia kutasem” w wykonaniu Romana Sklepowicza, można postawić pytanie: czy wagina szczyje? Czy można „poszczyć waginą”? Gdybyśmy chcieli wyobrazić to sobie w szkolnej praktyce, jasny stanie się brak równowagi między symbolizacją chłopięcej i dziewczęcej seksualności. On uczy się przemocy, a ona ambiwalentnych reakcji związanych z przetrwaniem. On dominuje, a ona kluczy. W kulturowych zasobach symbolicznych wszelkie negatywne skojarzenia z kobiecą płcią w rodzaju *vagina dentata* są całkowicie kontrolowane przez męską projekcję, w żaden sposób nie utrwalają pozytywnie kobiecej siły. Śmiech Meduzy jest tu nową jakością – dekonstruuje sposoby tworzenia symbolicznej (seksualnej, egzystencjalnej, politycznej) przemocy, wprowadza sposób na swoisty symboliczny *empowerment* kobiet. Ogromnie wzmacnia tu wymowę pracy Demko jej rezonowanie ze współczesnym artywizmem feministycznym. Rytuał *ana-suromai* ma w nim swoje uznane miejsce jako źródło inspiracji: wystarczy wspomnieć feministyczne demonstracje w Mediolanie z okazji Dnia Kobiet w 2015 roku²⁴. czy akcje brytyjskiej artystki Nicolii Hunter (dawniej Canavan), fundatorki całego ruchu „Rising the Skirt”, które aktywizują kobiety w różnych krajach w celach osobistych, emancypacyjnych, jak i politycznych²⁵. Biorąc pod uwagę ironiczną dosłowność pracy Demko, szczenie „śmiechem Meduzy” okazuje się całkiem możliwe.

24 A. Fasoni, *Ana Suromai*, Blakk-mamba on DeviantArt, <https://blakk-mamba.deviantart.com/art/Ana-Suromai-668048009>, dostęp: 8.06.2018.

25 Hunter mówi: „»Podnoszenie spódnicy« od lat ma wpływ na moją twórczość (www.nicolacavan.com) – to, jak kwestionuje pojęcie piękna czy społeczny i kulturowy status kobiet w wielu religiach, i jak to oddziałuje na reprezentowanie kobiecego ciała w mass mediach. Wydaje mi się, że byłby to ważny krok wstecz – by ruszyć naprzód, ku odzyskaniu cipy jako potężnego narzędzia w dochodzeniu swoich praw” (tłum. JZ), *M.A.M.A. – Mothers ARE Making Art – New Installation(s)*, Museum of Motherhood, 1.07.2015, <https://mommuseum.org/2015/07/01/raising-the-skirt-with-m-a-m-a/>, dostęp: 8.06.2018. Por. także *That Conservative Girl, Disgusting Feminists Launch 'Raise The Skirt' Project, Want Women To Do SICK Act In Public*, „Mad World News”, 20.02.2018, <https://madworldnews.com/feminists-raise-the-skirt-project/>, dostęp: 8.06.2018.



**Szalik kibica
i „Kawiorowa Patriotka”.
Alegoria**

W 2014 roku Agata Zbylut uszyła dwie kobiece suknie – suknię przypominającą szaty liturgiczne Kościoła katolickiego i suknię inspirowaną oprawą meczu piłkarskiego. Do uszycia tej drugiej artystka wykorzystała kibicowskie szaliki. Jest na nich godło państwowe (na końcach szalika) oraz napisy: POLSKA (duży napis pośrodku, wyeksponowany w ramce albo ułożony w szachownicę z kolorów narodowych) oraz BIAŁO-CZERWONI (napis po bokach, przy godle). To kreacja w stylu *haute couture*, okazała i strojna, z gorsetową górą całą w orły i rozkloszowanym dołem złożonym aż z dziewięciu rzędów falban, które delikatnie się marszczą. Suknię zdobią frędzle – nimi wykończone są szaliki – ale przede wszystkim napisy stające się rodzajem ornamentu; falbana za falbaną, rząd pod rzędem, POLSKA z tyłu, z przodu POLSKA.

Artystka zaprojektowała strój dla kobiety personifikującej naród – Polonii. Wprawdzie geneza kibicowskiego szalika jest futbolowa, osadzona w historii barw klubowych, Agacie Zbylut nie chodzi jednak o futbol, ale o kobietę wobec spraw wagi narodowej, o których przypominają męskie boje toczone na murawie. Znacząca wydaje się anachroniczna forma wymyślonej przez nią sukni, pięknie kształtującej sylwetkę, ale niewygodnej, a przy tym ciężkiej; kobieta tak ubrana miałaby kłopot z poruszaniem się. Artystka, jak pisze Janusz Noniewicz, „mocno ściska ją w pasie, wyszczupla talię, opierając szeroką spódnicę na panierce (w stylu dworskich sukien z XVI, a potem z XIX wieku), seksownie odsłania ramiona, pozostawiając pod biustem puste miejsce. Może na szal, może chustę, może na futrzaną etolę. Buduje zakonserwowaną i konserwatywną formę mody i kobiecości”¹.

Strój zatem podkreśla kobiece wdzięki, ale ogranicza swobodę ruchów, ujarzmia ciało. Przypominają się *Infantki* Marii Pinińskiej-Bereś – jedna z nich to suknia-klatka². Taki jest, wydaje się mówić Agata Zbylut, nasz narodowo-konserwatywny patriotyzm; idealizuje kobiecość i równocześnie zamyka kobiety w gorsecie społecznych ról, krępuje ich podmiotowość. Taka jest Polska skrojona podług męskich fantazji. Jak zobaczymy, pragnąc stworzyć kontrnarrację, zredefiniować patriotyzm i pojęcie ojczyzny, artystka ubiera w swoją kreację Kawiorową Patriotkę. Ostatecznie jednak zawiesza suknię na specjalnie zaprojektowanym stelażu (widz ogląda piękną formę pustą w środku) i udostępnia ją do przymiarki.

1 J. Noniewicz, *Jak (nie) zostałem księżniczką*, „O.pl”, 2015, <http://magazyn.o.pl/2015/janusz-noniewicz-jak-nie-zostalem-ksiezniczka-oronsko/>, dostęp: styczeń 2018.

2 M. Pinińska-Bereś, *Infantka z dzwoneczkiem*. Klatka, 1997.

Agata Zbylut

Kawiorowa Patriotka, 2015, suknia uszyta z szalików kibiców reprezentacji Polski, ok. 1,5 x 1,5 m;
Polki, Patriotki, Rebeliantki, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 2017.



1.

Biało-czerwony szalik, wykorzystany do wykonania „sukni polskiej”, to rekwizyt, który w trakcie zawodów sportowych służy „nacionalizacji świadomości”. Jak zauważa Michael Billig: „Każdego dnia w życiu obywateli państwo i naród są konkretnie wskazywane lub flagowane”³. Narodową wspólnotę flaguje się nawet w reklamie, ale „banalny nacionalizm”, jak nazywa go Billig, szczególnie wyraźnie daje o sobie znać w czasie zawodów sportowych. Kiedy szaliki kibiców reprezentacji wirują na trybunach, widać, że chodzi nie tylko o sport. Artefakty takie jak koszulka z orłem, flaga biało-czerwona, szalik biało-czerwony działają, jak powiedziała by Billig, narodotwórczo. To nasze (pop) narodowe dewocjonalia. (Tu dygresja: wydaje się, że suknia kapłańska i suknia kibicowska pokazywane razem, jak na wystawie *Szalik i medalik*⁴, wskazują na sojusz religii i nacionalizmu w łonie współtworzonej przez kibiców „wspólnoty niewidzialnej religii”⁵). Za pomocą tego rodzaju dewocjonaliów manifestujemy, po pierwsze, solidarność ze sportowcami, nawet gdy nie jesteśmy gorliwymi kibicami, a nasza „wiara w naszych” jest słaba⁶; po drugie, przynależność do wspólnoty narodowej – walczący o zwycięstwo sportowcy reprezentują przecież walczący naród; prezentujemy wszem wobec nasz, czasem faktyczny, ale w wielu wypadkach powierzchowny, patriotyzm – brak obywatelskich cnót staramy się odkupić w sferze zewnętrznej. To nie przypadek, że na stadionach tak chętnie pokazują się politycy od lewa do prawa; można się ogrzać w blasku chwały dzielnych zawodników, a także samemu wystąpić w barwach narodowych, czyli umocnić się w roli reprezentanta narodu, i równocześnie udowodnić, że jest się „tym swoim”, „tym równym”.

Sport, będący „domeną reprodukcji narodu w ramach codziennego i masowego użytku”, to, jak pisze Wojciech Józef Burszta, „nacionalizm dla wszystkich [...]”. Dla wszystkich, bo „[...] nie trzeba znać historii, zawilej symboliki zawartej w kulturze wysokiej, nie trzeba znać ważnych postaci z polskiej historii [...]”⁷. Wystarczy dać się ponieść masie, wtopić się w otoczenie, a najprościej

3 M. Billig, *Banalny nacionalizm*, przeł. M. Sekerdej, Żnak, Kraków 2008, s. 32.

4 Kuratorka: Eulalia Domanowska, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 7.12.2014–1.02.2015.

5 Zob. D. Antonowicz, Ł. Wrzesiński, *Kibice jako wspólnota niewidzialnej religii*, „Studia Socjologiczne” nr 1, 2009, s. 117–149. Analizując fenomen kibicowania, autorzy odwołują się do koncepcji „niewidzialnej religii” Thomasa Luckmanna (*Niewidzialna religia. Problem religii w nowoczesnym społeczeństwie*, przeł. L. Bluszczyk, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2011). Dla uzupełnienia ich spostrzeżeń warto tutaj wspomnieć o dorocznych pielgrzymkach kibiców na Jasną Górę i święceniu szalików klubowych. Narracje kibicowska, religijna i patriotyczna coraz bardziej się przenikają. Na problem szalika zastępującego stulę zwrócił uwagę w „Tygodniku Powszechnym” ks. Andrzej Draguła, *Szalik zamiast stuly*, „Tygodnik Powszechny”, 9.01.2017, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/szalik-zamiast-stuly-146268>, dostęp: styczeń 2018.

6 Por. D. Antonowicz, Ł. Wrzesiński, op. cit., s. 137–138.

7 W.J. Burszta, *Globalna ekumena popnacionalizmu*, [w:] idem, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacionalizmem w tle*, Iskry, Warszawa 2013, s. 103.

to zrobić, zakładając kolorowy szalik. Warto jednak zauważyć, że elementy dziedzictwa kulturowego są wciągane w kibicowanie. Chodzi o to, by zmaganiom sportowym przydać wagi, wpisać je w historię swojego kraju. Patriotyczne wzmoczenie towarzyszące meczom naszej reprezentacji manifestuje się tym, że zbiorowa pamięć kibiców szuka w historii śladów wielkości, z których w teraźniejszości buduje obraz wspaniałego narodu.

Ostatnimi czasy w biało-czerwone szaliki z orłem ubiera się ważne postacie z pomników – synowie Rzeczypospolitej, rodzeni i przybrani, dodają ducha „naszym”. W 2016 roku, w czasie Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej we Francji, w kibicowanie włączył się Adam Mickiewicz stojący na postumencie na krakowskim rynku. W Warszawie dopingował piłkarzy Zygmunt III Waza, w Częstochowie – marszałek Józef Piłsudski. Wszyscy trzej dostali od kibiców szaliki reprezentacji Polski. W Łodzi biało-czerwoną koszulkę z orłem założył Tadeusz Kościuszko.

Może i mówimy o „banalnym nacjonalizmie”, ale nasze triumfy i porażki futbolowe stały się już częścią mitologii narodowej. Weźmy historyczne zwycięstwo ze Związkiem Radzieckim na Stadionie Śląskim w Chorzowie w 1957 roku. Gerarda Cieślika, który wówczas „dokopał Ruskim”, kibice po meczu nosili na rękach, okrzyknięto go bohaterem narodowym. Albo spotkanie na Wembley w 1973 roku i bramkarza, Jana Tomaszewskiego, który „zatrzymał Anglię”. Kiedy czterdzieści lat później Jerzy Pilch będzie wspominał to wydarzenie, nazwie zwycięski remis „Grunwaldem Grunwaldów”⁸. W zgrabnym bon motcie wyjaskrawiona zostaje erupcja zbiorowych emocji: sportowych i narodowych (kombinacja „z lekka odmóżdżająca”, jak gdzie indziej zauważa pisarz⁹). „Grunwald Grunwaldów” przypomina, że zawody sportowe służą kanalizowaniu ukrytej agresji. W trakcie meczu, pisze Burszta, można „ekscytować się walką mimetycznie odtwarzającą wcześniejsze historycznie sytuacje konfliktów”¹⁰.

Na nasz stosunek do przeciwnika rzutują historyczne zaszłości, przede wszystkim wojny; chcemy się zrewanżować, choćby symbolicznie, za dawne krzywdy. Są zwycięstwa i porażki, które się rozpamiętuje bardziej, i takie, które pamięta się mniej – i to nie ze względu na wynik. Nasz (pop)nacjonalizm każe nam, na przykład, ciągle wracać pamięcią do Mistrzostw Świata w Piłce Nożnej w RFN w 1974 roku i dramatycznego „mecz na wodzie” o wej-

8 J. Pilch, *Tylko raz klęcząłem*, rozmowę przeprowadziła D. Wodecka, „Książki. Magazyn do Czytania” nr 2, 2012, s. 13.

9 J. Pilch, *Dziennik*, Wielka Litera, Warszawa 2012, s. 119–121.

10 W.J. Burszta, op. cit., s. 105.

ście do finału, który reprezentacja Polski rozegrała z Niemcami i przegrała 0:1. Tego dnia, po wielkiej ulewie, było mokro i grząsko, boisko przesiąkło wodą jak gąbka, piłka nie mogła się rozpędzić, przemoczeni piłkarze ślizgali się na murawie (stąd określenie *Wasserschlacht von Frankfurt* – w dosł. tłum. ‘frankfurcka bitwa wodna’). Najpierw więc lało jak z cebra, a potem zalała nas fala narodowej egzaltacji, wszak była to piękna klęska; nawet kapitan reprezentacji RFN, Franz Beckenbauer, przyznał po latach to, co i tak wszyscy wiedzieli i widzieli – że byliśmy lepsi, że w normalnych warunkach jego drużyna prawdopodobnie nie miałaby szans. Mistrzostwa Świata ’74, na których zdobyliśmy ostatecznie srebrny medal, do dzisiaj otacza aura świętości. Jak pisze Marek Bieńczyk (sam przy tym mitologizuje, co jest dość charakterystyczne dla męskich narracji futbolowych): „W historii PRL-u [...] były najbardziej intensywnym doświadczeniem aż do pierwszego przyjazdu Papieża”¹¹. Oba wydarzenia ukształtowały tożsamość pokoleniową (o „meczu na wodzie” po raz pierwszy usłyszałam od mojego taty, kiedy byłam jeszcze dzieckiem), ich bliskie zestawienie u Bieńczyka przypomina jednak także, że występy reprezentacji narodowej stają się obrzędami patriotycznymi.

Cały świat nas widział i podziwiał Polskę. Otóż to, sportowe zwycięstwa i porażki mają wpływ na stan społecznego ducha, a dzieje się tak dlatego, że pozycję narodu określa widzialność. „Nasi chłopcy” niosą nam nadzieję na rzeczy wielkie. Dzięki „naszym chłopcom” wszyscy na nas patrzą i możemy im wszystkim pokazać, że „im pokażemy”. Klasyfikacje medalowe i pucharowe oraz zestawienia najlepszych strzelców bramek mają wymiar nie tylko sportowy, lecz także polityczny. Biało-czerwone stroje piłkarskie, białoczerwone flagi na trybunach, a ostatnio: pomalowane na biało-czerwono twarze kibiców machających biało-czerwonymi szalikami – gdy się pojawiają, pojawia się „narodowe my” – „wspólnota wyobrażona” staje się realna.

To samo mówi Agata Zbylut, ale w języku mody i urody. Pokazuje, że naród trzeba wystroić, żeby stał się widoczny i spośród innych narodów się wyróżnił. Być może nawet – żeby w ogóle był. Jak pisze Marek Migalski: „[Polska] musi być postrzegana i wyznawana, żeby być”¹². Pytanie (artystki) brzmi: Jak Wam się podoba nasza stylizacja narodowa?

11 M. Bieńczyk, *Książka twarzy, Świat Książki*, Warszawa 2012, s. 55.

12 M. Migalski, *Naród urojony*, Fundacja Industrial, Łódź 2017, s. 33. Migalski pisze o „narodzie urojonym”: „urojeniu dużych grup społecznych co do swojego statusu”. Czytamy: „[...] tak rozumiem pojęcie narodu – nie ma ono statusu realnego, ale jest jedynie świadectwem tego, jak je ujmują podmiot postrzegający” (s. 29–30).

2.

Banalny nacjonalizm ze stadionu piłkarskiego odzwierciedla i wspiera stereotypy mitologii narodowej (jak przegrywamy, to zawsze z honorem itp.). Mówi również wiele na temat wspólnych wartości i społecznych relacji, w tym uwarunkowań patriarchalnej kultury, której jest wytworem. Stadion piłkarski to świat w miniaturze, z jego niedostatkami i ograniczeniami – repertuarowo raczej nie zaskakuje. Piłka nożna to widowisko zmaskulinizowane¹³. I chociaż, jak podkreślają Mariusz Czubaj, Jacek Drozda i Jakub Myszkowski (autorzy książki *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej*), płęć w piłce nożnej nie jest tożsama z płcią męską – przecież kobiety również grają w futbol – to pozostaje on „opowieścią o męskiej dominacji”, a nawet o „dyskryminacji kobiet”¹⁴.

Zasiadający na trybunach kibice to w przeważającej części młodzi mężczyźni, którzy dopingując zawodników, demonstrują męską siłę, a nierzadko także – dotyczy to zwłaszcza rozgrywek ligowych – prawdziwą albo udawaną agresję. Socjalizacja do kultury futbolowej ma wyraźnie męski charakter – młodego człowieka na pierwszy mecz zabiera na ogół ojciec, dziadek albo wuj¹⁵. I w ogóle bardzo ważnym ideałem dla wspólnoty kibiców piłkarskich jest męskość, co aż nadto wyraźnie uzmysławia nam ikonografia kibicowskich graffiti – czytelnika można odesłać do albumu fotograficznego Wojciecha Wilczyka *Święta Wojna*¹⁶. Znajdziemy tu rycerzy w zbrojach i na koniach, a także podręczny oręż kibica: noże, brzytwy, siekiery, koktajle Mołotowa itp.¹⁷ To przeważnie „graffiti walczące”. Stąd postaci „żołnierzy wyklętych”, historyczne daty i motywy powstańcze. Ikonografia murali odzwierciedla ideologię niezwykłego narodu i Wielkiej Polski¹⁸ (częstokroć uaktywnia przy tym kod homofobiczny i kod antysemitki¹⁹ – nacjonalizm „banalny”, mówiąc za Billigiem, przechodzi w „gorący”).

Czy jesteśmy Wielką Polską? Na pewno chcemy widzieć Polskę wspaniałą i potężną. Artystka każe nam więc wyobrazić sobie kobietę w „całej okazałości ceremonialnych form”²⁰. Projektuje dla niej strój reprezentacyjny. Może to, co wstydlive, co „gorące”, ukrywa się pod falbaniastą spódnicą? Kobieta

13 M. Czubaj, J. Drozda, J. Myszkowski, *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2012, s. 152–158, 161–185.

14 Ibidem, s. 177.

15 Por. D. Antonowicz, Ł. Wrzesiński, op. cit., s. 126.

16 W. Wilczyk, *Święta Wojna (2009–2014)*, Atlas Sztuki, Łódź, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014.

17 Ikonografię kibicowskich murali szczegółowo analizuje Anna Zawadzka, *Polska Walcząca*, [w:] W. Wilczyk, op. cit., s. 10–16.

18 Ibidem.

19 J. Tokarska-Bakir, *Pueri*, [w:] W. Wilczyk, op. cit., s. 7–9.

20 J. Noniewicz, op. cit.

Symbol jest Wielka, a mężczyźni ustawiają się w roli jej obrońców – bronią polskości, umierają za polskość, losy Wielkiej Polski biorą w swoje ręce²¹. A co z realnymi kobietami? Nietrudno dowieść, że Polki – zarówno w męskim micie narodowym (pisała nieraz o tym Maria Janion), jak i w kulturze piłkarskiej – pełnią rolę dopełniającego tła.

Zgodnie z rozpoznaniem autorów *Postfutbolu*: „Płeć na trybunach, w piłkarskich fanklubach, przed ekranami telewizorów i komputerów funkcjonuje w rytmie wyznaczonym przez patriariat przepuszczony przez filtr konsumpcjonizmu”²². Zastanawiając się nad miejscem i statusem kobiet w kibicowaniu, Czubaj, Drozda i Myszkorowski zauważają, że stanowią one „uwydatnienie konwencjonalnej kulturowej konstrukcji kobiecości”, co oznacza seksualizację kibicek oraz redukowanie ich do roli kobiet-towarzystek mających łagodzić obyczaje²³. Kultura stadionowa, kształtująca się pod wpływem dyskursu maskulinistycznego, upodmiotawia kobiety „przede wszystkim wtedy, gdy odznaczają się wyrazistą i podniecającą urodą”²⁴.

Filozof ujął to tak: „Ku wojnie wychowany ma być mąż, niewiasta zaś ku wytchnieniu wojownika”. A oto co mówi polski kibic i pisarz, choć zwykle w odwrotnej kolejności, Jerzy Pilch: „Jak człowiek ogląda z kobietą mecz, to znaczy, że to piękna jest kobieta. Jak człowiek z kobietą ogląda nie tylko mecz, ale i rewanż, to znaczy, że to bardzo piękna jest kobieta. Ale jak człowiek zaczyna z kobietą oglądać cały – dajmy na to – mundial, to znaczy, że trzeba uważać”. Albo: „Kibicki są z definicji piękne, w każdym razie piękniejsze od innych kobiet”. I wreszcie: „Zdarzyło się panu uprawiać seks w trakcie meczu?” – „Nigdy w dogrywce”²⁵. Nie wątpię, że Pilch wie, co mówi. Jak człowiek, jak mężczyzna, jak kibic znajdzie w kobiecie zrozumienie, czyli jak w niej kibicę dostrzeże, wrażliwość na sprawy człowiecze w niej odnajdzie, to i najpewniej jej piękno (wewnętrzne – ma się rozumieć) dostrzeże. A mówiąc poważnie, lubię Pilcha za sposób, w jaki przygląda się komedii ludzkiej na nie najlepiej rozpisane role, a może jeszcze bardziej za to, że sam się w niej przegląda (choć mam świadomość, że wypowiedzi pisarza bywają czytane *ad litteram*). Kibicki są piękniejsze od innych kobiet. Dokładnie takie są zasady tego widowiska. Kultura (stadionowa) określa (kobietę) twoją pozycję w grze. Oto co mówi Pilch, objaśniając świat za pomocą futbolu²⁶.

21 A. Graff, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 58.

22 M. Czubaj, J. Drozda, J. Myszkorowski, op. cit., s. 155.

23 Ibidem.

24 Ibidem, s. 180–181.

25 J. Pilch, *Piłka stała się morderczą. Jerzy Pilch o futbolu*, rozmowę przeprowadzili A. Bartosiak, Ł. Klinka, „Playboy” nr 6, 2006, s. 40–45. Dostępny online: <http://wywiadowcy.pl/jerzy-pilch/>, dostęp: styczeń 2018.

26 Zob. E. Stanios, *Stalinowiec futbolu. O znaczeniu i roli futbolu w twórczości Jerzego Pilcha*, [w:] *Pisarze wobec futbolu*, red. L. Gienza, Wydawnictwo Norbertinum, Lublin 2012, s. 121–134.

Kobiety zasiadające na trybunach obowiązują określony fason. Najlepiej, żeby były wyglądem. Nie muszą być niczym więcej. Ostatecznie nawet na piłce nie muszą się znać. Bo to są męskie sprawy. („Niech pani nie udaje, że wie, o czym rozmawiamy. Pograża to panią” – mówi Jerzy Pilch, zagadnięty o futbol, do Doroty Wodeckiej²⁷. I dobrze wiem, że również do mnie mówi. A kiedy się Pilch entuzjazmuje tym, jak piłka siada na podbiciu, to od razu bardziej kobieco się czuję). Kobieta jest potrzebna, by męskie sprawy zjawyły się jako męskie, nabrały wagi i okazałości. A będą tym bardziej ważne i męskie, im ona lepiej sprawdzi się w roli obiektu widzenia. Pojawić się musi – to nieuchronna konsekwencja zaistniałych okoliczności – Miss Euro, siedząca na trybunach piękność, upolowana za pomocą teleobiektywu. Wystarczy dobrze się zaprezentować, wystarczy stać się wyglądem i otwierają się drzwi sławy. Natalia Siwiec – okrzyknięta Miss Euro 2012 – to właśnie ten przypadek.

Jak zauważają Czubaj, Drozda i Myszkowski, komercjalizacja piłki nożnej wzmacnia raczej niż osłabia stereotypy płciowe; kulturę futbolową można, a nawet należy rozpatrywać jako część historii popkulturowego funkcjonowania płci²⁸. Piękna kibicka to niemal tautologia, ponieważ piękna kibicka pojawia się na stadionie również po to, żeby lansować kanon piękna i wyznaczać trendy. Od tego są WAGs – żony i dziewczyny piłkarzy (ang. *Wives and Girlfriends*). Kibicują swoim partnerom, ale przede wszystkim wyglądają, oczywiście luksusowo: modnie uczesane, modnie ubrane, całe modne, a jeśli jeszcze nie wyglądają, to będą wyglądać, a jak już będą wyglądać, to będą mogły lansować trend na „wyglądanie” i „poprawianie się”. O spektakularnych metamorfozach WAGs rozpisuje się kolorowa prasa. Szczególnie gorliwie poszukiwane są, jako towar rzadki, dekonspirujące zdjęcia zrobione jakiejś WAG przed przemianą, fotografie z czasów, kiedy była ona „niezauważalna”, taka jak wszystkie. Gdy ona w końcu stanie się wyglądem, wzrośnie atrakcyjność seksualna partnera i poprawi się jego status społeczny, dla wszystkich bowiem będzie jasne, że stać go na to, żeby ona tak wyglądała.

Ostatecznie jednak obecność pięknej kobiety na stadionie to nie jest znów tak banalna kwestia. Figura Miss Euro odgrywa istotną rolę w strukturze piłkarskich rozgrywek. Kultura stadionowa bowiem przechowuje okruchy kultury rycerskiej. Jak zauważa Janusz Noniewicz, suknia zaprojektowana przez Agatę Zbylut – w stylu historyzująca, wspaniała i uroczysta – to aluzja do męskiego ceremoniału bitwy, jakim jest mecz²⁹. Męska wspólnota walcząca potrzebuje damy, której dedykuje zwycięstwo. Tłumaczy to również, dlaczego kobiecy futbol w polskim patriarchy – i nigdzie tam, gdzie piłka nożna jest

27 J. Pilch, *Tylko raz klęczałem...*, op. cit., s. 13.

28 M. Czubaj, J. Drozda, J. Myszkowski, op. cit., s. 178.

29 Zob. J. Noniewicz, op. cit.

dyscypliną hegemoniczną i narodową – nie ma szans na powszechne uznanie. Kobięcy futbol? „Bardzo lubię. [...] Kobieta na stadionie chce wygrać. Jest wyjęta ze szponów kokieterii. I to jest piękne”³⁰. Może i piękne, ale całkowicie poza „dyskursem ujawniającym »moc« piłki nożnej”³¹. Dama ma siedzieć na trybunie, a nie uganiać się po boisku, ma podziwiać męskie ciała, pożądać zawodników. Jej ciało musi budzić fascynację erotyczną, musi bowiem podniecać do rywalizacji.

Silnikiem napędzającym futbolową kulturę, jak piszą autorzy *Postfutbolu*, jest „permanentne podniecenie”, przy czym wyraźnie daje o sobie znać heteronormatywny paradygmat³². Media erotyzują męskie gwiazdy sportu i kreują wizerunek piłkarza – zdobywcy kobiet³³. Od komentatorów sportowych oraz z prasy dowiadujemy się też dość regularnie, że któryś z piłkarzy został ojcem – seksualizacja widowiska sportowego wcale nie wyklucza narracji konserwatywnej. Kiedy w 2016 roku Robert Lewandowski – kapitan polskiej reprezentacji narodowej – strzelił gola z rzutu wolnego w meczu Bayernu Monachium z Atlético Madryt, a następnie wsadził piłkę pod koszulkę i włożył kciuk do ust, poinformował wszystkich zainteresowanych i niezainteresowanych, że wraz z żoną Anną tworzą zdrową, polską rodzinę. Jest król – najlepszy strzelec w historii reprezentacji Polski, jest i królowa – niegdyś sportsmenka, dziś uczy Polki, jak być fit i pięknie wyglądać.

3.

Porządek stadionu piłkarskiego opiera się na strukturze symbolicznej. Modeli identyfikacji dostarcza członkom zbiorowości stadionowej historia (kultura), choć wejście w określone role wcale nie musi być świadome. Gdy orzeł biały rozpościera skrzydła na białym zasiedlającym trybunie Natalii Siwiec, a biało-czerwony szalik owija biodra celebrytki, jej postać nabiera znaczenia alegorycznego. Jako „żywa alegoria” nasza Miss Euro dołącza do panteonu sławnych Polonii. Jednak coś ważnego ją od nich różni. Siwiec-Polonia to nie Polonia umęczona ani nie Polonia żałobna, która przypominałaby o narodowych cierpieniach; bliżej jej do „Cool Polonii”, o którą kiedyś upominał się

30 J. Pilch, *Tylko raz klęczałem...*, op. cit., s. 15.

31 Kultura futbolowa na poziomie symbolicznym „zarządzana jest za pomocą instrumentarium przynależnego tradycyjnej reprezentacji męskości i alternatywa jest tu właściwie niemożliwa do sformułowania. Ta niemożliwość nie wynika z jakiegoś »naturalnego« stanu, lecz z faktu, że kobieca piłka jako całość, czyli zarówno atletyczna rozgrywka, jak i kultura kibicowania oraz medialne reprezentacje funkcjonują poza dyskursem ujawniającym »moc« piłki nożnej »standardowej«, czyli, jak zwykło się uważać, męskiej”. M. Czubaj, J. Drozda, J. Myszkorowski, op. cit., s. 156.

32 Ibidem, s. 171.

33 Por. ibidem, s. 161, 171.

Edwin Bendyk³⁴. Ale, jak to z kobiecymi alegoriami bywa, przystojna kobieta występuje tu w roli „innej rzeczy niż ona sama, w sumie – w roli manekina”³⁵. Jest pięknym (racja estetyczna) symbolem kultury zdominowanej przez mężczyzn³⁶. Trudno więc mówić o znaczącej transformacji symbolicznej³⁷.

Raczej nie trzeba przypominać, że w patriotycznej ikonografii utrwaliło się wyobrażenie Polski jako kobiety. Motyw uosobionej Polski buduje tożsamość Polaków przynajmniej od XVI wieku³⁸. Polska jest kobietą, ale jest nią, podpowiada Agata Zbylut, przede wszystkim z racji gramatycznej i estetycznej. Wielka Polska – patriarchalny fantazmat – nosi się po królewsku, ale wielu polskim kobietom niewygodnie w tej Polsce, bo nie są w niej traktowane podmiotowo.

Artystka ubiera więc w swoją suknię Kawiorową Patriotkę. Podobnego określenia używają czasem politycy prawicy w stosunku do feministek (na prawicy funkcjonuje też obelga „kawiorowa lewica”). Chyba jako pierwszy o „feministkach kawiorowych” mówił poseł PiS Witold Czarnecki w 2013 roku: „nie wiadomo z czego żyją, ale na pewno dobrze żyją”, „szlajają się po salonach”, „na pewno nie wiedzą, czym żyją polskie kobiety” – w których imieniu parlamentarzysta, kierując się zapewne patriotycznym obowiązkiem, postanowił przemówić³⁹.

Artystka przekłada na język wizualny słowa posła i ubiera rzekomo odebraną od rzeczywistości feministkę w biało-czerwoną suknię balową. Bawi się stereotypami: łączy je ze sobą, pokazuje sprzeczności – i w ten sposób rozmontowuje. Może w feministce w balowej sukni obudzi się Prawdziwa Kobieta, Polska Kobieta, może ładniejsza da się oswoić. Przecież podobno feministki są brzydkie⁴⁰, są przemądrzałe, podobno nie dają się lubić i do tego brzydkich słów używają – takich jak „dyskryminacja” i „seksizm” – pisała o tym kiedyś Agnieszka Graff⁴¹. Czy na salonach wypada? Kawiorowa Patriotka to zatem Ta Odklejona, anomalia nie z naszego podwórka, ale być może, jak mówi artystka, to Ta Jedyna, która otwarcie kontestuje reguły patriarchy i kibicuje kobietom.

34 M. Janion, *Polonia Powielona*, [w:] eadem, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 289.

35 M. Janion, *Bogini Wolności*, [w:] eadem, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 41.

36 Por. ibidem.

37 Zob. M. Janion, *Polonia Powielona*, op. cit., s. 288–291.

38 M. Górska, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w XVI–XVIII wieku*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.

39 Wywiad udzielony portalowi WirtualnyKonin.pl w lutym 2013 r. (poseł wystąpił w programie „Wirtualna Kanapa”, redaktorka Maria Jaśkiewicz rozmawiała z nim o I Konińskim Kongresie Kobiet): <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/10,88284,13465518,poseł-pis-szczuka-bochniarz-szlajaja-sie-po-salonach-zyja.html> dostęp: styczeń 2018.

40 Zob. A. Graff, *Odczepmy się od urody*, [w:] eadem, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2001, s. 176–194.

41 Zob. A. Graff, *Dlaczego nikt nie lubi feministek?*, [w:] eadem, *Świat bez kobiet...*, op. cit., s. 208–232.

Ostatecznie jednak Agata Zbylut zawiesza swoją kreację na stelażu. „Suknia polska” nie ma właścicielki. Polska niejedno ma przecież imię, a suknia różnie się nosi, odmiennie się prezentuje w zależności od ciała, które przyodziewa i zdobi. Chodzi właśnie o to, że strój uszyty z szalików reprezentacji narodowej nie jest organicznie przypisany do Kawiorowej Patriotki. Przy jego użyciu można stworzyć wiele przestawień alegorycznych.

Jak wiadomo, alegorie⁴² przekazują nam treści nieprzedstawialne, ukazują nam pojęcia abstrakcyjne i ogólne, takie jak Polska, Wolność, Mądrość, a robią to, kondensując myśl w obrazie⁴³. Alegorie tworzy się, dobierając do tych pojęć znaki. Najprostsza i najbardziej znana definicja – autorstwa Erwina Panofsky’ego, ta z przypisu do *Ikonografii i ikonologii* – mówi, że alegorie „określić można jako połączenie personifikacji z symbolami lub samych symboli”⁴⁴. Wyraźnie widać, że alegoria to kwestia składni, związków między elementami tworzącymi przedstawienie, które opowiada nam – a w każdym razie może opowiadać – pewną historię. Johan Huizinga wyjaśnia to tak: „Alegoria jest symbolizmem rzutowanym na powierzchnię wyobraźni, jest świadomą ekspresją pewnego symbolu, a tym samym symbol ten wyczerpuje, przekształca namiętny okrzyk w gramatycznie poprawne zdanie”⁴⁵. Chodzi, innymi słowy, o skupienie znaków wokół pewnej myśli i takie ich dopasowanie, aby powstała spójna, harmonijna kompozycja⁴⁶.

Wykorzystując sukienkę z szalików kibica – i właśnie dlatego wydaje mi się ona tak ciekawa – da się ułożyć rozmaite zdania, a z nich kilka i więcej wersji opowieści o „płci, seksualności i narodzie” (idąc za podtytułem książki Agnieszki Graff)⁴⁷. Dobierając odpowiednio znaki, można niuansować wymowę przedstawienia alegorycznego. Istotne będą więc wszystkie elementy towarzyszące sukni: kogo ubierzemy w zaprojektowaną przez Agatę Zbylut szatę (czy „feministkę kawiorową”, czy jakąś WAG), jaki Polonia-Kibicka będzie miała kolor skóry, na jakim tle się zaprezentuje (może kibicowskiego graffiti), jaką pozę przybierze (może pozę Melancholii), jaki gest wykona (wyobraźmy sobie gest Woman Power Fist), a także, w jakie inne atrybuty się ją wyposaży. Ten strój to składowa polea możliwości, element znaczący (*signifiant*) czekający na dopełnienie innymi znaczącymi. Czyli mówiąc

42 Więcej zob. A. Gralińska-Toborek, *Świadomość ikonograficzna a nowoczesna praktyka artystyczna i refleksja nad sztuką*, rozprawa doktorska, Wydział Filozoficzno-Historyczny Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004 (przede wszystkim rozdz. II, s. 31–68).

43 J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstępem opatrzył H. Barycz, postawie S. Herbst, PIW, Warszawa 1992, s. 243.

44 E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, przeł. K. Kamińska, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 29, przyp. 1.

45 J. Huizinga, op. cit., s. 242–243.

46 Por. ibidem, s. 244.

47 A. Graff, *Rykoszetem...*, op. cit.

językiem mody: liczą się dodatki i dopasowanie ubioru do okazji. Można się zabawić w „co by było, gdyby...” – Polonię w „sukni polskiej” wysłać na Czarny Protest, żeby kibicowała kobietom w walce o ich prawa, dać jej do ręki drucziany wieszak (symbol protestów przeciw zaostreniu ustawy antyaborcyjnej), zrobić z niej *drag queen* (bo wyobraźmy sobie mężczyznę ubranego w kreację Agaty Zbylut) itd.

Ciało Polonii pozostaje jednak fantomowe. Bo naród to byt fantomowy, nie tyle jest, ile się staje – na mocy woli danej społeczności. Aż chciałoby się strawestować tytuł książki Jana Sowy (*Fantomowe ciało króla*⁴⁸) i powiedzieć, że Agata Zbylut stworzyła opowieść o „fantomowym ciele królowej”. I choć artystka podsuwa pewne tropy dotyczące naszych wyobrażeń o Polsce, zarówno tradycyjnie konserwatywnych, jak i tych lewicowo-liberalnych, jej opowieść nie mówi, jaka Polska jest ani jak ma wyglądać; mówi jedynie, że będzie taka, jak ją sobie wystroimy.

4

**Sztuka feministyczna
i sztuka feministyczna –
o dwóch strategiach
artystycznych.
Kilka uwag**

W artykule podjęty zostanie problem dwóch strategii artystycznych, których zarys spróbuję wyłuskać, przyglądając się wybranym przedsięwzięciom realizowanym w obszarze współczesnej sztuki feministycznej w Polsce. Postaram się objąć spojrzeniem określone praktyki artystyczne z ostatnich lat. Będą to rozważania z założenia raczej niepełne, otwarte, wybierające tryb przypuszczający i formę pytań, aniżeli oznajmiające i w jednoznaczny sposób wskazujące na konieczność przyjęcia założonej interpretacji. Co więcej, będę się zastanawiać nad tymi praktykami artystycznymi, które nie posiadają jeszcze mocno ustabilizowanych wykładni. Zatem zarysowane przeze mnie strategie stanowią raczej punkt wyjścia do dalszej dyskusji niż jakiś ugruntowany, ostateczny konstrukt.

Kłopoty z definicjami

Feministyczne rozważania nad feministyczną sztuką nie zaczynają się wraz z pojawieniem się tej drugiej. Historyczny opis jest nieco późniejszy, wymaga samoświadomości ruchu feministycznego i swobodnej przestrzeni w publicznym dyskursie, gdzie mogą zakorzenić się jego kategorie, oceny, wartości, gdzie pojawia się miejsce na spór i dyskusję, a to z kolei może prowadzić do instytucjonalizacji feministycznej historii sztuki¹. A jeśli zgodzimy się z bell hooks, że „poszczególne kobiety buntowały się przeciwko seksizmowi właściwie wszędzie”², że trudno jest jednoznacznie wskazać na początek tych walk, a „[f]eministyczna walka toczy się wszędzie tam, gdzie ktokolwiek – kobieta czy mężczyzna – stawia opór seksizmowi, opresji czy wyzyskowi wynikającemu z różnicy płci”³ – to można przyjąć również, że sztuka biorąca na warsztat feministyczne postulaty była towarzyszką rozwijającego się ruchu, którego cele wiązały się – i nadal wiążą – z emancypacją kobiet (lub raczej emancypacjami – w liczbie mnogiej, zgodnie z propozycjami Chantal Mouffe⁴ i Ernesta Laclaua⁵).

1 Por. próby rekonstrukcji literackiej krytyki feministycznej zaproponowane przez Krystynę Kłosińską (*Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000). Badaczka przywołuje m.in. rozpoznania Shari Benstock, Suzanne Ferriss i Suzanne Woods: „Jako oddzielna dziedzina badań, feministyczna krytyka literacka wytoniła się w późnych latach 60., w kontekście współczesnego ruchu kobiecego i wzrostu wagi praw obywatelskich w Stanach Zjednoczonych, intelektualnych rewolucji podjętych przez studentów i robotników we Francji, które obaliły rząd prezydenta de Gaulle’a, oraz z Kampanią na rzecz Rozbrojenia Nuklearnego i odrodzeniem się marksizmu i ruchu związkowego w Wielkiej Brytanii”. Kłosińska, przywołując różne konceptualizacje początków feministycznej krytyki literackiej, podkreśla też, że „[k]rytyka feministyczna stała się przede wszystkim »samoświadoma« swego przedsięwzięcia, zinstytucjonalizowała się, podjęta zadanie kształtowania wspólnoty praktykującej feministyczną refleksję literacką i budującej w jej ramach tradycje literatury kobiecej”. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 13–14.

2 bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 20.

3 Ibidem.

Innymi słowy, sztuka feministyczna, choć rozważana z perspektywy późniejszej, samoświadomej historii sztuki, mogłaby być postrzegana jako praktyka ruchu feministycznego. Jako jedno z jego narzędzi, ale też jako – zachowujące swą (przy-
pisaną polu artystycznemu) autonomię – przedsięwzięcie komplementarne wobec działań politycznych i społecznych⁴. I choć, jak stwierdza Griselda Pollock, „feministyczna historia sztuki, mimo wszystko, zaczęła się wewnątrz historii sztuki”⁷, to zdaje się, że większy wpływ na dzisiejszą periodyzację praktyk artystycznych z uwzględnieniem feministycznych postulatów ma teoria feministyczna (teorie feministyczne) aniżeli sama historia sztuki. Ważniejsze bowiem wydają się odniesienia do społeczno-kulturowego kontekstu praktyk artystycznych (i sam ten kontekst dla sztuki) niż kategorie i pojęcia specyficzne dla „tradycyjnej historii sztuki”⁸.

Z drugiej strony jednak, Kate Mondloch przestrzega przed zbyt łatwym przyjmowaniem wyobrażeń dotyczących sztuki feministycznej i jej celów czy przenikających ją przekonań⁹. Polemizując z ugruntowanym w historii sztuki (choć nie tylko w tym polu) ujęciem, przeciwstawiającym sobie „esen-
cjalistyczny feminizm lat 70.” i „teoretyczny konstruktywistyczny feminizm lat 80.”, Mondloch pokazuje, że koncepcje psychoanalityczne i semiotyczne zasilały obszar feministycznego ruchu i refleksji już co najmniej od lat 70. XX wieku (w kulturze zachodniej)¹⁰, a feministyczną praktykę artystyczną należy rozpatrywać przez jej zbliżenia, przecięcia i relacje z filmem i mediami (i towarzyszącymi im dyskusjami akademickimi)¹¹. Rozpoznanie amerykańskiej badaczki rzucają pewne światło na współczesne sposoby uprawiania historii sztuki (z uwzględnieniem jej feministycznego nachylenia). Jednak w przywołanym artykule niewiele miejsca poświęcone zostało sposobom definiowania sztuki feministycznej, choć Mondloch podkreśla, że od lat 90. XX wieku mamy do czynienia z wieloma postfeminizmami i używaniem feministycznych określeń na działania odnoszące się nie tylko do kwestii kobiet czy nawet płci – stąd potrzeba wskazania na to, co rzeczywiście kryje się za określeniem sztuka feministyczna, okazać się może bardzo pilna¹².

4 Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, przeł. A. Orzechowski i in., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005.

5 E. Laclau, *Emancypacje*, przeł. Ł. Nysler i in., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2004.

6 W niniejszym szkicu skupiam się przede wszystkim na sztuce feministycznej traktowanej jako zjawisko zainicjowane przez drugą falę feminizmu, choć nie wykluczam możliwości rozpatrywania feministycznych praktyk artystycznych jako istniejących wcześniej niż w latach 60. XX w.

7 G. Pollock, *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, London – New York 2006 (1988), s. 2.

8 W ramach której do lat 70. XX w., wg Lorenza Dittmanna, dominowały trzy paradygmaty: stylistyczny, ikonologiczny i analityczno-strukturalny. Natomiast od lat 70. XX w. historycy i historyczki sztuki mówią o „nowej historii sztuki”, nazywanej też rewizjonistyczną, krytyczną, radykalną czy polemiczną – zob. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.

9 K. Mondloch, *The Difference Problem: Art History and the Critical Legacy of 1980s Theoretical Feminism*, „Art Journal” vol. 71, no. 2, 2012, s. 18–31.

10 Ibidem, s. 19.

11 Ibidem, s. 19–20.

12 Ibidem, s. 19.

Sztuka feministyczna, czyli jaka?

Jak rozumieć zatem sztukę feministyczną? Czy możemy mówić o jednym jej rodzaju, czy – tak jak w przypadku feminizmu – o wielu jej odmianach? Badaczki sztuki – w tym także sztuki feministycznej – proponują kilka sposobów ujmowania zjawiska czy zestawu praktyk, jakim może być sztuka feministyczna. W wydanej w 2014 roku w *Polsce Encyklopedii gender* pojawiają się między innymi takie jej określenia opracowane przez Katarzynę Pabijanek, autorkę hasła „sztuka feministyczna”:

- 1 „aktywność artystyczna zaangażowana w problematykę kobiet, dążąca do przełamania systemów dyskryminacji i opresji”¹³ (definicja sformułowana za Izabelą Kowalczyk, która próbowała określić sztukę feministyczną w artykule dla czasopisma „Ośka” w 1999 r.);**
- 2 sztuka, która „polega na wypracowaniu odrębnego od patriarchalnego [...] kobiecego głosu i opozycji, z której może przemawiać kobiecy podmiot [...], jej główne cele zaś to dekolonizacja kobiecego ciała i wynalezienie alternatywnych sposobów reprezentacji”¹⁴ (zgodnie z propozycją z roku 1988 wypracowaną przez Lisę Tickner).**

Z kolei, na co zwraca uwagę Agata Jakubowska, analizując pisarstwo naukowe Griseldy Pollock, dla autorki *Vision and Difference* istotne jest odrzucenie myślenia o sztuce feministycznej jako o jednolitym nurcie czy stylu. Sztuka, w tym również sztuka feministyczna, stanowi dla niej przede wszystkim obszar praktyk. Dlatego proponuje ona sformułowanie „feministyczna praktyka artystyczna”, które „przenosi uwagę z obiektu na warunki produkcji i odbioru”¹⁵. „Jako taka, jako obszar, na którym tworzy wartości, przekonania, tożsamości, sposoby życia, może stać się terenem walk”¹⁶. W tym kontekście, co podkreśla Jakubowska, „kluczowy dla określenia danych praktyk feministycznymi staje się skutek, jaki osiągają. Wybory artystyczne są oceniane ze względu na ich użyteczność przy zmianie niekorzystnej sytuacji. »To sprawa kalkulacji, jaki skutek osiągnie każde poszczególne postępowanie czy środek przekazu w odniesieniu do danej publiczności, specyficznego kontekstu i konkretnego momentu historycznego. Ważne są więc nie tyle przekonania autorki, ile rezultaty jej działania w danej sytuacji«¹⁷.

13 K. Pabijanek, hasło „sztuka feministyczna”, [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 524.

14 Ibidem, s. 525.

15 A. Jakubowska, *Feministyczne interwencje Griseldy Pollock*, „Rocznik Historii Sztuki” nr 29, 2004, s. 43.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

Zakres pojęciowy sztuki feministycznej zależy oczywiście od sposobu rozumienia feminizmu (w zależności od tego, co stanowi dla niego najważniejsze źródło opresji i dyskryminacji). Odniesienia „sztuki feministycznej” czy, jak chce Pollock, „feministycznych praktyk artystycznych” są też uwarunkowane historycznie i kulturowo, to znaczy, postrzegane są jako takie i w określonym momencie historycznym (kiedy pałaca okazuje się odpowiedź na określone żądanie), i przy uwzględnieniu roli społeczeństwa, które uznając określone wartości i działania – uważa je za feministyczne.

I tak w latach 80. XX wieku w Polsce za sztukę feministyczną mogły być uznawane na przykład działania Ewy Partum czy Natalii LL, w latach 90. – Katarzyny Kozyry, Katarzyny Górnej czy Alicji Żebrowskiej, w pierwszej dekadzie XXI wieku – praktyki artystyczne Basi Bańdy czy Zorki Wollny (bądź jak proponuje Ewa Tatar, oprócz sztuki wymienionych artystek, także działania m.in. Anny Okrasko, Agnieszki Jarzab czy Anny Marii Karczmarskiej¹⁸). Każda ze wskazanych artystek w przypisanej im tutaj umownie dekadzie mogła być odczytywana w optyce feministycznej, a tym, co je pewnie wszystkie łączyło, była chęć zwrócenia uwagi na problemy związane z ciałem (jego postrzeganiem, sposobami dyscyplinowania, jego funkcjami itd.) oraz na kobiece lęki czy stereotypy społeczne dotyczące kobiet.

W pierwszej kolejności jednak najważniejszym wyróżnikiem ich twórczości byłaby próba przededefiniowania, zrewidowania, przeobrażenia świadomości kobiet w zakresie źródeł i trybów dotykającej je dyskryminacji, a niekiedy też i opresji. Jak stwierdza Grzegorz Dziamski, wyróżniając sztukę feministyczną jako jeden z problemów, jakim „żyła sztuka i artyści w okresie przechodzenia od neoawangardy do postmodernizmu”¹⁹, sztuka feministyczna w szczególności, ta z lat 70. XX wieku:

nie miała ograniczać się do wyrażenia kobiecej wrażliwości, kobiecego odczuwania świata, czy też specyficznie kobiecych doświadczeń życiowych oraz poszukiwań formuł artystycznych zdolnych wyrazić tę problematykę; jej cel był znacznie radykalniejszy – zrewolucjonizować tradycyjny świat sztuki, przededefiniować całość relacji łączących sztukę ze społeczeństwem i w konsekwencji zmienić samo pojęcie sztuki. Sztuka feministyczna miała być czymś więcej niż nowym kierunkiem, nowym stylem artystycznym – miała być częścią feministycznej rewolty, sztuką *par excellence* polityczną, nierozzerwalnie powiązaną z ewolucją ruchu kobiecego i wspieranym przez ten ruch kierunkiem przemian świadomości kobiet. Bez powiązań z ruchem feministycznym

18 E.M. Tatar, *W co się bawią dziewczyny, czyli fala za falą*, „Panoptikum” nr 4 (11), 2005, s. 178–189.

19 G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 12.

lat sześćdziesiątych takie zjawisko, jak sztuka feministyczna, nigdy by się nie rozwinęło²⁰.

W dalszej części chciałabym, po pierwsze, do powyższych rozpoznań dodać kolejne, ze szczególnym uwzględnieniem ostatniej dekady w polskiej sztuce (od roku 2010), co pozwoli w większym stopniu ukazać złożoność feministycznych praktyk artystycznych. Po drugie, idąc tropem Judith K. Brodsky i Ferris Olin²¹, przywołam choć część strategii artystycznych, wpisanych w działalność artystek i artystów zajmujących się sztuką feministyczną. Po trzecie wreszcie, spróbuję zarysować i zaprezentować na wybranych przykładach prac polskich artystek dwie strategie wpisujące się, w moim przekonaniu, w dyskurs feministycznych praktyk artystycznych.

Zagadnienia i strategie

Dopisując tematy, którymi zainteresowana jest w ostatniej dekadzie sztuka feministyczna, muszę poczynić pewne zastrzeżenie. Celowo wskazuję bowiem na praktyki feministyczne, feministyczną sztukę, a nie na artystki/artystów feministycznych. Wiąże się to z przekonaniem, że od lat 60. czy 70. XX wieku w kulturze zachodniej zmieniły się nie tylko rozmaite uwarunkowania społeczno-polityczno-ekonomiczne (w polskim kontekście – chociażby transformacja ustrojowa, która przyniosła zarówno przeobrażenia sfery publicznej i medialnej, jak i wpłynęła na zmianę obyczajowości), co umożliwiła mówienie o historycznym, niestabilnym i zmiennym wymiarze artystycznych praktyk (zmieniają się one wraz ze środkami komunikacji, mediami, technologiami, ale i oczywiście za sprawą nowych i stale powracających, rozważanych w nowych kontekstach, idei). Jednak, co równie istotne, zmiana dotknęła także samego statusu artystki/artysty.

Artysta/artystka bowiem we współczesnych dominujących narracjach przestaje być postrzegany/a jedynie w optyce własnej twórczości, traktowanej jako odizolowana przestrzeń działań autotelicznych (a w takim postrzeganiu ważną rolę odegrał romantyzm²², a później w Polsce chęć odcięcia się od obowiązujących po drugiej wojnie ideologii politycznych²³). Obraz artysty/artystki kon-

20 Ibidem, s. 45.

21 J.K. Brodsky, F. Olin, *Stepping out of the Beaten Path: Reassessing the Feminist Art Movement*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” vol. 33, no. 2, 2008, s. 329–342.

22 Zob. H. Abbing, *Uwagi na temat wyzysku biednych artystów*, przet. P. Juskowiak, [w:] *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. A. Pilarzka, Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 335–337.

23 Zob. A. Markowska, *Dwa przetomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.

struowany jest coraz częściej między innymi przez uwarunkowania instytucjonalne, konteksty antropologiczne, sytuację społeczną, ekonomiczną czy przez zaangażowanie w działania na rzecz określonej wspólnoty (na co wpłynął także ruch feministyczny²⁴). Co więcej, coraz trudniej dziś – w dobie zacierających się dyscyplinarnych podziałów, ale i coraz większego pluralizmu zagadnień podejmowanych przez sztukę, w związku chociażby z rozwojem nowej humanistyki – o jednoznaczne przypisanie artystkom i artystom trwałych i stabilnych postaw.

Tym bardziej, jeśli feminizm będziemy traktować – w pewnym uproszczeniu – jako ruch, który odpowiada na bieżące żądania związane z emancypacją różnych kobiet i walczy z aktualnymi problemami dotyczącymi tych kobiet. W tym kontekście działania artystyczne nim zabarwione będą także przybierać kształt świeży, doraźny, aktualny, nastawiony na rozpatrywanie bieżącej sytuacji (inna kwestia, jak długo może ta aktualność się utrzymywać). Oznacza to, że artystki i artyści podejmujący tematy feministyczne mogą się również zajmować innymi problemami, niekoniecznie o charakterze feministycznym – w zależności od swoich aktualnych rozpoznań, zainteresowań, życiowych doświadczeń. Nie chcę przez to powiedzieć, że feministyczną artystką jedynie się bywa – wolę przenieść nacisk z osób na praktyki. W tym ujęciu znajduje się więcej miejsca na odbiorczą interpretację, na poszukiwanie i dzielenie się feministyczną wrażliwością. Analiza prac i praktyk (a nie artystów i artystek) oraz określenie ich mianem feministycznych daje możliwość przyjrzenia się feministycznym postulatam z większą skrupulatnością. Co więcej, to, jakiego rodzaju działania artystyczne określimy jako feministyczne, będzie warunkowało nasze myślenie o feminizmie i jego współczesny obraz (kiedy przyjmiemy – zgodnie z konstatacjami Kirsten Hastrup – że sztuka jako część kultury ma charakter potencjalny i że „w odróżnieniu od społeczeństwa, które jest jednostką postrzeganą empirycznie, kultura jest wnioskiem natury analitycznej. [...] Zdarzenia są empiryczną formą systemu [tu: feminizmu – KS], który jest zatem stale zagrożony przez praktykę”²⁵).

W repertuarze feministycznych tematów, które ujawniają się w działaniach artystów i artystek w drugiej dekadzie XXI wieku, pojawia się szczególnie zainteresowanie mediami społecznościowymi, w tym zróżnicowane prakty-

24 Jak pisze Dziamski: „Jednakże tym, co w ruchu feministycznym najmocniej chyba oddziaływało na sztukę ostatnich lat było coś innego, a mianowicie przeciwstawienie się oczywistemu pogładowi, że artysta powinien przekroczyć swoje społeczne uwarunkowania, aby mógł wypowiedzieć prawdy ogólne, uniwersalne. Feministki oczywistość tego poglądu podważyły. [...] Postawiły pytanie, dlaczego właściwie wymaga się, aby artysta transcendował własną, konkretną sytuację w dążeniu do uniwersalnej, bytującej w jakiejś społecznej próżni sztuki? A odpowiadając na to pytanie, ujawniły fikcję uniwersalistycznej koncepcji sztuki, ukazały, że wyrażenie »sztuka nie ma płci« (*art has no sex*) nie ma wcale tego samego znaczenia dla obu płci, a także, że to co wydawało nam się sztuką uniwersalistyczną, nie jest wcale jakąś nadsztuką, ale sztuką pośród innych sztuk”. G. Dziamski, op. cit., s. 72.

25 K. Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 29.

ki tworzenia *selfie*, choć szerszą kategorią, która zdaje się obejmować także twórczość powstającą w jakimś odniesieniu do mediów społecznościowych, jest sztuka postinternetowa²⁶. Ale na aktualności nie traci również zainteresowanie autobiografizmem²⁷, życiem codziennym, emocjami, ciałem, relacją z przyrodą, stereotypami płciowymi i seksualnymi, pracą, kwestiami rasy, klasy czy wieku, jak i relacjami między sferą prywatną i publiczną (a zainteresowania te, oczywiście, wielokrotnie się ze sobą krzyżują).

W tym kontekście interesujący wydaje się katalog feministycznych strategii stworzony przez Judith K. Brodsky i Ferris Olin, przy konstruowaniu którego przyświecało badaczkom przekonanie, że „ruch sztuki feministycznej utorował drogę postmodernizmowi”²⁸. Odnosząc swoje propozycje do konkretnych przykładów prac artystycznych, Brodsky i Olin oferują wgląd w zestaw cech, które przypisuje się dziś często formacji postmodernistycznej. Tym samym chcą pokazać, że to nie tyle architektura, ile właśnie ruch związany ze sztuką feministyczną wyznaczył kierunki przeobrażeń kultury zachodniej w drugiej połowie XX wieku.

Wśród antycypujących postmodernizm, a dziś określanych często już jako postmodernistyczne²⁹ znalazły się takie właściwości i procesy, jak: związane z reprezentacją przemiany w ikonografii kobiecego aktu (*Antonio and I* Joan Semmel, 1974)³⁰, przejście od abstrakcyjnych modeli człowieka do specyficznych, kontekstowych praktyk życia codziennego (*Semiotics of the Kitchen* Marthy Rosler, 1975)³¹, przejście od patetyzmu do ironii i zainteresowania ludycznością (*Top Man* May Stevens, 1975)³², polityczne zaangażowanie (*Victory of Gentleness (for Rosa Parks)* Betye Saar, 1975)³³, nacisk na produkcję sensów przez ukazane w czasie, procesualne ciało (*Interior Scroll* Carolee Schneemann, 1975)³⁴, postawienie wyzwań dotychczasowym konwencjom w rzeźbie przez tworzenie organicznych relacji z przestrzenią (*Widows' Tongues* Nancy Azary, 1974)³⁵, dowartościowanie przedmiotów codziennych i „etnograficznych”, a tym samym zmiana narracji o muzeach i ich funkcjach (*Collection of Fragments, Baskets, and Sandals* Harmony Hammond, 1972–76)³⁶, przeniesienie zainteresowania z jednostkowych, indywidualnych działań na praktyki artystyczne oparte na współ-

26 Zob. więcej: N. Sielewicz, R. Demidenko, *Ja po Internecie*, rozmowę przeprowadził I. Zmyślony, „Dwutygodnik” 147, 11/2014, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5577-ja-po-internecie.html>, dostęp: 1.02.2018.

27 Por. wątki feministyczne np. w publikacji towarzyszącej kilku wystawom o tym samym tytule, organizowanym m.in. w Nowym Sączu, Poznaniu czy Wrocławiu – *Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych / The Day is Not Enough. A few Autobiographical Stories*, red. M. Ujma, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2013.

28 J.K. Brodsky, F. Olin, op. cit., s. 330.

29 Ibidem.

30 Ibidem, s. 331.

31 Ibidem.

32 Ibidem, s. 332.

33 Ibidem, s. 333.

34 Ibidem, s. 335.

35 Ibidem.

36 Ibidem, s. 336.

pracy ze społecznościami lokalnymi (*Dead Homeboy Killed by a Placa* Judy Baca, 1974)³⁷ czy też włączanie w obszar sztuki wysokiej mediów, tematów i środków dotąd za takie nieuważanych (*Hidden Chambers* Joyce Kozloff, 1975)³⁸.

Strategie, które miały antycypować postmodernizm, nadal są podtrzymywane i twórczo rozwijane w feministycznej praktyce artystycznej tak na Zachodzie, jak i w Polsce (Europie Środkowej). I mimo że wskazane przez Brodsky i Olin przemieszczenia tematyczne i problemowe nie wyczerpują możliwości, jakie pojawiają się przed sztuką feministyczną ostatniej dekady, to zdają się wyznaczać obszary zainteresowań artystek i artystów, dla których ciągle, ponownie bądź też dopiero od niedawna bliski jest ruch feministyczny i jego postulaty. Świadoma złożoności i wieloaspektowości zarysowanych przez wspomniane badaczki strategii, chciałabym dopisać do nich jeszcze dwie, które w moim przekonaniu wiele mówią nie tylko o kondycji i obszarach zainteresowań i eksploracji artystycznych praktyk feministycznych, ale również w interesujący sposób diagnozują współczesną polską rzeczywistość społeczno-kulturową.

W sferze publicznej

Wydaje się, że sztukę feministyczną w Polsce – zwłaszcza w ostatnich kilku latach – interesuje szczególnie relacja między prywatnym a publicznym (rozpatrywana w rozmaitych aspektach)³⁹. Rozdzielenie obu tych sfer i przypisanie im określonych właściwości jest ciągle aktualne, jak stwierdza Inga Iwasiów – „ta matryca wciąż działa”⁴⁰. I mimo że w polu praktyk artystycznych sami artyści i artystki często nie rozdzielają sfery publicznej od prywatnej⁴¹ – to inaczej ta sytuacja jawi się w dominującym dyskursie medialnym. Tu nadal bardziej widoczni i słyszalni są mężczyźni, których obecność przede wszystkim w polityce wyznacza często granice różnych debat w życiu publicznym (ale i codziennym)⁴². Nie dziwi zatem, że sztukę feministyczną interesuje

37 Ibidem, s. 337.

38 Ibidem, s. 338.

39 Zob. np. wystawy i akcje artystyczne: *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, kuratorka: Izabela Kowalczyk, 8.09–8.10.2017, Galeria Miejska Arsenal, Poznań; *Wszyscy ludzie będą siostrami*, kuratorka: Joanna Sokotowska, 23.10.2015–17.01.2016, Muzeum Sztuki w Łodzi (MS2), Łódź; *Komentatorki*, kuratorki: Leonida Kovač, Anna Walewska, 31.10–29.11.2013, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa; projekt *Podróż. Martyna Tokarska i Lilliana Piskorska*, 26.08–10.09.2013, Kraków, Katowice, Łódź, Warszawa, Białystok, Gdańsk, Poznań, Toruń (potem także w Elblągu: 9–19.05 [31.05] 2014).

40 I. Iwasiów, *Studia kobiece: między „ja”, światem a literaturą*, [w:] *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. eadem, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2008, s. 7.

41 Takie wnioski m.in. przynosi raport *Wizualne. Niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola, znaczenie. Raport końcowy*, napisany przez Marka Krajewskiego i Filipa Schmidta, wydany w 2017 r., dostępny na stronie: <http://wizualneniewidzialne.pl/>, dostęp: 5.02.2018.

42 Zob. np. ironiczny komentarz Marty Frej i wideo z dyskusji wyśmiewającej dominujące w Polsce medialne standardy dotyczące debat poświęconych kobietom: <http://krytykapolityczna.pl/multimedia/przy-kawie-o-sprawie-ekspertki-feminizm-media/>, dostęp: 5.02.2018.

właśnie ta zależność – funkcjonowanie obu tych konstruktów oraz związana z ich rozdziałem, ale i ze sposobami ich rozumienia i celami – dyskryminacja współczesnych kobiet.

Z drugiej strony, matryca ta nie jest w pełni jednoznaczna i nieruchoma, jej ład bowiem zakłócają stale różnicowane praktyki życia codziennego. Przeobrażają one także współczesną sferę publiczną, w której stają się słyszalne (choć ciągle bardzo powoli) nowe głosy, a widoczność zyskują nowi aktorzy. Co więcej, jak proponuje Judith Butler w *Zapiskach o performatywnej teorii zgromadzeń*, możliwe jest też takie myślenie, w którym to, co polityczne, czyli też wspólnotowe, społeczne, podejmowane razem w imię jakiejś sprawy – będzie przekraczać granice między prywatnym a publicznym⁴³.

Nie wchodząc w obszerne dyskusje i spory dotyczące współczesnej sfery publicznej⁴⁴, chciałabym zaproponować na potrzeby tego tekstu, by rozumieć ją jako nowoczesną przestrzeń komunikacji, współdzieloną przez członków danego społeczeństwa, w której jest miejsce zarówno na konflikty, dyskusje, artykulację żądań redystrybucyjnych i uznaniowych, jak i na zaistnienie tymczasowych konsensusów. To przestrzeń wspólna, w której – jak pisała Hannah Arendt, choć jest to raczej stwierdzenie postulatywne – „wszystko, co pojawia się publicznie, może być widziane i słyszane przez każdego i ma najszerszy z możliwych krąg odbiorców”⁴⁵. Inspirując się w szczególności tą uwagą Arendt dotyczącą widoczności / widzialności podmiotów w sferze publicznej⁴⁶, chciałabym zwrócić uwagę na dwie strategie, przez które proponuję odczytywać wybrane przez mnie praktyki artystyczne. Pierwszą z nich określiłam jako **bezpośrednią strategię obecności**, drugą natomiast – jako **pośrednią strategię relacji**.

Bezpośrednia strategia obecności

Kiedy Maria Toboła w pracy wideo *Najważniejsze to się nie zesrać*⁴⁷ pojawia się na ulicy, czyni samą siebie przedmiotem oglądu. Jest obecna w sferze pu-

43 J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 65.

44 Zob. np. N. Fraser, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. A. Weseli, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

45 H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 56.

46 Przy pełnej świadomości, że próba sztywnego utrzymywania tego podziału (między sferą publiczną a prywatną) w znacznym stopniu służy wykluczeniu kobiet właśnie z obszaru widoczności, zanegowaniu ich potrzeb i lekceważeniu ich praw.

47 M. Toboła, *Najważniejsze to się nie zesrać*, wideo, 2 min 01 s, 2017, <https://vimeo.com/224745233>, dostęp: 7.02.2018.

blicznej, w której przez swoje zachowanie wskazuje na związane z nią ograniczenia. W słoneczny dzień artystka nie zdejmując ubrania oddaje moc na ruchliwym chodniku. Obserwujemy u niej nerwowość towarzyszącą wyzwaniu, którym jest złamanie społecznego zakazu w podwójny sposób. Z jednej strony bowiem Tobiola narusza „zasady współżycia społecznego”, co stanowi prawne wykroczenie i grozi mandatem. Z drugiej – dodatkowo łamie niepisany obyczaj, że mężczyznom „ujdzie” takie zachowanie w sferze publicznej, ale kobietom zupełnie już „nie przystoi”.

Artystka tym samym wskazuje na podwójność moralno-obyczajowych standardów dotyczących kobiet i mężczyzn. Co więcej, artystka oddaje moc, nie zdjawszy wcześniej spodni, na stojąco. Strużka płynu ścieka po nodze na chodnik, rozlewa się po materiale, zabarwiając dżinsowe spodnie. Po tym akcie Maria Tobiola wychodzi z kadru, kamera obserwuje już tylko przechodzących ludzi, którzy zdają się niczego nie zauważać. Żując gumę (co sprawia wrażenie, że jest pewna siebie) i co chwilę dotykając rozpuszczonych na głowie włosów (co z kolei wygląda jak nerwowy tik), artystka zdaje się rzucać wyzwanie tak publiczności oglądającej wideo, jak i ulicznym przechodniom, którzy przypadkiem znaleźli się w orbicie jej działania. Napięcie podnosi dodatkowo prowokujący tytuł, ale sama artystka, choć sprawia wrażenie zdenerwowanej czy przejętej, nie jest sytuacją zawstydzona. A wstyd, jak zauważa Tomasz Rakowski, jest przecież formą regulacji kulturowej, „łączy się z poczuciem społecznej nieadekwatności, odsłonięciem odstępstwa wobec ideału »ja«, jest formą reakcji na zdemaskowanie, na zerwanie »zasłony»”⁴⁸. Zapewne świadoma tej nieadekwatności, Tobiola wydaje się w tej sytuacji raczej buntowniczo dumna aniżeli upokorzona. Zawłaszczając na moment sferę publiczną, podważając jej reguły, demonstrowa swoją siłę i opór wobec przyjętych norm⁴⁹.

Z kolei wideo Karoliny Mełnickiej z 2013 roku *Polska burka*⁵⁰, pokazywane na wystawie *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, odnosi się do „związku wyznania i narodowości”⁵¹. Artystka znajduje się na trybunach stadionu piłkarskiego ubrana w biało-czerwoną burkę. Początkowo punkt widzenia kamery jest tożsamy z perspektywą artystki, która ukazuje nam własne dłonie zaciskane na materiale. Następnie widzimy ją samotnie siedzącą i patrzącą w stronę pu-

48 T. Rakowski, *Sztuka w przestrzeniach wiejskich i eksperymenty etnograficzne. Pożegnanie kultury zawstydzona: jednoczasowość, zwrot ku sobie, proto-socjologia*, „Teksty Drugie” nr 4, 2016, s. 67.

49 Wideo Tobioli było pokazywane na wystawie *Chuliganki*, o której na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej czytamy, że „[e]ksploruje chuligański charakter twórczości i życiowych postaw artystek wizualnych i performerek, dla których ciało jest przestrzenią projekcji różnych wizji pożądania, wolności i niepostuszeństwa” (<https://artmuseum.pl/pl/wystawy/chuliganki>, dostęp: 7.02.2018). *Chuliganki*, kuratorka: Natalia Sielewicz, 28.06–1.07.2017, Open'er Festival, Gdynia.

50 K. Mełnicka, *Polska burka*, wideo, 1 min 15 s, 2013, <https://vimeo.com/75901615>, dostęp: 7.02.2018.

51 Ibidem.

stego boiska i przemieszczającą się na trybunie. Tym działaniom towarzyszą „typowe” stadionowe dźwięki: krzyki, oklaski, gwizdy, kibicowskie przyśpiewki – ale w pracy Mełnickiej nie widzimy ani graczy na boisku, ani kibiców. Wyeksponowana zostaje sama artystka, choć jej ciało niemal w całości okrywa biało-czerwony materiał.

Na początku wideo pada deklaracja (w postaci napisu), że „polska burka [...] stanowi surrealistyczne przedstawienie lęków związanych z asymilacją w nowej ojczyźnie”, chciałabym jednak zaproponować odczytanie pracy Karoliny Mełnickiej w nieco inny sposób. W moim przekonaniu wideo to bowiem bardzo dobrze obrazuje przekroczenie ugruntowanych społecznych konwencji. I choć artystka na początku zaciska nerwowo ręce na materiale, to jej obecność w przestrzeni zazwyczaj intensywnie nacechowanej męskością (która tu na stadionie realizuje się często jako ksenofobia, rasizm i homofobia) jest wyrazem uporczywego sprzeciwu wobec tych właśnie doktryn. Oporu, który choć przewrotnie wyraża się w postaci reprezentacji, mogącej na pierwszy rzut oka umacniać status jednostki zdominowanej (ubranie jako zasłona, która demonstruje skromność, wstydlivość, uległość), to może być też odczytany jako działanie o charakterze naruszającym dotychczasowe postrzeganie kobiet w sferze publicznej (jak zwróciła uwagę Saba Mahmood, „praktyczny kontekst determinuje znaczenie symbolu i ten sam zestaw symboli może artykułować bardzo różne reżimy władzy i dyscypliny”⁵²). Opór pojawia się zatem, jeśli przyjmiemy, że zakrycie ciała i użycie polskich barw narodowych ma na celu wzmocnienie kobiecej postaci, ukazanie jej jako zarządzającej własnym wizerunkiem i odważnie wkraczającej z nim (w nim) w życie publiczne. Tym samym wideo Mełnickiej może być interpretowane jako manifest kobiecej, niewygodnej obecności w sferze publicznej, obecności, która realizuje się na własnych zasadach, poszerzając zakres znaczeniowy kulturowo ugruntowanych symboli.

W obu przykładach bezpośrednio obecność artystek w przestrzeni publicznej ma być wyraźnym sygnałem oczekiwania, że sfera ta ulegnie przeobrażeniom. Artystki naruszają obowiązujące w niej normy i wyobrażenia o „kobiecości”, formułując tym samym feministyczny komunikat, który zdaje sprawę z bezustannie czyhających na nie zagrożeń, ale i zachęca do odważnego przeciwstawiania się im.

52 S. Mahmood, *Teoria feministyczna, ucieleśnienie i podatny podmiot. Kilka uwag o egipskiej odnowie islamu*, przet. M. Petryk, w: *Opór i dominacja. Antologia tekstów*, red. A. Pasieka i K. Zielińska, Nomos, Kraków 2015, s. 261.

Pośrednia strategia relacji

Oglądając w bytomskiej Kronice wystawę Natalii Wiśniewskiej *Olbrzymka*⁵³, odnosimy wrażenie przebywania w czymś bardzo intymnym świecie. Tworzą go zarówno podane w tabeli suche dane (efekty regularnych pomiarów ciała: m.in. obwodu szyi, nadgarstka, uda czy pasa, ale i wagi, które zmieniają się od dnia chirurgicznej resekcji żołądka, mającej pomóc w walce z nadwagą), jak i obrazy (też ruchome, wideo) o bardzo różnym charakterze – od ironicznego (np. portret młodej kobiety z zezem) przez dokumentalny (film ukazujący przebieg operacji zmniejszającej żołądek) po surrealistyczny (np. lightbox, na którym widoczna jest postać nieszczelnie opakowana połyskliwym białym materiałem przypominającym taśmę klejącą). Jednak świat ten wydaje się przede wszystkim przesiąknięty i nacechowany relacją między kobietami. Relacją wieloznaczną, budowaną na wzajemnej fascynacji, trosce, niepokoju, niepewności, nadziei. Relacją zainicjowaną przez tytułową *Olbrzymkę*, Martę, która zaproponowała Wiśniewskiej siebie jako „materiał” do artystycznej praktyki:

Ta osobliwa oferta wynikała z potrzeby zmierzenia się ze swoim największym wrogiem, jakim jest własne ciało. Fakt zwrócenia się Marty do mnie, potraktowanie sztuki nie tylko jako medium do opowiedzenia o swoim ciele/problemie, ale jako narzędzie do rehabilitacji swojego statusu społecznego, stanowi dla mnie zarówno punkt wyjścia, jak i docelowy sens realizacji tego projektu”. Długofalowe działanie z Martą artystka traktuje jako teren badawczy, który wyznaczają pojęcia: ciężaru – nie tylko fizycznego, ale też rozumianego jako trudność codziennego funkcjonowania, balansu – również społecznego, strefy komfortu, wykluczenia, ale także roli artysty wobec realnego problemu i wspieranie zmian wiążących się z socjalizacją osób wykluczonych⁵⁴.

I choć w tekście kuratorskim czytamy o współpracy obu kobiet jako „terenie badawczym”, to odnoszę wrażenie, że aspekt badawczy, związany z odkrywaniem i aktualizowaniem wiedzy, odgrywa tu mniejszą rolę, aniżeli zawiązywanie specyficznej relacji, tworzenie przestrzeni bliskości i zaufania. W jednej z prac wideo „olbrzymka” podejmuje się szereg ćwiczeń fizycznych, które odbywają się na sali gimnastycznej w budynku szkolnym. Z jednej strony prezentowane działanie możemy odczytywać w duchu Foucaultowskiego „dyscyplinowania ciała”, z drugiej – ujawniają się tu radość i przyjemność związane

53 Natalia Wiśniewska, *Olbrzymka*, kuratorka: Agata Cukierska, 19.08–23.09.2017, CSW Kronika, Bytom. Wcześniej część prac pokazanych zostało na mniejszej wystawie w Toruniu: Natalia Wiśniewska, *Olbrzymka*, kuratorka: Joanna Gwiazda, 28.07–20.08.2017, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń.

54 A. Cukierska, fragment tekstu towarzyszącego wystawie, znajdującego się na stronie internetowej CSW Kronika: <http://kronika.org.pl/wystawy/wystawy-bie%C5%BC%C4%85ce/item/946-natalia-wisniewska-olbrzymka>, dostęp: 5.02.2018.

też z poczuciem bezpieczeństwa, jakie daje wspólne przebywanie (balansując na gimnastycznej równoważni, główna bohaterka wideo zachowuje skupienie, ale i cieszy się sytuacją, w której towarzyszy jej artystka).

Spontaniczna, pełna niewinności i nieskrywanej radości okazuje się niewielka przestrzeń jednego z galeryjnych pomieszczeń, w którym widzimy instalację wideo z obrazami-projekcjami umieszczonymi na trzech ścianach oraz na niewielkim tablecie. Wszystkie one przedstawiają kąpiele, skoki do wody, pływanie, nurkowanie. W tej przestrzeni odniosłam wrażenie zanurzania się w wodzie razem z „olbrzymką”, przyjemnego ukojenia rozmaitych lęków i niepewności, które mogła sugerować pozostała część wystawy. Na najmniejszym z ekranów znajdujących się w tym pomieszczeniu można było zobaczyć, jak artystka i jej bohaterka razem wskakują do wody, oddając się niczym nieograniczonej zabawie, radości. Ten poboczny (wnioskując po rozmiarze i usytuowaniu w przestrzeni) komentarz do trójkanałowej projekcji, ale być może i do pozostałej części wystawy, stał się dla mnie kluczem interpretacyjnym do całego pokazu.

Odnalazłam w nim kobiecą solidarność, przyjemność, wolę wspólnego działania, a może i wspólnej walki. W swej niezwykle wymownej wystawie, bez sentymentów i litości, Natalia Wiśniewska pokazała codzienne boje, jakie toczy osoba znacznie odbiegająca wyglądem od dominujących we współczesnej kulturze zachodniej standardów widzialności, proponując zarazem studium relacji między kobietami, które wzajemnie się fascynują, otwierają na siebie, które się sobie zawierają. Jednocześnie są w stanie razem opowiedzieć o tej intymności i bliskości. A opowieść ta, choć rozpoczyna się w przestrzeni prywatnej, znacząco poza nią wykracza, stając się historią kobiecej siły, współpracy i współdziałania także w przestrzeni publicznej. Historią, która nie jest naiwnie moralistyczna, ale która krytycznie ujawnia sposoby funkcjonowania społecznych regulacji:

Dzięki uczestniczeniu w projekcie i odważnej prezentacji w przestrzeni galeryjnej Marta odzyskuje widzialność; pokazanie jej w dosłowny, momentami wręcz naturalistyczny sposób jest próbą oswojenia tego, co zepchnięte, bo niewygodne. Okazuje się, że również atypowe ciało jest przedstawialne. Pojawia się tu jednak wątek dostosowywania. Dlaczego Marta nie mówi prowokacyjnie: bądźcie jak ja lub miejcie to w dupie, tylko walczy ze swoim ciałem? Ponieważ na tym polega istota kontroli społecznej, regulacji zachowań, również w sferze cielesnej. Człowiek zachowuje się konformistycznie poprzez instynkt społeczny, który dąży do zaspokojenia potrzeby przynależności grupowej. A każde niedopasowanie do określonych norm powoduje dyskomfort, interpretowany jako przejaw słabości⁵⁵.

Kwestię bliskości między kobietami, która może być rozpatrywana jako budowanie strategii relacji przekładającej się na rozszczelnianie granic między sferą prywatną a publiczną, podjęła również Anna Okrasko w pracy *Next to you I remember I am*, zrealizowanej w 2016 roku⁵⁶. Wideo podzielone zostało wyraźnie na dwie części: pierwszą, w której obraz jest zaciemniony i słyszymy jedynie przemówienia z okazji „smoleńskiej miesięcznicy”, przede wszystkim słowa Jarosława Kaczyńskiego; oraz drugą, w której pojawiają się obrazy z procesji towarzyszących obchodom świąt i rocznic ważnych dla kościoła katolickiego w Polsce. W tej drugiej części kamera wychwytuje przede wszystkim głowy kobiet, w różnym wieku – młodych dziewczynek i dziewczyn, dojrzałych kobiet, staruszek. Punkt widzenia to perspektywa osoby uczestniczącej w tych procesjach, prawdopodobnie samej artystki, która przygląda się kobietom, za którymi podąża i które mijają, prowadzi osobisty monolog z Maryją, Matką Boską:

Maryjo, spotkałam cię na zgromadzeniu z okazji katastrofy, w tłumie babek, matek, córek i wnuczek – tych wszystkich kobiet, które po kolei muszą rodzić Polskę. Polskę zdradzoną. Wiem, że są to cięższe bolesne, których niezależnie od okoliczności zawsze pragniesz, ponieważ kościół katolicki nauczył cię kochać własne cierpienie⁵⁷.

Maryja staje się tu symbolem kobiet, którym państwo polskie i kościół katolicki stawiają zadania, za którymi kryją się poświęcenie i ból. I mimo iż Okrasko czuje własną odrębność wobec tej wyobrażonej wspólnoty („Nie mogę za tobą nadążyć i nawet gdybym położyła dłoń na twoim ramieniu, a ty byś się do mnie odwróciła, zobaczyłabyś w moich oczach, że ten człowiek, który do ciebie przemawia, nie przemawia do mnie”⁵⁸), to w jej słowach i sposobie konstruowania obrazu pojawiają się również współczucie, nadzieja, empatia, chęć zrozumienia przyświecających prezentowanym kobietom celów.

Wideo *Next to you, I remember, I am* może być zatem odczytywane w optyce wytwarzania relacji czy bardziej – wyobrażania ich. Okrasko zadaje retoryczne – jak się zdaje – w swej wymowie pytanie: „Maryjo, chciałabym móc wziąć cię za rękę, bo zastanawiam się, czy potrafiłybyśmy cofnąć czas do momentu, kiedy istniała jeszcze jakaś pieśń o szczęściu, którą mogłyśmy razem zaśpiewać. Czy nigdy nie pragnęłyśmy być razem szczęśliwe?”⁵⁹. Ukazuje tym samym ofiarniczo-cierpiętniczy patos wpisany w dominujące dziś odczytania kobiecej wspólnoty w kościele katolickim. Mimo to jej własny apel, który kończy się zawieszoną w powietrzu obietnicą (a może groźbą?), prowokuje

56 A. Okrasko, *Next to you I remember, I am*, 2016, 25 min 22 s, <https://vimeo.com/170692236>, dostęp: 7.02.2018.

57 Ibidem.

58 Ibidem.

59 Ibidem.

nie tylko do rozmyślań nad opresywnością ukazanych w filmie instytucji, ale też może być odczytywany jako próba „wykradzenia” Maryi z tego dyskursu, zawłaszczenia jej postaci: „Wytłumacz mi, proszę, kiedy twoje cierpienie zmieniło się w zbiorowe pragnienie odwetu? Czy ty już od dawna miałaś tak bardzo, bardzo dosyć? Maryjo, jeśli nie zatkamy natychmiast uszu, jeżeli nie wyciągnę nas z tego tłumu...”⁶⁰. Praca Okrasko w tym kontekście może uruchomić dekodowanie kontrhegemoniczne, zaprosić do spojrzenia na kobiety jako na silną społeczność, potencjalnie mogącą zrewolucjonizować rzeczywistość kulturową przede wszystkim dzięki jej relacyjnemu charakterowi (solidarności zbudowanej na relacjach).

W obu przykładach – tak w omawianej wystawie Natalii Wiśniewskiej, jak i w wideo Anny Okrasko – obecność figury artystki jest zaznaczona, ale nie dominująca. Artystki określają siebie w relacji do innych kobiet, ujawniając przy tym uwikłanie tych relacji zarówno w dyskurs sfery publicznej, jak i prywatnej. Ukazują tym samym wieloznaczny, a zarazem niestabilny, kruchy charakter rozdzielającej je granicy. Co więcej, ta relacja z innymi kobietami jest tu problematyzowana, a nastawienie na zachodzące między nimi zdarzenia, procesy, na ujawniające się emocje i podzielane lub dzielące doświadczenie (a nie nastawienie na postaci) odstręcza od stygmatyzacji ukazywanych osób. Pozwala formułować komunikaty, które choć budują widoczność kobiet w sferze publicznej, nie dążą – co ważne – do zamknięcia ich w jednoznacznych kliszach.

Zarysowane w niniejszym tekście dwie strategie są próbą przyjrzenia się obecności kobiet w sferze publicznej (i prywatnej, której nie sposób od niej oddzielić). Praktyki artystyczne, które proponują w nie wpisać, mają wymiar feministyczny, dyskutują z narzuconym obrazem świata, z jego patriarchalnymi regułami. Posługują się wieloznacznością i idącą za nią krok w krok niepewnością. Wymykają się dzięki temu kategoriom przechwyceniom i sięgają wątpliwości, których znaczenie jest istotne tak dla rozwijającego się ruchu feministyczny autokrytyki, jak i dla krytyki dominującego w Polsce dyskursu patriarchalnego.

5

**Haft Okupacyjny
vs. craftywizm.
Feministyczne
strategie
artywistyczne**

Współczesne feministyczne strategie artystyczne w różny sposób artykułują momenty politycznego zrywu. W tej perspektywie sztuka i aktywizm zawierają sojusz w celu wypracowania narzędzi (kontr)hegemonicznych, które próbują wyznaczyć nowe formy działania i organizacji dla wykluczonych grup społecznych. Zdarza się jednak, że rewolucyjna retoryka wpłtuje się w późnokapitalistyczną logikę, reprodukując istniejące podziały. Jest to szczególnie widoczne w ruchach artystycznych, które potencjału emancypacyjnego szukają w rzemiośle. I choć na pierwszy rzut oka działania operujące rzemiosłem mogą wydawać się bardzo zbliżone wizualnie, to różnią się zasadniczo tym, jakiego rodzaju doświadczenie tworzą w obrębie porządku hegemonicznego oraz w jaki sposób różnicują to, co internalizowane przez podmiot. Oznacza to, że sama społecznie zaangażowana deklaratywność twórców i twórczyń nie wystarczy, aby działanie artystyczne działało kontrhegemonicznie. Kwestia ta problematyzuje się szczególnie w obrębie feministycznych strategii artystycznych związanych z haftem. Z jednej strony działa szeroki, międzynarodowy ruch zwany craftywiszmem, który pracę ręczną zwyczajnie zrównuje z formą szeroko rozumianego oporu, z drugiej – haft okupacyjny, który w ramach konkretnego protestu, jakim był Czarny Protest, dopiero wypracowuje formy angażujące odbiorców w rekonfigurację istniejącego porządku hegemonicznego.

Krakowski Kolektyw Złote Rączki 3 października 2016 roku w związku z Ogólnopolskim Strajkiem Kobiet zorganizował w Muzeum Manggha pierwszą akcję Haftu Okupacyjnego. Polegała ona na wyszywaniu transparentu „Myślę, czuję, decyduję” wspólnie z osobami zaangażowanymi w Czarny Protest. Było to – według samej grupy – formą działalności artystyczno-politycznej¹. O ile deklaracja politycznego zaangażowania Kolektywu w Czarny Protest nie podlega analizie krytycznej, to sposób, w jaki polityczność haftu zostaje rozegrana na poziomie samej akcji, już tak.

Co sprawia zatem, że kolektywne wyszywanie feministycznych haseł niesie w sobie emancypacyjną obietnicę? Wydawać by się mogło, że próba subwersywnego wykorzystania techniki kojarzonej z „domową kobiecością” nie proponuje zmian w obrębie tego, co – w sensie rancièrè’owskim – wspólne². Jednak zauważalny w sztuce politycznej zwrot tekstylny każe na nowo prze-myśleć związek tkaniny i polityki. Moim celem będzie zatem pogłębiona analiza Haftu Okupacyjnego jako feministycznej strategii artystycznej, osadzo-

1 Złote Rączki w rozmowie z Alicją Myśliwiec, *Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote Rączki” zmienia świat*, wp kobieta, <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a>, dostęp: 10.12.2017.

2 Filozof wspólnotową funkcję sztuki i polityki tłumaczy ich zdolnością do konstruowania specyficznej przestrzeni oraz nowej formy dzielenia rzeczywistości społecznej, zob. J. Rancièrè, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutya, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 23.

nej w historycznej teksturze samej tkaniny jako tego, co organizuje wspólnotę oraz warunkuje jej doświadczanie, i wreszcie w kontekście samego Czarnego Protestu, co zestawię z politycznym zaangażowaniem craftywizmu.

Wykorzystanie tekstyliów jako swobodnego manifestu politycznego nie jest niczym nowym i wpisuje się w różnorodną działalność artystyczną zaangażowaną w socjalistyczno-feministyczne projekty aktywistyczne³. Teoretyczną ramę nadała im Julia Bryan-Wilson w swojej najnowszej książce *Fray: Art and Textile Politics*⁴. Badaczka wyznacza analogię pomiędzy tekstem a tekstyliami, rozumianymi bardzo szeroko – jako ręczne bądź maszynowe szycie, tkanie, robienie na drutach i haftowanie, które poprzez swoją historię, uwarunkowania płciowe i klasowe, sposób produkcji oraz sam charakter medium są „w ciągłym rozdarciu” (*in the fray*), wynikającym z zawartej w nich, immanentnej dwuznaczności⁵. Kategoria „strzępienia” (*fray*) w funkcjonowaniu i doświadczaniu tkanin według Bryan-Wilson jest kluczowa, ponieważ organizacja tekstylnej struktury z jednej strony wiąże się z praktyką hegemoniczną ustanawiającą formy jej dystrybucji, z drugiej – oferuje narzędzia mogące rozpruć ustanawiane w ten sposób matryce społeczno-kulturowe⁶.

System produkcji tkanin i ich funkcjonowanie w obiegu rynkowym splecione są zawsze z dystrybucją dóbr i usług oraz podziałem pracy, co z kolei wpływa na relacje społeczne. To zaplątanie sprawia, że tkaniny, reprodukując obowiązujące konfiguracje polityczne, są jednocześnie podatne na działania kontrhegemoniczne – co działa również w drugą stronę. Należy zaznaczyć, że w ujęciu Julii Bryan-Wilson polityczność tkaniny nie oznacza tylko możliwości wykorzystania konkretnego materiału czy techniki w celu zmanifestowania swojego stanowiska, ale wiąże się również z tym, jak tkana jest sama polityka⁷.

„Utekstylnić politykę” oznacza tyle, co nadać jej fakturę, ujawnić nierówności lub wygładzić je⁸. Co więcej, fakt, że każdy z nas jest z tkaninami w ciągłym kontakcie, sprawia, iż te zawsze odnoszone są do życia codziennego i zwyczajności, których faktura również podlega politycznemu strzępieniu. Ekwivalentem wizualnym Czarnego Protestu były tłumy kobiet ubrane w czarne stroje, które przez kolor tkaniny nie tylko wyrażały swój sprzeciw, ale również budowały wspólnotę. Przywdzianie czerni dawało możliwość doświadczenia

3 Jednymi z ciekawszych wystaw poruszających problem polityczności tkaniny były *Textus. Haft, tekstylia, feminizm* zorganizowana w 2017 r. w Centrum Kultury Wizualnej w Kijowie oraz *Art_Textiles* z 2015 r., która została przygotowana dla Whitworth Gallery w Manchesterze.

4 J. Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*, The University of Chicago Press, Chicago 2017.

5 Ibidem, s. 4.

6 Przykładem takiej sytuacji jest strajk łódzkich włókiarek z 1971 r. W komunistycznej Polsce przemysł włókienniczy reprodukował panujący porządek hegemoniczny, jednak strajk włókiarek dokonał w jego obrębie istotnych reartykulacji, takich jak powstrzymanie podwyżek cen żywności.

7 J. Bryan-Wilson, op. cit., s. 6.

8 Ibidem, s. 7.

kobiecej solidarności, wzmagало odwagę i pozwalało w tamtym momencie pozostać razem, mimo różnic poglądowych i społeczno-ekonomicznych. Tekstylia i polityka splatają się więc na rancièrè'owskim gruncie „dzielenia tego, co doświadczalne”⁹ i wspólnie uczestniczą w kształtowaniu, wytyczaniu oraz strzępieniu granic danego porządku społecznego.

Nie zawsze jednak zdeklarowane rewolucyjne działania w obrębie tekstyliów są w stanie dokonać reartykulacji w panującym porządku hegemonicznym. Mimo określonych intencji twórców i twórczyń sposób, w jaki wykorzystują tekstylia, może działać obosiecznie – krytykowane stosunki społeczno-ekonomiczne mogą być nieświadomie reprodukowane czy to przez potwierdzenie istniejących podziałów społecznych, czy przez zastosowane metody produkcji. Oznacza to, że nawet najbardziej rewolucyjny w deklaracji haft, zamiast proponować rekonfigurację tego, co wspólne, może podtrzymywać krytykowane *status quo*.

Powstała w 2014 roku szkoła haftu dla pań i panów Złote Rączki to miejsce spotkań dla wszystkich zainteresowanych poznaniem techniki ozdabiania tkanin bez względu na płeć: „Kobiet, mężczyzn pochodzących z różnych miejsc, pracujących w różnych zawodach, których łączy pasja haftowania, spotkania się, rozwijania się, różnienia się”¹⁰. Szkoła prowadzona jest przez Kolektyw Złote Rączki, który tworzą: Małgorzata Samborska, Małgo Grygierczyk, Ewa Rodzinka, Kuba Wesołowski i Monika Drożyńska. Swoją misję określają jako edukacyjną, polegającą na upowszechnianiu haftu i haftowania, oraz aktywistyczną – opierającą się na haftowaniu jako działalności politycznej, prezentowaniu haftu w przestrzeni miejskiej oraz okupacyjnym haftowaniu transparentów¹¹.

Już w samej nazwie szkoły zostały wprowadzone sugestywne dwuznaczności, począwszy od wskazania, że – wbrew stereotypom – haftowanie to zajęcie kulturowo odpowiednie nie tylko dla kobiet, ale też dla mężczyzn, a skończywszy na zawłaszczeniu stereotypu specjalisty „złotej rączki” jako fenomenu wyłącznie męskiego. Humor i ironia, jakimi posłużył się Kolektyw,

9 „Le partage du sensible” to kategoria kluczowa dla filozofii Rancièrè'a, która odnosi się do (re)konfiguracji doświadczenia, powołującego do życia nowe lub potwierdzającego już istniejące formy podmiotowości społecznej. W przekładzie Jana Sowy kategoria ta tłumaczona jest jako „dzielenie tego, co postrzegalne”, jednak – jak słusznie wskazuje Ewa Majewska – takie wyjaśnienie głównie naciska kładzie na wizualne przejawy działania porządku hegemonicznego, a właśnie to, jak jest on internalizowany, ucieleśniany oraz dekonstruowany stanowi nie tylko główną oś Rancièrè'owskiej estetyki, ale i samego bycia w późnym kapitalizmie. Z tego powodu stosuję tłumaczenie zaproponowane przez filozofkę, czyli „dzielenie tego, co doświadczalne”, zob. E. Majewska, *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2007, s. 162–163.

10 Strona internetowa szkoły haftu dla pań i panów Złote Rączki, <http://szkolahaftuzloteraczki.pl/>, dostęp: 5.01.2018.

11 Fanpage Kolektywu Złote Rączki, <https://www.facebook.com/pg/Kolektyw-Zlote-Raczki-186484668452258/>, dostęp: 5.01.2018.

są typową dla sztuki feministycznej strategią, która przez śmiech i dystans normalizuje to, co w społeczeństwie postrzegane jest jako dziwne lub nienormalne. Wyodrębnienie dyskryminujących i ucieleśnionych w naszym społeczeństwie norm kulturowych, rozstrzygających, dla kogo odpowiednie jest haftowanie, a dla kogo spawanie, pozwala na ujawnienie ich konstytutywnego dla danego społeczeństwa charakteru. Wprowadzone przez Kolektyw dwuznaczności odnoszą się przewrotnie z jednej strony do przeszłości haftu jako metody, która jednocześnie podtrzymywała i znosiła kulturowe kody kobiecości, z drugiej – do kwestii związanych z pojęciem pracy.

Haft jest techniką, która przez historyczny podział pracy ze względu na płeć długo funkcjonowała w kręgu kultury europejskiej i anglo-amerykańskiej jako zajęcie typowo kobiece¹². W kluczowej dla feministycznej historii haftu książce *The Subversive Stitch* Rozsika Parker pokazuje, jak na przestrzeni epok rzemiosło to posłużyło do formowania technik socjalizacji¹³. Konstruowanie kategorii „kobiecości” na zasadzie różnicy względem tego, co „męskie”, sprawiło, że w przeszłości haftowanie przypisywano kobietom jako coś naturalnego, jako zajęcie – a nie praca – odpowiednie dla nich, co wynikać miało z ich fizycznych i psychicznych predyspozycji¹⁴. Podejście to spowodowało, że do XIX wieku społeczne, ekonomiczne i polityczne związki pomiędzy haftem a pozycją kobiety pozostawały niewidoczne. Sam haft mógł stać się elementem opresyjnej metody wychowawczej, mającej na celu trenowanie kobiet do wejścia w wyznaczone im kulturowo-społeczne role oraz ograniczanie ich swobody działania wyłącznie do przestrzeni domowej¹⁵.

W ten sposób haft stał się rodzajem kobiecego, hobbystycznego zajęcia domowego, uczącego zachowania submisywnego, cierpliwości, milczenia oraz podążania za podanym wzorem. Jedną z konsekwencji tej sytuacji było odmawianie haftom artystycznej wartości i marginalizowanie ich jako czegoś niższego od sztuki. Uważano, iż haftowanie jest zajęciem niewymagającym specjalnych umiejętności, co według Lucy Lippard było zakorzenione

12 Należy podkreślić, że w perspektywie historycznej i geograficznej haft nie zawsze był/jest utożsamiany z pracą kobiecą czy kobiecym ideałem. W średniowiecznej Europie haftowanie miało taki sam status jak malarstwo czy rzeźba i zajmowali się nim zarówno mężczyźni, jak i kobiety. W afrykańskiej kulturze ludu Hausa haftowanie postrzegane było jako zajęcie męskie, zob. P.T. Zeleza, *A Modern Economic History of Africa: The nineteenth century*, East African Educational Publishers, Kampala 1997, s. 208. Haft jako technika terapeutyczna był również stosowany przez australijskich weteranów po pierwszej wojnie światowej, którzy wyszywali swoje osobiste historie i traumy. W eseju skupiam się jednak na historii haftu w perspektywie feministycznej, ponieważ to dopiero feministyczny aktywizm rozpoczął w latach 70. XX w. dyskusję nad haftem i ogólniej tekstyliami jako obszarem, w ramach którego budowana jest wspólnota oraz jej podziały płciowe, rasowe i klasowe.

13 Zob. R. Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the making of the feminine*, Routledge, New York 1989.

14 Chodzi przede wszystkim o instytucjonalne konstruowanie różnic płciowych, które właśnie kobietom przypisywano jako odpowiednie takie czynności, jak szycie, dzierganie i haftowanie. Jeszcze w II poł. XX w. w szkołach nauczano „prac ręcznych”, gdzie zadania przydzielano ze względu na płeć – chłopcy zajmowali się stolarką, a dziewczynki tekstyliami.

15 R. Parker, op. cit., s. 3.





w płciowym i klasowym podziale rzemiosła i sztuki¹⁶. Ten represyjny i wykluczający z publicznej sfery wymiar haftu jako praktyki hegemonicznej okazał się z czasem obszarem subwersji. Zaburzenie układu przewlekanej nici, która wcześniej w zdyscyplinowany sposób wyznaczała miejsce kobiety w porządku społecznym, w pierwszej kolejności pozwoliło brytyjskim sufrażystkom na odkodowanie wiktoriańskiego ideału cnotliwej kobiety właśnie poprzez użycie w swojej kampanii haftowanych transparentów. Według Lisy Tickner tego rodzaju strategia jednocześnie doceniała kobiece umiejętności i wysuwała „niekobiece” żądania¹⁷.

Wykorzystanie haftu jako subwersywnej praktyki kontrhegemonicznej od lat 60. XX wieku pozwoliło artystkom i teoretyczkom odsłaniać płciowy podział pracy, różnice klasowe oraz społeczne uwarunkowanie kategorii kobiecości¹⁸. Haft stał się medium zaangażowanych artystek, które rozpruwały dotychczasowy gorset normatywny, próbując przekształcić pozycję kobiety w społeczeństwie. Ścieg zaczął się więc siepać, igła z nitką przestała podążać za wyznaczonym wzorem, a granice materiału rozpruły się do tego stopnia, że haft – jako technika nadzoru – przestał sprawować władzę nad ciałem kobiety.

Dzisiaj haft ma już niewiele wspólnego z przyuczaniem kobiet do patriarchalnie wyznaczonego im ideału. Jednak jego historyczne uwarunkowanie jest czytelne chociażby we wciąż istniejącym, kobiecym stereotypie delikatnej estetyki haftu oraz ekonomicznie problematycznym statusie domowego zajęcia, co wskazuje na trwałość ucieleśnionych norm kulturowych, i co w swej nazwie odsłania Kolektyw Złote Rączki. Tym samym subwersywny potencjał haftu jest wciąż aktualny. Między innymi dlatego współczesne artystki związane z feminizmem sięgają po haft jako medium, które niesie w sobie obietnicę politycznej zmiany. Kolektyw Złote Rączki związał mężczyzn i kobiety we wspólnym wyszywaniu oraz poplątał damskie robótki ręczne z męską pracą wszechstronnie uzdolnionego fachowca, dzięki czemu wyodrębnił dyskryminujące i ucieleśnione w naszym społeczeństwie normy kulturowe dotyczące płciowego podziału pracy. Wraz z postępującą, XIX-wieczną industrializacją tekstylii znalazły się pomiędzy sztuką, rzemiosłem i przemysłem, co sprawiało, że ich definicja oscylowała między domową rekreacją (*leisure*) a pracą (*labor*)¹⁹.

16 L. Lippard, *Making Something from Nothing*, [w:] eadem, *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, E.P. Dutton, New York 1984, s. 98–99.

17 L. Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907–1914*, University of Chicago Press, Chicago 1988, s. 63.

18 Przykładami subwersywnego wykorzystania tekstyliów w różnych kontekstach (klasowym, płciowym, rasowym) jest działalność grup Women's Domestic Needlework Group czy Ladies Sewing Circle and Terrorist Society oraz takich artystek i artystów, jak Anna Bednarczuk, Faith Ringgold, Judy Chicago, Tracey Emin, Beata Ewa Białecka (por. tekst Marty Smolińskiej w tym zbiorze) czy Paweł Matyszewski. Technika haftu została m.in. wykorzystana w projekcie AIDS Memorial Quilt, nominowanym w 1989 r. do pokojowej Nagrody Nobla.

19 J. Bryan-Wilson, op. cit., s. 8.

W ramach sprzeciwu wobec postępującej mechanizacji produkcji powstał ruch Arts and Crafts, który rzemiosło i pracę ręczną przeciwstawiał masowej produkcji, co miało przeciwdziałać procesowi alienacji. Paradoxem było jednak to, że ruch reprodukował płciowy podział pracy, ponieważ autorami projektów haftów byli mężczyźni, podczas gdy kobiety odpowiadały za ich wykonanie²⁰. Haftowanie zostało więc przypisane „pracy kobiecej” jako niższej i mniej wartościowej względem męskiej pracy koncepcyjnej. Samo wyszywanie postrzegano jako czynność neutralną, apolityczną i pasywną, która do przestrzeni społecznej mogła wejść co najwyżej poprzez działalność kół gospodyń wiejskich. Ta niewidzialność „kobiecej pracy” była ucieleśniona w kobiecym doświadczeniu przez podporządkowanie swojego ciała żmudnej i wymagającej czynności haftowania, która w XX wieku bardzo często była warunkowana klasowo, nie ideologicznie.

„Robótki ręczne” były zwyczajnie tańsze niż kupowanie nowej odzieży, co niejednokrotnie pozwalało zapewnić rodzinie byt. O ile pojęcie „złotej rączki” odnosi się do wszechstronnie wykwalifikowanego specjalisty, żywiciela rodziny, który prowadzi jednoosobowe przedsiębiorstwo i którego praca posiada widoczną społecznie wartość, to robótki ręczne wskazywały na codzienne domowe obowiązki kobiece, posiadające wartość co najwyżej hobbystyczną. Psychiczne i fizyczne zaangażowanie kobiet w ciągłą pracę nad utrzymaniem domu pozostawało – i wciąż pozostaje – niewidoczną formą wyzysku. Położeniem tego płciowego podziału pracy jest postępujący proces prekaryzacji, powszechnie promowana kultura samozatrudnienia oraz uprzemysłowienie kreatywności. Z jednej strony Złote Rączki w swojej nazwie i działalności odwołują się do problemu płciowego podziału pracy, z drugiej – haft w ich perspektywie wciąż pozostaje twórczą pasją będącą przejawem „amatorskiej” kreatywności, wyznaczającej horyzont współczesnemu porządkowi hegemonicznemu. Sama idea kolektywnego tkania, rozumianego jako kreatywne rozwinięcie pasji i polityczna realizacja danej akcji, wplątuje się więc w modulacje typowe dla gospodarki kreatywnej. Takie splątanie w dwuznaczności świadczy jednak o typowym dla tekstyliów (kontr)hegemonicznym paradoksie, z którego bierze się ich potencjał emancypacyjny.

Powrót do rękodziela i domowości jako artystycznej strategii feministycznej w działalności Złotych Rączek jest typowy dla feminizmu trzeciej fali. Haft uprawiany w krakowskiej szkole przy wspólnych spotkaniach wypełniony jest „domowym ciepłem” i pewną nostalgią za czasami, kiedy technologia nie rozpruła jeszcze mocno utkanych więzi społecznych, o czym świadczy motto szkoły: „Smartfony won, tamborki w dłoń”, a odbywające się codziennie zajęcia dawały poczucie stabilności. Tę nostalgię wiążę ze zjawiskiem, które

Ewa Majewska przypisuje postępującej współcześnie prekaryzacji²¹. W perspektywie feministycznej pojęcie prekariatu wykracza poza horyzont męskich przedstawicieli nowej, zachodniej klasy średniej, a doświadczenie prekarności, jako stanu niepewności i podporządkowania, staje się typowe dla samego doświadczenia kobiecości i kobiecej pracy²². Rozpoznanie zróżnicowania płciowego istniejącego wewnątrz prekariatu pozwala sproblematyzować relacje władzy. Otóż przy obecnej destabilizacji rynku pracy i braku zabezpieczeń społecznych to na kobiety spada obowiązek zagwarantowania poczucia bezpieczeństwa, dlatego przyjmują one role i zadania często zbieżne z tradycyjnym podziałem płci²³. Majewska zaznacza, że właśnie przez historyczne sprawowanie roli opiekunki domu kobiety zostaną w przeważającej mierze obciążone społecznymi kosztami prekaryzacji, co będzie skutkowało zanegowaniem dotychczasowych zdobyczy równouprawnienia²⁴.

W Polsce skrajnym przejawem tej tendencji była próba zaostrenia przez rząd istniejącej ustawy antyaborcyjnej na wniosek stowarzyszenia *Ordo Iuris*, przeciwko czemu zawiązał się Czarny Protest. Postępująca prekaryzacja oraz próba całkowitego zakazania aborcji łączą się ze sposobem, w jaki kapitalizm wykorzystuje politykę płac, aby zmuszać kobiety do pracy związanej z reprodukcją siły roboczej.

W polskim społeczeństwie, w dobie coraz większej niepewności na rynku pracy oraz wciąż istniejących nierówności płac, wyraźnie wzrastają tradycyjne oczekiwania wobec kobiet, wzmacniane przez brak systemowych form wsparcia oraz opieki. W tym kontekście Złote Rączki domową nostalgię związaną z haftem wykorzystują subwersywnie – hobbystyczne wyszywanie w zaciszu domowym zamieniają na Haft Okupacyjny w przestrzeni publicznej. Skoro kobiety rzadziej angażują się w strajki i protesty, ponieważ po pracy czeka na nie kolejny etat w domu, to Kolektyw właśnie te domowe obowiązki wykorzystuje jako metodę stawiania oporu.

Haft przestaje funkcjonować jako praca domowa, umacniająca kobiety w rolach i pozycjach opiekuńczych. Zamiast odmawiać wykonywania nieodpłatnych obowiązków domowych po to, aby przerwać określoną dyscyplinę pracy, Złote Rączki nadają im nową wartość. Kolektyw wykorzystuje poczucie

21 Prekarność – jako stan niestabilności związanej z rynkiem pracy, charakterystyczny dla późnego kapitalizmu – rozpatruję w perspektywie feministycznej, która swoją koncepcję niepewnej pracy omawia z uwzględnieniem różnic płciowych i wiekowych, polemicznie odnosząc się do teorii niestabilnych form zatrudnienia (zob. A. Negri, M. Hardt, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Books, London 2005) oraz niezróżnicowanego płciowo pojęcia prekariatu jako nowej klasy (zob. G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018).

22 S. Federici, *Niestabilne zatrudnienie: perspektywa feministyczna*, przeł. M. Pietryka, „Przegląd Anarchistyczny” nr 11, 2010, s. 165–172.

23 E. Majewska, op. cit., s. 157.

24 Ibidem, s. 161.

„spełnienia domowego obowiązku” oraz żmudnej pracy igłą i nitką jako formę politycznego zaangażowania zarówno mężczyzn, jak i kobiet. Takie przewartościowanie wymyka się wtórnemu uruchomieniu patriarchalnych podziałów płciowych i wskazuje na nierówny rozkład odpowiedzialności za reprodukcję, opiekę i pracę domową między płciami, który w równej mierze dotyczy całego społeczeństwa. Ramowanie rzeczywistości tamborkiem, czyli perspektywą zwyczajności i współpracy – wynikające według Majewskiej również z doboru i kondensacji czytelných narzędzi i strategii w ramach Czarnego Protestu²⁵ – poprzez artystyczne haftowanie staje się próbą redystrybucji ról społecznych przypisanych kobietom.

Sam proces wspólnego wyszywania transparentu był próbą odcieśnienia istniejących norm kulturowych oraz propozycją nadania polityce konkretnej tekstury. W ramach akcji Haftu Okupacyjnego każdy, bez względu na płeć, wiek i pozycję społeczną, może zapisać się na wydarzenie, na którym następnie wspólnie wymyślane jest hasło wyszywanego transparentu²⁶. Monika Drożyńska koordynuje etapy pracy w ten sposób, że nadzoruje proces głosowania nad zgłoszonymi propozycjami haseł, a następnie wraz z pozostałymi członkami kolektywu udziela wskazówek dotyczących haftowania podczas postępującej pracy. Ten proces koordynacji nie jest reprodukcją istniejących społecznych hierarchii, ma więc niewiele wspólnego z koncepcją „przemocy symbolicznej” Pierre’a Bourdieu²⁷.

Kolektyw nie tyle objaśnia i tłumaczy rzeczywistość nieświadomym swojej sytuacji politycznej kobietom, ile wraz ze wspólnotą, której problem dotyczy, tworzy akcję pomagającą każdemu z osobna zweryfikować obowiązujący porządek społeczny. W samej akcji nie chodzi też o strukturę partycypacyjną i kreowanie sytuacji dla wspólnego dialogu, tylko o materialne i doświadczalne rekonfiguracje społeczne. Haftowanie w obliczu protestu, kiedy chęć doraźnego działania i emocje raczej nie sprzyjają cierpliwemu i dokładnemu wyszywaniu, zmienia doświadczenie kobiece związane z „pracą kobiecą”.

Podporządkowanie ciała – w ramach protestu – żmudnej, wymagającej skupienia i cierpliwości czynności wyznacza nowe możliwości organizacji doświadczenia zmysłowego. Dzielenie tego, co zmysłowe to forma doświadczalnego ujmowania świata, który z polityką wiąże się na tej zasadzie, że jest równocześnie podporządkowanym danej hegemonii układem panujących norm, ukazujących, jak struktura danego porządku społecznego jest ucie-

25 Monika Drożyńska w rozmowie z autorką.

26 Gdy piszę ten esej, akcje Haftu Okupacyjnego wciąż są organizowane, tak jak wciąż wymagana jest organizacja Czarnych Protestów.

27 Zob. P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Przemoc symboliczna*, [w:] eidem, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001.

leśniana. W kontrhegemonicznej praktyce działania artystyczne mogą dokonywać pewnych przesunięć w ramach panującego układu, żeby wskazać na to, co w porządku społecznym jest ukryte, lub na inne możliwości jego funkcjonowania. Zszywanie różnobarwnych – wydawałoby się nieprzystających do siebie – tkanin wyznacza pole transparentu, na którym okupacyjnie haftowany jest napis: „Myślę, czuję, decyduję”. Takie łączenie, zszywanie, haftowanie prowadzi do pojęcia montażu w ujęciu Jacques’a Rancière’a. Transparent Złotych Rączek rozciąga się pomiędzy dwoma biegunami montażu dialektycznego i symbolicznego²⁸. Montaż dialektyczny jest konstrukcją nieprzystawalnych do siebie wzajemnie form, pozszywanych strzępów doświadczeń i przedstawień. Montaż symboliczny poszukuje wspólnych analogii, wyznaczonych przez spletający wszystko haftowany napis, świadczący o bardziej stabilnych relacjach społecznych, opartych na możliwości politycznego decydowania i samostanowienia.

Rozciągająca się horyzontalnie tkanina staje się płaszczyzną, w ramach której może rozgrywać się konflikt i gdzie uczestnicy i uczestniczki akcji, dosłownie i w przenośni, haftują swoje oburzenie. Kierunek horyzontalny kompozycji, jak również struktura organizacyjna akcji Haftu Okupacyjnego oraz samego Czarnego Protestu stają się modelem solidarnej wspólnoty. Montaż posiada więc wysoki potencjał emancypacyjny, ponieważ zrywa z pozorną ciągłością po to, aby dzielić i łączyć na nowo. Zupełnie zwykła aktywność, jaką jest haftowanie, w wersji okupacyjnej oferuje odbiorcy narzędzia, poprzez które może on pomyśleć o redystrybucji miejsc i tożsamości w porządku społecznym. Inkluzja i równość są tu pomyślane jako punkt wyjścia, a nie cel.

Haft okupacyjny jako metoda artystycznego wsparcia Czarnego Protestu wyznacza nowe relacje społeczne i przewartościuje pojęcie pracy domowej tylko w kontekście samego protestu. Dla swojej akcji Złote Rączki stworzyły odpowiednie ramy w postaci organizowanego w galerii sztuki wspólnego wyszywania transparentów, które wykorzystywane są w czasie protestów, a następnie umieszczane w specjalnej bibliotece Szkoły haftu, skąd można wypożyczać je na kolejne demonstracje. Podczas samej akcji Haftu Okupacyjnego powstaje tylko ogólny zarys napisu, który na ulicy kontrastuje z wyraźnymi i prowokującymi transparentami typowymi dla estetyki protestu. Mało rzucający się w oczy ścieg sprawia, że nie tyle sam napis Haftu Okupacyjnego przykuwa uwagę, ile właśnie fakt, że transparent został wykonany techniką haftu. To uwidocznienie kolektywnej pracy rąk w delikatnym ściegu mało krzykliwego hasła „Myślę, czuję, decyduję” prowadzi do deheroizacji samego protestu, pomyślanego tutaj jako ciągła praca nad tworzeniem wspólnoty.

Transparent nie jest pomyślany jako cel czy końcowy efekt akcji, której rezultat jest nie do przewidzenia, tak samo jako stateczny skutek protestów. Po skończonej akcji Haftu Okupacyjnego członkowie i członkinie krakowskiej szkoły w miarę możliwości dopracowują transparenty, wyszywając na nich kwieciste wzory, jednak nigdy nie są one w pełni skończone, mają wymagać ciągłej pracy – jak proces emancypacyjny. Tego rodzaju aktywność artystyczna jest czymś przeciwnym do zjawiska craftyvizmu, z którym działalność Złotych Rączek często bywa niesłusznie wiązana²⁹, mimo że sam kolektyw unika tego rodzaju klasyfikacji³⁰. Uważam, że Haft Okupacyjny posiada zupełnie inny horyzont oddziaływania niż działalność craftyvistów, którzy często, mimo deklarowanego buntu, reprodukuja panujące podziały.

Problem polega na samej koncepcji craftyvizmu, który nie tyle wprowadza nowe narzędzia i środki wyrazu do aktywistycznej walki, ile samą ideę rękodzieła zrównuje z politycznym zaangażowaniem, którego skuteczność jest z góry założona. Twierdzę, że Haft Okupacyjny swoją emancypacyjną moc bierze przede wszystkim z tego, że oferuje konkretne narzędzia uczestnikom i uczestniczkom Czarnego Protestu. Wspólnie wypracowują oni nowe relacje społeczne, podczas gdy craftyvizm jest koncepcją, która polityczną obietnicę próbuje spełniać na siłę. Jakikolwiek działania artystyczne mogą tylko nieść obietnicę politycznego spełnienia, ponieważ emancypacyjna zdolność i tym samym możliwość dokonania zmiany w porządku społecznym leży zawsze po stronie odbiorców.

Sam termin *craftivism* został ukuty w 2003 roku przez Betsy Greer jako luźne połączenie pojęć rzemiosła, kreatywności i aktywizmu, definiujących działalność każdego, kto poprzez kolejny ścieg, szew czy oczko chce zmienić świat na lepsze³¹. W skonstruowanym między innymi przez Greer manifestie craftyvizm rozumiany jest jako feministyczny i antykapitalistyczny rodzaj cichego i delikatnego protestu. Wykorzystuje on historycznie zdegradowaną względem sztuki pozycję rzemiosła jako sposób na osiągnięcie pozytywnej – z punktu widzenia osoby zaangażowanej – zmiany społecznej przez każdego chętnego do dziergania, szycia czy haftowania³². Craftyvistki wyszywają więc feministyczne hasła na torbach czy białej bieliźnie, haftują memy oraz wydają wzorniki³³. Ruch zakłada, że rękodzieło samo w sobie może być formą politycznego protestu. W deklaracjach twórców pojawia się chęć wywołania bliżej nieokreślonej, jednak skutecznej i pozytywnej zmiany w społeczeństwie.

29 P. Domagalska, *Haft? Wojujący, polityczny i integrujący*, Wyborcza.pl, Magazyn Świąteczny, 12.05.2017, <http://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,21802894,haft-wojujacy-polityczny-i-integrujacy.html>, dostęp: 10.01.2018.

30 Monika Drożyńska w rozmowie z autorką.

31 O pojęciu craftyvizmu zob. B. Greer, *Craftivism: The Art of Craft and Activism*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2014, oraz *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, ed. M.E. Buszek, Duke University Press, Durham 2011.

32 Manifest craftyvizmu, <http://craftivism.com/manifesto/>, dostęp: 6.01.2018.

33 Zob. S. Corbett, *How to be a Craftivist: the Art of Gentle Protest, Unbound*, London 2017.

Obrane z góry założenie, że samo rozpowszechnienie feministycznych haseł wywoła społeczną zmianę, otwiera ruch na niebezpieczeństwo rynkowego zawłaszczenia. Ponadto dziewczęca wspólnota wiążąca się wokół craftyvizmu reprodukuje społeczne podziały, ponieważ, jak zauważa Julia Bryan-Wilson, craftyvizm to działalność uprzywilejowanych społecznie białych dziewczyn, które swoje hafty traktują jako formę indywidualnego protestu³⁴. Zakładany przez ruch cel, a więc emancypacja i bunt przeciwko globalnemu kapitalizmowi i społeczeństwu postindustrialnemu, ma wyrażać kreatywna praca rąk.

Takie przeciwstawienie rękodziela pracy automatycznej zupełnie marginalizuje problem pracy rąk osób odpowiedzialnych za obsługę maszyn w przemyśle tekstylnym, tak podatnym na wyzysk i dyskryminację. Polityczne zaangażowanie, które z góry zakłada swoją skuteczność, a utkane jest z deklaracji i dobrych chęci, paradoksalnie pozbawia się jakiegokolwiek potencjału emancypacyjnego. Rynek doskonale radzi sobie z wchłanianiem dziewczęcych działań, a niebezpieczeństwem dla takich przejawów Czarnego Protestu staje się ograniczenie jego roli do dostarczania gotowych, „emancypacyjnych” zestawów symboli podatnych na urynkowanie. W tego rodzaju craftywistycznych działaniach feministycznych chęć czynienia dobrze jest zatem wyjątkowo narażona na typową dla tekstyliów ambiwalencję. Paradoksalnie może to prowadzić do stłumienia jakiegokolwiek potencjału krytycznego poszczególnych działań, zostawiając odbiorcę z pracami, które podtrzymują krytykowane *status quo*.

Współczesne feministyczne strategie artystyczne związane z tekstyliami uczestniczą w kształtowaniu, wytyczaniu oraz strzeżeniu granic porządku społecznego, jednak ich emancypacyjny potencjał zależy od tego, jaki porządek społeczny (re)konstruuje. O ile Haft Okupacyjny proponuje odbiorcom narzędzia do reartykulacji stosunków społecznych, o tyle craftyvizm je reprodukuje poprzez potwierdzenie istniejących podziałów.

6

**Zniekształcanie kodów
i emancypacyjny ferment.
O postfeminizmie
w malarstwie
i subwersywnych
dialogach
z ikonografią religijną**

Czy najlepszą subwersją nie jest ta,
która zniekształca kody, zamiast je niszczyć?

Roland Barthes¹

W niniejszym tekście analizie poddaję subwersywne strategie, stosowane wobec tradycyjnej ikonografii religijnej, głównie chrześcijańskiej, w malarstwie wybranych artystek: Beaty Ewy Białeckiej, Katarzyny Hołdy, Kle Mens, Magdaleny Moskwy i Katarzyny Swinarskiej. Określam to malarstwo jako postfeministyczne, ponieważ artystki te nie muszą się już koncentrować na walce o podstawowe prawa, jak miało to miejsce w wypadku tak zwanej pierwszej fali feminizmu, lecz kierują swoją uwagę na indywidualne wybory, wieloaspektowe uwikłanie ciała w politykę i religię, uwarunkowania życia w kulturze konsumpcyjnej oraz na (re)definiowanie pozycji kobiety we współczesnym społeczeństwie².

Z kolei subwersywność wiąże się w tym kontekście z „przejęciem” czy zawłaszczeniem języka i motywów typowych dla sztuki sakralnej w celu przekazania treści dotyczących kondycji kobiety w obecnym świecie oraz de(kon)struowania ról społecznych. Malarki prowadzą często wieloaspektowe dialogi z tradycją, także w relacji do ikonosfery kultury popularnej czy świata reklamy. Używam więc terminu „subwersja” w relacji do praktyk „zawłaszczania” (ang. *appropriation*), ściśle związanych ze strategiami sztuki krytycznej. Moim celem będzie również wskazanie krytycznego wymiaru malarstwa jako gatunku artystycznego, któremu zazwyczaj odbiera się taki potencjał.

Już etymologia słowa „subwersja” wskazuje na krytycyzm – mówi o wykonywaniu operacji na przedmiocie, „wywracaniu”, „transformowaniu”, a nawet o jego „destrukcji”³. Subwersja narusza ustalone hierarchie, demontuje schematy i kwestionuje dominujący porządek. Grzegorz Dziamski zauważa, że subwersywność „polega na naśladowaniu, na 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”⁴. Według Johannes Agnoli subwersywność to „ferment emancypacji”⁵. Badacz dopatruje się prapoczątków tej strategii w zerwaniu jabłka przez biblijną

1 R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Editions du Seuil, Paris 1980, s. 141.

2 I. Kowalczyk, *Od feministycznych interwencji do postfeminizmu*, [w:] eadem, *Matki-Polki, Chtopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2010, s. 11–20.

3 Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 9.

4 G. Dziamski, głos w dyskusji *Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje*, „Gazeta Malarzy i Poetów” nr 2-3, 2010, s. 10.

5 J. Agnoli, *Subversive Theorie. „Die Sache selbst” und Ihre Geschichte*, Gesammelte Schriften, Bd. 3, Hrsg. v. Ch. Hühne, Ça ira, Freiburg 1996, s. 9.

Ewę i złamaniu boskiego zakazu. Podkreśla ponadto, że subwersywność jest sprzeciwem wobec podziału świata w taki sposób, iż jedni żyją w świetle, a inni pozostają w cieniu⁶. Z kolei Eva Holling dodaje, że subwersywność jest zawsze aktywnością słabszego i ma dekonstruktywistyczny charakter⁷.

Wychodząc naprzeciw badanym obrazom oraz specyficznie strategii subwersywnych, w tle analiz poszczególnych obrazów, angażując metody spod znaku gender studies, postfeminizmu i współczesnej kultury wizualnej, nakierowane na badanie ról płciowych i wychwycenie owych momentów, w których dochodzi do semantycznych przemieszczeń. Spojrzenia na poszczególne obrazy wykażą, czy owe przesunięcia znaczeń są – jak chciał Grzegorz Działowski – delikatne. Wydaje się zresztą, że kwestia oceny pozostaje po stronie odbiorców, którzy na przekaz subwersywnej sztuki krytycznej reagują różnymi emocjami, głęboko powiązаныmi z reprezentowanym przez nich światopoglądem. Nie mogę zatem powiedzieć o sobie, że będę reprezentować zdanie większości lub że obiektywnie zdam relację z percepcji tych dzieł. Przeciwnie – to będzie interpretacja usytuowana, dokonywana przez historyczkę i krytyczkę sztuki, która będzie z zapałem tropić wszelkie przesunięcia znaczeń czytelne w relacji do stanowiącej pierwowzór tradycyjnej, dogmatycznej ikonografii sakralnej.

Każda z wybranych przeze mnie malarek nawiązuje bowiem do ikonografii chrześcijańskiej, bądź to w całej swojej twórczości – jak Białecka, Moskwa czy Kle Mens, bądź jedynie w wybranych cyklach – jak Hołda i Swinarska. Każda z nich dąży do przewartościowania pozycji kobiety, przekładając na własny język malarstwa schematy znane ze sztuki sakralnej, wyzwalaając przy tym w sposób doskonały ambiwalencję znaczeń. Ich twórczość na pierwszy rzut oka może wydawać się anachroniczna (w powszednim znaczeniu tego pojęcia), lecz – co chciałabym udowodnić – jest to mylące wrażenie, ponieważ artystki te na gruncie malarstwa dotykają samego sedna problematyki osadzonej w tu i teraz. *Volens nolens* ich obrazy stają się krytyczne i polityczne.

Beata Ewa Białecka: msza kobiecości

Na płótnach tej malarki dochodzi do feminizacji ikonografii chrześcijańskiej, co przejawia się w subwersywnej grze z tradycyjnie definiowanymi męskością i kobiecością oraz w wyrazistym dowartościowaniu kobiet, które mogą wyjść

6 Ibidem, s. 33.

7 E. Holling, *Subversion und oder als Vorahmung*, „Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität“ Band 2, 2012, s. 26–27.

z cienia. Przy czym to, co kobiece, nie jest w twórczości Białeckiej zbyt pośpiesznie przełożone na „kobiecość, kobiecość kobiety, seksualność kobiecą i inne esencjalizujące fetysze”⁸. Artystka konsekwentnie przeobraża świętych męskich w święte kobiety. Od lat jestem zakochana w tych malarskich bluźnierstwach, które mają w sobie więcej empatii, ciepła i zrozumienia dla świata kobiet niż jakiegokolwiek dogmaty i tradycyjna ikonografia. Powiedziałabym, że artystka celebruje mszę kobiecości.

Białecka eksploruje charakterystyczne dla niej tematy związane z ikonografią, a raczej jej transpozycją, wedle własnej koncepcji. Święty Franciszek zostaje zastąpiony przez Franciszkę w dwóch redakcjach obrazowych: *Franciszka Infanta* (2009) oraz *Marta S.* (2008). Monumentalne płótno ukazujące kobietę w pozie orantki przeformułowie powszechnie znaną scenę przedstawiającą założyciela zakonu franciszkanów pośród zwierząt – w mikroświecie obrazu Białeckiej Franciszka otoczona jest owieczkami, gromadzącymi się u jej stóp. Banderola z napisem „mistique” zwraca uwagę na mistycyzm ujęcia, tajemniczość rozgrywającego się misterium. Na dłoniach Franciszki, określonej jako infanta, czyli królewskie dziecko, widnieją czerwone wstążeczki, zgodnie z przesądami chroniące przed rzucaniem uroków. Ikonografia chrześcijańska w postfeministycznej wersji przeplata się tu więc ściśle ze sferą zabobonów i magii – nie wiadomo, która z tych dziedzin jest bardziej „mistique”. W strukturze wizualnej płótna *Franciszka Infanta* uderza jednak także – wprowadzające aspekty niejednoznaczności – podobieństwo do ukrzyżowania, wówczas czerwone wstążeczki działają niczym sącząca się z przebitych dłoni krew. Ciemny pas w górnej partii pola obrazowego „wchodzi w rolę” belki krzyża, a kobieta skupia w sobie cechy świętego Franciszka, przedstawianego w teologii jako najwierniejszy naśladowca Chrystusa. Jako parafraza kazania do ptaków jawi się natomiast obraz *Marta S.*, w którym protagonistka trzyma na dłoni gołębia.

Białecka zdaje się także wyraziście mówić, że kobieta nie potrzebuje kapłanów, gdyż sama może pełnić taką właśnie funkcję. Postać z obrazu *Kapłanka* (2009), chroniona przed rzucaniem uroków taką samą czerwoną kokardką jak *Franciszka Infanta*, wznosi ręce ku górze i hipnotyzuje widza intensywnym spojrzeniem. Emanuje od niej władza, siła, pewność siebie. Zdublowanie jej rąk zdaje się zdwajać niepokojącą moc – jest niczym wielorękie bóstwo hinduskie, a może – niczym Janus – ma dwa oblicza? Staje przed odbiorcą obrazu w roli nieujarzmionej kapłanki bliżej nieznannej religii, oczekuje czci należnej bóstwom, manifestuje się w swojej potędze, a potęga ta najprawdopodobniej czerpie swoje soki z kobiecości.

Beata Ewa Biatecka

Franciszka Infanta, 2009, olej na płótnie, 150 x 150 cm,
fot. J. Zdybel.





Beata Ewa Biłicka
Marta S., 2008, olej na płótnie, 81 × 100 cm,
fot. J. Zdybel.

Beata Ewa Białecka

Kaptanka, 2017, olej na płótnie, haft złotą nicią, koraliiki, 70 × 100 cm

fot. J. Zdybel.



Motyw ten powraca w roku 2017 w ramach cyklu *Akupiktury*, czyli haftowane obrazy. *Kapłanka* ponownie wznosi ręce w górę majestatycznym gestem orantki. Objawia się w pełen splendoru sposób, niczym bizantyńska cesarzowa Irena. Jej nagie piersi pokrywa przezroczysty tiul, a głowę zdaje się podtrzymywać imponujący, bogato wyszywany złotem „kołnierz”. W jego centrum, na osi postaci, w tondzie rysuje się wizerunek kobiety-słońca z małą dziewczynką. W analogiczny sposób w tradycyjnych przedstawieniach często ukazywano rządzącą personifikację Ziemi – Geę (Gaję). Podobne przedstawienie można zobaczyć chociażby na wawelskim nagrobku Kazimierza Jagiellończyka dłuta Wita Stwosza. W obrazie Białeckiej w haftowanych złotych arkadach pojawiają się z kolei postacie kobiet w pozie i z atrybutami *Venus Pudica* i świętego Sebastiana. W wypadku gry z wizerunkiem przebitego strzałami męczennika artystka – w swoisty dla siebie sposób – feminizuje ikonografię chrześcijańską. W tym ujęciu to sama kobiecość jest przedmiotem ataku i ofiarą strzał głęboko wbijających się w ciało.

Kapłanka – na swojej rytualnej, przepysznie strojonej szacie – prezentuje zatem ikony kultu, który celebruje. Zaklina mocnym wzrokiem wszystkich tych, którzy spojrzą jej w twarz. Jest jednocześnie naga i ubrana, mocna i bezbronna. Majestatycznie odprawia mszę kobiecości, celebującą zarówno własną, pełną siły, samoświadomość, jak i kruchość, powiązaną z wystawieniem nagich sylwetek na uprzedmiotawiające spojrzenia i grad strzał.

Malarstwo Beaty Białeckiej uzmysławia, że „tym, co naprawdę nie pozwala się wziąć, jest to, co kobiece”. Ponadto, mimo swego osobistego charakteru, staje się w obecnych czasach coraz bardziej wywrotowe i polityczne, wspierając kobiety, by nie pozwoliły się wziąć czy zawłaszczyć ekspansywnemu państwu. Twórczość tej artystki jest zatem niepowtarzalnym i wyrazistym zjawiskiem – tym bardziej że strategię subwersywnie stereotypowo przypisujemy artystom-aktywistom, a nie subtelnym kobietom-malarkom, które, jak Białecka, w swojej pracowni samotnie i wytrwale stoją przed sztalugą, by celebrować nabożeństwo i mistycyzm kobiecości.

Katarzyna Hołda: defloracja dogmatów maryjnych

Jeśli postaci widocznej na obrazie zwyczajowo zadajemy pytanie: „Kim jesteś?”, to Madonna z dzieł Katarzyny Hołdy z pewnością odpowiedziałaby, że

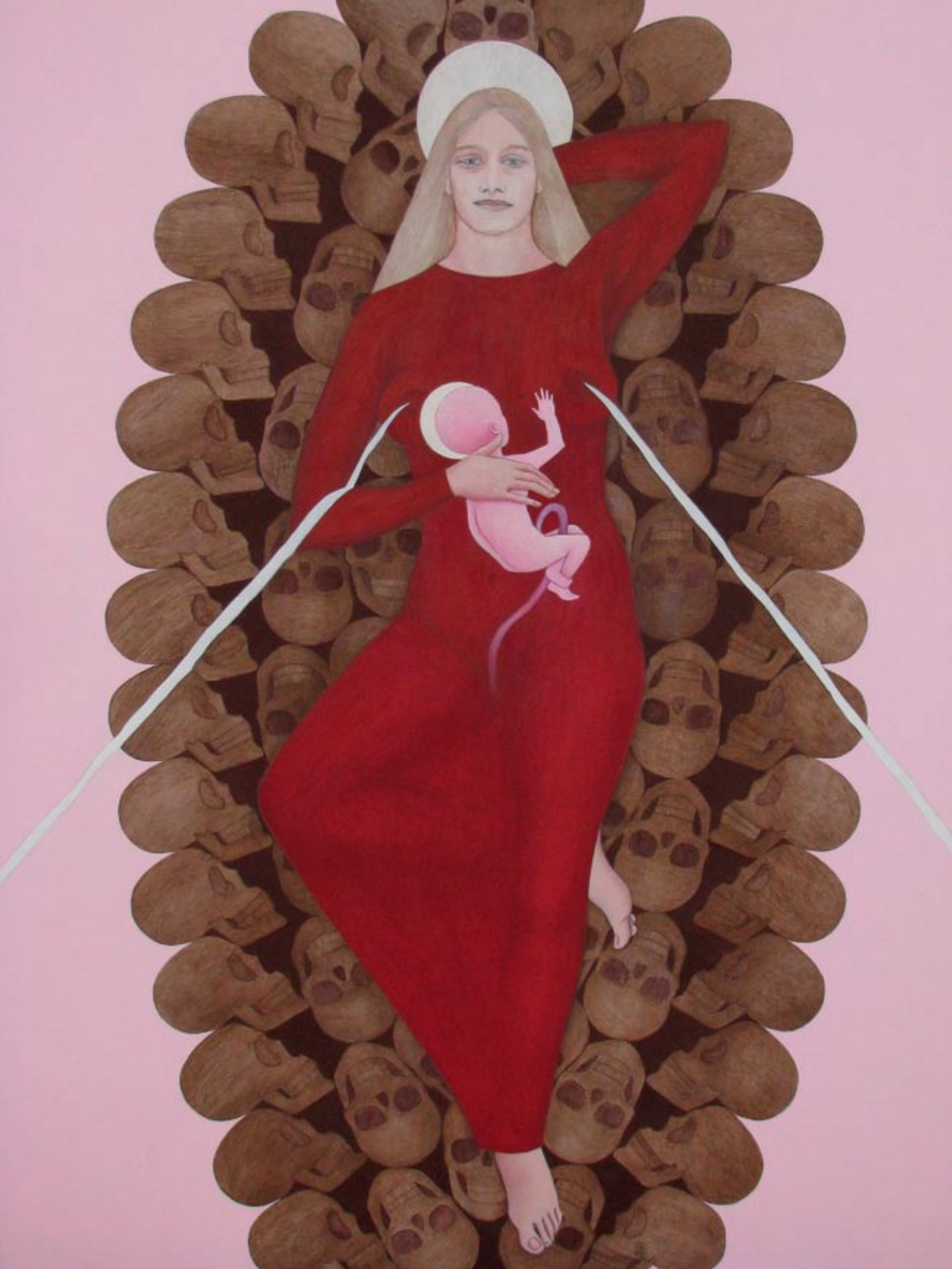
jest kobietą, nade wszystko kobietą, a nie konstruktem znanym z dogmatów. Celnie pisze o tym Izabela Kowalczyk: „W swoich obrazach Hołda odnosi się bowiem przede wszystkim do figury Matki Boskiej, ale zamiast przedstawić uduchowioną Maryję, pojawia się wizerunek Maryji cielesnej. Jej wizerunek bliższy jest pogańskiej bogini płodności, Matce-Ziemi, aniżeli Maryji znanej z przedstawień chrześcijańskich. [...] Niesamowicie, jak bardzo Hołda trafia swoimi wyobrażeniami właśnie w to rozdarcie – pomiędzy chrześcijańskim kultem Maryji a odebraniem jej owego boginiczno-aspektu [...]”¹⁰.

Subwersywność Hołdy jest wyjątkowo przewrotna, ponieważ styl jej malarstwa wydaje się głęboko osadzony w schematach sztuki bizantyńskiej i ikonowej. A tymczasem malarka, odnosząc się do tych wzorów, z wdziękiem bluźni między innymi przeciwko dogmatowi o wiecznym dziewictwie Maryji, który mówi, że została zapłodniona przez Ducha Świętego, a następnie urodziła, zachowując swe nienaruszone dziewictwo. W obrazie *Zwiastowanie* z 2010 roku najbardziej intrygująca wydaje się leżąca przed Madonną lilia. Jej płatki znaczą wszak plamki krwi – krwi, która tryska w trakcie defloracji. Poczęcie Chrystusa ma więc cielesny, a nie niepokalany wymiar. Promień kieruje się dokładnie w brzuch kobiety, pod którym rysuje się łono. Hołda dokładnie umiejscawia w ciele Madonny moment zapłodnienia, a białość lilii – symbolu czystości i niewinności – perwersyjnie skrapia krwią. Madonna przestaje być dziewicą; jest zdeflowana.

Wątki te kontynuuje obraz *Rodząca Madonna / Madonna z płaszczem opieki* (2011), ukazujący krew związaną z porodem i odnoszącą się do kobiecej cielesności. Z kolei kompozycja *Ogród* (2008/2009) prezentuje Madonnę w ciąży, a z jej piersi już leje się mleko. Co ciekawe, brzemienna leży na ziemi, a symboliczne korzenie, które w niej zapuszczają, wiążą ją z tkwiącymi głęboko czaszkami. Maryja – mimo aureoli – jest przede wszystkim człowiekiem, co mocno wydobywa jej związek z ziemią i ziemskim przemijaniem. Czyżby Hołda subwersywnie zadawała pytanie o zasadność dogmatów maryjnych?

Ogród 1 (2002–2011) to z kolei wizerunek Madonny karmiącej, wciąż związanej z Dzieciątkiem pępowiną. Niby mamy zatem do czynienia z tradycyjnym ujęciem tematu *Maria lactans*, lecz uwagę przyciąga fakt, że Maria spoczywa na mandorli z czaszek, ponadto wygląda na spełnioną i bardzo szczęśliwą. Widzimy ją z ptasiej perspektywy, karmiąca leży na ziemi i ponownie manifestuje silny z nią związek. Nawet motyw *vanitas* nie burzy radości intymnego momentu bliskości z niemowlęciem.

¹⁰ I. Kowalczyk, *Cielesne Madonny Katarzyny Hołdy*, blog „Straszna sztuka”, <http://strasznaszuka.blox.pl/2010/01/Cielesne-Madonny-Katarzyny-Holdy-1.html>, dostęp: 14.09.2017.



Katarzyna Hołda

Zwiastowanie, 2010, akryl na płótnie, 80 × 80 cm,

kolekcja Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych., fot. W. Pacewicz, archiwum Lubelskiej Zachęty.



←

Katarzyna Hołda

Ogród, 2008/2009, akryl na płótnie, 80 × 80 cm,

własność artystki, fot. P. Maciuk.

Katarzyna Hołda

Rodząca Madonna/Madonna z płaszczem opieki, 2012, akryl na płótnie, 80 × 80 cm, kolekcja prywatna, fot. P. Maciuk.



Katarzyna Hołda

Ogród 1, 2008-11, akryl na płótnie, 100 × 130 cm,
kolekcja prywatna, fot. K. Hołda



Madonna Hołdy jest więc kobietą z krwi i kości, krwawiącą przy defloracji, zapłodnioną i ciężarną, rodzącą w cierpieniu, związaną z synem pępowiną, karmiącą i przyciąganą przez ziemię, a nie przez niebo. Malarka wizualizuje te momenty z życia Maryi – przede wszystkim poród – które tradycyjnie pozostawały poza sferą wizualności. Mimo że czyni to, korzystając z języka tradycyjnego malarstwa religijnego, nie odważyłabym się powiedzieć, że są to jedynie delikatne przesunięcia znaczeń. Zgodnie z teorią subwersywności Johanna Agnoliego Hołda kreuje *przeciwsilę* (*Gegenmacht*) i *przeciwwidzialność* (*Gegensichtbarkeit*)¹¹.

Magdalena Moskwa: obraz (zranionego) ciała

Twórczość Magdaleny Moskwy pozostaje w silnym związku ze spuścizną sztuki religijnej dawnych epok. W obrazach artystki czytelne są nawiązania do form relikwiarzowych. Ponadto można wskazać na fascynację portretem trumiennym, rysującą się w sposobie ukazywania kobiet, które pozostają w jakimś specyficznym stanie zawieszenia na pograniczu życia i śmierci, omdlenia czy nieprzytomności. Do głosu dochodzą również pokrewieństwa z malarstwem wotywnym – na trop ten w obrazach Moskwy naprowadzają fragmenty ciała ludzkiego, traktowane podobnie skrótowo jak wota. Postaci malowane przez artystkę często egzystują na srebrnym tle, co w połączeniu z ich hieratycznością i sztywnością oraz aurą pozaczasowości przywodzi na myśl ikony¹². Artystka zdaje się głęboko zainspirowana także przedstawieniami stygmatów świętego Franciszka oraz ran Chrystusa, obejmujących ukazywanych w krucyfikacjach rzeźbiarskich i malarskich oraz w typie ikonograficznym *Ecce Homo*¹³.

Z kolei obrazy Moskwy, których płaszczyzna została utożsamiona z przedstawieniem skóry, mogą zostać opisane przez pryzmat tradycji sztuki religijnej, a zwłaszcza chrześcijaństwa, operującego motywem Wcielenia. Jak stwierdza Georges Didi-Huberman, sztuki wizualne chrześcijaństwa, dotykając sedna immanencji i paradoksalnej natury obrazu, otworzyły imitację na motyw Wcielenia oraz na tworzenie ciał niemożliwych, pozwalających zrozumieć coś

11 J. Agnoli, op. cit., s. 34.

12 Zob. M. Smolińska, *Wymiary ikonowości*, „Artluk. Sztuka na spad” nr 3, 2012, s. 82–85.

13 Porównaj z uwagami Izabeli Kowalczyk o wcześniejszych obrazach Magdaleny Moskwy: „Powierzchnia obrazów staje się więc tu powierzchnią ciała, delikatną, czułą, podatną na zranienie (co dzieje się w części przedstawień z odciętymi dłońmi czy palcami, które są niczym relikwie, albo z krwawiącymi ranami, które są niczym stygmaty)”. Za: I. Kowalczyk, *Ranliwe obrazy Magdy Moskwy*, blog „Straszna sztuka”, <http://straszna-sztuka.blox.pl/2008/02/Ranliwe-obrazy-Magdy-Moskwy.html>, dostęp: 14.09.2017.

z naszego realnego tajemniczego ciała¹⁴. Teologiczne pojęcie inkarnacji na grunt estetyki zostało przetransponowane przez Cennino Cenniniego w jego traktacie *Libro dell'Arte*, pisanym w końcu XIV wieku¹⁵. Cennini za pomocą metafory *incarnazione* opisał przemianę płynnej, amorficznej farby w „żyjące” postaci oraz proces malarski polegający na czynieniu niewidzialnego widzialnym. W jego ujęciu malarstwo zostało zdefiniowane jako proces ikonoczno-mimetyczny, dzięki któremu dochodzi do ucieleśnienia postaci przedstawianej na nośniku obrazowym, co wiąże się z kolei z fundamentalną antropologiczną funkcją medium¹⁶. Cennini ustanowił więc paralele między aktem malarskim a Wcieleniem: zarówno w malarstwie, jak i w przyjęciu ciała przez Chrystusa coś niewidzialnego staje się widzialne, przyjmując materialny kształt¹⁷.

Percypując prace Magdaleny Moskwy, napotykam więc wcielona oraz – jak skonstatowałyby David Freedberg i Hans Belting¹⁸ – organiczną obecność i stopniowo dążę do ustanowienia żywej cielesności, finalnie dostrzegając „ciało obrazu”. „Realne ciała zostają odcieleśnione w obraz, w przeciwieństwie tego aktu zaś ucieleśnia się obraz”¹⁹. W dziełach tych dokonuje się bowiem nieustanny ruch tautologicznej wymiany pomiędzy ciałem przedstawionym a ciałem obrazu. To wzajemne zastępowanie się, w pewnym sensie wymiennosc ciała i obrazu, Horst Bredekamp określił jako *substytutywny akt obrazowy*²⁰. Teza Bredekampa koreluje również z substytutywną funkcją obrazu, wskazaną przez Beltinga jako najbardziej pierwotna i ważniejsza od jakiegokolwiek podobieństwa²¹. Obrazy Moskwy stapiają przedstawienie ciała z ciałem samego obrazu, zastępując je, wcielając i ucieleśniając się w najbardziej wyrazisty sposób. Obraz jawi się jako medium ciała – i stwierdzenie to nie jest tylko grą językową, odwracającą zdanie autora *Antropologii obrazu*, mówiące, że ciało stanowi medium obrazów, lecz zdaje się trafnie dotyczyć kwestii kondycji dzieł artystki.

14 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, stowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

15 Ch. Kruse, *Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von C. Cennini*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” Band 63, 2000, s. 305–325. Zdaniem Ann-Sophie Lehmann implikacja teologiczna terminu *incarnazione* zanika już w kilka lat po ukazaniu się traktatu Cenniniego, np. w Manuskrypcie Bolońskim. Zob. A.S. Lehmann, *Leibfarbe – Erinnerungsfarbe – Scheinfarbe. Die Darstellung der Haut als Prüfstein für alte und neue Bildmedien*, [w:] *Haut – zwischen Innen und Außen*, Hrsg. v. Villigster Werkstatt Interdisziplinarität, Lit-Verlag, Berlin 2009, s. 87.

16 Ch. Kruse, op. cit., s. 318–319, 322, 325.

17 D. Bohde, M. Fend, *Inkarnat – eine Einführung*, [w:] *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Hrsg. v. eadem, Gebr Mann, Berlin 2007, s. 9–10.

18 Por. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 30–37.

19 M. Lüthy, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten in Edgar Degas' Werkprozess*, [w:] *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Hrsg. v. R. Hoppe-Sailer, C. Volkenandt und G. Winter, Dietrich Reimer, Berlin 2005, s. 44.

20 H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2010, s. 173 i nn.

21 H. Belting, op. cit.

Magdalena Moskwa

bez tytułu, nr 72, 2013, deska, relief w zaprawie kredowej, olej, tkanina,
fragment instalacji.







W wydaniu Magdaleny Moskwy malarstwo staje się sztuką ciała²². Artystka subwersywnie przejmując motywy i strategię sztuki sakralnej, by mówić o lękach związanych z kruchością ciała, jego fragmentaryzacją, przemijaniem, narażeniem na zranienia, a – co za tym idzie – zdecydowanie przekroczyć znaczenia malarstwa religijnego.

Cielesność obrazów artystki jest potwierdzana i dopowiadana również dzięki instalacjom towarzyszącym malarstwu, a mianowicie „operacyjnym” stołom²³. Na długim blacie, pokrytym białym obrusem, wyeksponowane zostały różnej wielkości pędzle i pędzelki, organiczne spoiwa, dłutka, nożyczki, pilniki, przecinaki i skalpele służące do obróbki zaprawy kredowej, sama zaprawa kredowa w różnych stanach skupienia: w proszku oraz pomieszana z wodą, odlew przypominający drobiowy żołądek, pigmenty i napoczęte tubki farb, szmatki noszące ślady wycierania pędzli, delikatne foliowe rękawiczki, płatki aluminium do srebrzenia tła, nasączone czerwoną farbą gaziki i zwinięte bandaże, buteleczki z różnymi miksturami, bryłki szelaku, kosmyk włosów, sztuczne paznokcie, gipsowa forma do odlewania jakiegoś „organicznego” kształtu, a także podobrazie sygnalizujące początek pracy oraz dwa obrazy ukazujące wnętrze i ucho na srebrnym tle. Druga wersja stołu jeszcze bardziej akcentuje kwestię swojego pokrewieństwa ze stołami operacyjnymi i kontekstem quasi-medycznego obchodzenia się z ciałem (obrazu). Pojawia się na nim bowiem czekające na „lekarską interwencję” przedstawienie imitujące fragment ciała, otoczony białą, jakby sterylną tkaniną z wycięciem w środku, dokładnie wskazującym, jakie miejsce ma zostać poddane zabiegowi.

Artystka jest więc chirurgiem, który pracuje w ciele (obrazu), podczas jej nieobecności zaś widz we własnej wyobraźni także może wejść w tę rolę. Powinowactwa z ikonografią religijną w tym kontekście prowadzą zatem nie w stronę duchowości, lecz udręczonej, zmedykalizowanej cielesności, nad którą nie mamy władzy.

Kle Mens: dekonspiracja mistycznej aury

„Malarstwo KleMens trudno uznać za interesujące, chyba że fascynuje was nachalna erotyka zaprawiona egotyzmem, która finalnie zostaje oddana

22 Jako sztukę ciała malarstwo określa Jean-Luc Nancy. Zob. J.L. Nancy, *Corpus, Métailié*, Paris 2000, s. 17.

23 Pierwsza wersja stołu pojawiła się w ramach wystawy w Galerii El w Elblągu w maju 2012 r., druga w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu.

za pomocą »wyrafinowanej« techniki malarskiej²⁴ – tak pisali Karolina Plinta i Piotr Policht, podsumowując rok 2016. Muszę przyznać, że należę do tej grupy, którą fascynuje owa erotyka zaprawiona egotyzmem. Moim zdaniem, obrazy Kle Mens są subwersywne na wskroś: mówią do nas językiem ikonografii religijnej, celnie obnażając jej erotyczny i sadomasochistyczny charakter. Ponadto są po prostu świetnie namalowane. Można oczywiście powiedzieć, że to nic nowego, lecz pogoń za nowością nie jest już stygmatem czasów, w których żyjemy. Dla mnie ważna jest aktualność i korelacja z tętnem dziejowego momentu, a tego nie można Kle Mens odmówić. Poprzez własne przeżycia artystka dochodzi bowiem do takiej gęstości ikonicznej tych przedstawień, że odkrywa przed nami niepokojące aspekty hagiografii i mistycznego doświadczenia.

Sama artystka mówi: „Sięgając do treści religijnych, możemy dowiedzieć się czegoś nie tylko o przeszłości, ale też o teraźniejszości. To podejście jest dla mnie naturalne, ze względu na zagmatwany życiorys: gdy miałam siedem lat, umarł mój ojciec, następnie matka zachorowała na schizofrenię i popadła w dewocję. Do czternastego roku życia wychowywałam się w katolickiej wspólnocie religijnej, która skutecznie izolowała mnie od świata rówieśników. Rozwijałam się wśród obrazów dewocyjnych, doszukiwałam się w nich niestandardowych treści i znaczeń, często kojarzyły się mi zmysłowo. Dużo później skojarzyłam obrazy przedstawiające męczennice z estetyką sado-maso²⁵. Jak trafnie ujmuje to Wojciech Kozłowski: „Odwołując się do wielu wątków historii malarstwa, opowiada jednocześnie historię osobistą. Czyni to w sposób na tyle uniwersalny, że elementy autobiograficzne, choć istotne, nie stają się nadrzędne wobec całości²⁶.”

Malarstwo Kle Mens postrzegam jako wyraz potrzeby dotykania takiej tematyki właśnie teraz, gdy rozdział państwa od Kościoła zaciera się z każdym dniem. Za subwersywne uważam wyjęcie wizerunków znanych świętych: Agaty, Katarzyny ze Sieny czy Kummernis z kontekstu kultu religijnego oraz ich „stygmatyzację” czy naznaczenie własną biografią i własnym wyglądem – mamy wszak do czynienia z autoportretami. W kontekście kościołów zmysłowy i sadomasochistyczny charakter tych przedstawień został już oswojony i zawoalowany dymem kadzideł. Przemieszczenie ich w kontekst współczesnego malarstwa na nowo każe nam na nie spojrzeć. We współczesnej ikonosferze aż narzucają się skojarzenia Kummernis

24 K. Plinta, P. Policht, *Porażki roku 2016*, „Szum”, <https://magazynszum.pl/krytyka/porazki-roku-2016/>, dostęp: 14.09.2017.

25 Jolanta Drużyńska rozmawia z Kle Mens, Ewą Łączyńską-Widz i Krzysztofem Pacewiczem, „Koto Kultury”, Radio Kraków, <http://www.radiokrakow.pl/audycje/kolo-kultury-kultura-w-malopolsce/teskanie-za-byciem-wierzaca-mowi-kle-mens-i-maluje-swiete-meczennice/>, dostęp: 6.02.2018.

26 W. Kozłowski, *Kle Mens*, 12. Konkurs Gepperta, <http://geppert.art.pl/index.php?page=kle-mens>, dostęp: 14.09.2017.



Kle Mens,
Kummernis, 2016,
olej na desce, 180 x 146 cm,
wł. Muzeum Narodowe w Gdańsku.

Kle Mens

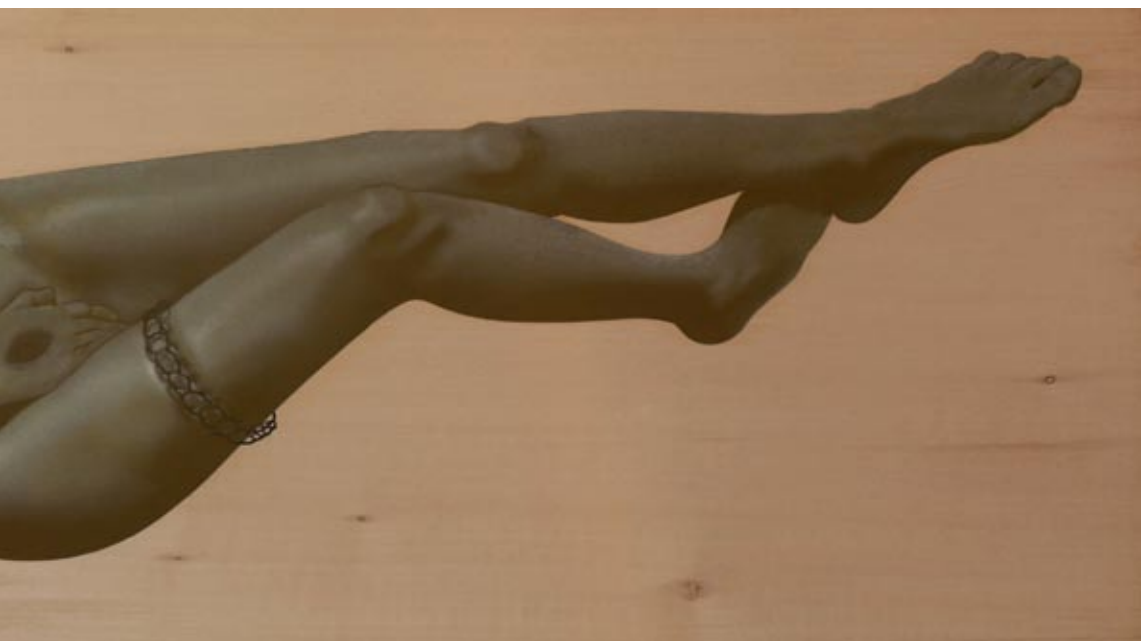
Św. Agata z obciętą piersią, 2015,
olej na desce, 54 × 27 cm.



Kle Mens

Św. Katarzyna ze Sieny, 2016,
olej na desce, 23 × 80 cm.







z Conchitą Wurst, świętej Katarzyny ze Sieny z erotycznymi fotografiami ukazującymi masturbację kobiet. Popis technicznej wirtuozerii jeszcze ów szok potęguje, ponieważ Kle Mens perfekcyjnie zawłaszcza tę sferę religijnego malarstwa i czyni ją sobie posłuszną – nie po to jednak, by kreować wizerunki świętych do oddawania im czci, lecz po to, by obnażyć perwersyjność ikonografii sankcjonowanej przez Kościół i zde(kon)struować aurę mistycznego doświadczenia.

Artystka dla siebie i poprzez siebie zapytuje o napięcie pomiędzy cielesnością i duchowością. Testuje duchowość, którą ją karmiono, na własnym ciele, performatywnie wchodząc w role świętych i mistyczek. Nie odkrywa jednak drogi do Boga, lecz zyskuje wyraźny obraz własnego ciała: raz brodatego i ukrzyżowanego, innym razem krwawiącego po obcięciu piersi czy wijącego się w konwulsjach, niczym w erotycznej ekstazie – zawsze na neutralnym tle, jak insekt w preparacie laboratoryjnym. Ów performatywny aspekt daje temu malarstwu zaplecze, które nie pozwala sprowadzić go jedynie do „erotyki zaprawionej egotyzmem”.

Strategię subwersji stosowaną przez Kle Mens określiłabym zatem jako malowanie całym ciałem, które wciela się w role świętych, a następnie w same obrazy. Kluczowy jest fakt, że widzimy stereotypowe konstrukcje, schematy i stylizacje znane z religijnej ikonografii od stuleci, a do mistycznego doświadczenia – jeśli w ogóle miało miejsce – i tak dostępu nie zyskujemy. Kle Mens dekonspiruje zatem aurę mistycznego doświadczenia, zakotwicząc je w niekwestionowany sposób w ciele.

Katarzyna Swinarska: (nie)święte miłości

W malarstwie Katarzyny Swinarskiej motyw piety, przejęty od Michała Anioła, staje się wehikułem przekazywania znaczeń o dwuznaczności rodzinnych relacji (cykl *Związki rodzinne*). Jak pisze Marta Wróblewska, artystka „pokazuje związek matki z synem, zbyt namiętny, charakteryzujący się chciwą czułością matki, szukającej palącym wzrokiem zgasłego już spojrzenia nieżyjącego syna. [...] Ta czułość stanowi zupełne przeciwieństwo kolejnego obrazu, na którym ukazany został ojciec z córką (»Z tatusiem lubimy oglądać horrory«), upozowani w sposób powielający schemat Piety. [...] Dominującą jest postać mężczyzny, który pewny swej władzy, nonszalancko objawszczy prawie nagie ciało młodej atrakcyjnej kobiety/własności, spogląda obojętnie w kierunku widza, podczas gdy dziewczyna, ze spuszczoneym wzrokiem

bezdyskusyjnie podporządkowuje się jego dominacji”²⁷. Pieta staje się w tym wypadku rodzajem kamuflażu, pod którego płaszczkiem ukazano coś chorośliwego, niepokojącego, a niestety często ściśle związanego z relacjami rodzinnymi – jakże regularnie nie znajdującymi odzwierciedlenia w oficjalnych dyskursach?

Z kolei w portretach świętych kobiet z cyklu *Święte miłości* Swinarska skupia się na znanych z rzeźb mistrzów renesansu i baroku fizjonomiach świętej Teresy, świętej Katarzyny, świętej Barbary czy Joanny d’Arc, poszukując w nich pierwiastka ludzkiego skrywającego się za ekstazą, męczeństwem i hagiografią. Przeskalowane, wielkie twarze, zamknięte w ciasnych kadrach i szalenie ekspresyjnie malowane, hipnotyzująco przykuwają naszą uwagę. Ostry kontrast czerwieni i niebieskiego, wrzenia i chłodu barwami opisuje stany, które oglądamy – to tytułowe święte miłości, których doznają kobiety. Swinarska koncentruje spojrzenie na twarzach, które zdają się nie dostrzegać świata zewnętrznego, tak bardzo są bowiem skupione na własnych wewnętrznych doświadczeniach. Nie ma jednak symboli transcendencji, w konsekwencji czego ekstatyczna mimika kobiet wydaje się pozbawiona uzasadnienia.

Artystka pyta zatem o tożsamość świętych, przygląda się wnikliwie ich reakcjom i pokazuje zniewolenie religią, która czyni je ślepyimi na cokolwiek innego. Mimika wyraża ekstazę, podobną także do tej erotycznej, trans, stany bliskie agonialnym i odcięcie od realności. Swinarska nie ocenia takiej postawy w sposób jednoznaczny, lecz kreuje subwersywne warunki, w których możemy spojrzeć w te nieobecne oczy i podjąć refleksję nad uwikłaniem ciała w tak zwane święte miłości. Sama artystka podkreśla jednak: „W cyklu *Święte miłości* chodziło mi przede wszystkim o erotyczny czy autoerotyczny charakter religijnych praktyk moich bohaterek. Status ‘świętej’ pozwalał w wiekach średnich i do końca XVIII wieku wyrwać się kobiecie z ciasnej struktury społecznej i doświadczyć uniesień erotycznych. Z mojego punktu widzenia jest to bardzo pozytywny proces o charakterze emancypacyjnym właśnie. Badania własnej tożsamości i potencjału mistycznego, energetycznego, erotycznego jako pierwsze próby emancypacji”²⁸. Taką autointerpretację określiłabym wręcz jako metasubwersywną.

Moim zdaniem oba omówione powyżej cykle, czyli *Święte miłości* i *Związki rodzinne*, łączy subwersywne podejście do kwestii miłości, są one (nie)święte, chociaż „uświęcone” relacjami rodzinnymi czy świętością i mistycznym kontaktem z transcendencją.

27 M. Wróblewska, *Oculis corporis i oculis mentis – dualizm widzenia w twórczości Katarzyny Swinarskiej*, „Artluk” nr 2, 2011, s. 82–83.

28 Z korespondencji z artystką z 17.09.2017.

Katarzyna Swinarska

Synuś #2, 90 × 120 cm, olej na płótnie, 2010.





Emancypacyjny ferment

O cyklu swoich obrazów *Jesteśmy okropne* Katarzyna Swinarska powiedziała: „Ukazywał on zdjęcie trzech zawstydzonych młodych kobiet. Dlaczego zawstydzonych? Na to pytanie odpowiedziałam sobie wówczas sama, ponieważ czułam się dokładnie tak jak one: w społeczeństwie polskim kobieta jest zawsze wobec najświętszej Marii dziewicy, która poczęła niepokalanie – pokalana, brudna, winna. W hierarchii katolickiej bóg – mężczyzna sądzi kobietę-grzesznicę i ten model funkcjonuje w naszym społeczeństwie”²⁹. Pokuszę się o tezę, że podobne odczucia ma bardzo wiele kobiet, a wśród nich artystki, które w swoim malarstwie rozwijają subwersywne strategie dialogowania z tradycyjną ikonografią religijną. W ramach tej strategii i przyrodzonych jej (nie)delikatnych przesunięć znaczeniowych można śmiać emancypacyjny ferment. Artystki rzucają wyzwanie dominującemu porządkowi polityczno-moralnemu z pozycji emancypacyjnych, by tym porządkiem najpierw zachwiać, a docelowo go obalić i pogrzebać³⁰.

Poprzez świadome nawiązywanie do chrześcijańskich schematów ikonograficznych ich twórczość staje się anachroniczna, lecz nie w powszednim znaczeniu tego słowa, lecz w tym nadanym mu przez Georges’a Didi-Hubermana. Dla francuskiego historyka sztuki pojęcie anachronizmu dotyka bowiem kwestii niezgodności czasowych, które nie tylko nie są traktowane jako kategorie negatywne, lecz – wręcz przeciwnie – jako niezbywalne elementy interpretacji, a niekiedy nawet warunki możliwości jej powstania³¹. Ponadto anachronizm cechuje się paradoksalną naturą³², co pozwala go zakwalifikować jako strategię subwersywną.

Artystki te tworzą malarstwo krytyczne oraz politycznie i społecznie zaangażowane, choć podkreśliłabym, że nie u każdej z nich jest to programowe czy radykalne. Subwersywne, anachroniczne obrazy powstają raczej w ramach rozrachunków z własnymi, także intymnymi i osobistymi doświadczeniami, ale siłą rzeczy się uniwersalizują, ponieważ ich tematyka oscyluje wokół sytuacji kobiety we współczesnych realiach. W drugiej połowie XIX wieku między innymi Artur Grottger odwoływał się do ikonografii chrześcijańskiej, by sakralizować cierpienie ofiar powstania styczniowego.

29 Katarzyna Swinarska, cytata za notką do wystawy *Związki rodzinne* w CSW Łaźnia w Gdańsku: http://www.laznia.pl/aktualnosc/art,711,2010_katarzyna_swinarska_zwiazki_rodzinne.html, dostęp: 6.02.2018.

30 Odnoszę się do definicji subwersywności zaproponowanej przez Jensa Kastnera. Zob.: J. Kastner, *Insurrektion und symbolische Arbeit*, [w:] *Kunst, Subversion, Krise. Zur Politik der Ästhetik*, Hrsg. v. N. Bandi, M.G. Kraft, S. Lasinger, Transcript, Bielefeld 2012, s. 42.

31 Zob.: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 117.

32 Ibidem, s. 119.

Z kolei w latach 60. i 70. XX wieku między innymi grupa Wprost sięgała po symbolikę i schematy tego typu, by zestawić motywy opozycyjne z kontekstem religijnym i tym samym wzmocnić przesłanie swoich kompozycji.

Na początku XXI wieku kobiety-malarki obierają podobną strategię, ale nie po to, by sakralizować, tylko raczej desakralizować i walczyć o swoją tożsamość, głęboko związaną z cielesnością. Nie niszczą przy tym kodów, lecz je przechwytyują na własny użytek i zniekształcają. Subwersywność zawsze idzie w parze z polityką, chociaż praktyki subwersywne nie wymagają subwersywnych aktorek i aktorów, a także nie zawsze muszą być zamierzone³³. Również takie działania mogą przynosić subwersywne efekty.

„Parafrazując stwierdzenie Charlesa Pierce’a o znaczeniu pojęcia, które tworzy suma jego »praktycznych konsekwencji« i podstawiając słowo symbol w miejsce »pojęcia« można powiedzieć, że znaczenie symbolu tworzy suma jego »praktycznych konsekwencji«³⁴. Artystki budują swoje wizualne światy, traktując symbole jako kategorie otwarte, a nie jednoznaczne. Jakie mogą być zatem praktyczne konsekwencje tego typu malarstwa? Jest to oczywiście pytanie o sprawczość sztuki, którego tutaj nie śmiałabym rozstrzygać. Nie mam jednak wątpliwości co do tego, że malarstwo może mieć wymiar krytyczny, a w konsekwencji podaje w wątpliwość oczywistości religijnej ikonografii oraz przejmuje jej język w celu oddania głosu kobietom. A jak w czasie targów subwersywności (Subversiv Messe) w Linzu podkreślała grupa Social Impact: „Jeśli subwersywność ma się dobrze, wszyscy mamy się dobrze!”³⁵.

—

33 J. Kastner, op. cit., s. 42. Å propos relacji subwersywności i polityki zobacz również: *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Hrsg. v. T. Ernst, P. Gozalbez Cantó, S. Richter, N. Sennewald, J. Tiede, Transcript, Bielefeld 2008.

34 E. Klekot, *Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 3-4 (51), 1997, s. 55.

35 Za: M. Termeer, *Was wird hier eigentlich sichtbar? Oder: wie ist Subversion im gegenwärtigen Kapitalismus möglich?*, „Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität” Band 2, 2012, s. 14.



**Empatyczny
maternalizm
w inicjatywach
wystawienniczych
Fundacji MaMa**

Kobięcy separatyzm

Podejmowane przez kobiety działania artystyczne oparte na separatyzmie płci pojawiły się wraz z początkami ruchu kobiecego, stanowiąc przedsięwzięcia nastawione na przemianę pozycji kobiet w społeczeństwie. Inicjowanie, poczynając od XIX wieku, wyłącznie kobiecych organizacji, organizowanie kursów dla dziewcząt czy ekspozycji pokazujących kobiecą pracę, rzemiosło i twórczość artystyczną okazało się działaniem niezwykle trwałym¹. Dotyczy to zarówno trwania powyższych form, jak i ugruntowania się wielorakich koncepcji, stojących u podstaw wspomnianych przedsięwzięć. Niniejszy tekst będzie poświęcony strategiom działania opartego na separatyzmie płci w kontekście polskich wystaw sztuki kobiecej.

Kobięcy separatyzm uformowało poczucie wykluczenia z przestrzeni społecznej i przymusowe usytuowanie kobiet w prywatnym obszarze domu². Tworzone w separatystycznym duchu inicjatywy nastawione były na wkroczenie w sferę publiczną. Szczególnie ważnym aspektem było ubieganie się o płacę za wykonywane przez kobiety prace³. Dotąd bowiem tylko praca mężczyźni była opłacana, natomiast kobieca aktywność pozbawiona została finansowej gratyfikacji. W efekcie pozbawiono kobiety realnego, bo finansowego wpływu na rzeczywistość, zorganizowaną w XIX wieku zgodnie z kapitalistycznymi regułami rynku. Walka o płacę za pracę była więc nie tylko próbą zyskania takiego traktowania, jakie było właściwe mężczyznom, ale przede wszystkim spowodowana była chęcią uczynienia z kobiet aktywnych aktorów, oddziałujących na rzeczywistość.

Jednym z przejawów myślenia separatystycznego, opartego na płci, było tworzenie ekspozycji dedykowanych twórczości kobiet⁴. Ich celem było wprowadzenie kobiecej działalności artystycznej w społeczną rzeczywistość świata sztuki i walka o uzyskanie w nim równouprawnienia. W grupie inicjatyw, które znajdują się w centrum tego tekstu, miejsce wyjątkowe zajmuje wystawiennictwo sztuki kobiecej, a więc tworzonej przez kobiety, a zarazem bazującej na doświadczeniu mającym być wyłącznie kobiecym. Przedmiotem poniższych rozważań będą polskie inicjatywy wystawiennicze oparte na separatyzmie płci, w których działania podejmowane są nie tylko ze względu na fakt bycia kobietą, ale również posiadanie specyficznego kobiecego

1 E. Freedman, *Separatism as Strategy: Female Institution Building and American Feminism, 1870–1930*, „Feminist Studies” vol. 5, no. 3, 1979, s. 512–529.

2 M. Pepchinski, *Feminist Space. Exhibitions and Discourses between Philadelphia and Berlin 1865–1912*, VDG, Weimar 2007, s. 23–25.

3 Ibidem, s. 26–43.

4 Ibidem, s. 56–82.

doświadczenia, jakim jest macierzyństwo. W centrum zainteresowania znalazła się przyjęta przez artystki strategia. Analizie poddano sytuację podmiotu, stanowiącego triadę kobieta-artystka-matka. Podjęto próbę określenia pożądanego przez organizatorki sposobu działania oraz zdefiniowania dalszych perspektyw podejmowanych przez nie działań. Pod uwagę brano zyski zarówno dla samych zainteresowanych, jak i szerzej – dla społeczeństwa, w którym funkcjonują. Celem tekstu stało się zatem określenie kategorii centralnych dla prezentowanego dyskursu i namysł nad tym, co ma on do zaoferowania, zarówno w polu sztuki, jak i w sferze społecznej.

Doświadczenie kobiecości

Genezy kobiecych inicjatyw wystawienniczych należy poszukiwać w dynamice ruchu kobiecego, w przejściu od sufrażyzmu do feminizmu. Działania sufrażystek, początkowo nastawione na wywalczenie sobie praw obywatelskich, a więc prawnego dostępu do sfery publicznej, z czasem przeobraziły się w walkę na poziomie symbolicznym. Rozwinęły refleksję feministyczną nad miejscem kobiet w świecie. Zaczęto upominać się o prawo do faktycznego i równego dostępu do sfery publicznej wraz z jej płaszczyzną symboliczną, wychodząc poza kwestie formalnego równouprawnienia charakterystyczne dla pierwszej fali feminizmu. Kobiety w późnych latach 60. ubiegłego wieku zapoczątkowały, rozpoczynając tym samym drugą falę feminizmu, batalię o traktowanie ich na równi z mężczyznami. Walczyły ze stereotypami mówiącymi o ograniczeniach i powinnościach wynikających z płci⁵.

Jednym z częściej pojawiających się tematów stało się w owym czasie macierzyństwo i związana z nim praca domowa kobiet. Macierzyństwo jest uwikłane w biologię, w związku z ekskluzywnie kobiecą możliwością bycia w ciąży. Równocześnie w sposób stereotypowy uproszczono rolę matki, stawiając barierę dla pozamacierzyńskich działań kobiet, na co wskazywały już od lat 60. feministki. Uproszczenie to związane było z wiarą w szczególne predyspozycje wszystkich kobiet do wydawania na świat potomstwa, opieki nad nim i tworzeniem dla niego domu przy równoczesnym braku cech pozwalających na sprawne działanie w sferze pozadomowej⁶.

- 5 N. Brode, M. Garrard, *Feminism and Art in the Twentieth Century*, [w:] *The Power of Feminist Art*, ed. M. Garrard, Thames and Hudson, London 1994, s. 10–29; C. Butler, *Art And Feminism: An Ideology Of Shifting Criteria*, [w:] *Wack: Art And The Feminist Revolution*, ed. C. Butler, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2007, s. 14–25.
- 6 J. Chicago, *Through The Flower: My Struggle as A Woman Artists*, Doubleday & Company, New York 1993; P. Mainardi, *The Policies of Housework*, [w:] *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings From Womens Liberation Movement*, ed. R. Morgan, Random House Trade Paperbacks, New York 1970; K. Millet, *Sexual Politics*, Rupert Hart-Davis, New York 1970.

Feministki zaczęły się zastanawiać nad hermetycznością sfery domowej i symbolicznym, trudnym do przełamania przywiązaniem do niej kobiet, fundowanym płciowym przeświadczeniem o powołaniu ich do takich miejsc i ról. Wskazywano wówczas, iż napięcie powstające na linii kobieta – dom i kobieta – dziecko uniemożliwiałoby kobietom pełną partycypację w życiu społecznym. W efekcie starano się uczynić przestrzeń domową z kobietą umieszczoną w jej centrum przedmiotem refleksji, analizując aprioryczność przeświadczenia o kobiecym, fundowanym biologią powołaniu do macierzyństwa i sprawowaniu funkcji opiekuńczych. Zaowocowało to między innymi interesującymi mnie inicjatywami artystycznymi.

Działania artystek feministek przyniosły wiele prac, dziś traktowanych jako klasyczne, w których centrum znalazło się napięcie pomiędzy przestrzenią domową a kobietami. Należy tu wymienić takie projekty, jak choćby *Mon Fils* (1968) – pracę-wystawę, za którą stoi Lea Lublin, przenoszącą przestrzeń domową artystki i jej syna w obręb sfery publicznej, jaką była galeria sztuki; Mierle Laderman Ukeles *Maintenance Art Manifesto 1969!* (1969), propozycję wystawy zatytułowanej *Care*, dedykowaną czynnościom opiekuńczym pełnionym przez kobiety; *Womanhouse* (1972), a więc powstały pod kierownictwem Judy Chicago i Miriam Schapiro monumentalny environment, współtworzony z ich studentkami na California Institute of the Arts, składający się z przestrzeni analizujących domowość kobiecości przez pryzmat zaaranżowanych pokoi z kobietą i jej pracą w ich centrum; Marthy Rosler *Semiotics of the Kitchen* (1975) – pracę wideo nagraną w kuchni, angażującą sprzęty gospodarstwa domowego, podejmującą kwestię tradycyjnych ról płciowych przypisywanych kobietom; *Post-Partum Document* Mary Kelly (1976), instalację analizującą relację matka – dziecko.

Temat powiązania kobiet z domowym ogniskiem, pracami opiekuńczymi i doświadczeniem macierzyństwa pojawił się też w wielu innych pracach, których nie sposób wymienić w tym tekście. Stał się również przedmiotem rozważań teoretycznych u Betty Friedan czy Lucy Lippard, a także praktycznych działań w formie ruchów społecznych, takich jak na przykład *Wages for Housework*⁷. Pomysły, aby ujmować poprzez sztukę specyficznie kobiece doświadczenie, przyczyniły się do organizowania od lat 70. wystaw ukazujących tylko sztukę kobiet, opartą na doświadczeniu mającym być wspólnym wszystkim kobietom, a więc na macierzyństwie i pracach domowych⁸.

7 B. Friedan, *The Feminine Mystique*, W.W. Norton and Co., New York 1963; L. Lippard, *Household Images in Art*, [w:] eadem, *The Pink Glass Swan*, The New Press, New York 1995; S. Federici, *Wages Against Housework*, Falling Wall Press, Berlin 1975.

8 A. Raven, *Womanhouse*, [w:] *The Power of Feminist Art*, op. cit., s. 48–65.

Prace weszły także w obszar refleksji nad obecnością w sztuce kobiet-artystek-matek oraz przeszkód, które muszą pokonać dla osiągnięcia celu, jakim jest zaistnienie w rzeczywistości artystycznej, wytyczając dla nich różne ścieżki działania. Charakterystycznym rysem tej refleksji było ujednolicenie kobiecego doświadczenia jako podobnego dla wszystkich kobiet, niezależnie od prywatnych historii, pochodzenia, miejsca zamieszkania czy wypełnianych ról społecznych, które po latach 70. stało się obiektem krytyki⁹. Podnoszono zwłaszcza problem esencjalizacji, mającej stanowić aspekt wykluczający te kobiety, które nie mieściły się w raz zaproponowanym idiomie.

Strategia, która zdominowała drugą falę, okazała się projektem antagonizującym, nieefektywnym i hermetycznym. Zrealizowanie po jej przyjęciu celu, jakim było konsensualne wprowadzenie długofalowej zmiany w życiu społecznym, okazało się niemożliwe. W konsekwencji myśl feministyczna w kolejnych latach zaczęła poszukiwać innych dróg urzeczywistnienia postulatu, jakim była walka o kulturowe i symboliczne równouprawnienie kobiet. Nowe koncepcje zaczęły zrywać z negocjacjami na rzecz między innymi strategii przystosowawczych, zmiany generalnego porządku społecznego czy znajdowania luk w strukturze społecznej, które mogłyby zostać przez kobiety przejęte¹⁰. Niestety okazało się, że i one mają pewne ograniczenia.

Feminizm w Polsce

Polemiki z esencjalistycznym punktem widzenia doprowadziły do powstania szeregu koncepcji lokalnych, charakterystycznych dla różnych części świata i odmiennych społeczności, biorąc pod uwagę miejscowe warunki odgrywające rolę w funkcjonowaniu kobiet-artystek-matek. Przyczyniło się to do rozbicia dyskursu i wprowadzenia do niego znacznej polifonii. Sytuacja polska wypada na tym tle szczególnie interesująco.

Myśl feministyczna w latach powojennych w Polsce właściwie nie rezonowała¹¹. Wynikało to z narzuconego przez rządzącą wówczas partię komunistyczną sposobu myślenia, w ramach którego domagano się całkowitej społecznej

9 L. Cottingham, *The Feminist Continuum: An After 1970*, [w:] *The Power of Feminist Art*, op. cit., s. 276–288.

10 M. Schor, *Backlash and Appropriation*, [w:] *The Power of Feminist Art*, op. cit., s. 248–263.

11 Warto nadmienić, iż w latach wcześniejszych, od końca XIX w. działalność sufrażystek i feministek w Polsce była niezwykle ożywiona, a została zupełnie zapomniana w powojennej polskiej rzeczywistości doby komunizmu. Por. A. Górnicka-Boratyńska, *Chcemy całego życia: antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, Res Publica, Warszawa 1999; M. Gawin, *Spór o równouprawnienie kobiet*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2005; J. Sosnowska, *Poza kanonem: Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.

równości, zakładając także zrównanie płci, zarówno w wymiarze prawnym, jak i społeczno-kulturowym. Za postulatami nie szły jednak żadne działania, a partyjna walka o równouprawnienie była wyłącznie pozorem¹². Skutkiem tego dyskusja feministyczna w Polsce w okresie PRL-u stała się nieobecna w dyskursie publicznym. Problem płciowej dyskryminacji odrzucono, uważając, iż wprowadzenie socjalistycznego ustroju całkowicie rozwiązało kwestię, a kobiety zyskały tak na płaszczyźnie prawnej, jak i symbolicznej wszelkie możliwości potrzebne do publicznego funkcjonowania. Macierzyństwo nie było traktowane przez władzę i język propagandy jako przeszkoda w osiągnięciu jakichkolwiek celów, gdyż obowiązki związane z opieką i wychowaniem dzieci miało przejąć państwo. Uwalniając kobiety od domowych obowiązków, za sprawą rzekomych instytucjonalnych rozwiązań, twierdzono, iż pozwolono kobietom na tworzenie socjalistycznej rzeczywistości na równi z mężczyznami.

Oficjalny dyskurs władzy istniał jednak w zupełnym oderwaniu od praktyki życia codziennego. Kobiety w drugiej połowie XX wieku nadal się zmagaly z ograniczeniami, których państwo – wbrew propagandowym hasłom – nie pokonało. W porównaniu z mężczyznami wciąż zdecydowanie rzadziej funkcjonowały w sferze publicznej. Tradycyjne wzorce konserwowało niewystarczające zaplecze instytucji opiekuńczych, których liczba odbiegała od tej ze zideologizowanego przekazu, zmuszając kobiety do pozostania w domu lub uciążliwego przeciążenia koniecznością łączenia obowiązków zawodowych z domowymi.

Pomimo braku dyskursu feministycznego w okresie PRL-u od czasu do czasu pojawiały się wystawy sztuki kobiet. Działo się to zwykle przy okazji Dnia Kobiet, mocno fetowanego z powodów propagandowych¹³. Celem ekspozycji nie było jednak prezentowanie działalności kobiet i dyskutowanie z ich położeniem w społeczeństwie. Miały one znaczenie wyłącznie ideologiczne. Udowadniały, iż kobiety licznie, podobnie jak mężczyźni, tworzą sztukę, nie znajdując dla swojej działalności artystycznej żadnych ograniczeń, które przed wprowadzeniem komunistycznego systemu częstokroć im dokuczały. Wystawy te nie mieszczą się więc w działaniach separatystycznych czy feministycznych, pozostają narzędziem ówczesnej propagandy. Temat macierzyństwa czy pracy domowej jako doświadczenia ekskluzywnie kobiecego znajdował się poza spektrum zainteresowania ówczesnych artystek.

Zagadnienia te zaczęły pojawiać się dopiero w dyskusjach i towarzyszących im działaniach artystycznych w pierwszej dekadzie XXI wieku. Po okresie transformacji ustrojowej, wraz z rozwojem myśli feministycznej w Polsce,

12 M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2015; E. Toniał, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja Halart, Kraków 2008.

13 L. Kopciwicz, *Dzień Kobiet w doświadczeniach kobiet i mężczyzn*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 4, 2012, s. 61–81.

feministki zwróciły uwagę na ograniczenia w zakresie możliwości realizacji kariery zawodowej przez kobiety i na przeszkody w godzeniu pracy ze stereotypowymi kobiecymi obowiązkami¹⁴. Wynikało to ze zmiany systemu politycznego i gospodarczego, po 1989 roku kwestia zawodowego powodzenia stała się ważnym aspektem określającym warunki życia i status jednostki, tak w obszarze prywatnym, jak i publicznym. W okresie tym powstała między innymi Partia Kobiet oraz regularnie odbywały się Kongresy Kobiet, podczas których zaczęto dyskutować nad położeniem kobiet, próbując – poprzez wspieranie ich aktywizmu – przeciwdziałać procesom hamującym ich równy udział w kapitalistycznym społeczeństwie.

Temat macierzyństwa i zaangażowania kobiet w przestrzeń domową był żywo poruszany przez Polki po transformacji ustrojowej. Znacząco wzrosła liczba prac i działań skupionych na macierzyństwie. Zainteresowanie to objawiło się publikowaniem książek¹⁵ czy powstaniem organizacji zajmujących się macierzyńską świadomością i walką o istnienie matek w przestrzeni publicznej¹⁶. Przełożyło się to także na interesujące mnie inicjatywy wystawiennicze. Pierwszą była prezentowana w roku 2005 w warszawskiej galerii XX1 wystawa *Dzień Matki*, podczas której artystki, ale niekoniecznie matki, przedstawiły prace odnoszące się do osobistego bądź pośredniego doświadczenia zadań opiekuńczych i prac domowych¹⁷.

Największym przedsięwzięciem tego typu – i zdecydowanie bardziej konsekwentnym, jeśli chodzi o kobiecość doświadczenia – był cykl wystaw *Sztuka Matek*¹⁸, inicjatywa Fundacji MaMa. Założona w 2006 roku przez Sylwią Chutnik, Julię Kubisę i Annę Pietruszkę-Drózdź organizacja miała na celu walkę z dyskryminacją matek na różnorodnych polach – społecznym, gospodarczym czy kulturalnym¹⁹. Kluczem doboru prac i artystek na wystawach z cyklu *Sztuka Matek* okazała się nie tylko płęć, ale przede wszystkim bezpośrednie doświadczenie artystek-matek. Miało to zwiększyć świadomość ich położenia i uwidocznic ich głos, który – jak piszą inicjatorzy – nie znajdował dotąd w przestrzeni publicznej swojego miejsca²⁰.

14 A. Graff, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2001.

15 Eadem, *Matka feministka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014; *Pożegnanie z Matką Polką?*, red. R. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012; J. Woźniczko-Czeczott, *Macierzyństwo non-fiction*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012; J. Mielewczyk, *Matka Polka Feministka*, Czwarta Strona, Poznań 2017.

16 J. Kubisa, *Feministyczne macierzyństwo: AKCJA! Nowe formy feministycznego aktywizmu na przykładzie Fundacji MaMa*, [w:] *Pożegnanie z Matką Polką?*, op. cit., s. 289–308.

17 *Dzień Matki*, red. A. Rayzacher, Galeria XX1, Warszawa 2005.

18 J. Kubisa, op. cit.

19 Za informacjami zawartymi na stronie o organizacjach pożytku publicznego: ngo.pl – <http://bazy.ngo.pl/profil/135610/Fundacja-MaMa>, dostęp: 15.02.2018.

20 S. Chutnik, P. Dołowy, tekst kuratorski towarzyszący wystawie. Zob.: <http://wystawykobiet.amu.edu.pl/wystawa/sztuka-matek,149.html>, dostęp: 15.02.2018.

Wystawa

Sztuka Matek z perspektywy czasu okazała się niezwykle żywotnym cyklem ekspozycji, wyrastającym z wystawy zorganizowanej w warszawskiej Aptece Sztuki w 2010 roku, która pierwotnie nie miała mieć swojej kontynuacji²¹. Ekspozycja, zainicjowana przez Patrycję Dołowy i kuratorowana przez Katarzynę Haber, zawierała stały zestaw prac. Podróżowała po ośmiu miastach Polski przez cztery lata, gromadząc sporą publiczność. Na pierwotnej warszawskiej wystawie znalazły się prace: Anny Bedyńskiej, Patrycji Dołowy, Bo Dzierwy, Agaty Endo Nowickiej, Anny Grzelewskiej, Elżbiety Jabłońskiej, Klary Kopcińskiej, Katarzyny Korzenieckiej, Cecylii Malik, Joanny Pawlik, Izabeli Rabendy, Agnieszki Sandomierz, Patrycji Trzepizur, Violi Tycz i Aleksandry Wasilkowskiej, na kolejnych ekspozycjach pojawiły się również prace Magdaleny Franczak, Małgorzaty Malwiny Niespodziewanej (na wystawie krakowskiej i kolejnych), a także Moniki Drożyńskiej, Michaliny Garus, Anny Kordowicz-Markuszczyńskiej, Klaudii Urbanek-Kękuś, Anity Brudzińskiej-Bojarskiej i Agnieszki Zawiszy (na wystawie poznańskiej i kolejnych). Wszystkie artystki to matki, których doświadczenie macierzyństwa stało się ważnym punktem wyjścia dla ich twórczości.

Szczególna w swoich założeniach ekspozycja zaopatrzona została w materiały, w ramach których inicjatorki wyjaśniły podwójny separatyzm przedsięwzięcia, gdzie kryterium wyboru była nie tylko płeć, ale i macierzyństwo. Ten dyskursywny moment pozwala zobaczyć, jak formowana jest przez inicjatorki kategoria „matki”, co mieści się w jej ramach poza samym faktem wydawania na świat dziecka, dlaczego doświadczenie macierzyństwa jest wyjątkowe oraz co wnosi do działalności artystycznej i szerzej – porządku społecznego. Równie ważki jest aspekt krytyczny wyznaczany przez sztukę prezentowaną podczas *Sztuki Matek* – to, o czym chce się głośno powiedzieć przez uwidocznienie matek w świecie sztuki, co zarzuca się tej rzeczywistości i pragnie się w niej zmienić.

21 *Sztuka Matek*, Apteka Sztuki, Warszawa 16.07–29.08.2010; *Sztuka Matek*, Browar Mieszczkański, Wrocław 29.04–13.05.2011; *Sztuka Matek*, Galeria BB, Kraków 22.10–3.12.2011; *Sztuka Matek*, Galeria Rynek MOK, Galeria Amfilada, haloGaleria MOK, Olsztyn 8.03–10.04.2012; *Sztuka Matek*, Galeria WSNHID (w ramach festiwalu *No Women No Art*), Poznań 18.05–26.06.2012; *Sztuka Matek*, Międzynarodowe Centrum Kultury w Kielcach; Kielce 21.11–30.11.2012; *Sztuka Matek*, Galeria Manhattan, Łódź 7.12.2012–13.01.2013; *Sztuka Matek*, Galeria Farbiarnia, Bydgoszcz 28.05–23.06.2013.

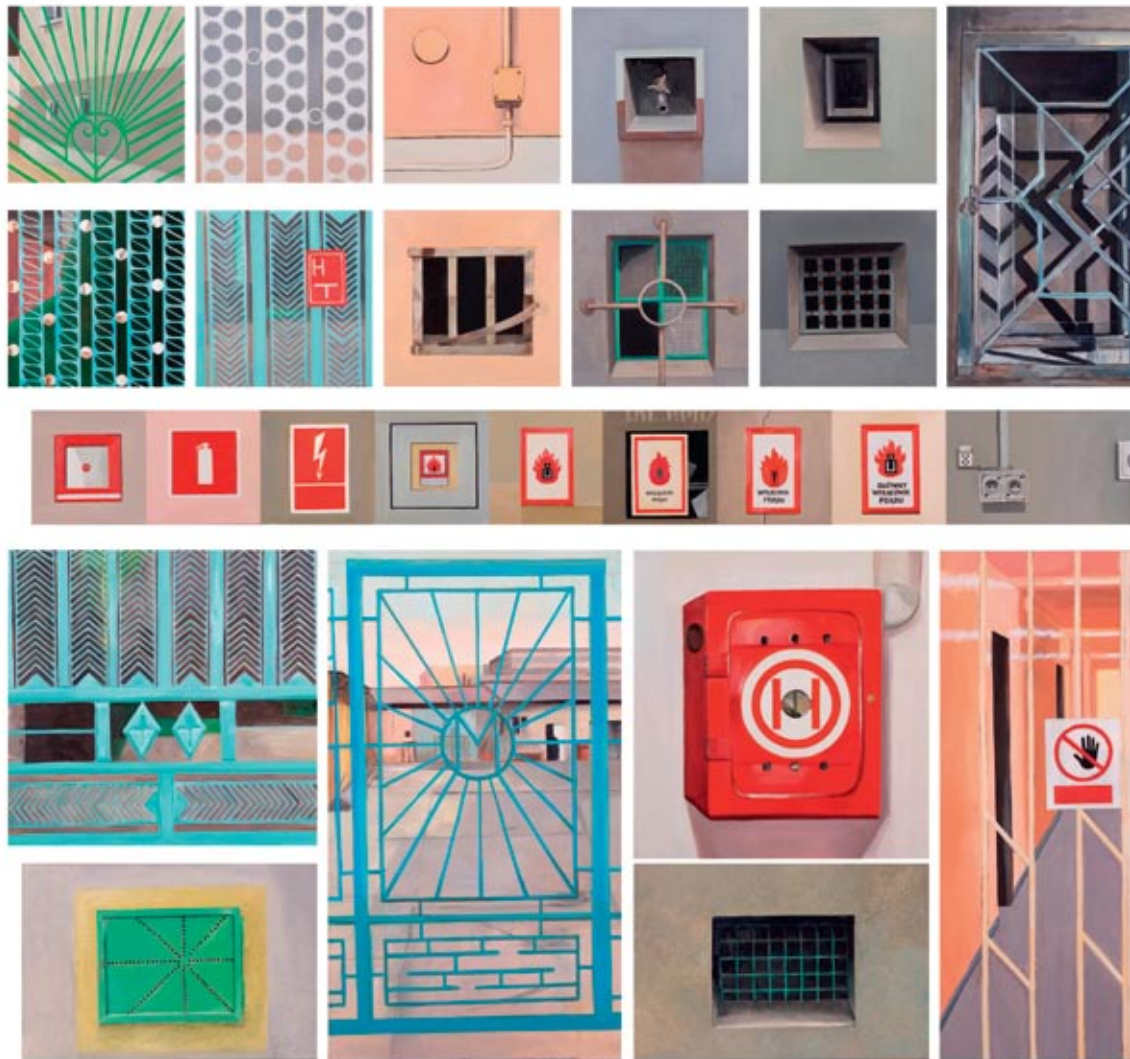




Cecylia Malik

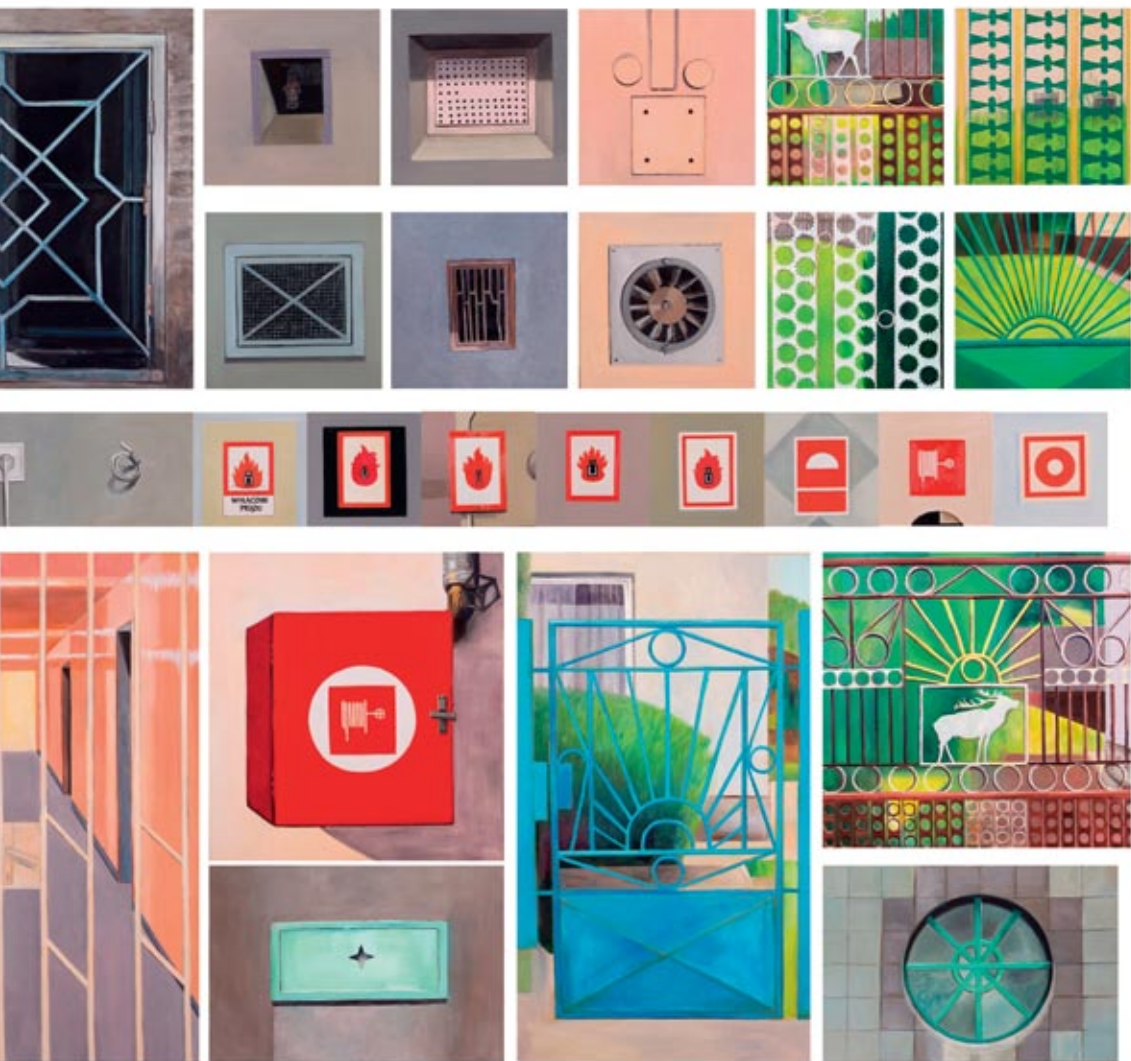
Ikonostas: Miasto, olej na płótnie.

Dzięki uprzejmości artystki.



←

Wernisaz wystawy w Aptece Sztuki, Warszawa 2010,
w tle prace Elżbiety Jabłońskiej, *Przypadkowa przyjemność* i Cecylii Malik, *Ikonostas: Miasto*.
Zdjęcie dzięki uprzejmości Apteki Sztuki.



Dyskurs

Warstwa dyskursywna towarzysząca ekspozycji i zgodna z intencjami organizatorek zaistniała za sprawą katalogu z tekstami Sylwii Chutnik – współzałożycielki fundacji, Katarzyny Haber – kuratorki przedsięwzięcia, Izabeli Kowalczyk i Pawła Leszkowicza, historyków sztuki, którzy zostali poproszeni o przygotowanie komentarza²², a także wypowiedzi założycielek i współpracowniczek Fundacji, publikowanych poza katalogiem, inicjatorce wystaw Patrycji Dołowy oraz ponownie Sylwii Chutnik²³.

Ponadto warszawskiej odsłonie wydarzenia towarzyszyła zorganizowana w czerwcu 2010 roku w Warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej konferencja, w której centrum pojawił się temat macierzyństwa – jako wyzwania dla twórczości. Działaczki Fundacji MaMa w ogłoszeniu o naborze referatów pisały – za Hilary Robinson, brytyjską badaczką feministyczną skupiającą się na twórczości kobiet, oraz za tekstem katalogowym Izabeli Kowalczyk – iż „kobieta-artystka to kategoria wewnętrznie sprzeczna”²⁴. W konsekwencji tak sformułowanego zaproszenia na konferencję kobieta-artystka-matka staje się figurą niemożliwą, stawiając wyzwanie dla procesu jej dyskursywnego stwarzania i praktycznego istnienia.

Nieistnienie

Myślenie skoncentrowane wokół kategorii niemożliwości i rozważań nad jej ewentualnym przekroczeniem znalazło wyraźne odzwierciedlenie w słowach Patrycji Dołowy, która przy okazji bydgoskiej odsłony wystawy podzieliła się następującym stwierdzeniem:

Mówimy o sobie, swojej tożsamości. Wystawa uwidacznia wykluczenie macierzyństwa ze sfery publicznej jako jej nieprzynależnego. Obnaża konstrukt, przypisujący macierzyństwo do sfery domowej i pokazuje, że próba wyjścia poza tę strefę, jest odbierana jako ekspansja, zachowanie agresywne, coś nienaturalnego, fanaberia²⁵.

22 *Sztuka Matek*, katalog wystawy, red. P. Dołowy, I. Pijanowska, Fundacja MaMa, Wrocław 2011; K. Haber-Puitorak, *Pół biurka*, [w:] *Sztuka Matek*, op. cit., s. 1; I. Kowalczyk, *Matki, artystki, negocjatorki...*, [w:] *Sztuka Matek*, op. cit., s. 2–4; P. Leszkowicz, *Sztuka matek przeciwko alienacji*, [w:] *Sztuka Matek*, op. cit., s. 4–5.

23 S. Chutnik, „Sztuka Matek” i „Zapiskane w ciele” jako przykłady wystaw feministyczno-macierzyńskich, „Sztuka i Dokumentacja” nr 15, 2016, s. 126–133.

24 Materiały organizacyjne konferencji zostały udostępnione autorce dzięki uprzejmości Fundacji MaMa.

25 Patrycja Dołowy dla Bydgoskiego Informatora Kulturalnego, [w:] NN, *Wernisaz wystawy „Sztuka Matek”*, „Bydgoski Informator Kulturalny”, http://www.bik.bydgoszcz.pl/index.php?option=com_k2&view=item&id=1767:wernisaz-wystawy-sztuka-matek, dostęp: 15.02.2018.

Kategoria „macierzyństwa” zostaje w powyższych słowach ukazana jako niewidoczna w sferze publicznej i jej niewłaściwa. Obarczona jest nieistnieniem, choć nie jest ono totalne, a dotyczy publicznego wycinka rzeczywistości. Jest specyficznie kobieca i powiązana z prywatną egzystencją. Stanowi równocześnie ważny komponent tożsamościowy, który nie może jednak – zdaniem Dołowy – pozostawać dłużej ukryty w domowych pieleszach, tylko ma zostać zaangażowany w działania odbywające się w sferze publicznej, jakimi są na przykład twórczość artystyczna i jej wystawianie w galeriach. Dopiero to może doprowadzić do zmiany sytuacji kobiet, wcześniej dyskryminowanych właśnie ze względu na niemożność publicznej ekspresji własnej tożsamości, a także represjonowanie jej zasadniczych aspektów.

Tożsamość kobiety-matki w świetle dyskursu budowanego wokół ekspozycji *Sztuka Matek* diagnozowana jest jako naznaczona nieistnieniem w sferze publicznej i wymagająca radykalnego w niej uwidocznienia. Celem jest położenie kresu istniejącym nierównościom i stworzenie harmonijnej demokratycznej rzeczywistości, otwartej na różnorakie tożsamości, bez względu na ich zakorzenienie w sferze domowej bądź pozadomowej. Myśl wyrażona przez Dołowy współgra tu z innymi aktualnymi w Polsce po transformacji ustrojowej punktami widzenia, będąc objawem szerszej tendencji²⁶.

Negocjacje

Diagnoza Patrycji Dołowy mówi, że macierzyństwo jest ważnym komponentem tożsamościowym wielu kobiet, społecznie i kulturowo represjonowanym. Przyczynia się to do braku symetrii pomiędzy kobietami i mężczyznami. Inicjatorki *Sztuki Matek* w prowadzonym przez siebie dyskursie zaczęły poszukiwać narzędzi, które pozwoliłyby włączyć kobiece, a zwłaszcza macierzyńskie tożsamości w sferę społeczną. Jednym z narzędzi stał się proces negocjowania ich obecności. W omawianej inicjatywie widoczne jest tematyzowanie pozycji kobiet w społeczeństwie, pojawiające się pośrednio u Dołowy, ale i szerzej omówione w katalogu przez Kowalczyk:

Matki-artystki są przede wszystkim negocjatorkami, wciąż muszą bowiem negocjować pomiędzy sferą twórczości a obszarem domowych obowiązków [...], które są względem siebie nieprzystawalne w tym sensie, że kulturowo przypisano im odmienne, a wręcz wykluczające się znaczenia.

26 S. Urbańska, *Naturalna troska o ciało i moralność versus profesjonalna produkcja osobowości. Konstruowanie modelu człowieka w dyskursach macierzyńskich w latach 70. (PRL) i na początku XXI wieku*, [w:] *Pożegnanie z Matką Polką?*, op. cit., s. 49–70.

Niektóre dawne artystki musiały nawet wybierać pomiędzy sztuką a macierzyństwem, inne – czuły się winne, zajmując się twórczością, a nie dziećmi. [...] Sfera domowa, opieka nad dzieckiem wciąż traktowane są jako domeny kobiece, co powoduje, że kobietom jest po prostu trudniej znaleźć czas na realizację swoich aspiracji. Chodzi o ograniczenia tkwiące w świadomości [...] ²⁷.

Tym tropem podąża też Sylwia Chutnik:

[Trzeba wskazać na] negocjację jako sposób znajdowania się w obiegu artystycznym. Byłoby to negocjowanie czasu przeznaczanego na sztukę [...], negocjowanie siebie jako pełnoprawnej artystki [...], negocjacja własnego macierzyństwa, które z jednej strony tłamsi – kulturowo, tożsamościowo – z drugiej strony daje inspirację i wsparcie do tworzenia. [...]. Zaobserwować również można tożsamość tricksterek działających wbrew normom i przyjętemu porządkowi. [...] Kolejnym przykładem mogłoby być stawianie się w roli królowych codzienności [...]. Ważnym tropem tożsamościowym może być również poczucie bycia pomiędzy: artystką, matką, własną menadżerką, działaczką społeczną oraz domowniczką, walczącą o własne terytorium do tworzenia ²⁸.

Tożsamość matki-artystki zostaje w przypadku *Sztuki Matek* osnuta wokół aktu negocjacji, konieczności dokonywania wyborów, wewnętrznego i zewnętrznego jej ustalania oraz sytuowania się wobec innych czynników. Jest określana tak w odniesieniu do sfery prywatnej, zależnej na przykład od czasu poświęcanego na czynności domowe i opiekuńcze, jak i w relacji wobec publicznego między innymi poprzez występowanie w poprzek istniejących norm, konwenansów i społecznych przyzwyczajęń. Negocjacja staje się tu narzędziem pozwalającym kobietom-artystkom-matkom zaistnieć w sferze publicznej wraz z macierzyństwem jako możliwym, a dotąd represjonowanym aspektem ich tożsamości. W tak prowadzonym dyskursie wokół wystawy dąży się do włączenia tożsamości kobiety-matki i kobiety-opiekunki w obieg tożsamości publicznych.

Podejmowanym przez kobiety aktom negocjowania dostępu do sfery publicznej opinia publiczna częstokroć przypisuje agresję, jak rozpoznaje to w swojej wypowiedzi Dołowy. Obarcza to działania pewną nieskutecznością poprzez zamknięcie się adresatów działań kobiet na wysuwane przez negocjatorki propozycje. W efekcie strategia staje się problematyczna i nieefektywna dla osiągnięcia wyznaczonych celów. Akt negocjacji obciążony zostaje koniecznością dokonania oceny istniejącego porządku, pozytywnego i negatywnego

27 I. Kowalczyk, op. cit., s. 2.

28 S. Chutnik, op. cit., s. 126–133.

waloryzowania pewnych jego aspektów. Negocjatorki stawiają się w pozycji tych, których racje nie są w pełni respektowane. By móc negocjować, trzeba bowiem wskazać powód, dla którego rozpoczyna się ten proces, wykazując brak symetrii w porządku rzeczywistości. Budzić to może zarówno niezgodę tych, którzy zostaną obwinieni o przyczynę takiego stanu rzeczy, jak i ich obawę o utratę dotychczasowej pozycji, która bezpośrednio z owej nierówności może wynikać.

Negocjowaniu towarzyszy konflikt sprzecznych racji, konieczność poświęcenia pewnych przyzwyczajzeń oraz rzucanie wyzwania nawykowi własnym i kolektywnym. Obarczone jest ono obopólną koniecznością zweryfikowania pozycji stron. Wymusza elastyczne myślenie o własnych celach, które powinny ulegać takim modyfikacjom, aby wszyscy byli w stanie je zaakceptować i wcielić w działanie rezultaty owego procesu. W efekcie osiągnięte zostanie porozumienie stanowiące zasadniczy cel negocjacji.

Negocjowanie nowego ładu może napotkać rozmaite trudności ze wszystkich stron biorących udział w procesie. Jedną z nich jest możliwość radykalnego utrzymywania własnego stanowiska i niechęć do czynienia jakichkolwiek ustępstw. Inną stanowi zamknięcie się na argumenty drugiej strony i niedostrzeganie pozytywnych konsekwencji działań. Wiąże się to z przekierowaniem całej uwagi na ich ewentualne negatywne skutki, jawiące się jako niemożliwe do zniwelowania. W konsekwencji negocjowanie dostępu do obszaru publicznego staje się strategią problematyczną.

Empatia

Dyskurs wokół wystawy *Sztuka Matek* w sposób interesujący radzi sobie z ograniczeniem negocjacji jako narzędzia wykorzystywanego do osiągnięcia celu, czyli wprowadzenia tożsamości kobiety-matki do obiegu publicznego, skutkując równouprawnieniem pomiędzy uczestniczkami i uczestnikami sfery publicznej, zarówno matkami, jak i osobami nimi niebędącymi. Jego autorki oferują nową perspektywę dla kobiet-artystek-matek, dla których macierzyństwo jest istotnym aspektem tożsamościowym, widząc je jako aktywne uczestniczki świata sztuki, wpływające na szerszą rzeczywistość społeczną. Uwidacznia się to wyraźnie w słowach Katarzyny Haber i Pawła Leszkowicza, piszących w katalogu wystawy w następujący sposób:

Działania ich skierowane do wewnątrz, mają na celu wywołanie i analizę indywidualnych, najbardziej osobistych, doświadczeń. [...] Część z artystek z założenia polemizuje ze zdewaluowanym obrazem Matki

Polki, inne uwypuklają własną seksualność w kontekście macierzyństwa, jeszcze inne decydują się na najbardziej osobiste uzewnętrznienie stanów psychiki [...] ²⁹.

Sztuka matek daje zatem szansę matczynego uzdrowienia sztuki jako osamotnionego i porzuconego dziecka, pozostawionego na pastwę obcych. [...] To wypowiedź, która głęboko działa na nas wszystkich, odwołując się do wspomnienia dzieciństwa i pamięci o własnej matce. Jest to sztuka zakorzeniona w cielesności [...] uwolniona od dystansu świata sztuki [...]. Macierzyństwo podlega radykalnym kulturowym przemianom, pozostając jednak w swym rdzeniu niezmiennie. [...] Artystki wizualizują [...] wizje i idee współczesnego macierzyństwa, wprowadzają nas poprzez osobiste wyobrażenia w odwieczny archetyp, ale i zmienne aktualne modele matki, których nie sposób ograniczyć. [...] W ten oto sposób sztuka matek jest przeciwko alienacji [...] ³⁰.

Sztuka matek w powyższych wypowiedziach, pomimo podwójnego separatyzmu, jest wyraźnie pluralistyczna. Dopuszcza do głosu różne strategie dotyczące bycia matką, jak i sytuuje się wobec zastanych archetypów i działa wobec niejednorodnych warunków funkcjonowania. Macierzyństwo staje się nieskończonym zbiorem zachowań, z których wszystkie, jak przyznają autorzy piszący w katalogu, są akceptowane. U podstaw owej akceptacji stoi niewyrażona *expressis verbis*, lecz domyślna kategoria „empatii”³¹, wzajemnego zrozumienia różnych racji, ale i – jak pisze Leszkowicz – współodczuwania³². Zdaniem autora sztuka matek zgromadzona na wystawie pozwala widzom, bez względu na posiadane doświadczenia, zakotwiczyć siebie w zobaczonych pracach, tworząc sieć powiązań, w której nikt nie jest ani fizycznie, ani duchowo sam³³.

Kategoria „empatii” wykorzystana przy budowaniu dyskursu wokół *Sztuki Matek* ma określać pożądany przez organizatorki charakter tożsamości kobiety-artystki-matki, która jest skierowana równocześnie do wewnątrz i poza siebie. Kobieta-artystka-matka, czerpiąc z własnego doświadczenia w procesie tworzenia dzieła, uwidacznia w pracach charakter własnej podmiotowości oraz rozmaite relacje łączące ją z zewnętrzną rzeczywistością. Znajduje to wyraźne odzwierciedlenie w przywoływanych już słowach Haber i Leszkowicza, zwracających uwagę na sytuowanie się artystek względem

29 K. Haber-Pułtorak, op. cit., s.1.

30 P. Leszkowicz, op. cit., s. 4–5.

31 W. Gulin, *Filozoficzne korzenie empatii*, „Studia Psychologica” nr 6, 2006, s. 207–220; M. Kłiś, *Pojęcie empatii we wcześniejszych oraz współczesnych koncepcjach psychologicznych*, „Psychologia Wychowawcza” nr 1, 1998, s. 17–27.

32 P. Leszkowicz, op. cit., s. 4–5.

33 Ibidem.

zastanych archetypów macierzyństwa, jak i na kreowanie przez nie zupełnie nowych wariantów macierzyńskiej tożsamości.

Istotna dla organizatorek *Sztuki Matek* kategoria „empatii” łączy się również z wytwarzaniem więzi pomiędzy podmiotami o różnych tożsamościach. Empatyzowanie nie wiąże się z antagonizowaniem, przeciwnie, służy porozumieniu fundowanemu na wczuciu się w sytuację innego podmiotu. Prezentacja prac kobiet-artystek-matek nie ma stanowić dygresyjnego pamiętnika macierzyńskiego przeżycia, ale ma nieustająco otwierać widzów na specyficznym kobiece doświadczenie. Celem staje się pokazanie, iż tożsamość kobiety-artystki-matki jest cenna, co oferuje lepsze zrozumienie sytuacji części kobiet i dostarcza nowych punktów widzenia rzeczywistości zarówno w jej aspekcie domowym, jak i pozadomowym.

Organizatorki wystawy do tak zbudowanej warstwy dyskursywnej dobrały prace stanowiące jej materializację. Wybrały dzieła artystek, które mając wgląd w siebie, sytuują się zarówno względem wewnętrznych impulsów, jak i zewnętrznej, otaczającej je rzeczywistości. Większość zgromadzonych na wystawie prac pokazuje codzienność matek-artystek. Twórczynie używają różnych sposobów wyrażenia swojego matczynego doświadczenia i zaproszenia do niego widzów. Portretują się z dziećmi lub ukazują inne matki opiekujące się potomstwem. W tle znajdują się domowe przestrzenie, zwykłe domowe czynności i trywialne przedmioty. Kompozycje nie mają w sobie nic z pozowania, sprawiając wrażenie zatrzymanych kadrów. Czynią tak między innymi: Anna Bedyńska, Agata Endo Nowicka, Małgorzata Malwina Niespodziewana, Joanna Pawlik czy Agnieszka Sandomierz. Ich prace działają na zasadzie przypomnienia widzom ich własnego doświadczenia związanego z macierzyństwem, powiązanego z byciem matką albo dzieckiem otoczonym matczyną opieką. Wydaje się, że widz nie napotyka większych trudności w umieszczeniu się w centrum tych prac, a obecność postaci ukazanych w dziełach jest w stanie zastąpić własną podmiotowością.

Artystki oddziałują empatycznie przez pobudzenie wspomnień publiczności. Ich prace mają przypominać widzom ich własne doświadczenie macierzyństwa lub dzieciństwa – z matką jako jego centralną postacią. Za sprawą takiego wspomnienia patrzący może zidentyfikować się z artystkami i ich życiową sytuacją. Powstająca w ten sposób zbieżność wskazywana jest we wszelkich koncepcjach filozoficznych jako warunek konieczny do oddziaływania empatycznego³⁴. Staje się ono możliwe, gdy dostrzeże się bliskość pomiędzy sobą a innym, co przynosi poznanie drugiego poza podmiotem poznającym. Jak pisał Edmund Husserl, podczas empatycznego oddziaływa-

nia patrzy się na innego przez analogię do własnego ciała, które komunikuje rozmaite stany wewnętrzne³⁵. Sytuacje znane widzowi z jego własnej historii odpowiadają zachowaniom innych widocznym w obecnych na wystawie pracach. Doświadczenie macierzyństwa staje się odbiorcy bliskie, otwiera przed nim swoją zróżnicowaną specyfikę, sprzyja lepszemu zrozumieniu sytuacji kobiet-artystek-matek.

Interesującym wariantem powyższej strategii są zdjęcia Anny Grzelewskiej *Własny pokój, Pół łóżka, Pół biurka, Pół wanny*. Artystka zrezygnowała z pokazywania w kadrach jakichkolwiek postaci ludzkich. Całość zdominowały rzeczy, sprzęty codziennego użytku i domowe przestrzenie. Widz zwolniony zostaje z konieczności podstawienia swojej podmiotowości w miejsce innych postaci. Grzelewska ujęła przestrzenie, które stały się jej codziennością w momencie wydania na świat dziecka, i zaprasza do nich widza. Jej prace działają niczym filmowe scenografie, są gotowe do wypełnienia ich przez widzów. Dzięki temu publiczność może wkroczyć w indywidualny świat wykreowany przez artystkę i poznać jej doświadczenie, zajmując jej miejsce i rozpoczynając proces ujmowania³⁶ drugiego człowieka, tak aby móc go poznać i stworzyć z nim nić porozumienia.

Prace Klary Kopcińskiej, Cecylii Malik i Aleksandry Wasilkowskiej nie tylko wykorzystują mechanizm empatii, aby mówić o macierzyństwie i uczynić je lepiej rozumianym, ale koncentrują się także na tym, co doświadczenie macierzyństwa ma do zaoferowania innym. Artystki w swoich pracach odtwarzają sposób widzenia typowy dla małego dziecka, które spogląda na świat z perspektywy zaledwie kilkunastu lub kilkudziesięciu centymetrów nad ziemią. Macierzyństwo wymusza pochylenie się nad dzieckiem, maksymalne skulenie pozycji dorosłego tak, aby spróbować odbierać świat oczami i ciałem dziecka, by aktywnie towarzyszyć mu w procesie poznawania. Zdaniem artystek to doświadczenie otworzyło je na nowe sposoby widzenia, którymi pragną podzielić się z publicznością.

Klara Kopcińska zaproponowała dla wystawy *Sztuka Matek* instalację *Galeria*. Składa się ona z niewielkiego, niskiego pomieszczenia, wypełnionego pracami pokazującymi bohaterki bajek. Do wnętrza instalacji bez trudu mogą wejść dzieci, natomiast dorośli zostają zmuszeni do przyjęcia mocno pochylonej pozycji. Praca ogranicza ciała dorosłych, upodabnia do drobnego organizmu dziecka i pozwala spoglądać na świat w taki sposób, w jaki czynią to najmłodszy. Celem artystki stało się wykreowanie przestrzeni, która umożli-

35 E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przet., wstępem i opisami opatrzyła D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1974.

36 Idem, *Medytacje kartezjańskie*, przet. i przepisami opatrzył A. Wajs, PWN, Warszawa 1982, s. 63.

liwiłaby widzom doświadczenie rzeczywistości w sposób właściwy dzieciom, ale również towarzyszącym im matkom.

Cecylia Malik w *Ikonostasio: Miasto*, cyklu obrazów pokazujących płyty chodnikowe, pokrywy studzienek kanalizacyjnych, piwniczne okienka czy zawory rozmaitych instalacji, ukazuje pokawałkowane miasto, te jego części, które znajdują się na wysokości stóp dorosłych, uciekając codziennemu ich spojrzeniu. Czyny je autonomicznymi elementami prac. Jak przyznaje artystka, stały się one dla niej widoczne, gdy wychowując dziecko, musiała zejść na kolana, by sprostać trudowi wychowania³⁷. Nowy sposób widzenia został przez nią pokazany w taki sposób, iż perspektywa dziecka staje się możliwa do osiągnięcia również dla dorosłego widza. To, co widzi dziecko i matka towarzysząca mu w zabawach, staje się obiektem, na który spogląda publiczność.

Aleksandra Wasilkowska w pracy wideo *Zmienny mikroklimat: Piana* pokazuje Warszawę wypełnioną mydlanymi bańkami, które zmieniają znany pejzaż, czyniąc go nieoczywistym. Piana będąca bohaterem dziecięcych zabaw odbywających się w domu i poza nim, wielokrotnie z udziałem matki, staje się medium dla artystycznego działania. Przestaje być tylko rekwizytem zabawy, zostaje przez artystkę zapożyczona i staje się soczewką, przez którą twórczyni, a następnie widzowie oglądają rzeczywistość. Doświadczenie macierzyństwa pozwala Wasilkowskiej znaleźć zupełnie nowe środki dla artystycznego działania. Przypominając doświadczenie dziecięcej zabawy, odwołuje się do pamięci dzieciństwa widzów lub ich pamięci rodzicielstwa, związanego z opieką sprawowaną podczas zabaw. W centrum pracy nie staje jednak sama czynność, ale jej atrybut. Zostaje on kreatywnie wykorzystany, aby opowiedzieć o mieście. Praca niebezpośrednio buduje więź pomiędzy matczyną tożsamością artystki a widzami. Pozwala poczuć spontaniczność dziecięcych zabaw, pokazując, że macierzyństwo może być źródłem inspiracji, zmieniającym widzenie rzeczywistości.

Wymienione powyżej artystki pokazują w swoich pracach to, co oferuje macierzyństwo, wskazując na nowe sposoby percypowania świata. Działania twórczyń łączą się nie tylko z prezentacją tych sposobów, ale także aktywizują widzów, zmuszając do zmiany znanej perspektywy i pozwalają doświadczyć im tego, czego doświadczyły artystki-matki. Prace pokazują właściwy dla tworzącego podmiotu sposób widzenia, umożliwiając prezentację specyfiki jego macierzyńskiej tożsamości, która zostaje udostępniona. Artystki mówią o swoim doświadczeniu, prezentując jego pozytywny wymiar. Wskazują, iż macierzyńska tożsamość może rozbudować wiedzę o otaczającej rzeczywistości.

Prace prezentowane na wystawie *Sztuka Matek* łączą się w jedną całość z dyskursem stworzonym przez organizatorki. Nie są konfrontacyjne, nie podają w wątpliwość pewnych wzorów macierzyństwa. Są zakotwiczone w doświadczeniu matek i opowiadają o rozmaitych czynnikach na nie wpływających. Dzieła są efektem wglądu artystek w same siebie, który pozwala, zgodnie z koncepcją Husserla, na skuteczne empatyzowanie, budowanie więzi pomiędzy jednostkami³⁸. Swoje doświadczenie z uwagą przekładają na język wizualny tak, aby widz był w stanie wczuć się w przedstawioną w dziele sytuację. Wykorzystują do tego celu rozmaite mechanizmy. Przypominają publiczności jej doświadczenia związane z macierzyństwem, stwarzają scenografię, pozwalającą przenieść się do domu, w którym wychowywane jest dziecko, zmieniają perspektywę patrzenia na właściwą dzieciom i matkom, ich opiekunkom. W ten sposób pozwalają widowni współodczuwać, empatyzować z matczyną sytuacją. Zwracają uwagę na macierzyńskie uwarunkowania, ale również pokazują to, co macierzyństwo daje, otwierając na nowe sposoby percypowania świata.

Podsumowanie

Twórcynie wystaw *Sztuka Matek* zwróciły uwagę na fakt, że sytuacja kobiet-artystek-matek w Polsce charakteryzuje się niewidzialnością w sferze publicznej. Organizatorki wystawy potraktowały ten stan rzeczy jako wymagający korekty. Narzędziem do osiągnięcia celu stało się negocjowanie podmiotu kobiety-artystki-matki. W warstwie dyskursywnej towarzyszącej wystawie pojawiła się świadomość ograniczenia strategii negocjowania kobiecego podmiotu z macierzyńskim aspektem tożsamości. Remedium stała się kategoria „empatii”.

Empatia, w kontekście wystaw *Sztuka Matek*, pozwoliła na pokazanie zróżnicowania doświadczenia macierzyństwa oraz stworzenie różnorodnych możliwości utożsamienia się widzów z twórczyniami. Doświadczenie to zostało zaprezentowane jako nieposiadające jednolitego wzoru. W efekcie organizatorki uniknęły antagonizacji różnorodnych stanowisk na jego temat. W centrum ekspozycji stanęła kwestia możliwości, jakie daje macierzyństwo. Co więcej, figura kobiety-artystki-matki stała się publiczności bliższa, pozwalając na pozbawioną napięcia refleksję na temat jej położenia oraz aspiracji, inicjując postulowany przez organizatorki proces włączania w obręb sfery publicznej tożsamości związanych z macierzyństwem.

Organizacja omawianej ekspozycji, bazującej na podwójnym separatyzmie płci, okazała się wyjątkowa. Stało się tak dzięki znalezieniu i wykorzystaniu nowego środka do osiągnięcia celu, który został określony w dyskursie wokół wystawy oraz przyświecał prezentowanym na niej pracom. W przeciwieństwie do rozwiązań wcześniejszych, w przypadku *Sztuki Matek* negocjowanie matczynej tożsamości w sferze publicznej wzmocnione zostało wartością, jaką jest empatia. Dyskutowanie obecności tożsamości kobiety-artystki-matki w sferze publicznej oparło się w tym przypadku na wzajemnym zrozumieniu artystek i publiczności. Współodczuwanie pozwoliło odnieść się do rozmaitych doświadczeń, ucieleśnić ich pozytywny wymiar, przenosząc dyskusję o wartościowym wpływie obecności matczynej tożsamości w sferze publicznej z poziomu abstrakcji w wymiar rzeczowy. Empatia buduje porozumienie, czyniąc proces negocjacji bardziej efektywnym. Dzięki wystawie *Sztuka Matek* jej twórczyniom udało się wykreować nową perspektywę patrzenia na działania separatystyczne i zaproponować narzędzie o większej niż dotychczas skuteczności, wskazując na mechanizm mogący mieć zastosowanie także w pozaartystycznej rzeczywistości.



Krytyczki w Polsce po 1989 roku*

* Tekst powstał w ramach pracy nad rozprawą doktorską poświęconą krytyce artystycznej po 1989 roku, powstającą na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie.

Krytyka i kobiety

Kobiety zajmujące się krytyką artystyczną w dzisiejszej Polsce prezentują zróżnicowane style pisania i podejścia do tej profesji. Krytyczki prowizorycznie podzieliły według następujących wzorów: te, dla których głównym zajęciem jest krytyka (Monika Małkowska, w pewnym okresie – Dorota Jarecka) i te, dla których krytyka jest zajęciem dodatkowym, jednym z wielu (kryterium to spełnia znakomita większość autorek). Działające lokalnie (Jolanta Antecka, Katarzyna Bik, Agnieszka Kowalska, Marta Ryczkowska, Agata Saraczyńska) i na terenie całego kraju. Dodajmy jeszcze autorki usytuowane na pograniczu krytyki i dyscyplin akademickich: teorii sztuki, historii sztuki, filozofii, kulturoznawstwa, socjologii, antropologii kultury (Katarzyna Bojarska, Jolanta Ciesielska, Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk, Ewa Majewska, Anna Markowska, Marianna Michałowska, Ewa Mikina, Maria Poprzęcka, Aneta Rostkowska, Justyna Ryzek, Violetta Sajkiewicz, Marta Smolińska, Ewa Tatar, Ewa Toniał) oraz na styku między krytyką a dyscyplinami pokrewnymi, jak: krytyka i dziennikarstwo (Monika Branicka, Małgorzata Czyńska, Paulina Reiter, Monika Stelmach, Anna Theiss), krytyka i kuratorstwo wystaw (Anna Czaban, Izabela Kowalczyk, Lidia Krawczyk, Agnieszka Rayzacher, Ewa Tatar, Ewa Toniał oraz autorka tego tekstu), wreszcie krytyka i sztuka (Alicja Bielawska, Pola Dwurnik), jak również krytyka i literatura (Agata Araszkiwicz, Marta Lisok, Karolina Plinta) oraz krytyka i popularyzacja (Monika Małkowska, Maria Poprzęcka, Agnieszka Sabor).

W tym artykule interesuje mnie okres od 1989 roku aż do chwili współczesnej. Naszkicuję najnowszą historię krytyki kobiet, zaznaczę jej wątki feministyczne. Przez krytykę rozumiem takie wypowiedzi o sztuce, które mają na celu interpretację i ocenę jej wytworów. Michał Głowiński – pisząc o krytyce literackiej – wspominał o jeszcze jednym, ważnym, by nie powiedzieć, zasadniczym, składniku interesującej nas domeny¹. Jest nim planowanie przyszłego kształtu analizowanej twórczości, w naszym wypadku – sztuki. Krytyka bowiem nie tylko komentuje stan bieżący, lecz i angażuje się w rozwój opisywanej przez siebie dyscypliny.

Krytyka i krytyczki po 1989 roku

Krytyka artystyczna przeżyła po 1989 roku gwałtowną metamorfozę, a złożyły się na nią: generacyjna zmiana warty autorów, detronizacja dotychczasowych autorytetów, odrzucenie języków obowiązujących w poprzednich dekadach, wprowadzenie języków nowych i gorące spory na tematy takie, jak upolitycznienie sztuki.

W interesującym nas okresie nie było powszechnie uznawanego autorytetu krytyki artystycznej. Z jednym wyjątkiem. Czekano na teksty i książki Piotra Piotrowskiego, które znajdowały się pomiędzy historią sztuki a krytyką i wywoływały fale recenzji, polemik i komentarzy². Dwie autorki, Anda Rottenberg i Maria Anna Potocka, miały szansę na osiągnięcie podobnej pozycji, jednak tak się nie stało. Obie dzierżyły stanowisko przewodniczącej Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Artystycznej AICA³, wydawały książki⁴ i posiadały (lub wciąż posiadają) dużą instytucjonalną władzę. Niemniej mimo książek, promowanych, komentowanych i – w przypadku Andy Rottenberg – nominowanych do Nagrody Nike⁵, nie osiągnęły statusu autorek wpływowych wypowiedzi⁶, które spowodowałyby zmianę języka analizy sztuki, kąta patrzenia na działalność artystyczną, dostrzegania jej nowych obszarów⁷.

Około 1989 roku, na fali przemian po odzyskaniu wolności i wraz z narastającym przekonaniem o zachodzącym procesie rozpadu dotychczasowych form kultury i jej decentralizacji⁸, zaczęły powstawać nowe pisma krytyki artystycznej, takie jak na przykład „Exit”, „Format”, „Obieg” i „Pokaz”. Większość z nich nie wyróżniała się szeroką współpracą z autorkami. W „Obiegu” publi-

2 Tak się działo, poczynszy od książki *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie* (1991), poprzez *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (1999), *Awangardę w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989* (2005), *Sztukę według polityki. Od Melancholii do Pasji* (2007), *Agorafiliję. Sztukę i demokrację w postkomunistycznej Europie* (2010), a skończywszy na *Muzeum krytycznym* (2011).

3 Rottenberg pełniła funkcję przewodniczącej polskiej sekcji AICA w latach 1988–1990 i 1991–1993. Od roku 1994 do 2000 była zastępczynią przewodniczącego. Potocka przewodniczyła polskiej sekcji AICA w latach 1996–2003.

4 Odpowiednio, Rottenberg wydała m.in. książki *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Stentor, Warszawa 2005; *Przećiąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Open Air Projects, Warszawa 2009 oraz *Proszę bardzo*, WAB, Warszawa 2009, Potocka zaś m.in. *Malarstwo*, Fundacja Wyzwolenia Kultury, Kraków 1995; *Rzeźba. Dzieje teoretyczne*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 2002; *Estetyka kontra sztuka. Kompromitacja założeń estetycznych w konfrontacji ze sztuką nowoczesną*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2007; *Fotografia*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2010; *Nowa estetyka*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2016.

5 Jest to nagroda literacka, a nominowana była książka autobiograficzna *Proszę bardzo* (2010).

6 Nie biorę tutaj pod uwagę bogatej działalności kuratorskiej auterek, lecz jedynie tę związaną z krytyką.

7 Jedną z przyczyn był zapewne fakt samych propozycji tematycznych wysuwanych przez autorki, a także proponowanych przez nie metod badawczych i interpretacyjnych. Nie trafiały one tak precyzyjnie w „swój” czas, nie opisywały go, jak propozycje Piotra Piotrowskiego.

8 M.in. koniec paradygmatu romantycznego zapowiadany przez Marię Janion np. w rozmowie z Andrzejem Bernatem (*Pożegnanie z romantyzmem?*, „Nowe Książki” nr 6, 1991, s. 1–4), a także J. Stawiński, *Zanik centrali*, „Kresy” nr 2, 1994, s. 14–16.

kowała Ewa Gorządek. Na tym tle „Pokaz”, którego podtytuł brzmiał: „Pismo krytyki artystycznej”, stanowił wyjątek. Reprezentował grupę autorek starszych, z wcześniejszym doświadczeniem z oficjalnego, peerelowskiego obiegu, na przykład „Kultury” i „Projektu”. Redaktorką naczelną „Pokazu” była Magdalena Hniedziewicz, z pismem współpracowały Danuta Wróblewska i Wiesława Wierzchowska. Tematyka i forma były tradycyjne: literackie eseje, prezentacje uznanych sław, takich jak między innymi Magdalena Abakanowicz.

Przede wszystkim jednak na początku transformacji, w 1993 roku, powstało pismo, które stało się symbolem polskiej krytyki artystycznej. Był to redagowany przez Ryszarda Ziarkiewicza „Magazyn Sztuki”. Ziarkiewicz był otwarty na nowe tematy i sposoby pisania, chętnie udostępniał łamy autorkom. Pismo było miejscem publikacji wczesnych tekstów feministycznych i o sztuce Europy Środkowo-Wschodniej⁹. Promowało sztukę kobiet, cyberkulturę i namysł nad przestrzenią publiczną. Podejmowało się reinterpretacji polskiej nowoczesności. Pojawiały się w nim ważne teksty, promujące języki wywodzące się z poststrukturalizmu¹⁰. Oprócz tekstów akademickich, magazyn obfitował w polemiki i krytykę zaangażowaną w obronę demokracji i przeciw cenzurze¹¹. Na przestrzeni lat „Magazyn Sztuki” towarzyszył artystkom takim jak: Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Natalia LL, Teresa Murak, Julita Wójcik czy Orlan. Publikowały tutaj: Jolanta Ciesielska, Urszula Czartoryska, Beata Frydryczak, Ewa Gorządek, Magdalena Kardasz, Izabela Kowalczyk, Małgorzata Lisiewicz, Anda Rottenberg, Agata Smalcerz, Marta Tarabuła. Część z nich odeszła od krytyki, poświęcając się karierze akademickiej bądź kuratorskiej, a ich opcje ideowe uległy z czasem zróżnicowaniu. Wybitna krytyczka i tłumaczka Ewa Mikina (zm. 2012) ściśle współpracowała z „Magazynem Sztuki” w latach 1995–2000 i 2011–2012¹².

Około 1989 roku mieliśmy do czynienia z falą nowo utworzonych lub odświeżonych czasopism dla intelektualistów, takich jak na przykład „Odra”, „Czas Kultury”, „Kresy”, „FA-art”. Wśród miesięczników, kwartalników i im podobnych niewiele przeznaczano miejsca na krytykę sztuki, do wyjątków należały „Kresy”, a później „Czas Kultury” i „Opcje”. To pierwsze pismo, utworzone w 1989 roku, współredagowane było przez autorkę niniejszego tekstu¹³ i po-

9 Np. C. Duncan, *Potwierdzenie męskości. Malarstwo awangardowe początków XX wieku*, przet. E. Mikina, „Magazyn Sztuki” nr 5, 1995, s. 152–167; P. Piotrowski, *Poza starą i nową wiarą*, „Magazyn Sztuki” nr 10, 1996, s. 144–159.

10 Np. A. Turowski, *Dyskurs o uniwersalizmie*, „Magazyn Sztuki” nr 5, 1995, s. 85–95.

11 Np. I. Kowalczyk, *Kozyra, czyli problem*, „Magazyn Sztuki” nr 22, 1999, s. 40–46; eadem, *Ciało, władza i cenzura (na przykładzie jednej pracy, która nie istnieje i drugiej, której nie widać)*, „Magazyn Sztuki” nr 23, 1999, s. 29–32.

12 Ewa Mikina była tłumaczką, a także autorką tekstów i wywiadów, np. wywiadu z Marysią Lewandowską, *Przeciw hierarchiom*, „Magazyn Sztuki” nr 2-3, 1994, s. 128–131, czy tekstu *Odpowiedzialność i nieodpowiedzialność. Krytyka architektury arborealnej Magdaleny Abakanowicz*, „Magazyn Sztuki” nr 6-7, 1995, s. 197–203.

13 Razem z Piotrem Kosiewskim.

siadało odrębny dział krytyki artystycznej. Pojawiały się tam kwestie związane ze sztuką kobiet¹⁴. Powstały w 1985 roku w drugim obiegu „Czas Kultury” dopuścił wątki feministyczne jeszcze w czasie, gdy redaktorem naczelnym był jeden z jego założycieli – Rafał Grupiński. Już w pierwszej połowie lat 90. Izabela Kowalczyk i Agata Jakubowska publikowały tam swoje pierwsze teksty krytyczne¹⁵. Gdy pismo przeszło w 2001 roku jedną z kilku metamorfoz w swojej historii i jego redaktorem naczelnym został Marek Wasilewski, do składu redakcji weszły Monika Bakke i Agata Jakubowska. Pojawiły się numery tematyczne, takie jak na przykład „Uwiedz mnie” czy „Autoagresja”¹⁶. Na łamach pisma zaczęła publikować felietony Agata Araszkievicz. Jako autorki pojawiły się między innymi Małgorzata Dawidek-Gryglicka i Joanna Turowicz. W dwumiesięczniku „Opcje”, w czasie gdy dział „Plastyka” redagowała Violetta Sajkiewicz (zm. 2014)¹⁷, także można było znaleźć ślady wrażliwości feministycznej¹⁸. W tego typu czasopismach dominowała jednak literatura, a krytyka artystyczna znajdowała się na końcu numeru.

Ostatnie lata dekady transformacji były czasem gorącym politycznie. Uchwalono nową konstytucję, Polska przystąpiła do NATO, u władzy był AWS, a potem SLD, prezydentem zaś był Aleksander Kwaśniewski. W takim właśnie czasie język krytyki doznał wstrząsu. Jeszcze w 1995 roku powstał „Raster”, „który zrewolucjonizował postrzeganie polskiej sztuki”, wedle słów Jakuba Banasiaka¹⁹. Był to początkowo papierowy, literacko-artystyczny zin, który pięć lat później zmienił się w internetowy blog. Wśród jego twórców nie było kobiet. Te pełniły funkcję partnerek albo artystek, którym autorzy „Rastra” – Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński – poświęcali czasem uwagę w tekstach.

Pisali między innymi o Julicie Wójcik, Paulinie Ołowskiej, a wśród artystów reprezentowanych przez galerię (utworzoną na fali sukcesu pisma) znalazły się Agata Bogacka i Aneta Grzeszykowska. O artystkach pisano jednak zdecydowanie rzadziej niż o artystach, zwłaszcza tych spod znaku pop-banalizmu. Znaki firmowe wprowadzonego przez „Raster” stylu to prześmiewczość, giętki i kolokwialny język. Powiew świeżości dawało mu twórcze zastosowanie formuły marketingowej. Język ten był tak wpływowy, że Dorota Jarecka, w latach 1995–2012 krytyczka „Gazety Wyborczej” i przez to najbardziej poczytna osoba reprezentująca krytykę artystyczną w Polsce, przyznała, iż „Raster” nauczył ją pisać²⁰.

14 M.in. teksty P. Kosiewskiego *Kontra Nieznalska I i Kontra Nieznalska II*, „Kresy” nr 53 i 54, 2003, a także np. blok tekstów *Sztuka, feminizm i kobiety*, „Kresy” nr 76, 2008.

15 I. Pikośz (Kowalczyk), *Małżeństwo albo sztuka*, „Czas Kultury” nr 5 (47), 1993; A. Jakubowska, *Jak ma zachwycać, skoro nie zachwyca?*, „Czas Kultury” nr 6 (48), 1993.

16 Odpowiednio „Czas Kultury” nr 1, 2003 oraz „Czas Kultury” nr 1, 2004.

17 W latach 1998–2002.

18 Np. numer poświęcony pornografii, „Opcje” nr 4-5, 2002, lub blok tematyczny „Feminizm inaczej” w „Opcjach” nr 3, 2003.

19 J. Banasiak, *Wstęp*, [w:] *Raster. Macie swoich krytyków*, 40000 Malarzy, Warszawa 2009.

20 D. Jarecka, *O latach 90. Lekko, ale z przymusu*, „Obieg” nr 1-2 (77-78), 2008, s. 30.

Koniec okresu „duchologicznego”, jak Olga Drenda nazwała lata 90. w Polsce²¹, przyniósł też czas flirtu krytyków z magazynami lifestylowymi, takimi jak „City Magazine”, „Machina”, „Max” i „Fluid”. Romans z popkulturą zaowocował między innymi artykułami Joanny Mytkowskiej we „Fluidzie”.

Dla interesującego nas tematu przełomowy stał się rok 2001, kiedy powstało czasopismo „Artmix”²². Utworzone przez Izabelę Kowalczyk i autorkę niniejszego artykułu, prowadzone było do 2015 roku przez pierwszą z nich, najpierw we współpracy z Bogną Burską (do 2005 roku), a następnie z Edytą Zierkiewicz i Dorotą Łagodzką. Pismo wyznaczyło nową jakość w refleksji o sztuce prowadzonej przez kobiety, co więcej – refleksji otwarcie feministycznej. Było pierwszym szeroko dostępnym miejscem, gdzie regularnie publikowano teksty o sztuce kobiet.

Gdy w 2006 roku „Artmix” przeniósł się na internetowe łamy stosunkowo popularnego czasopisma „Obieg”, jego redaktorki pisały przekornie: „Feminizm to przede wszystkim ruch społeczno-polityczny. Natomiast sztuka, jak i krytyka sztuki idą swoją drogą. Inspiracje feminizmem, teoriami gender czy queer theory wprowadzają oczywiście wiele ważnych myśli do interpretacji sztuki. Jednak trudno nie oprzeć się wrażeniu, że w jakimś sensie zamykają drogę do twórczości, która idzie na przekór poprawności politycznej, odcina się od ideologii czy też zwyczajnie unika jednoznacznych konstatacji”. I dalej: „Nowy »Artmix« ma otworzyć się na szerszy wachlarz spraw niż tylko feminizm”²³.

Mimo tych deklaracji to jednak feminizm pozostał głównym punktem odniesienia czasopisma. Styl tekstów oscylował zaś między refleksją akademicką (a tutaj zasadniczo – historią sztuki i kulturoznawstwem) a krytyką. Tematyka numerów wahała się od kobiet w islamie, poprzez migracje, Europę Wschodnią, antyगतunkowizm, po kulturę terapii, historię i ulicę, a nawet antysemityzm. Pojawiały się kontrowersyjne interpretacje znanych tematów²⁴, głosy w dyskusjach i polemiki dotyczące spraw bieżących²⁵. Wśród autorek znalazły się prawie wszystkie liczące się na scenie polskiej krytyczki sztuki, a wśród nich: Agata Araszkiwicz, Monika Bakke, Jolanta Brach-Czaina, Gabriela Dragun, Agnieszka Graff, Agata Jakubowska, Ewa Majewska, Anna Markowska,

21 O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Karakter, Kraków 2016.

22 Zob. archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix, w ciągu 15 lat ukazały się 34 numery pisma, ważnym momentem było przyłączenie niszowego „Artmixa” do popularnego „Obiegu” (2006).

23 I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, bt. [od redakcji], „Artmix” nr 11 (1), 2006 – „Ulica”, archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4146, dostęp: 6.03.2018.

24 Zob. np. I. Kowalczyk, *Aliny Szapocznikow osvajanie „objectu”*, „Artmix” nr 12 (2), 2006 – „Rak piersi”, archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4152, dostęp: 26.01.2018; E. Majewska, *No po kim, jak po kim, ale po pani bym się tego nie spodziewała...*, „Artmix” nr 19 (9), 2008 – „Antywiadza”, archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4134, dostęp: 26.01.2018; I. Kowalczyk, *Prekursorki wciąż w izolacji*; E. Toniak, *Zamiast*, „Artmix” nr 26/27 (16/17), 2011 – „Wystawy, Kicz”, archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/obięgtv/20998#1, dostęp: 26.01.2018.

25 J. Niderla, *Seksmisja w Centrum Sztuki Współczesnej*, „Artmix” nr 21 (11), 2009 – „Kultura terapii”, archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/9070, dostęp: 18.01.2018.

Justyna Ryczek, Ewa Toniak. „Artmix” stanowił też trybunę dla mniej widocznych autorek, dając im szansę konfrontacji z szerszym kręgiem publiczności.

Po 2000 roku scena krytyki po raz kolejny uległa przetasowaniu. Był to czas rządów SLD, potem pierwszych rządów PiS. Nastąpiła akcesja do Unii Europejskiej. W 2004 roku Minister Kultury Waldemar Dąbrowski zainaugurował program Znaki Czasu. Po raz pierwszy po 1989 roku urząd państwowy zauważył sztuki wizualne. Po latach chudych strumień dofinansowań popłynął obficie, choć skorzystali z tego głównie autorzy dzieł kupowanych do kolekcji Regionalnych Zachęt Sztuk Pięknych. Dla krytyki wydarzenia te stały się podniętą do zażartych dyskusji na temat istniejących i projektowanych instytucji kultury.

Na początku pierwszej dekady XXI wieku zaczęto szerzej wykorzystywać Internet. Oprócz „Rastra” (2001) przeniosły się do sieci „Fototapeta” (1997) i „Obieg” (2004). W 2003 roku powstał internetowy „artPAPIER”, stworzony przez Violetkę Sajkiewicz, publikujący recenzje z różnych dziedzin kultury. Globalna sieć przyczyniła się do obniżenia kosztów uprawiania krytyki, ta stała się łatwiej dostępna. Lawina emocjonalnych, niemerytorycznych komentarzy szybko zalała fora internetowe, towarzyszące w tamtym czasie witrynom „Obiegu” i „Arteonu”²⁶. Dlatego radość z ożywienia krytyki była przedwczesna – sieć przyczyniła się ostatecznie do jej kryzysu. Skoro każdy mógł się zajmować krytyką, zawodowa krytyka stała się niepotrzebna. Problem dostrzeżono dopiero po kilku latach, gdy większość sieciowego życia artystycznego wchłonął Facebook²⁷.

W czasie zastoju, w latach 2001–2004, zapotrzebowanie na pogłębione teksty krytyczne zaczęło zaspokajać pismo studentów historii sztuki z Uniwersytetu Warszawskiego. W „Sekcji” zdobywało doświadczenie kilka autorek, na przykład Anna Łazar i Maria Rubersz. Redaktorkami naczelnymi były Pola Dwurnik²⁸ i Alicja Bielawska. Zaczęły powstawać też nowe pisma, realizujące aspiracje swoich środowisk do ogłaszania światu własnych poglądów. W pismach takich jak krakowski „Ha!art” (od 1999 roku) i warszawska „Krytyka Polityczna” (od 2002 roku) sztuka liczyła się bardziej niż u poprzedników. Z „Ha!artem” współpracowała Ewa Tatar. W tym młodoliterackim piśmie treści były

26 Dyskusje obracały się przede wszystkim wokół kwestii widzialności i niewidzialności wybranych artystów, braku przejrzystości działań instytucji, kuratorów i krytyków, braku ewaluacji ich pracy.

27 Dyskusję o krytyce w dobie portali społecznościowych opublikował „Dwutygodnik”: Ł. Gorczyca, *Dobry wieczór: Fejsbuk mówi „nie”*, „Dwutygodnik”, www.dwutygodnik.com/artukul/3361-dobry-wieczor-fejsbuk-mowinie.html, dostęp: 22.01.2018, K. Plinta, *Moja facebookowa wrażliwość*, „Dwutygodnik”, www.dwutygodnik.com/artukul/3420-moja-facebookowa-wrażliwość.html, dostęp: 22.01.2018, a także *Krytyk na fejsie. Rozmowa z Orlińskim, Plintą, Szpakiem i Żurawieckim*, „Dwutygodnik”, www.dwutygodnik.com/artukul/5024-krytyk-na-fejsie.html, dostęp: 22.01.2018.

28 Za jej sprawą to pismo powstało: miała sfinansować wydanie pierwszego numeru „Sekcji”.

podawane w długiej, nieco zmanierowanej, eseistycznej formie, nie zapominano nigdy o polityczności sztuki. Jeśli idzie o „Krytykę Polityczną”, to ma na swoim koncie prezentacje artystek Karoliny Wiktor i Joanny Rajkowskiej, lecz feminizm w polu sztuki raczej nie zaprzęta uwagi redaktorów²⁹.

W 1999 roku zaczął wychodzić „Arteon”. Formuła pisma zakładała docieranie do szerokiego kręgu publiczności. W latach 2010–2012 obowiązki redaktorki naczelnej pełniła Magdalena Moskalewicz i wtedy pismo przyznało nagrodę młodej artystce-performerce Zorze Wollny (2010), co symbolizowało chwilowe otwarcie tego obecnie skrajnie konserwatywnego czasopisma³⁰. Od 2014 roku „Arteonem” kieruje Karolina Staszak, która atakuje sztukę współczesną z pozycji prawicowych i katolickich. Nowszą inicjatywą o przeciwstawnych założeniach był „Punkt”, wydawany od 2010 roku przez Galerię Miejską Arsenał w Poznaniu, pod redakcją Anny Czaban. Pomyślany jako wysmakowany magazyn artystyczny dla wtajemniczonych, funkcjonował w formie elektronicznej³¹. Interesujące z naszego punktu widzenia były deklaracje rozluźnienia rygorów pisania krytycznego, „intelektualizmu pozaakademickiego”, a także połączenia „wyobraźni z doświadczeniem”³².

Jednak prawdziwym znakiem czasu po roku 2000 stały się blogi krytyczne. Wśród najbardziej poczytnych i odważnych, wprowadzających tematy nowe, pomijane uprzednio przez krytykę, takie jak na przykład sytuacja ekonomiczna i praca ludzi sztuki, krytyka instytucjonalna i krytyka feministyczna, znalazły się witryny prowadzone przez kobiety. W 2006 roku Iza Kowalczyk ruszyła ze „Straszna sztuka” – blogiem poświęconym feminizmowi, sztuce i kulturze popularnej³³. W sposób bezkompromisowy podejmowała cały wachlarz tematów: od związanych z cenzurowaniem wolności wypowiedzi artystycznej (np. przypadek *Golgota Picnic*), poprzez szczegółowe opisy i analizy przykładów sztuki feministycznej (łącznie z komparatystyką), aż po scenę instytucjonalną Poznania, z Galerią Miejską Arsenał pod dyrekcją Piotra Bernatowicza łącznie.

Ja sama w 2006 roku uruchomiłam blog „Krytyk sztuki na skraju załamania nerwowego”, w którym pisałam na przykład o warunkach pracy i wycisku pracowników sztuki, krytykowałam nastawioną na marketing politykę kulturalną Krakowa³⁴. W 2009 roku Dorota Łagodzka zainicjowała blog „Nie-źła

29 Redaktorem artystycznym papierowej edycji pisma był Artur Żmijewski, obecnie dzieli tę funkcję z artystką izraelską Yael Bartaną.

30 Inne artystki nagrodzone przez „Arteon” to: Basia Bańda (2008), Anna Szprynger (2014), Natalia Rybka (2016).

31 „Punkt” ukazywał się w latach 2010–2016. Zastąpił wydawaną wcześniej „Gazetę Malarzy i Poetów”.

32 www.punktmag.com/magazyn-punkt-kontakt/, dostęp: 19.01/2018.

33 strasznasztuka.blox.pl

34 magdalena-ujma.blogspot.com

sztuka”. Zajął się w nim między innymi analizą dzieł sztuki krytycznej i dwuznacznej etycznie postawy ich autorów, wskazywała na przedmiotowe użycie zwierząt w *Piramidzie zwierząt* Katarzyny Kozyry³⁵. Popularnością cieszyły się blogi Anety Rostkowskiej „Parergon” (2008), lansującej między innymi ideę *gonzo curating* i zadającej pytania o krytykę³⁶. Agata Araszkiwicz prowadziła blog „Flâneriaa” (2006) – feministyczny, analizujący glamourową kulturę popularną, modę i sztukę poprzez kulturowe toposy.

Lata 2006–2014 wyznaczyły okres największej popularności blogów i były czasem intensywnej wymiany idei. Kłócono się na tematy związane z polityką kulturalną, brakiem transparentności praktyk instytucji i ludzi nimi kierujących, z nieczytelnością kryteriów wyborów kuratorskich³⁷. Od blogów zaczęła przygodę z krytyką Karolina Plinta. Jej „Sztuka na gorąco” (2010)³⁸, a potem felietony na łamach internetowego wydania „Ha!artu” były dosadne i złośliwe. Skupione na subiektywnym opisie życia artystycznego, doprowadziły do skrajności postawę autobiograficzną. W 2013 roku swój blog na Facebooku zaczęła prowadzić krytyczka o utrwalonej pozycji, Monika Małkowska³⁹. Na łamach „MOMArtu” zamieszczała utrzymane w osobistym i egzaltowanym tonie wpisy z zakresu mody, handlu dziełami sztuki, wystaw sztuki współczesnej i dawnej. Korzystając z określenia Plinty, która wypowiedziała się na temat działalności Małkowskiej⁴⁰, na oba te blogi należy patrzeć jako na miejsca, w których autorki przede wszystkim wyrażały siebie. W tej fazie blogomanii punkt ciężkości wyznaczało przesunięcie od pisania o sztuce (wraz ze wszystkimi jej implikacjami) ku relacjonowaniu siebie w świecie sztuki.

Wobec blogowego stylu pisania, czasopisma, które zdobywały w tamtym czasie pozycję, jawiły się jako oazy profesjonalizmu i solidności. Działający od 2003 roku „Notes na 6 tygodni”, prowadzony jest energicznie przez Bognę Świątkowską. Pozytywistyczny program szerzenia wiedzy odbywa się tam pod hasłami jak z harcerskiej musztry: „Orientuj się!”, „Organizujemy się”. Takie są nazwy działów „Notesu”. Teksty są długie, w stylu zapożyczonym z socjologii sztuki, poświęcone kulturze miejskiej, dizajnowi, architekturze i warunkom pracy ludzi sztuki. „Piktogram” to magazyn z innej półki, modny

35 niezla-sztuka.blogspot.com

36 parergonn.blogspot.com

37 Ożywienie krytyki nastąpiło w czasie, gdy duże środki finansowe przeznaczono na program regionalnych kolekcji *Znaki Czasu* i na infrastrukturę kulturalną (z funduszy unijnych). Odbył się Kongres Kultury Polskiej w Krakowie (2006) i Europejski Kongres Kultury we Wrocławiu (2011). Ruszyły inicjatywy obywatelskie związane z dostępnością kultury i jej finansowaniem (m.in. *Obywatele Kultury*, 2010), a także ruch obrony praw pracowniczych (m.in. *Ogólnopolskie Forum Sztuki Współczesnej*, 2009).

38 sztukanagoraco.blogspot.com

39 Monika Małkowska od 1994 r. jest związana z dziennikiem „Rzeczpospolita”, od lat prowadzi audycje w stacjach radiowych, występuje w TVP Kultura.

40 „[...] blog MOMArt nie jest tylko linkownią, jak to zwykle w przypadku blogów różnych krytyków bywa, lecz prawdziwym miejscem na wyrażanie siebie” (K. Plinta, *Mistrzynie stylu* (5): *Monika Małkowska*, www.ha.art.pl/projekty/felietony/3467, dostęp: 6.03.2018).

i dekadencji. Utworzony w 2005 roku, bez kobiet wśród osób decyzyjnych. Znaleźć tam można prezentacje artystek z Fundacji Galerii Foksal – Pauliny Ołowskiej i Moniki Sosnowskiej, wśród autorek tekstów znajdują się związane z Fundacją Alison Gingeras i Joanna Mytkowska.

Dzisiaj krytyka znowu straciła impet. Spory ideowe przemieściły się w obręb estetyki i stylów życia. Wśród czasopism prym wiedzie magazyn „Szum” w wersji sieciowej i internetowej. Pismo to, pozostając najbardziej popularnym medium krytyki artystycznej, prezentuje przede wszystkim młodą sztukę i współpracuje z młodym pokoleniem autorek. Członkinią zespołu redakcyjnego jest Karolina Plinta, autorkami między innymi Marta Kudelska i Daria Skok. W „Dwutygodniku”, powołanym do życia w 2009 roku, który wedle redakcji „łączy tradycje polskich czasopism literackich z nowoczesnym dziennikarstwem internetowym”⁴¹, publikują dobre autorki, na przykład teatrołożka Anka Herbut, niemniej domenę sztuk wizualnych, pod kierownictwem Pauliny Wrocławskiej, opanowały publikacje krytyków-mężczyzn, pisane raczej w tonie zachowawczym.

Sytuacja krytyki feministycznej

Krytykę kobiet nęka brak poczucia ciągłości: niewiele wiemy o dokonaniach poprzedniczek, nawet bezpośrednich, piszących dzisiaj krytyczek. Z wolna jednak zaczyna iść ku lepszemu. W 2017 roku odbyła się konferencja zorganizowana przez Instytut Sztuki PAN, poświęcona krytyce kobiet w ujęciu historycznym⁴². Ukazało się kilka książek z tekstami Anki Ptaszkowskiej⁴³ oraz Urszuli Czartoryskiej⁴⁴. Wydano rozmowę-rzekę z Andą Rottenberg (przeprowadziła ją Dorota Jarecka)⁴⁵. Ale zapomnianych autorek wciąż jest bardzo wiele. Przykładowo – Magdalena Hniedziewicz, Alicja Kępińska, Bożena Kowalska, Wiesława Wierzchowska, Danuta Wróblewska. I młodsze, lecz także zaczynające działalność w późnych latach Polski Ludowej, jak na przykład: Anna Baranowa, Jolanta Ciesielska, Krystyna Czerni, Bożena Czubak. Co więcej, działalność krytyczek nie istnieje w słownikowych opracowaniach, z których najpopularniejsze, portal Culture.pl publikuje wyłącznie notę Andy Rottenberg⁴⁶.

41 www.dwutygodnik.com/ludzie.html, dostęp: 23.01.2018.

42 Konferencja *Krytyka artystyczna kobiet*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 23–24.11.2017.

43 Ptaszkowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

44 U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002 (wznowienie książki z 1965 r.); *Fotografia mowa ludzka*, t. 1: *Perspektywy teoretyczne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006; *Fotografia mowa ludzka*, t. 2: *Perspektywy historyczne*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

45 A. Rottenberg, D. Jarecka, *Rottenberg. Już trudno*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

46 Nie ma tam w ogóle kategorii „krytyka sztuki”.

Po 1989 roku style pisania zmieniały się dość często i zdarzało się, że wykorzystywały je tylko nieliczne autorki. Style takie były jednak do tego stopnia wyraziste, że stawały się rodzajem etykiety piśmiennictwa danego okresu. I tak w pierwszych latach zaznaczyła się wyraźnie fala nowego pisania naukowego. Styl akademicki, zawierający w sobie elementy krytyki artystycznej (np. kolokwializmy językowe czy subiektywne spojrzenie), który spopularyzowała tak zwana szkoła poznańska, reprezentował przede wszystkim Piotr Piotrowski (zm. 2015) i jego ówczesne studentki i studenci: Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk, Małgorzata Lisiewicz, Paweł Leszkowicz, Jarosław Lubiak, ale także inne osoby wywodzące się z poznańskiej uczelni, jak Bożena Czubak czy Ewa Franus. Styl ich wyróżniał się pewną sztywnością, używaniem nowego wówczas słownictwa, takiego jak: „biowładza”, „wiedza-władza”, „panoptyczny”, „pleć kulturowa”, „tożsamość” czy też „gender”. Już same te terminy wskazują na źródła inspiracji, którym były przede wszystkim angielskie przekłady prac Michela Foucaulta, amerykańska recepcja pism francuskich poststrukturalistów, a także książki Judith Butler.

Publikacje nurtu akademickiego ukazywały się na łamach „Magazynu Sztuki”⁴⁷, a także w innych miejscach⁴⁸. Dzięki nim rozprzestrzeniono wiedzę o feminizmie, sztuce krytycznej, krytyce instytucjonalnej, przestrzeni publicznej, cenzurze i demokracji. Nowy styl pisania pozwalał na ukazanie zależności współczesnej produkcji artystycznej od systemów władzy, regulacji prawnych i konkretnych przypadków ograniczania wolności wypowiedzi⁴⁹. Zwieńczeniem stylu w wersji krytyki feministycznej były książki Izabeli Kowalczyk⁵⁰.

W powszechnym użyciu były także inne style, na przykład literacki (eseistyczny), kolokwialny, erudycyjny. Wykorzystywano je bezwiednie, jako rodzaj przezroczystego sposobu wypowiedzi, nad którym się nie zastanawiano. Wyróżnię pewien styl będący połączeniem stylów eseistycznego i erudycyjnego, który zyskał siłę po roku 2000. Istniał on w odmiennej wersji jeszcze przed 1989 rokiem. Transformacja spowodowała, że odrzucono go jako styl pięknoduchów szukających w sztuce wyższych wartości, oderwanych od codziennego życia. Zgadzało się to z ponowoczesnym odrzuceniem metafizyki, odchodzeniem od Lyotardowskich Wielkich Narracji. Szło

47 M.in. P. Leszkowicz, *Sztuka a pleć, Szkic o współczesnej sztuce polskiej*, „Magazyn Sztuki + Obieg” nr 22, 1999, s. 88–104.

48 Np. A. Jakubowska, *Pytając św. Teresę. Wobec jego obrazów jej seksualności*, [w:] *Gender. Obrazy kobiet i mężczyzn w kulturze*, red. E. Durys i E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2005, s. 209–220; E. Franus, *Paradoksy pewnej obecności. Feminizm i tworzące kobiety lat 90.*, „Ośka” nr 3 (8), 1999, s. 16–18; I. Kowalczyk, *Feminizm w sztuce polskich artystek*, „Ośka” nr 3 (8), 1999, s. 24–29.

49 Por. przyp. 10.

50 Są to następujące pozycje: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002; *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2002; *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi – sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2010; *Podróż do przeszłości. Interpretacje w polskiej sztuce krytycznej*, SWPS Academica, Warszawa 2011.

to w parze także z rozgorączkowaną atmosferą Polski lat 90., w których stawiano na rozwój przedsiębiorczości, a nie wartości duchowych. Po roku 2000 styl odżył w błyskotliwym piśmiennictwie Ewy Toniak⁵¹, Ewy Tatar⁵² czy Doroty Jareckiej – w późnym etapie jej działalności krytycznej⁵³. U każdej z autorek przybierała nieco odmienną formę. Wyróżniają go długie zdania złożone, gęstość treści, napakowanie słowami i odniesieniami. Styl ten wskazuje na rozległe inspiracje autorek, rzutowanie sztuki kobiet na szerokie pole odniesień, jedną z ważniejszych inspiracji jest współczesna teoria literatury oraz psychoanaliza.

Styl naukowy z własnym idiolektem wypracowała Anna Markowska. Przenikliwa badaczka, stawiająca wysokie wymagania czytelnikom, którzy muszą nadać za szybkością i rozległością jej skojarzeń, osiągnęła twórczy, esejistyczny sposób pisania, który jest wyjątkowy w polskiej historii sztuki⁵⁴. Odnosić trzeba wreszcie takie autorki, które trzymają się na uboczu, strzegąc swego osobnego sposobu wypowiedzi. W przypadku Marii Anny Potockiej taki sposób pisania niekiedy doprowadza tekst do granic zrozumiałości.

Z kolei styl literacki wyróżnia się ostentacyjną subiektywnością. Teksty pisane są w pierwszej osobie, a źródłem kryteriów oceny jest zawsze autorka. Styl ten rozwija się na naszych oczach. Celują w nim krytyczki, które stoją po przeciwnych stronach ideologicznej barykady, lecz łączy je przekonanie, że tylko one mogą tchnąć życie w dogorywającą krytykę: ambitna Karolina Plinta i doświadczona Monika Małkowska⁵⁵. Styl ten trzyma czytelniczkę w szachu emocji, przypomina mowę, płynie wartko. Przynosi kategoryczne sądy, wybiera formy felietonowe, blogowe, kronikę towarzyską⁵⁶.

Zapytajmy jeszcze o krytykę *stricte* feministyczną. Krytyka pisana przez kobiety nie równa się przecież tej ostatniej⁵⁷. Początki feministycznego piśmiennictwa o sztuce wiążą się z narastającą w trakcie polskiej transformacji falą ruchu kobiecego. Formowały się na manifestacjach, ale i na uniwersytetach, a szczególne zasługi na tym polu ma wspomniana szkoła poznańska z Piotrem Piotrowskim i Izabelą Kowalczyk na czele. Impulsy, które przyczyniły się do uformowania krytyki feministycznej, płynęły także ze studiów gender, które

51 Np. E. Toniak, *Nieвозмоżliwa?*, [w:] *3 kobiety. Maria Pinińska-Bereś, Natalia LL, Ewa Partum*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2011, s. 4–10.

52 Np. E.M. Tatar, *O produkowaniu przestrzeni*, [w:] *3 kobiety...*, op. cit., s. 11–22.

53 Np. D. Jarecka, *Rozkręcanie zegara. O wystąpieniach Ewy Zarzyckiej*, [w:] *Ewa. Zarzycka. Lata świetności*, Fundacja Lokal Sztuki, lokal_30, Warszawa 2016, s. 51–61.

54 Np. A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.

55 Notabene Karolina Plinta opisała Monikę Małkowską w złośliwym felietonie z cyklu *Mistrzynie stylu*: www.ha.art.pl/projekty/felietony/3467-mistrzynie-stylu-5-monika-malkowska, dostęp: 18.01.2015.

56 Np. ibidem oraz M. Małkowska, *Mafia bardzo kulturalna*, „Plus Minus”, 10.01.2015.

57 Co więcej, krytykę feministyczną uprawiają także mężczyźni, np. Paweł Leszkowicz.

w Polsce zaczęły powstawać w połowie lat 90.⁵⁸ Rolę inspiracji pełniło także seminarium Marii Janion w Instytucie Badań Literackich. To były kuźnie, gdzie formowały się osobowości, powstawały narzędzia, język i pojęcia do analizy sztuki kobiet.

W okolicach 1989 roku pojawiła się grupa artystek, pierwsza tak liczna w Polsce, chcąc zaznaczyć swoją odrębność. Na zapotrzebowanie odpowiedziały nowe krytyczki. I tak Izabela Kowalczyk pisała o Katarzynie Kozyrze⁵⁹, ja rozmawiałam z Anną Baumgart⁶⁰, Agata Jakubowska omawiała Jadwigę Sawicką⁶¹, Joanna Turowicz – Alekę Polis⁶², Ewa Toniak pisała o Oldze Wolniak i Bognie Gniazdowskiej⁶³, Ewa Tatar – o Zorze Wollny⁶⁴.

Można by wiele pisać o ruchu naukowym, który był katalizatorem tworzenia się języka i samoświadomości krytyczek. Konferencje, wydawnictwa akademickie i pisma budowały naszą tożsamość i wiedzę. Także pisma środowisk kobiecych, jak „Pełnym głosem”, „Ośka” z przekładem na język polski fundamentalnego eseju Lindy Nochlin⁶⁵, „Zadra”, gdzie opublikowano wiele recenzji. Mnóstwo wartościowej krytyki znalazło się w katalogach wystaw (ta jest jednak najmniej czytana). Z wystaw zaś koniecznie trzeba wyliczyć trzy edycje *Kobiety o Kobiecie* w Bielsku-Białej (1996, 2001 i 2007), organizowane przez Agatę Smalcerz. Edycja z 2001 roku stała się okazją do wydania książki *Sztuka kobiet* pod redakcją Jolanty Ciesielskiej, pionierskiej na rynku polskim⁶⁶. W latach 90. i około roku 2000 odbyły się fundamentalne *Artystki polskie* pod kuratelą Agnieszki Morawińskiej w warszawskim Muzeum Narodowym (1991), *Poznańskie Spotkania Feministyczne* (1995), *Maskarady* z kuratorką Agatą Jakubowską w Poznaniu (2001), *Krzętaniny* pomysłu Anny Płotnickiej we Wrocławiu (2001 i 2002) i kilka innych imprez i wydarzeń. Po roku 2000 miałyśmy cykliczne *Święta kobiet* organizowane przez exgirls w Krakowie (2004–2008), *Białego Mazura* Andy Rottenberg (2004), *Dzień Matki* Agnieszki Rayzacher w Warszawie (2005), *Wiedźmę ple ple* Ewy Tatar i Dominika Kuryłka w Krakowie (2006), *Sztukę Matek* Sylwii Chutnik i Patrycji Dołowy (2010–2013) w różnych miejscach⁶⁷

58 Jako pierwsze powstały w 1995 r. gender studies przy Wydziale Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji UW.

59 Zob. I. Kowalczyk, *Dyskurs ciała w „Łażni” Katarzyny Kozyry*, „Ośka” nr 3, 1999, s. 36–38.

60 A. Baumgart, *Fe jak feminizm*, rozmowę przeprowadziła M. Ujma, „Magazyn Sztuki + Obieg” nr 27, 2001, s. 20–23.

61 A. Jakubowska, bez tytułu, [w:] Jadwiga Sawicka, *Nic w środku!*, katalog wystawy, Bunkier Sztuki, Kraków 2003, s. 35–59.

62 J. Turowicz, *Bestiarium podświadomości. Między teatrem Androgyne a feministyczną sztuką abjektu. O projektach Aleksandry Polisievic*, katalog wystawy, Galeria Kronika, Bytom 2004.

63 E. Toniak, *Od tego nie uciekniesz... O codzienności w sztuce Olgi Wolniak i Bogny Gniazdowskiej (rewizje)*, „Artmix” nr 12 (2), 2006 – „Rak piersi”, archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/4148, dostęp: 27.01.2018.

64 E.M. Tatar, *Bycie artystką we wszystkim, co niepotrzebne. Działania Zorki Wollny*, w: *Alfabet polski*, katalog wystawy, BWA Tarnów, Tarnów 2009.

65 L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, przeł. B. Limanowska, „Ośka” nr 3, 1999, s. 52–56.

66 *Sztuka kobiet*, red. J. Ciesielska i A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000.

67 Ta wystawa odbyła się aż w ośmiu odślonach, od Bydgoszczy, przez Kielce, Kraków, Łódź, Olsztyn, Poznań, Warszawę, aż po Wrocław. Zob. też tekst Karoliny Rosiejki w tym zbiorze.

i wiele innych przedsięwzięć feministycznych, które dawały okazję do spotkań, dyskusji, wymiany i konfrontacji idei oraz do – pisania tekstów.

Istotnym momentem w historii krytyki feministycznej w Polsce była polska edycja wystawy *Gender Check – Sprawdzam płeć*, pod kuratelą Bojany Pejić, w warszawskiej Zachęcie (2010). Jej polska odsłona stanowiła ważne źródło wiedzy o problematyce feministycznej i genderowej w tej części Europy, która ma za sobą doświadczenie komunizmu. Ważnym impulsem dla rozwoju krytyki stały się wystawy przypominające artystki starszego pokolenia – mistrzyni współczesności, poprzez doświadczenie których próbowałyśmy rozmontować kanon. Dotyczyło to zwłaszcza triumfalnego powrotu do Polski Ewy Partum⁶⁸, w który zaangażowały się Dorota Monkiewicz i Aneta Szyłak (2006). Dokonywano także nowych interpretacji między innymi sztuki Aliny Szapocznikow, Marii Pinińskiej-Bereś, Natalii LL. Wspomnę na koniec jeszcze o galeriach, które w różnych okresach po 1989 roku wyróżniały się konsekwencją w prezentacji sztuki kobiet, współpracując niejednokrotnie z krytyczkami i wzmacniając siłę ich głosu. Były to między innymi: Galeria Bielska BWA z Agatą Smalcerz, Galeria BWA Olsztyn z Małgorzatą Jackiewicz-Garniec i toruńska Wozownia z Anną Jackowską.

Jakie znaczenie miały wypowiedzi krytyczek feministycznych? Czy ich teksty wywoływały dyskusje, a koncepcje wchodziły do głównego obiegu? Największą wygraną jest Izabela Kowalczyk, której terminologia oraz interpretacje sztuki lat 90. zostały włączone do głównego nurtu. Istnieje jednak wiele przypadków, w których głos krytyczek był za cichy lub został zlekceważony.

Jednym z przykładów jest wizerunek i obowiązujące odczytanie prac Katarzyny Kozyry w latach 90. Artystka ze swoją twórczością elektryzowała nastawioną negatywnie opinię publiczną i głosy w jej obronie, aczkolwiek liczne, ginęły w nakręcającej się spirali oskarżeń. Głosy „świętego oburzenia”, składające się na medialną recepcję działalności Kozyry z czasu dekady transformacyjnej, jak wypunktowała później Ewa Toniak⁶⁹, złożyły się na modelowy obraz artystki – dosłownie „chłopca do bicia”. Kozyra w medialnym odbiorze stała się rodzajem monstrum, pozbawionym atrybutów kobiecości i wykazującym cechy odrażające, które Toniak interpretowała poprzez psychoanalityczną kategorię „objektu”. Analityczny i pełen pasji esej stanowi ważny głos także poprzez fakt, że autorka analizowała dominujący dyskurs krytyczny tamtych czasów, ujawniając tkwiące w nim, a przyjmowane milcząco przed założenia, będące w istocie uprzedzeniami wobec artystek. Przywoływała między innymi opinie wpływowego, etatowego krytyka „Gazety Wyborczej” Andrzeja Osęki. Dla krytyki feministycznej sprawa Kozyry była

68 Artystka mieszka od 1983 r. w Berlinie.

69 E. Toniak, *Pani Bond z siatką albo o zmianach płci sztuki polskiej w latach dziewięćdziesiątych*, [w:] *Kobiety w kulturze popularnej*, red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Konsola, Poznań–Wrocław 2002, s. 75–88.

okazją do poznania skali obecnej w sferze publicznej, odruchowej niechęci wobec twórczyń, zwłaszcza tych, które stanowią odstępstwo od kulturowej normy. Była szansą na zdobycie samoświadomości i okrzepnięcie.

Sprawa Doroty Nieznalskiej, będącej ofiarą politycznego polowania na czarownicę i wojny kulturowej w Polsce, stanowiła kolejny etap krystalizowania się feministycznej świadomości krytyczek. Nasze głosy, jak podsumowywała Dorota Jarecka, były niejednokrotnie za mało kategoryczne, rozmywały sprawę dzieląc włos na czworo. Zastanawialiśmy się, czy *Pasja* była pracą dobrą, zamiast zebrać wszystkie siły w obronie wolności wypowiedzi. Także tej związanej z treściami feministycznymi⁷⁰. Proces artystki na bieżąco monitorował Łukasz Guzek, luźno związany z krytyką feministyczną, tworząc na specjalnej stronie [www](#) kompendium wiedzy na temat procesu.

Ważny tekst opublikowała Agata Araszkiwicz. Pisała w nim: „W odpowiedzi na skuteczny i agresywny atak nie udało się stworzyć solidarnej strategii obrony artystki przed dotyczącym nas wszystkich zamachem na wolność słowa. Ta obrona nie pojawiła się [według Araszkiwicz] jako bezpośredni odruch, ale nie powstała także jako wypracowany gest”⁷¹. Mogłabym napisać, że sprawa Nieznalskiej stała się dla krytyki feministycznej punktem zwrotnym w radykalizowaniu postaw i wypracowywaniu środków skutecznego reagowania. Sądzę jednak, że kobietom piszącym o sztuce pomogła przede wszystkim pozbyć się złudzeń dotyczących „niewinności” czy apolityczności każdego ich działania⁷².

Z ostatnich wydarzeń przywołam jeszcze falę oburzenia i kpin, która przetoczyła się przez internet, gdy Martyna Czech wygrała Festiwal Malarstwa Bielska Jesień (2015). Nie potrafiłyśmy ująć się za młodą artystką. Dotyczy to także zwyciężczyni Konkursu Gepperta w 2016 roku, Klementyny Stępniewskiej (Kle Mens). Podobne sytuacje, związane z ośmieszaniem, dotyczyły również ADU oraz Izy Chamczyk.

Nie pragnę obrony artystek za wszelką cenę. Sztuka kobiet jednak jest nagminnie deprecjonowana, bo rzekomo historyczna, banalna i wtórna. Prawda jest inna: ich prace nie spełniają oczekiwań krytyki maskulinistycznej. W ostatnich latach strategię deprecjonowania wyrażają się coraz silniej poprzez kularowe rozmowy pomiędzy ludźmi sztuki. Szczególnie dotkliwe, a trudne do udowodnienia są strategię niezauważania, pomijania i przemilczania działalności artystek, niebrania pod uwagę zdania krytyczek.

70 D. Jarecka, *O latach 90...*, op. cit., s. 32.

71 A. Araszkiwicz, *Sprawa Nieznalskiej a proces Gorgonowej*, „Obieg”, 8.02.2006, [archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5848](#), przeredagowany tekst został przedrukowany w „Zeszytach Artystycznych” nr 15, 2006, s. 145–161.

Właśnie zakorzenionym społecznie, a wzgardliwym sposobom reagowania na działalność artystek poświęciła swój tekst Ewa Toniak. Powracając jeszcze raz do przypadku Kozyry i Nieznalskiej, autorka pokazała między innymi, jak wpływowe, piszące kobiety dołączały się do chóru potępiającego działalność artystki jako płaską i banalną⁷³.

Krytyka jest kobietą

Jaką formę może przybrać krytyka kobiet w czasach prawicowej kontrofensywy? Jak dowodzą Agnieszka Graff z Elżbietą Korolczuk⁷⁴, czasy, w jakich obecnie żyjemy, wyznaczają schyłkowy punkt dominacji patriarchy, jego przesilenie. Taka obserwacja wydawać się może mocno przesadzona w dzisiejszej Polsce, gdzie trzeba bronić praw kobiet – zdawałoby się – raz na zawsze zdobytych. Ale też właśnie te prawa stanowią część demokratycznego pakietu i kto pragnie wygrać z dzisiejszą, neoautorytarną władzą, będzie musiał uznać ich znaczenie.


Równocześnie zakłęcia, że oto nadchodzi nasz czas, bo tylko my jesteśmy w stanie stawić czoła opresyjnej władzy politycznej, wydają się typową kalką męskiego myślenia: „faceci nabroili, niech kobiety posprzątają, a potem się zobaczy”. Mimo to czas sprzyja przewietrzaniu głów, a zapotrzebowanie na większe dawki emancypacji stale wzrasta. Cieszę się, że znowu zrobiło się miejsce na krytykę feministyczną. Krytyka bowiem liczy się nie tylko w niszowym wymiarze swojej specjalizacji, lecz posiada także zawsze wymiar ogólny. A krytyka feministyczna, przypominając jeszcze raz o „banałach” i „oczywistościach”, przynosi ze sobą twarde, stałe wartości, jakże potrzebne w dzisiejszych czasach Baumanowskiej, płynnej rzeczywistości.



73 E. Toniak, *Na odlew. Dorota Nieznalska i „Reduta Ordony”*, „Zeszyty Artystyczne” nr 15, 2006, s. 135–143.

74 A. Graff, E. Korolczuk, *Polski Macron musi być kobietą*, „Gazeta Wyborcza”, 30.09.2017.

Wystawa

A photograph of a protest in a park. A white banner with black text is held up by a line of blue umbrellas. The banner reads: "WY ODBIERACIE NAM WOLNOŚĆ DECYZJI" on the top line and "MY WAM ODBIERZEMY WŁADZĘ" on the bottom line. The scene is set in a grassy area with trees in the background.

WY ODBIERACIE NAM WOLNOŚĆ DECYZJI
MY WAM ODBIERZEMY WŁADZĘ

















WYJSCIE
EMIGRACYJNE







...ZĘĆ. ZA CZĘSTO
...ZEBYŚMY BYŁY
...ERYZOWAŁY





MOJA MAMA, CO



CHCIAŁAM KRZYCZEĆ. ZA CZĘSTO
NAM SIĘ MÓWI, ZEBYŚMY BYŁY
CICHO I NIE HISTERYZOWAŁY



MOJE CIAŁO





ORKA I JA JESTEŚMY KOBIECAMI.



TO WAŻNE



TO JEST NAJMOJSZE



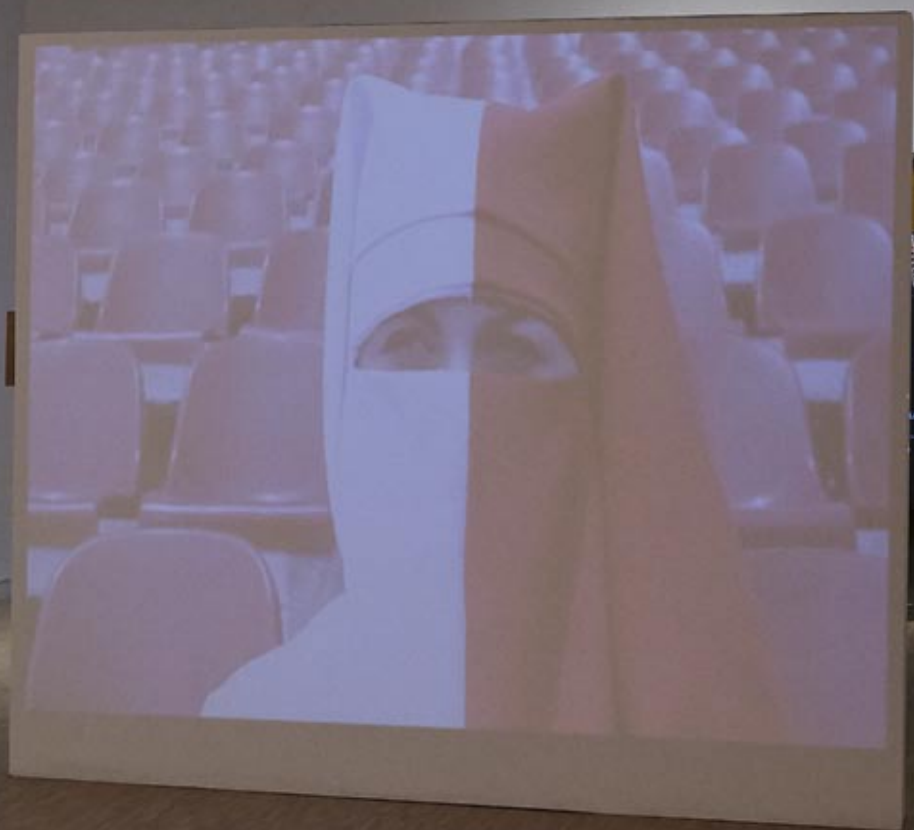


























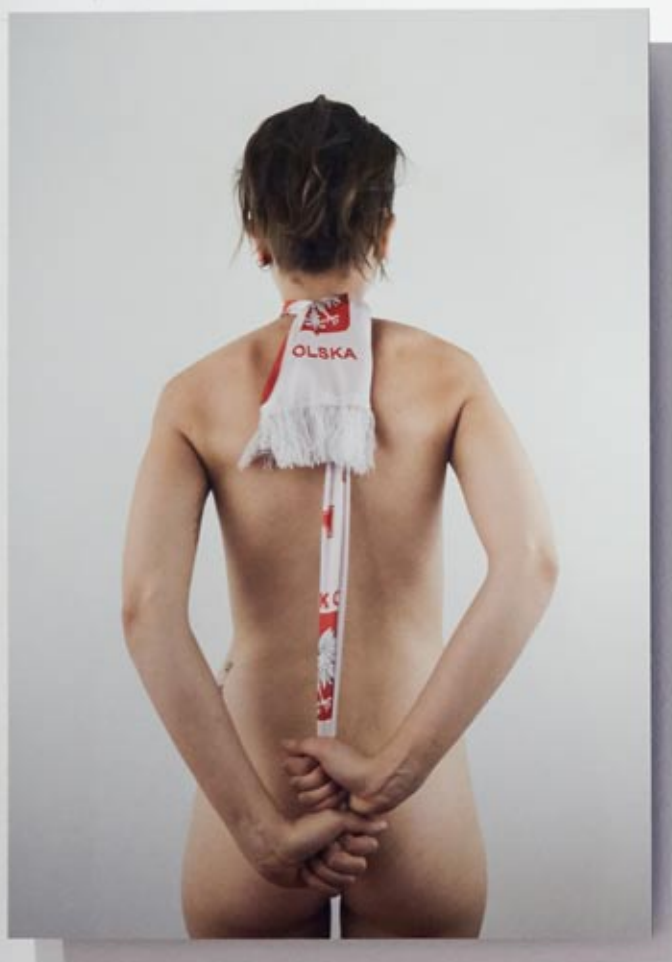
POD TYM WŁAŚNIE KRZYŻEM
POD TYM WŁAŚNIE ZNAKIEM
POLSKA JEST POLSKA
A POLAK POLAKIEM





CIAŁO
KOBIECY

Monika Drobyska, Terror, 2006









MYSLE C ZUJ

THE DECYDUJE

A long, narrow banner is displayed horizontally against a plain white wall. The banner is divided into two distinct color sections: a maroon section on the left and a black section on the right. The text 'THE DECYDUJE' is written across the banner in large, stylized, outlined letters. The letters are filled with various colors and patterns, including gold, red, green, and blue. The banner appears to be made of a fabric material and is hanging from an unseen point above. The floor below is a light-colored wooden surface.





JAK
ZWYCIĘZAĆ



jestem Polak



zginę
133

ska nie



ela
5

PRZEMOC
WZIEŁA

PRZEMOC
WZIEŁA





SZABLA

DZIĘCZYNI

Będziem



Wolakami











amieńska

Wanda Jakubowska

Agnie

Katarzyna Arnold Barbara Buczek Joanna Bruzdowicz Agnie

Joanna Zielińska
Kardasz
Morzyska

Jolanta

Aleksandra Dudra Agata Ambroziak Agata Majew

Zofia Orliczowa

Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego

Szczuka Agnieszka

Maria Zm

ra Ziemieck

Joanna Tokarska-Bakir



**KEEP
CALM
AND
ODŁAMKOWYM
ŁADUJ**

am

WILC



Barbara Sinica
Poznań, 3.10.2016.

KOBIEC
TERAZ!!!

Federacja Anarchistyczna

Power to the Girls







Mateusz Budzisz
Poznań, 3.10.2016.





Mateusz Budzisz
Poznań, 3.10.2016.



Polki, Patriotki, Rebeliantki

Galeria Miejska Arsenał

8.09 — 8.10.2017

Kuratorka: **Izabela Kowalczyk**
Producentka: **Zofia nierodzińska**

Spis prac

Chór Czarownic

- *Już płonę a jeszcze*, 2017, wideo, 2 min 37 s.
- *Twoja władza*, 2017, wideo, 1 min 55 s.
- *Wataha kobiet*, 2017, wideo, 4 min 26 s.

Iwona Demko

- *408 2231 podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym proteście*, 2017, wydruk cyfrowy.
- *Polka walcząca*, 2016, brokat, figi damskie, biała emulsja, płótno.

Monika Drożyńska

- *Prywatka*, 2017, haft na tkaninie.
- *Terror*, 2016, haft na tkaninie.

Marta Frej

- *Czarny Protest (20 portretów)*, 2017, wydruk na płótnie.

Irena Kalicka

- *Autoportret*, 2009–2010, fotografia.

Kolaborantki

- *Szeptuchy: Proxy, Berlin, Licheń, Tel Aviv...*, 2014–2017, wideo, 3 min.

Kolektyw Złote Rączki

(Monika Drożyńska, Małgo Grygierczyk, Małgorzata Samborska, Ewa Rodzinka, Kuba Wesotowski),

- *Myślę, czuję, decyduję*, 2016, transparent.

Zofia Kuligowska

– *Queen 2*, 2014, wideo, 11 min 42 s, operator: Mikołaj Podworny.

Dawid Marszewski

– *Ściana*, 2016/2017, instalacja wideo.

Karolina Mełnicka

– *Polska burka*, 2013, wideo, 1 min 15 s.

Ewa Partum

– *Feministyczne cytaty*, fotografia instalacji na Festiwalu Konteksty w Sokotowsku, 2017, fot. M. Polak, J. Grzegorski.

Liliana Piskorska

– *Autoportret z pożyczonym mężczyzną, aka Jestem Polakiem więc mam obowiązki polskie*, z cyklu: *Sposoby kamuflażu we współczesnej Polsce*, 2016, fotografia.

– *Kim ty jesteś*, z cyklu: *Sposoby kamuflażu we współczesnej Polsce*, 2016 wideo-performans 10 min 12 s.

– *Sposoby kamuflażu we współczesnej Polsce*, 2016, cykl fotograficzny 24 części, wybór 3 fotografii.

Jadwiga Sawicka

– *Ciało kobiety*, 2017, akryl na papierze.

– *Oko boga*, 2017, akryl na papierze.

– *Raz na jakiś czas*, 2008–2017, instalacja.

Ewa Świdzińska

– *Powstanie*, 2005, fotografia.

– *Koronczarka*, 2009, fotografia.

Agata Zbylut

– *Face Off*, 2015/2017, fotografia/mural.

– *Kawiorowa Patriotka*, 2015, suknia uszyta z szalików kibiców reprezentacji Polski.

Fotoplastykon:

Czarny Protest i Ogólnopolski Strajk Kobiet, Poznań, 3.10.2016.

Mateusz Budzisz, Barbara Sinica, Radosław Sto

koncepcja i wybór: **Izabela Kowalczyk**

Biogamy

Uczestniczki i uczestnicy wystawy

Chór Czarownic

Powstał latem 2016 roku w Poznaniu z inicjatywy Ewy Łowżył. Zespół ukonstytuował się podczas warsztatów śpiewu dla kobiet w KontenerART przy współpracy z festiwalem Bliscy Nieznajomi w Teatrze Polskim. W projekcie bierze udział kilkadziesiąt kobiet w różnym wieku, o różnych doświadczeniach i różnych zawodów. W repertuarze Chóru Czarownic są protest songi o przemocy wobec kobiet, o pierwotnej sile wspólnoty, o macierzyństwie, o presji wobec siebie i swojego ciała, o dalszych i bliższych relacjach międzyludzkich. Siłą Chóru Czarownic jest jego autentyczność, szczerłość, ekspresja oraz awangardowa forma muzyczna. Protest song *Twoja władza* stał się nieformalnym hymnem ruchów społecznych związanych z Czarnymi Protestami w Poznaniu.

idea projektu – Ewa Łowżył
słowa – Malina Prześluga
kompozycja – Zbyszek Łowżył,
Patrik Lichota, Malwina Paszek
kostiumy – Ewa Łowżył,
Faustyna Andrzejak
dyrygentka – Joanna Sykulska
wykonawcy: perkusja – Mieszko Łowżył; live electronics – Patrik Lichota;
harfa stalowa – Ida Łowżył; śpiew – Marta Rutkowska, Anka Płońska, Karola Jankowiak, Kamila Kaczmarek, Halszka Bobkiewicz, Karolina Górńska, Dorota Bonk-Hammermeister, Magda Reichardt, Hanna Górnicka, Ewa Dymek, Helena Urban, Ewa Łowżył, Ida Łowżył, Aleksandra Sołtysiak-Łuczak, Anna Zdebska, Monika Marczak, Kornelia Kondrac-

ka, Marta Sękowska-Kulińska, Marta Zawrocka, Pola Hammermeister, Anna Zoll, Marta Zawrocka, Elżbieta Rogaczewska, Asia Furs, Asia Sierradzka, Karina Olejniczak, Zuzanna Kubisiak, Paulina Tarnowska, Ania Brachaczek, Anna Blanka Dulny-Leszczyńska, Dorota Kurkowicz, Izabela Łupińska, Aleksandra Alorah Kozłowska i inne.

Iwona Demko

Artystka waginistka, rzeźbiarka, feministka, misjonarka artystyczna. Dyplom uzyskała w 2001 roku na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od 2008 roku pracuje na uczelni macierzystej, będąc „różową owcą” Wydziału Rzeźby, jest doktorą habilitowaną. Mimo ostrzeżeń w środowisku akademickim z pełną świadomością realizuje prace, które można sklasyfikować jako sztukę feministyczną. Kuratorka wystaw feministycznych *Krzątaczki*, *HERstoria sztuki*, *Gastronomki*. W ostatnim czasie pochłania ją badanie historii walki kobiet o możliwość studiowania na krakowskiej ASP. Od 2016 roku czynnie uczestniczy we wszystkich demonstracjach, aktywizując do tego swoje otoczenie.

Monika Drożyńska

Urodzona w 1979 roku, autorka projektów indywidualnych i zbiorowych, m.in. *Punkt* (2004–2010), *Uszyj dom kultury* (2008–2009), *Haft miejski* (2010–2011). Brała udział w wystawach zbiorowych i indywidualnych,

m.in. w CSW Zamek Ujazdowski, Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki (2010, 2013), CSW Łąźnia (2008), Galerii Kronika (2013, 2014), Teatrze Wielkim Operze Narodowej (2011), MOCAK-u (2010). Stypendystka Ministerstwa Kultury (2010) i Visegrad Artist Residency Program (2012). Finalistka konkursów Kulturysta Roku Programu III Polskiego Radia (2011) i Kulturalne Odloty „Gazety Wyborczej” (2008). Założycielka szkoły haftu dla pań i panów Złote Rączki.

Marta Frej

Feministka, artystka, aktywistka, animatorka kulturalna, prezeska fundacji Kulturoholizm. Mama Maćka, współzałożycielka Klubu Krytyki Politycznej w Częstochowie. Autorka feministycznych memów. Laureatka nagrody Okulary Równości 2015, przyznawanej przez Fundację im. Izabeli Jarugi-Nowackiej. Brała udział w Ogólnopolskim Strajku Kobiet.

Irena Kalicka

Urodzona w 1986 roku, fotografka, absolwentka Łódzkiej Szkoły Filmowej. Współpracuje z Fundacją Profile, mieszka i pracuje w Krakowie.

Kolaborantki

Kolaborantki to sojusz i wezwanie, aby wspierać kobiety, które ci się nie podobają. Nieustannie wchodzi przed budynki i szczypią place, mówią MY zamiast ONI, chcą być

opłacane i płacić innym kobietom. Nie potrzebują superwajzorów i menedżerów, radzą sobie z bazami danych, bo od lat opracowują własne alternatywne. Pracują międzynarodowo, są polskim kornikiem i geometrią. Antymatematyką biologicznego determinizmu.

Kolektyw Złote Rączki

(Monika Drożyńska, Małgo Grygierczyk, Małgorzata Samborska, Ewa Rodzinka, Kuba Wesołowski) Szkoła haftu dla pań i panów Złote Rączki jest najmniejszą instytucją kultury na świecie, działającą bez dofinansowań. Zajmuje się upowszechnianiem technik hafciarskich, haftu płaskiego, haftu krzyżykowego oraz technik historycznych. Kolektyw Złote Rączki, założony przez Monikę Drożyńską, zajmuje się aktywizmem, prowadzi akcję Haft Okupacyjny – spotkania, w ramach których powstają haftowane transparenty, trafiające następnie do biblioteki, z której można je wypożyczyć na manifestację.

Zofia Kuligowska

Miłośniczka i twórczyni sztuki performansu, absolwentka grafiki projektowej i sztuki performansu na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, współorganizatorka Poznań Gallery Weekend 2013 i 2014. Uczestniczka Czarnych Protestów w Warszawie.

Dawid Marszewski

Absolwent Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Pracuje jako asystent w XII Pracowni Malarstwa. Doktorant na Wydziale Malarstwa i Rysunku UAP. Posługuje się malarstwem, instalacją, filmem i tym, co uzna za odpowiednie. Porusza się w tematyce pamięci i współczucia, a także podejmuje ważne problemy społeczne. Działa przeciwko rasizmowi.

Karolina Mełnicka

Urodzona w 1988 roku, absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (2010) oraz kierunku multimedia Akademii Sztuki w Szczecinie (2016). Zajmuje się sztuką wideo, fotografią, obiektem i performansem. Tworzy prace zaangażowane, inspirując się Internetem jako miejscem obiektywnej, demokratycznej przestrzeni wypowiedzi społecznej. Jest współtwórczynią (wraz ze Stachem Szumskim) projektu *Nomadic State*, stanowiącego próbę utworzenia bezterytorialnego państwa. Mieszka i tworzy w Warszawie.

Ewa Partum

Autorka wielu instalacji w przestrzeni publicznej, akcji, performansów, filmów i fotografii, tworzy poezję wizualną. Jako jedna z pierwszych w Polsce zaczęła zajmować się sztuką konceptualną. Jej twórczość odegrała na gruncie polskim prekursorską rolę w dziedzinie

body artu, sztuki feministycznej i sztuki krytycznej. Jej prace znajdują się w kolekcjach m.in. Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Museo Reina Sofía w Madrycie, Centrum Pompidou w Paryżu, a także w zbiorach muzealnych w Berlinie, Muzeum Narodowym i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz w ms2 w Łodzi. Obecnie mieszka w Berlinie.

Liliana Piskorska

Urodzona w 1988 roku, artystka wizualna. Obecnie związana poprzez studia doktoranckie z Zakładem Rysunku na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 2013 roku członkini Grupy nad Wisłą. Współorganizatorka feministyczno-queerowej Akcji Letniej 2016, członkini Manify Toruńskiej. W jej działaniach widoczna jest perspektywa feministyczno-queerowa, feministyczno-anarchistyczna i posthumanistyczna. Wychowana na wsi, ochrzczona i bierzmowana ateistka, weganka ze względów etycznych, nieheteronormatywna lesbijka.

Jadwiga Sawicka

Urodzona w 1959 roku, tworzy obrazy, fotografie, obiekty, instalacje tekstowe – również w przestrzeni publicznej. Pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. W ostatnich latach także kuratorka wystaw. Współpracuje z Galerią BWA Warszawa. Wierzy w energię wspólnego działania kobiet, co w jej

przypadku ma bardziej wymiar artystyczny niż społeczny.

Ewa Świdzińska

Performerka, fotografka, sztuką performansu zajmuje się od początku lat 90. XX wieku. Brała udział w licznych festiwalach performansu, projektach poświęconych sztuce kobiet, biennale fotografii, wystawach indywidualnych i zbiorowych. Jej fotografie to rodzaj fotoperformansu odnoszącego się do problemów współczesnych kobiet, problemów politycznych i społecznych.

Agata Zbylut

Artystka wizualna, profesorka Akademii Sztuki w Szczecinie, założycielka i prezeska Stowarzyszenia Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, działaczka społeczna. W roku 2005 została odznaczona brązowym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis. W roku 2008 obroniła tytuł doktora sztuk użytkowych na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, a w 2012 otrzymała tytuł doktora habilitowanego w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Współpracuje z organizacjami feministycznymi i artystycznymi, uczestniczka manif i protestów równościowych.

Fotoplastykon

Mateusz Budzisz

Urodzony w 1993 roku, student Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu. Fotografia jest jego pasją oraz częściowo pracą. Drugą wielką pasją są podróże, co stara się łączyć z fotografią. Na swoim koncie ma publikacje w magazynie „Ground” oraz dwie wystawy, w tym jedną indywidualną poświęconą relacji fotograficznej z Wietnamu.

Barbara Sinica

Anglistka, fotografka, feministka, działaczka społeczna. Członkini Antyprzemocowej Sieci Kobiet (ASK) i Wielkopolskiego Kongresu Kobiet. Zbierała podpisy pod projektem ustawy o prawach kobiet i świadomym rodzicielstwie, brała udział w Czarnym Proteście. Jest autorką wielu fotoreportaży z poznańskich manifestacji w obronie praw kobiet, przeciwko nacjonalizmowi, na rzecz osób LGBT i praw człowieka.

Radostaw Sto

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu na kierunku fotografia. Fotograf i dokumentalista filmowy. Od kilku lat fotografuje protesty w Poznaniu, jego zdjęcia były publikowane m.in. w „Polityce”, „A-tak”, „Czasie Kultury” i „Głosie Wielkopolskim”. Współpracował z Zachodnim Ośrodkiem Badań Społecznych i Ekonomicznych oraz organizacjami pozarządowymi. Współtwórca niezależnego kolektywu filmowego Kontrplan, w ramach którego współrealizował filmy dotyczące kontenerów socjalnych, substandardów mieszkaniowych, sytuacji imigrantów oraz wysiedleń.

Autorki

Agata Arasziewicz

Feministka, doktor nauk humanistycznych w centrum genderowym Centre d'études féminines et d'études de genre na Paris 8. Pisze o literaturze, kulturze i sztuce. Wydała *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia* Zuzanny Ginczanki (2001), a także zbiór esejów *Nawiedzani przez dym* (2012) oraz książkę *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym* (2014; wydanie francuskie *La révolution oubliée: L'émergence d'une écriture féminine polonaise dans l'entre-deux-guerres*, 2013). Była merytoryczną opiekunką wystawy *Zuzanna Ginczanka. Tylko szczęście jest prawdziwym życiem*, pierwotnie pokazywanej w Muzeum Literatury w Warszawie (listopad 2015 – luty 2016). Opracowała i opatrzyła posłowiem tomik poezji Zuzanny Ginczanki *Mądrość jak rozkosz* (2017). Ma status badaczki stowarzyszonej z Laboratoire d'études de genre et de sexualité (UMR LEGS) CNRS/Paris 8/Paris Ouest. Jest też członkinią Rady Kongresu Kobiet, liderką belgijskiego Kongresu Kobiet oraz współtwórczynią i merytoryczną opiekunką Uniwersytetu Trzech Pokoleń w Belgii. Mieszka w Brukseli.

Patrycja Cembrzyńska

Historyczka sztuki ze stopniem doktora (Instytut Historii Sztuki, UJ). Absolwentka Studiów Podyplomowych w zakresie gender – kulturowej tożsamości płci (Instytut Sztuk

Audiowizualnych, UJ), Podyplomowego Studium Menedżerów Kultury (Kolegium Gospodarki Światowej, SGH), Podyplomowego Studium Edytorskiego (UJ). Autorka książki *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja* (2012). Publikowała m.in. w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Kulturze Współczesnej”, „Quarcie”. Zajmuje się sztuką po II wojnie światowej. W centrum jej zainteresowań znajduje się ikonografia polityczna.

Karolina Rosiejka

Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą kwestii amerykańskości i modernizmu w recepcji sztuki Georgii O'Keeffe. Interesuje się specyfiką dyskursu artystycznego wobec kobiet artystek działających w XIX i XX wieku.

Karolina Sikorska

Kulturoznawczyni, adiunktka w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, kuratorka działań artystycznych i edukacyjnych, redaktorka (m.in. „Antywzorce” *we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej*, 2018; *Poradnik metodyczny. Edukacja kulturowa*, t. 1–3, 2014–2016). Badaczka kultury wizualnej, mediów i praktyk artystycznych, zajmuje się krytyką instytucjonalną, nową muzeologią,

a także kulturą popularną oraz gender studies. W latach 2008–2014 (do marca) pracowała w Galerii Miejskiej Arsenał, od 2012 jako wicedyrektorka. Od 2013 roku współpracuje z Centrum Kultury Zamek w Poznaniu jako konsultantka Centrum Praktyk Edukacyjnych, od 2018 też jako członkini Rady Programowej Zamku.

Marta Smolińska

Dr hab., prof. nadzw. Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka. Główny obszar jej zainteresowań stanowi sztuka po 1945 roku oraz sztuka współczesna. W latach 2003–2014 adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Katedrze Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; od 1.10.2014 profesorka Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Trzykrotna stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej; stypendystka DAAD; laureatka *fellowship* na LMU w Monachium; członkini AICA. Autorka książek: *Młody Mehoffer* (2004), *Puls sztuki. OKOŁO wybranych zagadnień sztuki współczesnej* (2010), *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* (2012), *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji* (2014), *Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst in der Türkei und unterwegs* (red. wraz z Burcu Dogramaci, 2017); autorka wielu rozpraw z historii sztuki i tekstów krytycznych.

Magdalena Ujma

Krytyczka sztuki, kuratorka wystaw i projektów z zakresu sztuki współczesnej. Ukończyła historię sztuki i zarządzanie kulturą. Pracowała w redakcji kwartalnika literackiego „Kresy”, a następnie w Muzeum Sztuki w Łodzi i w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. Obecnie kieruje Muzeum Tadeusza Kantora w Cricotece. Jest kuratorką lub współkuratorką wielu wystaw, z których ostatnie to *pany chłopcy chłopcy pany* w skansenie i w BWA Sokół w Nowym Sączu (z Wojciechem Szymańskim, 2016) oraz *Polski las* w Galerii Białej w Lublinie (2017). Wydała książkę *Sztuki wizualne. Skandale* (2011). Do jej zainteresowań należą: polska sztuka i kultura wizualna XX i XXI wieku, a także język komentowania sztuki, styczność tego, co wizualne, z tym, co tekstowe. Jest związana z Uniwersytetem Pedagogicznym w Krakowie.

Karolina Wilczyńska

Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, stypendystka w University College London. Zajmuje się badaniem sztuki społecznie zaangażowanej. Interesuje się tym, jak emancypacyjny potencjał działań artystycznych wyraża się w ich strukturze i organizacji. Przygotowuje pracę doktorską dotyczącą działalności Mierle Laderman Ukeles, rozpatrywanej w relacji między sztuką, pracą a „choreografią ciała” w systemie kapitalistycznym.

Izabela Kowalczyk

Historyczka sztuki i kulturoznawczyni, nauczycielka akademicka, krytyczka i kuratorka wystaw. Profesor nadzwyczajny oraz dziekan Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2001 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych, promotorem jej pracy zatytułowanej *Ciało i władza we współczesnej sztuce polskiej* był Piotr Piotrowski. W 2012 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa. Podstawą jej habilitacji była rozprawa *Podróż do przeszłości: interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, która omawia wybrane przykłady z polskiej sztuki krytycznej podejmujące problemy historii i pamięci.

Autorka książek na temat sztuki krytycznej, feminizmu oraz reinterpretacji historii w sztuce najnowszej, jak również ponad dwustu artykułów w zbiorach i czasopismach naukowych. Laureatka Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za działalność krytyczną i naukową oraz nagrody Stowarzyszenia Historyków Sztuki za książkę *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Do najważniejszych wystaw, których kuratorką jest Kowalczyk, zalicza się *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002), *Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i o widzeniu)* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2009), *Mikroutopie codzienności* (CSW Znaki Czasu, Toruń 2013) oraz *Polki, Patriotki, Rebeliantki* (Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2017).

	Introduction	4
1	Polish Women, Patriots, Rebels... Feminist Art Today <u>Izabela Kowalczyk</u>	10
2	Siccing the Laugh of Medusa? <u>Agata Araszkievicz</u>	52
3	The Hooligan’s Scarf and the “Caviar Patriot”. An Allegory <u>Patrycja Cembrzyńska</u>	72
4	Feminist Art and Feminist Art – On Two Artistic Strategies <u>Karolina Sikorska</u>	86
5	Embroidery Strike vs. Craftivism: Feminist Art Tactics <u>Karolina Wilczyńska</u>	104

6	Skewed Codes and Emancipatory Foment: On Postfeminism in Painting and Subversive Dialogues with Religious Iconography	
	<u>Marta Smolińska</u>	120
7	Empathic Maternalism in the MaMa Foundation's Programming Initiatives	
	<u>Karolina Rosiejka</u>	152
8	Women Critics in Poland after 1989	
	<u>Magdalena Ujma</u>	176
	Exhibition	194
	List of works	254
	Biographical Notes	258
	Index of Names	276

Izabela Kowalczyk

Polish Women, Patriots, Rebels: Summary

Translated by
Eliza Cushman Rose

The book *Polish Women, Patriots, Rebels* is the result of an exhibition by this title organized at the Municipal Gallery Arsenal in Poznań from September 8 – October 8 of 2017. Participating artists included: Chór Czarownic, Iwona Demko, Monika Drożyńska, Marta Frej, Irena Kalicka, Kolaborantki, Kolektyw Złote Rączki, Zofia Kuligowska, Dawid Marszewski, Karolina Mełnicka, Ewa Partum, Liliana Piskorska, Jadwiga Sawicka, Ewa Świdzińska and Agata Zbylut. Mateusz Budzisz, Barbara Sinica and Radosław Sto contributed photographs to the fotoplastikon stereoscopic theater.

The impetus to organize the exhibition came about in response to the events of 2016 in Poland, when legislation was proposed to fully outlaw abortions. This provoked a wave of protests on an unprecedented scale (“For Our Cause” on April 9, 2016, and the Black Protest and General Women’s Strike on October 3, 2016). Polish women took the streets en masse and organized strikes that came to be known under the banner of the Black Protests. In terms of their volume, these strikes surpassed all previous anti-government demonstrations organized on the collective strength of women. The protests coined their own set of symbols and culled strategies from the contemporary arts to draw attention to their actions, which were collective but by no means monolithic. Yet it was not the exhibition’s aim to impart a sense of the climate on the Polish streets in 2016 and 2017. It sought, rather, to offer an artistic commentary on the real situations faced by contemporary Polish women – citizens, participants in public life, patriots, and protesters. The exhibition was also meant to showcase contemporary feminist art by foregrounding its salient attributes: this art can be open, ironic, playful, audacious, loud and rebellious.

The exhibition was paired with a conference that showcased the work of emerging feminist artists in Poland and identified the constellation of questions and themes they address. The conference also brought to the fore the phenomenon of feminist activism. These events, along with the many conversations prompted by the exhibition, resulted in this volume of texts, which strives to identify the signature features of feminist art that directly engages in current events. It must be said, however, that a comprehensive portrait of all aspects relevant to this field would be beyond the scope of this publication. Missing, for example, are discussions of selfie feminism and recent work by lesbian artists. Economic issues, which are so undeniably relevant today, are only peripherally addressed. These omissions may stem from the fact that the exhibition and accompanying conference were conceived in response to the needs of the moment at hand. The Black Protests functioned similarly – they were an impromptu reaction to infringements on the reproductive rights of Polish women. This publication can make no claim to offer a comprehensive summary of current tendencies in feminist art. Instead, it merely gestures toward issues that require further attention and systematic study.

- 10 The text by the editor and curator fills out the exhibition's narrative with works that were not shown at the Gallery and brings particular focus to work that speaks to social issues.
- 52 Agata Araszkievicz's article *Siccing the Laugh of Medusa?* responds to a debate that echoed online and in the pages of Szum magazine long after the exhibition closed. The show came under fire from conservatives, leftists and liberals alike, whose critiques were all symptomatic of the anti-feminist climate so prevalent in Poland today. Yet there was some benefit to giving these discussions an outlet, for they revealed just how charged both issues are – women's rights and art that engages this question. In her article, Araszkievicz reviews these debates and takes a close look at the controversies surrounding Iwona Demko's work *408,223 lifted skirts, or: My Black Protest Dream*. Araszkievicz shows us the critical potential of this work by invoking H el ene Cixous's essay *The Laugh of the Medusa*.
- 72 Patrycja Cembrzyńska's article *The Hooligan's Scarf and the "Caviar Patriot:" An Allegory* offers an analysis of *Caviar Patriot (Kawiorowa Patriotka)*, a work by Agata Zbylut that was featured in the exhibition. Cembrzyńska reads Zbylut's work as a contemporary allegory for Polonia. Her brilliant analysis discusses "soccer stadium patriotism" and what we might call "banal nationalism." Cembrzyńska concludes her text by proposing that Zbylut's work merely explores the phantom body of the Queen rather than explicitly asserting what Poland is or how it ought to be. In fact, she suggests that Poland "will be whatever we dress it up as."
- 86 In her text *Feminist Art and Feminist Art – On Two Artistic Strategies*, Karolina Sikorska delineates two artistic strategies in the realm of contemporary feminist art: the hands-on strategy of presence and the mediated strategy of relation. Sikorska shows us how both strategies engage the public and private spheres. She examines recent work by a selection of women artists born in the 1980s. Discussed work includes Karolina Melnicka's *Polish Burqa (Polska burka)* (which appeared in the exhibition) and Maria Toboła's video art. Sikorska also reflects on the meaning of contemporary feminism in these artists' work. According to Sikorska, despite their different modes for formulating and organizing the artistic message, both strategies converge in the context of increasingly urgent and necessary discussions about emancipation.
- 104 Karolina Wilczyńska's article *Embroidery Strike vs. Craftivism: Feminist Art Tactics* discusses contemporary craft culture and initiatives started by the The Golden Hands Embroidery School for Women and Men (*szkoła haftu dla pań i panów Złote Rączki*), whose protest banner "I think, I feel, I decide" ("Myślę, czuję, decyduję") was featured in the Poznań exhibition. Wilczyńska analyzes feminist tactics in light of the dynamic between aesthetics and poli-

tics proposed by Rancière. She asks herself how extensively these tactics can express a critique of the prevailing socio-political order, and to what extent they function as a rallying call to build a new community on the basis of horizontal sisterhood.

- 120 In her text *Skewed Codes and Emancipatory Foment: On Postfeminism in Painting and Subversive Dialogues with Religious Iconography*, Marta Smolińska moves beyond the exhibition's explicit themes and explores subversive strategies for manipulating traditional religious iconography. These strategies are used by several painters: Beata Ewa Białecka, Katarzyna Hołda, Magdalena Moskwa, Katarzyna Swinarska and Kle Mens (Klementyna Stępniewska). In this case, the subversive potential of the strategies entails claiming or appropriating the standard vocabulary and motifs of sacral art to render a portrait of women's living conditions in the contemporary world and to deconstruct entrenched stereotypes.
- 152 Moving on, Karolina Rosiejka's article *Empathic Maternalism in the MaMa Foundation's Programming Initiatives* examines the exhibition series *Art by Mamas (Sztuka Matek)*, which has been organized by the MaMa Foundation since 2010. The author discusses feminist separatism and reflects on the implications of this position while foregrounding the inclusive nature of the work shown in the series. The strategy of opening oneself up to others embodies the "empathic maternalism" referenced in the article's title.
- 176 The volume concludes with Magdalena Ujma's text *Women Critics in Poland after 1989*, which offers a comprehensive survey of women critics active in Poland from 1989 to the present day. Ujma reflects on women critics' contributions to journals founded after 1989, including "Artmix," a blog run by women critics. The article is an excellent culminating text for the volume, for critique is an indispensable piece of any art discourse, and feminist art is no exception. Ujma poses the question of what critique by women should look like in a climate of conservative backlash.

To wrap up, I wish to thank Marek Wasilewski, director of the Municipal Gallery Arsenal, who invited me to organize *Polish Women, Patriots, Rebels*. I am also grateful to Zofia nierodzińska for all her work on the exhibition and to Paulina Ząbek and Jacek Zwierzyński for their help putting together this publication. I also thank the women and men who contributed to the exhibition, the authors whose texts appear in this volume, and the women who participated in the conference: Ewa Majewska, Agata Pyzik, Ewa Tatar and Dorota Grobelna.

I trust that when you settle down to read this book, it will cultivate new interest in contemporary feminist art, art-oriented activism and strategies so sorely needed in light of the growing urgency for emancipatory action.

Indeks osób

A

Abakanowicz Magdalena 179
ADU (właśc. Ada Karczmarczyk) 190
Agata (św.) 139, 141
Agnodike 64
Agnoli Johannes 121, 133
Antecka Jolanta 177
Araszkiwicz Agata 177, 180, 181, 184, 190
Arendt Hannah 95
Arystoteles 59
Atwood Margaret 26
Azara Nancy 93

B

Baca Judy 94
Bakke Monika 180, 181
Banasiak Jakub 180
Bańda Basia 90, 183
Baranowa Anna 185
Barbara (św.) 146
Baubo (mit. gr.) 69
Baumgart Anna 188
de Beauvoir Simone 69
Beckenbauer Franz 77
Bedyńska Anna 159, 169
Belting Hans 134
Bendyk Edwin 82
Bernatowicz Piotr 183
Białecka Beata Ewa 111, 121-7
Bielawska Alicja 177, 182
Bieńczyk Marek 77
Bik Katarzyna 177
Billig Michael 75, 78
Blackledge Catherine 57, 59
Bogacka Agata 180
Bojarska Katarzyna 177
Bourdieu Pierre 114
Brach-Czaina Jolanta 181
Braidotti Rosi 14
Branicka Monika 177
Bredkamp Horst 134
Brodsky Judith K. 91, 93, 94
Brudzińska-Bojarska Anita 159
Bryan-Wilson Julia 106, 117

Budzisz Mateusz 12, 15, 250, 252
Buisson Odile 59
Burszta Wojciech Józef 75, 76
Butler Judith 65, 95, 186

C

Cennini Cennino 134
Chamczyk Iza 190
Chicago Judy (właśc. Judy Cohen) 111, 155
Chmura-Rutkowska Iwona 56
Chutnik Sylwia 158, 164, 166, 188
Ciesielska Jolanta 177, 179, 185, 188
Cieślik Gerard 76
Cixous Hélène 69
Courbet Gustave 57, 58, 68
Czaban Anna 177, 183
Czapliński Przemysław 53
Czarnacka Agata 12
Czartoryska Urszula 179, 185
Czech Martyna 190
Czerni Krystyna 185
Czubaj Mariusz 78-81
Czubak Bożena 185, 186
Czyńska Małgorzata 177

D

Dawidek-Gryglicka Małgorzata 180
Demeter 69
Demko Iwona 23, 25, 29, 38, 56-61, 64, 65, 67-70
Didi-Huberman Georges 133, 134, 149
Dmowski Roman 18
Dołowy Patrycja 158, 159, 164-6, 188
Dragun Gabriela 181
Drenda Olga 181
Drozda Jacek 78-81
Drożyńska Monika 26, 28-31, 40, 47, 107, 114, 116, 159
Ducret Diane 61, 68
Dwurnik Pola 177, 182
Dziamski Grzegorz 90, 92, 121, 122
Dzierwa Bo 159

E

Export Valie (właśc. Waltraud Lehner) 58

F

Foucault Michel 186
Franciszek (św.) 123, 124, 133
Franzak Magdalena 159
Franus Ewa 186
Freedberg David 134
Frej Marta 36, 38, 94
Freud Sigmund 59, 64, 65
Friedan Betty 155
Frydryczak Beata 179

G

Gaja (mit. gr.) 127
Garus Michalina 159
Gbowee Leymah 64
Głowiński Michał 177
Gniazdowska Bogna 188
Gorczyca Łukasz 180
Gorzdek Ewa 179
Górna Katarzyna 90
Graff Agnieszka 82, 83, 181, 191
Greer Betsy 116
Grottger Artur 149
Grupiński Rafał 180
Grygierczyk Małgo 31, 107
Grzelewska Anna 159, 170
Grzeszykowska Aneta 180
Guzek Łukasz 190

H

Haber Katarzyna 159, 164, 167, 168
Hammond Harmony 93
Hastrup Kirsten 92
Herbut Anka 185
Herodot 29, 61, 68
Hniedziewicz Magdalena 179, 185
Holling Eva 122
Hołda Katarzyna 121, 122, 127, 128, 130-3
Huizinga Johan 83
Hunter (Canavan) Nicola 64, 70
Husserl Edmund 169, 170, 172

I

Iwasiów Inga 94

J

Jabłońska Elżbieta 159, 162
Jackiewicz-Garniec Małgorzata 189

Jackowska Anna 189

Jakubowska Agata 89, 177, 180, 181, 186, 188

Janion Maria 79, 178, 188

Jarecka Dorota 177, 180, 185, 187

Jarzqb Agnieszka 90

Jaśkowiak Joanna 26

Jezus Chrystus 123, 128, 133, 134

Joanna d'Arc 146, 147

Johnson Sirleaf Ellen 64

K

Kaczyński Jarosław 100

Kaczyński Michał 180

Kalicka Irena 39, 48

Karczmarzka Anna Maria 90

Kardasz Magdalena 179

Katarzyna ze Sieny (św.) 139, 142, 145

Kelly Mary 155

Kępińska Alicja 185

Koedt Anne 59

Kopcińska Klara 159, 170

Kora (mit. gr.) 69

Kordowicz-Markuszczyńska Anna 159

Korolczuk Elżbieta 191

Korzeniecka Katarzyna 159

Kowalczyk Izabela 54, 89, 94, 128, 133, 164, 165, 177, 179-81, 183, 186-9

Kowska Agnieszka 177

Kowska Bożena 185

Kozloff Joyce 94

Kozłowski Wojciech 139

Kozyra Katarzyna 90, 179, 184, 188, 189, 191

Krawczyk Lidia 177

Kubisa Julia 158

Kudelska Marta 185

Kuligowska Zofia 25

Kulik Zofia 179

Kummernis 139, 140, 149

Kurytek Dominik 188

Kwaśniewski Aleksander 180

L

Lacan Jacques 64

Laclau Ernesto 87

Leszkowicz Paweł 164, 167, 168, 186, 187
Lewandowska Anna 81
Lewandowska Marysia 179
Lewandowski Robert 81
Lippard Lucy 108, 155
Lisiewicz Małgorzata 179, 186
Lisok Marta 177
LL (Lach-Lachowicz) Natalia 90, 179, 189
Lubiak Jarosław 186
Lublin Lea 155
Ł
Łagodzka Dorota 181, 183
Łazar Anna 182
M
Mahmood Saba 97
Majewska Ewa 107, 113, 114, 177, 181
Majewska-Güde Karolina 13
Malik Cecylia 159, 162, 170, 171
Małkowska Monika 177, 184, 187
Maria, matka Jezusa (Maryja, Matka Boska, Madonna) 127, 128, 133
Markowska Anna 177, 181, 187
Marszewski Dawid 39, 40, 46
Mełnicka Karolina 26, 96, 97
Mendieta Ana 58
Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 145
Michałowska Marianna 177
Mickiewicz Adam 40
Migalski Marek 77
Mikina Ewa 177, 179
Mondloch Kate 88
Monkiewicz Dorota 189
Morawińska Agnieszka 188
Moskalewicz Magdalena 183
Moskwa Magdalena 121, 122, 133-5, 138
Mouffe Chantal 87
Murak Teresa 179
Myszkowski Jakub 78-81
Mytkowska Joanna 181, 185
N
nierodzińska Zofia 26

Niespodziewana Małgorzata Malwina 159, 169
Nieznalska Dorota 190, 191
Nochlin Linda 188
Noniewicz Janusz 73, 80
Norwid Cyprian Kamil 18
Nowicka Agata (Endo) 159, 169
O
Okrasko Anna 90, 100, 101
Olin Ferris 91, 93, 94
Ołowska Paulina 180, 185
Orlan (właśc. Mireille Suzanne Francette Porte) 58, 179
Osęka Andrzej 189
P
Pabijanek Katarzyna 89
Panofsky Erwin 83
Parker Rozsika 108
Partum Ewa 13, 15, 90, 189
Pawlik Joanna 159, 169
Pejić Bojana 189
Pierce Charles 150
Pietruszka-Drózdź Anna 158
Pilch Jerzy 76, 79, 80
Pinińska-Bereś Maria 58, 73, 189
Pinior Józef 40
Piotrowski Piotr 41, 178, 186, 187
Piskorska Liliana 18, 19, 25
Plinta Karolina 13, 56, 69, 139, 177, 184, 185, 187
Plutarch 29, 61
Płotnicka Anna 188
Policht Piotr 139
Polis Aleka (właśc. Aleksandra Polisiewicz) 188
Pollock Griselda 88-90
Poprzęcka Maria 177
Potocka Maria Anna 178, 187
Prześluga Malina 29
R
Rabenda Izabela 159
Rajkowska Joanna 183
Rakowski Tomasz 96
Rancière Jacques 107, 115

Rayzacher Agnieszka 177, 188
Reiter Paulina 177
de Robertis Deborah 58, 68
Robinson Hilary 164
Rodzinka Ewa 31, 107
Rosler Martha 93, 155
Rostkowska Aneta 177, 184
Rottenberg Anda 178, 179, 185, 188
Rubersz Maria 182
Ryczek Justyna 177, 182
Ryczkowska Marta 177
S
Saar Betye 93
Sabor Agnieszka 177
Sajkiewicz Violetta 177, 180, 182
Samborska Małgorzata 31, 107
Sandomierz Agnieszka 159, 169
Saraczyńska Agata 177
Sawicka Jadwiga 26, 30, 36, 44, 188
Schapiro Miriam 155
Schneemann Carolee 58, 93
Sebastian (św.) 127
Semmel Joan 93
Sinica Barbara 12, 247, 249
Siwiec Natalia 80, 81
Sklepowicz Roman 55-57, 70
Skok Daria 185
Smalcerz Agata 179, 188, 189
Sosnowska Monika 185
Sowa Jan 53, 84, 107
Staszak Karolina 183
Stelmach Monika 177
Stevens May 93
Stępniewska Klementyna (Kle Mens)
121, 122, 138-42, 145, 190
Sto Radosław 12
Swinarska Katarzyna 121, 122, 143,
145-7, 149
Szapocznikow Alina 189
Szytak Aneta 189
Ś
Środa Magdalena 36
Świątkowska Bogna 184
Świdzińska Ewa 20, 22

T
Tarabuła Marta 179
Tatar Ewa 90, 177, 182, 187, 188
Teresa (św.) 146
Theiss Anna 177
Tickner Lisa 89, 111
Toboła Maria 95, 96
Tokarczuk Olga 39
Tomaszewski Jan 76
Toniak Ewa 177, 182, 187-9, 191
Trzepizur Patrycja 159
Turowicz Joanna 180, 188
Tycz Viola 159
U
Ukeles Mierle Laderman 155
Urbanek-Kękuś Klaudia 159
V
van Veen Otto 61, 63
W
Wasilewski Marek 54, 180
Wasilkowska Aleksandra 159, 170, 171
Wesołowski Kuba 31, 107
Wierzchowska Wiesława 179, 185
Wiktor Karolina 183
Wilczyk Wojciech 78
Wiśniewska Natalia 98, 99, 101
Wodecka Dorota 80
Wolf Naomi 11, 26, 29, 60
Wollny Zorka 90, 183, 188
Wolniak Olga 188
Wójcik Julita 179, 180
Wrocławska Paulina 185
Wróblewska Danuta 179, 185
Wróblewska Marta 145
Wurst Conchita (właśc. Thomas Neuwirth) 145
Z
Zawisza Agnieszka 159
Zbylut Agata 25-27, 73, 74, 77, 80, 82-84
Ziarkiewicz Ryszard 179
Zierkiewicz Edyta 181
Ż
Żebrowska Alicja 58, 90

Polki, Patriotki, Rebeliantki

Redakcja:
Izabela Kowalczyk

Współpraca:
Jacek Zwierzyński

Recenzja naukowa:
prof. dr hab. Anna Markowska

Korekta:
Monika Stanek, Agnieszka Wajroch

Tłumaczenie na język angielski:
Eliza Cushman Rose

Dokumentacja fotograficzna:
Diana Lelonek

Koordinacja wydawnicza:
Paulina Ząbek, Jacek Zwierzyński

Skład i oprawa graficzna:
Marcin Dzbanuszek

Druk:
VMG Print

Wydawcy:
Galeria Miejska Arsenat
Stary Rynek 6
61-772 Poznań

ISBN 978-83-61886-78-5 (książka drukowana)
ISBN 978-83-67577-05-2 (e-book)

© Copyright by Galeria Miejska Arsenat & Authors 2018

