Piotr Piotrowski

CIAŁO I TOŻSAMOŚĆ. SZTUKA CIAŁA W EUROPIE ŚRODKOWEJ

Przeglądając katalog wystawy „Body and the East" można odnieść wrażenie, iż sztuka ciała kobiet – w przeciwieństwie do męskiej – nie była nazbyt popularna w Europie Środkowo-Wschodniej w latach reżimu komunistycznego[1]. Stosunkowo łatwo to wytłumaczyć szerszą problematyką kobiety w systemie komunistycznym, który nie tylko reprodukował wszystkie zasady burżuazyjnej, fallocentrycznej i patriarchalnej kultury, ale dodatkowo wprowadzał nowe, jemu tylko właściwe bariery politycznej, społecznej i kulturalnej emancypacji kobiet. Zauważmy jedynie te procesy niejako na swoim podwórku, a więc na gruncie kultury artystycznej. Katalog słoweński nie tyle podpowiada, że kobiety artystki nie interesowały się swym (i innym kobiecym) ciałem, a przynajmniej mniej niż mężczyźni swym (i innym męskim) ciałem, lecz że kobiety znacznie rzadziej uprawiały sztukę. Wśród artystycznej społeczności krajów Europy Środkowo-Wschodniej (podobnie zresztą jak Zachodniej i USA) było ich w tym czasie po prostu mniej. To pierwszy – nieco trywialny – wniosek, jaki można wysnuć z tej obserwacji. Drugi jest równie trywialny. Otóż w Europie Środkowo-Wschodniej z powodów przede wszystkim historii politycznej i uwikłania w nią kultury artystycznej na zasadzie oporu wobec państwowej polityzacji sztuki, trwanie modernistycznych modeli artystycznych było znacznie silniejsze niż na Zachodzie. Sztuka podejmująca krytykę modernistycznego paradygmatu miała tu znacznie mocniejsze podstawy i dłuższy żywot. Sztuka kobiecego ciała, która w oczywisty sposób jest sprzężona z procesami neoawangardy, powoli przedzierała się przez labirynt artystycznych wartości, z oporem znajdując szersze zrozumienie wobec stawianych przez siebie pytań. Problematyka emancypacji

[1] *Body and the East. From the 1960s. to the Present*, ed. Z. Badovinac, Ljubljana: Moderna Galerija 1998.

kobiety, uwikłania jej ciała w dyskursy i wizualizacje kultury, egzystencjalne, kulturowe i biologiczne punkty odniesienia polityki kobiecej tożsamości, jednym słowem problematyka ciała, poprzez które definiowany, konstruowany i dekonstruowany był podmiot, stawiana była raczej rzadko i – co więcej – z trudem jako taka właśnie spotykała się ze zrozumieniem krytyków i kuratorów. Niemniej pojawiły się w omawianym regionie artystki stawiające sygnalizowane tu kwestie zdecydowanie i konsekwentnie.

Rozpocznę te uwagi od analizy sztuki Aliny Szapocznikow, polskiej artystki wykształconej w Pradze, pracującej zwłaszcza pod koniec swego krótkiego życia w Paryżu w orbicie środowiska *les nouveaux réalistes*, skupionego wokół Pierre Restany'ego. Ta środowiskowa afiliacja nie ma na celu sugerowania tezy historyczno-artystycznej w stosunku do sztuki tej wybitnej artystki i jednej z pionierek problematyki kobiecego ciała w sztuce europejskiej. Naturalnie, pojawiały się w twórczości Aliny Szapocznikow tematy, które dzieliła z „nowymi realistami", a zainteresowanie Restany'ego jej sztuką świadczy o tym, że fascynacje były obustronne. Chodzi raczej o historyczną lokalizację tej twórczości przede wszystkim w kontekście rozwijającej się neoawangardy, wobec której – jak się wydaje – sztuka ta pozostawała w pewnym napięciu[2].

Urszula Czartoryska, jedna z autorek tekstów na temat twórczości Aliny Szapocznikow opublikowanych w katalogu wystawy monograficznej, zaznacza, że kluczową pracą w rozwoju sztuki Szapocznikow, jednocześnie wprowadzającą ją na tory nie tylko zainteresowania cielesnością, ale przede wszystkim estetyką fragmentu ciała, jest pochodząca z lat 1962-1965 (różne wersje w różnych technikach) *Noga*. W tym momencie artystka zrywa z mniej czy bardziej konwencjonalnymi realizacjami rzeźbiarskimi, rozpoczynając już niezbyt długą, ale bardzo bogatą i dynamiczną twórczość skupioną wokół ciała. Ukoronowaniem tego wątku będzie *Autoportret wielokrotny* (1967), który z kolei otwierał drogę „wszyst-

---

[2] *Alina Szapocznikow, 1926-1973*, red. A. Rottenberg i Z. Gołubiew, Warszawa: Galeria Zachęta 1998; J. Gola, *Katalog rzeźb Aliny Szapocznikow*, Kraków: Muzeum Narodowe 2001.

Niezależnie od sygnalizowanych tu braków w literaturze naukowej, sztuka Aliny Szapocznikow wzbudza duże zainteresowanie młodszych polskich badaczek, przede wszystkim w szerszym kontekście sztuki kobiecej: A. Jakubowska, *Ciało kobiece w pracach polskich artystek współczesnych*, Poznań 1999 (maszynopis w Instytucie Historii Sztuki UAM w Poznaniu), I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa: Sic! 2002. Por. też: I. Kowalczyk, *Polityczna apolityczność i bezcielesne ciała a przypadek Aliny Szapocznikow*, (w:) *Sztuka w okresie PRL-u*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Kraków: Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński 1999.

1. Alina Szapocznikow, *Noga*, 1962-1965, Muzeum Sztuki, Łódź

kich multiplikowanych fragmentów ciała", jakimi Szapocznikow się posługiwała[3]. Naturalnie, takich prac, które powstały w wyniku połączenia rozmaitych materiałów z wykorzystaniem poliestru i poliuretanu, będzie więcej. Rzecz w tym, że z końcem lat sześćdziesiątych, wraz z postawieniem diagnozy raka piersi i podjęciem leczenia, jej prace dotyczące ciała nabierają zupełnie nowego wymiaru zarówno w kategoriach estetycznych, jak egzystencjalnych. Agata Jakubowska z kolei, szukając łącznika między ostatnim okresem twórczości Szapocznikow towarzyszącym jej chorobie a wcześniejszym, podkreśla wagę innej pracy, również związanej

[3] U. Czartoryska, „Okrutna jasność", (w:) *Alina Szapocznikow, 1926-1973*, red. A. Rottenberg i Z. Gołubiew, op. cit., s. 18.

2. Alina Szapocznikow, *Autoportret wielokrotny*, 1967, Muzeum Sztuki, Łódź

z estetyką fragmentu ciała, a mianowicie odlew brzucha, który dał początek całej serii realizacji artystycznych, zarówno marmurowych, jak *Wielkie Brzuchy* (1968), ale też poliestrowych, których z kolei niewątpliwie bardzo spektakularnym przykładem jest *Duża Plaża* (1968)[4]. Ciało, a w

3. Alina Szapocznikow, *Duża plaża*, 1968, Muzeum Sztuki, Łódź

zasadzie jego fragment, jakie się tu pojawia, nie jest jednak związane z ciałem artystki, przynajmniej nie bezpośrednio (modelem „brzuchów" był odlew brzucha Arianne, przyjaciółki Rolanda Topora[5]). Tu jednak, zdaniem Jakubowskiej, następuje podważanie wagi percepcji wzrokowej na rzecz prowokacji doznań bardziej haptycznych, a więc pewna przewaga fizyczności, materialności nad wizualnością. Jeżeli przyjąć perspektywę feministycznych dekonstrukcji kultury i formułowaną w tym kręgu krytykę władzy-widzenia, niewątpliwie Szapocznikow poczyniłaby pewien istotny krok w stronę tego rodzaju dyskusji. Ale też, co podkreśla przeważająca większość osób analizujących twórczości artystki, nie podążyła ona drogą, która mogłaby zaprowadzić ją w stronę spotkania z feministyczną krytyką kultury[6]. Jej zainteresowania skoncentrowane były bardziej na

[4] A. Jakubowska, *Ciało kobiece w pracach polskich artystek współczesnych*, op. cit., s. 77-78.

[5] Ibidem.

[6] Odmienne stanowisko zdaje się prezentować Izabela Kowalczyk. Por.: I. Kowalczyk, *Ciało i władza,* op. cit.; I. Kowalczyk, *Polityczna apolityczność i bezcielesne ciała...*, op. cit.

formie, kreacji kształtu, niż dekonstrukcji widzenia ciała kobiecego. Jej prace wpisują się w tradycję modernistycznej estetyki. Prowadzą z nią dialog, nawet rozsadzają ją, przede wszystkim przez operowanie bardzo haptycznym fragmentem, nie naruszając jednak prymatu wzroku, a więc nie podważają jego „władczej" roli w kształtowaniu zależności między podmiotem (patrzącym) i przedmiotem (oglądanym), wręcz fundamentu fallocentrycznej kultury. Podmiot, który spogląda i tym samym sprawuje władzę, utożsamiany jest z męskim elementem, przedmiot oglądany, ciało kobiety, to obiekt jego – sprawowanej za pomocą wzroku – kontroli. Fragmentaryzowanie ciała narusza te relacje. Pewien weryzm odlewu brzucha, jego prowokacyjna haptyczność, również podważa ten układ zależności. Oba bowiem elementy rozbijają jedność przedmiotu pożądania przez swoistego rodzaju materializację ciała. Opracowanie jednak szczegółu oraz kompozycja tych prac ponownie scala je w formalną „całość", przywraca im rangę estetyczną. Estetyzacja ogranicza ich krytyczne znaczenia, z drugiej jednak strony broni je przed jednoznacznością.

Ta ambiwalencja znaczenia, balansowanie na granicy krytyki i estetyki, nabiera większej dynamiki i dramatyzmu, kiedy artystka dowiaduje się o swojej chorobie i kieruje swą sztukę na ciało, ciało chore; ciało, które umiera. Właśnie dlatego, że nie odrzuca estetyki, broniąc się przed „materialnością" przedstawienia, werystycznym ekshibicjonizmem, który stanie się elementem strategii sztuki ciała następnych dekad, jej twórczość nabiera niebywałej siły wyrazu, zawartej w napięciu między doświadczaną biologią a postrzeganą formą. Ta ostatnia uniwersalizuje jednostkowe ciało, nie pozbawiając go jednocześnie podmiotowości. Po stwierdzeniu raka piersi i podjęciu operacyjnego leczenia artystka powiedziała: „należałoby utrwalić to wszystko, co chirurg odrzuca przy operacji, wszystko, co niepotrzebne, skrwawione"[7]. Jej prace tworzone wokół problematyki nowotworu są właśnie takimi „odrzuconymi guzami"; odrzuconymi, ale własnymi, fragmentami ciała, które się traci, ale których świadomość obecności i własności pozostaje mimo amputacji i chirurgicznej eliminacji. To wciąż jest ciało, z którym podmiot się utożsamia i wobec którego ma poczucie własnej, cielesnej integralności. *Wielki nowotwór I (Grand Tumeur I)* z 1969 roku jest przykładem takiego właśnie stosunku do ciała. W bezkształtną poliestrową bryłę zatopiona została fotografia ładnej kobiecej twarzy, twarzy artystki. Jej uroda kontrastuje z bezkształtnością masy, a kontrast ten wzmacniany jest umiejscowieniem „nowotworu", który jakby porzucony, leży na podłodze (tak powinien być eksponowany), podobnie jak późniejsze *Nowotwory uosobione* (1971), które zostały sfotografowane jako porozrzucane na trawniku. Praca ta – jak pi-

[7] Cyt. za: A. Osęka, W. Skrocki, *Współczesna rzeźba polska*, Warszawa: Arkady 1977, s. 27

4. Alina Szapocznikow, *Wielki nowotwór I (Grand Tumeur I)*, 1969, kolekcja prywatna (Piotr Stanisławski)

sze Agata Jakubowska – jest „czymś w rodzaju autoportretu"[8]. Siła jego wyrazu zawiera się nie tylko w tym, że fotografia twarzy jest jakby uwięziona w masie plastiku, ale też w sposobie jej ekspozycji, właśnie na podłodze. Musimy przejść obok tej twarzy, w butach, w ubraniu i ten kontrast potęguje bezbronność zmaltretowanego chorobą ciała. *Pogrzeb Aliny* (1970) to również bezkształtna masa poliestru i waty szklanej, w której zatopione zostały fotografie twarzy artystki. Co prawda praca wisi na ścianie jak relief, co stwarza możliwość znacznie bardziej komfortowego z nią kontaktu niż konfrontacja widza z leżącym na podłodze bez żadnej izolacji (postumentu) obiektem, niemniej efekt uwięzienia ciała w niezdefiniowanej i agresywnej masie jest bardzo sugestywny. Jeżeli podmiotowość zawarta jest w cielesności, to ta cielesność, która okazuje się nieobliczalna, stawia pytanie o podmiotowość w bardzo dramatycznym kontekście; „ja" zostaje utożsamione z rozkładającym się i tracącym kształt ciałem. Jako takie nie jest ono wzgardzone, odrzucone, nie jest wstrętne i trudno je porównać z koncepcją *abjection* Julii Kristevej[9]. Nie

[8] A. Jakubowska, *Ciało kobiece w pracach polskich artystek współczesnych*, op. cit., s. 132.

[9] I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, op. cit. s. 46.

5. Alina Szapocznikow, *Pogrzeb Aliny*, 1970, Muzeum Narodowe, Kraków

„wstręt", czy też jego pożądanie, definiuje stosunek artystki do swojego ciała (nowotworu), raczej pełna dramatyzmu czułość, wręcz pewnego rodzaju erotyka. Można odnieść wrażenie, że wraz z pogłębianiem się choroby wzmaga się erotyzacja sztuki artystki. Rak piersi i w konsekwencji okaleczenie ciała staje się bodźcem do erotycznego pobudzenia. Erotyka staje się pewnego rodzaju rekompensatą kalectwa, a czułość i delikatność, z jakimi jest wyrażana, piękno formy jej ekspresji, czyni ją szczególnie delikatną i wrażliwą. Istotne w tym kontekście jest właśnie okaleczenie piersi. Ta część ciała kobiety, jak wiadomo, ma tyleż funkcjonalne, co estetyczne znaczenie. Estetyka zaś w procesie ewolucji biologicznej człowieka pełni *par excellence* funkcję erotyczną. To właśnie erotyka w rozwoju człowieka przyczyniła się do rozwoju piersi, zarówno fizycznego, jak też kulturowego[10]. Piersi kobiety są więc z definicji i swej istoty erotyczne. Mastektomia z kolei tyleż pozbawia kobietę wizualnej figury seksualności, co wzbudza pragnienie rekompensaty, intensyfikując potrzebę doznań cielesnych i ekspresji erotycznej. Pod koniec życia, kiedy jej choroba przybiera na sile, Szapocznikow mówi:

[10] Por. N. Angier, *Kobieta. Geografia intymna*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2001, s. 153-176.

Ja produkuję tylko niezgrabne przedmioty. Ta absurdalna i kurczowa mania świadczy o istnieniu jakiegoś nieznanego nam dotychczas gruczołu niezbędnego do życia. Zgodzę się z tym, że mania ta może się zredukować do jednego gestu, będącego w zasięgu dłoni każdego z nas. I ten gest sam w sobie wystarcza, jest potwierdzeniem naszej ludzkiej obecności. Mój gest kieruje się w stronę ciała ludzkiego, tej „strefy całkowicie erogennej", w stronę najbardziej nieokreślonych i najbardziej ulotnych jego odczuć. Sławić nietrwałość w zakamarkach naszego ciała, w śladach naszych kroków po tej ziemi[11].

6. Alina Szapocznikow, *Szalona biała narzeczona / Fiancée folle blanche*, 1971, kolekcja prywatna (Piotr Stanisławski)

[11] A. Szapocznikow, *Korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza*, (w:) *Alina Szapocznikow, 1926-1973*, red. A. Rottenberg i Z. Gołubiew, op. cit., s. 162

Jej pochodzące z tego samego mniej więcej okresu erotyczne gadżety (*Lampa-rzeźba VI*, 1970; *Szalona biała narzeczona / Fiancée folle blanche*, 1971) nie mają nic z drapieżności seksualnej – wręcz przeciwnie: są delikatne, erotyczne, pozbawione agresji. Ich piękno, elegancka forma przypominająca przedmioty sztuki *art nouveau*, podkreśla ich erotykę, ale – jednocześnie – deseksualizuje je. Jest to strategia modernistyczna, operująca formą i estetyką, a nie ideologiczną dosłownością, jaką posługuje się postmodernistyczna krytyczna sztuka ciała[12]. W modernistycznej tradycji sytuuje się też fragmentaryzacja ciała pojęta jako metafora całości. Modernizm bowiem, jak zauważa Linda Nochlin, budował napięcie między totalizacją i fragmentaryzacją; charakteryzowało go pragnienie całości, którego jednak metaforycznym przejawem była eksploatacja fragmentu[13]. Innymi słowy, operowanie fragmentem ciała w sztuce moderni-

7. Alina Szapocznikow, *Krużlowa*, 1971, Kaplica Pallotynów Polskich, Paryż

[12] P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis 1999, s. 104-111.

[13] L. Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London: Thames & Hudson 1994, s. 53.

stycznej to przejaw utopii osiągnięcia totalności, pełni. Fragmenty ciała w sztuce Aliny Szapocznikow można więc widzieć jako modernistyczną metaforę całości; erotyzacja fragmentu ciała zaś stanowi przejaw pragnienia cielesnej pełni i jako taka mieści się w wizualnej strategii modernistycznego obrazowania. Podobnie zatem jak przywoływana wcześniej *Noga*, tak późniejsza, pochodząca już z okresu „nowotworów" operująca fragmentem ciała praca *Krużlowa* (1971, Kaplica Pallotynów Polskich, Paryż), nie przypomina ani strategii dekonstrukcji mechanizmu fetyszyzacji kobiecego ciała, co – jak wiadomo od Freuda – ma być odpowiedzią na kompleks kastracji, ani też – jak w interpretacji Izabeli Kowalczyk – grozy i wstrętu wzbudzającego przez przedmiot fascynacji, a więc *abjection*[14]. Poliestrowy obiekt, w którym zatopiono pokryte gazą głowy lalek i do którego doczepione zostały odlewy piersi, fragmenty pięknego ciała, nie wzbudza też pożądania. Jego erotyka – paradoksalnie – jest aseksualna, co stanowi wynik przede wszystkim daleko idącej estetyzacji przedmiotu. Forma staje się więc płaszczyzną, poprzez którą Szapocznikow poszukuje cielesnej tożsamości; forma – powtórzmy – a nie równie aseksualny i równie dramatyczny, werystyczny ekshibicjonizm widoczny w pracach współczesnych artystek (jak Jo Spence czy Hannah Wilke, a w Polsce nieco później Katarzyna Kozyra w swojej instalacji *Olimpia*). Te ostatnie również poszukiwały w swym chorym ciele tożsamości, ale nie poprzez formę, lecz na zasadzie ekspozycji ciała niewidocznego, wypchniętego przez kulturę konsumpcyjną poza margines widzialności.

Opisana wyżej modernistyczna tradycja estetyki fragmentu ciała w sztuce Aliny Szapocznikow uwidacznia się szczególnie przez porównanie z twórczością rumuńskiej artystki Gety Brătescu. Tu również pojawiają się fragmenty ciała, jednakże, jak na przykład w nakręconym wspólnie z Ion'em Grigorescu filmie *Ręce* (1977), pokazywane dłonie stają się samodzielnymi „aktorami". Ich oddziaływanie nie akcentuje estetyki fragmentu, raczej systematyczność i autonomię ujęć. Ręce nie są tu sprzężone z pragnieniem przedstawienia całości, nie są – powołując jeszcze raz określenie Lindy Nochlin – metaforą całości, lecz samodzielnym obiektem. Dotyczy to także pracy Brătescu *Autoportret. W stronę białości*[15]. Nie twierdzę, że w tych realizacjach nie odnajdujemy modernistycznej tradycji. Wręcz przeciwnie. Znajdują się tu ślady tradycji filmu eksperymentalnego i doświadczeń z obrazem fotograficznym, są one jednakże wykorzystane i przetworzone przez doświadczenie neoawangardy. Ta tradycja, akcentująca sekwencje ujęć, systematykę konstrukcji obrazu, autonomicz-

[14] I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, op. cit. s. 46.

[15] *Geta Brătescu*, red. R. Blaci, București: Muzeul National de Artă al Romaniei – Artă Contemporană 1999, s. 101, 104.

ność fragmentu ciała, a więc tradycja neoawangardowej teorii dzieła, wydaje się być znacznie bliższa twórczości rumuńskiej artystki (przynajmniej w tym przypadku) niż metaforyzacja całości poprzez fragment.

Zatrzymując się jeszcze przy polskim przykładzie z tamtego czasu, a więc lat siedemdziesiątych, wskażmy na inną strategię budowy tożsamości kobiecej poprzez ekspozycję ciała, mianowicie na sztukę Natalii LL (Lach-Lachowicz), w której problematyka feministyczna zdaje się zajmować centralne miejsce. Na ten temat już kilkakrotnie pisałem. Powtórzę więc tu kilka uwag[16]. W jednej z jej najgłośniejszej realizacji, w pochodzącej z początku lat siedemdziesiątych *Sztuce konsumpcyjnej* (1972), przedstawiona została atrakcyjna dziewczyna jedząca banany, parówki, lody, etc. Erotyczna wymowa tych zdjęć jest oczywista. Co więcej, jednoznaczne w gruncie rzeczy jest powiązanie erotyzmu z konsumpcją, pewnego rodzaju konsumpcyjna erotyka, jakiej pełno w kulturze masowej, w telewizyjnych reklamach czy w ilustrowanych czasopismach. Prace Natalii LL są więc pewnego rodzaju krytyką takiej sytuacji, sytuacji reifikującej erotykę, sprowadzającej ją do konsumpcji,

8. Geta Bratescu, Ręce, 1977 (kadr z filmu) [Geta Brătescu, red. R. Blaci, BucureXti: Muzeul National de Arta al Romaniei – Arta Contemporana, 1999, s. 101]

[16] Por.: P. Piotrowski, Post-modernism and Post-Totalitarianism. The Poland Case of the 1970s, „Ars", 1993, nr 2-3, s. 237-239; wersja szersza: P. Piotrowski, *Postmodernizm i posttotalitaryzm/ Post-Modernism and Post-Totalitarianism*, „Magazyn Sztuki", 1994, nr 4, s. 62-66, 218-220.

9. Natalia LL (Lach-Lachowicz), *Sztuka konsumpcyjna*, 1972, Muzeum Sztuki, Łódź

do modelu masowej kultury, są ciekawym przykładem ujawniania mechanizmów konsumpcyjnego społeczeństwa i jego obecności w kulturze wizualnej. Być może tego rodzaju krytyka kultury konsumpcyjnej w kraju, w którym na początku lat siedemdziesiątych konsumpcja nie miała jednoznacznego charakteru ani ideologicznego, ani praktycznego (parówki nie były częstym w sklepach mięsnych towarem, a po banany – dostępne głównie w okresach przedświątecznych – ustawiały się długie kolejki), była dość wątpliwa, a przede wszystkim dwuznaczna. Konsumpcja bowiem pojawiała się przede wszystkim w sferze oczekiwań, zarówno władzy, jak społeczeństwa. Kultura konsumpcyjna stanowiła obiekt pożądania zarówno polskiej władzy lat siedemdziesiątych, która tą drogą chciała sobie zapewnić polityczną legitymację, ale której polityka skończyła się kompletną (konsumpcyjną i polityczną) katastrofą, jak też społeczeństwa dość bezkrytycznie przyglądającego się zachodniej kulturze (konsumpcyjnego) spektaklu. To ostatnie w jakimś stopniu jest zrozumiałe. Najpierw wszak trzeba konsumować, sklepy muszą być pełne bananów i parówek,

a dopiero potem można podjąć krytykę przedmiotu konsumpcji, jej fetyszy i symboli. Ze społecznego punktu widzenia *Sztuka konsumpcyjna* Natalii LL była zawieszona w próżni. Nie problem konsumpcji jednak stanowi zasadniczy problem krytycznego przesłania artystki. Spoglądając bowiem na *Sztukę konsumpcyjną* z perspektywy feministycznej, zauważmy jej polityczny, polski kontekst. Komunistyczny reżim, zwłaszcza w swej fazie „oświeconej", tzn. w latach siedemdziesiątych, starał się maskować swą antykobiecą politykę przez powoływanie rozmaitych działań fasadowych. Podobnie jak w heroicznych latach komunizmu, kobiety zdawały się odgrywać istotną rolę na płaszczyźnie politycznej, kulturalnej i gospodarczej, a ich życie kształtowała rzekomo ideologia wyzwolenia i równouprawnienia, tak też w latach siedemdziesiątych język ten był również w użyciu. Fasadowość jednakże była charakterystyczną cechą tamtej „dekady" i z całą pewnością powoływanie na członków Biura Politycznego szwaczek czy spotkania Ligi Kobiet z Pierwszym Sekretarzem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, a także uroczyste obchody każdego roku w dniu 8 marca „dnia kobiet", nie były w stanie przysłonić prawdziwego obrazu sytuacji kobiety w tamtych latach. Problem jednak jest głębszy niż tylko postawa władz państwowych względem tej problematyki. Jest to generalny problem negatywnego stosunku polskiej kultury do kobiety, kultury kształtowanej przez tradycję, światopogląd i instytucje katolickie, które w okresie komunistycznym, szczególnie w latach siedemdziesiątych, bynajmniej nie stanowiły marginesu życia społecznego i politycznego.

Agata Jakubowska w opracowaniu twórczości Natalii Lach-Lachowicz, formułowanej z perspektywy Lacanowskiej psychoanalizy, podkreśla aktywną rolę modelki oraz zredukowanie elementu męskiego, fallusa, do symbolicznego przedmiotu konsumpcji[17]. W zasadzie nie fallus, a penis był przez modelkę konsumowany, a czynność ta wykonywana była z rozkoszą i przyjemnością. Jakubowska zauważa aktywną rolę kobiety i brak mężczyzny, a w zasadzie jego instrumentalizację. Stanowi to odwrócenie tradycyjnej roli konwencjonalnego przedstawiania erotyki. Kobieta panuje nad sytuacją i to ona doznaje rozkoszy, bez skrupułów wykorzystując mężczyznę. Co więcej, jak podkreśla autorka opracowania, „zjadanie przez kobiety «penisów» jest groźne dla mężczyzn ze względu na znaczenia, jakie struktury symboliczne przypisują fallusowi"[18]. Fallus to symbol władzy, władzy mężczyzny; kobieta bowiem definiowana jest w tradycyjnej, freudowskiej psychoanalizie jako „brak", a więc „ułomność". Lacan co

[17] A. Jakubowska, *Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana, czy wyzwolona? O kilku aspektach twórczości Natalii LL z perspektywy psychoanalizy Lacanowskiej*, „Artium Quaestiones", VIII, 1997.

[18] A. Jakubowska, *Kobieta wobec seksualności...*, op. cit., s. 125.

prawda twierdzi, że ten porządek odnosi się przede wszystkim do języka (wpierw brak musi być zdefiniowany jako „brak"), niemniej taki właśnie jest porządek kultury. Zauważmy ponadto, że w pracy Natalii LL nie tylko kobieta jest autorem i aktywnym aktorem przedstawienia, ale również jego pierwszym odbiorcą. To artystka fotografująca przedstawienie ogląda je, czy też podgląda przez obiektyw swego aparatu. Wchodzi zatem w tradycyjną rolę mężczyzny. Zazwyczaj jemu bowiem „przedstawiano" kobiety; one były bierne, pokazywały się, on zaś decydował o ich losie, mając w ręku (a w tym przypadku w oku) władzę sądzenia. Wojeryzm, jako bezpieczny punkt widzenia i źródło przyjemności seksualnej, a więc władzy, zastrzeżony był dla mężczyzny. Natalia LL odwróciła ten schemat, naruszając tradycyjne stosunki zachodzące między mężczyzną i kobietą – naruszając tradycyjny układ władzy w kontekście płci. Jej sztuka zatem, powtórzmy, stanowi rzadki na środkowoeuropejskim gruncie w tamtym czasie przykład krytyki fallocentryzmu, choć zapewne trochę rozmazany przez niezbyt konkretne definiowanie konsumpcji w kontekście polskiej kultury, bezpośrednim w gruncie rzeczy punkcie odniesienia tej sztuki.

Jeżeli w Polsce problem kultury konsumpcyjnej bardziej rysował się w sferze pragnień niż w rzeczywistości, to w Jugosławii, znacznie bardziej otwartej na świat Zachodu, bogatszej i swobodniejszej w realizacji ambicji ekonomicznych, problematyka reifikacji kobiety w obszarze kultury spektaklu i konsumpcji stanowiła bardziej realny społecznie i politycznie problem. Artystką, która podjęła tę problematyką, jest Sanja Iveković. Orly Lubin pisze, że artystka w swym dziele stawia problem obecności ciała w dwóch sferach jednocześnie: publicznej i prywatnej. Umieszczając je w obszarze publicznym, co jest niezbędne dla potwierdzenia tożsamości, tożsamości powstającej właśnie we wskazanym wyżej napięciu, Iveković definiuje ten obszar w kategoriach polityki: „polityki tożsamości", która przekształca się w „politykę ciała", a która następnie staje się „polityką lokalizacji"[19].

Ten proces w istocie rzeczy widoczny jest od wczesnych prac artystki z połowy lat sześćdziesiątych. Jej performance *Un jour tendre/ Un jour violante / Un jour secrete* z 1976 roku, mający – jak pisze Sandra Križić Raban – charakter paradygmatyczny wobec całej jej twórczości[20], wyraźnie, choć w sposób może mało wyrafinowany, stawia sugerowaną wyżej problematykę. Punktem wyjścia performance'u była opublikowana w kobie-

[19] O. Lubin, *Identity Politics, Body Politics, Location Politics*, (w:) *Sanja Iveković. Is this my True Face*, red. T. Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti/ Museum of Contemporary Art 1998, s. 19-20.

[20] S. Križić-Raban, *Sanja Iveković*, (w:) *Riječi i slike / Words & Images*, red. B. Stipančić, Zagreb: Soros Center for Contemporary Arts 1995, s. 95.

cym czasopiśmie „Marie Claire" swoistego rodzaju instrukcja „zrobienia się" na trzy różne okazje, przyjęcia trzech różnych „póz", które *nota bene* odpowiadały trzem różnym porom dnia: z rana – makijaż i strój „delikatny", w ciągu dnia – „gwałtowny", w nocy – „tajemniczy". Artystka podjęła

10. (a, b) Sanja Iveković, *Un jour tendre / Un jour violante / Un jour secréte*, 1976 [*Sanja Iveković. Is this my True Face*, red. T. Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti/ Museum of Contemporary Art, 1998]

więc próbę „zrobienia się" według tego rodzaju wzoru, wykonując na oczach publiczności odpowiedni makijaż i przebierając się w odpowiednie stroje. Niewątpliwie była to strategia „upublicznienia" tożsamości poprzez wpisanie się we wzory, jakie generuje kultura konsumpcyjna, niejako „naturalna" kultura współczesności, strategia eksponująca napięcie między cielesną obecnością (prezentacją) kobiety a jej przedstawieniem, obrazem, wizualizacją (reprezentacją), która stanowi podstawę jej publicznej obecności. Kobieta bowiem, jak wiadomo z powtarzanej aż nadto często tezy, „istnieje" przez swoje przedstawienie, przez „pozę", jaką przyjmuje przed (męskim) wzrokiem kultury. Opisywany performance łączy się z innymi, z tego samego mniej więcej okresu, przede wszystkim *Podwójnym życiem* (1975) oraz *Tragedią Wenus* (1976), które jednoznacznie stawiały problem „wzorowania" swego – można rzec – prywatnego życia na schematach kultury konsumpcyjnej, upowszechnianych przez magazyny ilustrowane, filmy i inne media. Od strony „technicznej" prace te były równie proste, jak wcześniej przywołany performance i polegały – jak w pierwszym z wymienionych przykładów – na kontrastowaniu prywatnych fotografii z życia artystki z reklamowymi planszami, operującymi scenami rodzajowymi, publikowanymi w magazynach ilustrowanych lub – jak z kolei w drugim przypadku – fotografowaniu siebie w sytuacjach niejako naśladujących dramatyczne zachowania kobiet, upowszechniane, ale też (niejako w konsekwencji) banalizowane przez wielonakładową prasę.

Najbardziej jednak rozbudowanym performance'em Sanji Iveković w latach siedemdziesiątych, wchodzącym w centrum problematyki prywatnej/publicznej obecności ciała, tożsamości, jego politycznej lokalizacji i dyscyplinującej (policyjnej) kontroli, była praca *Trójkąt/Triangle* zaaranżowana w Zagrzebiu 10 maja 1979 roku[21]. Najpierw opiszmy zaaranżowaną, czy też sprowokowaną sytuację. Data jest tu istotna, gdyż był to dzień, w którym prezydent Jugosławii, marszałek Josip Broz Tito wraz z małżonką wizytował Zagrzeb. Jak zawsze w takich sytuacjach podjęto nadzwyczajne środki ostrożności. Policja, jawna i tajna, mundurowa i agenci służb specjalnych, zostali zmobilizowani do zapewnienia prezydentowi pełnego bezpieczeństwa. Ci agenci właśnie stali się uczestnikami performance'u Sanji Iveković. Rzecz rozegrała się w ciągu 18 minut. Artystka pojawiła się na balkonie, tej niejasnej i niezdecydowanej przestrzeni, która należy zarówno do sfery prywatnej (jest przedłużeniem mieszkania), ale też publicznej (wychodzi na ulicę), przede wszystkim – jak konstatuje Bojana Pejić – jest przestrzenią kobiecą, gdyż zachowując pewien dystans, kobieta stąd może przyglądać się życiu publicznemu, nie

[21] B. Pejić, *Metonymical Moves*, (w:) *Sanja Iveković. Is this my True Face*, op. cit.

11. (a, b, c, d) Sanja Iveković, *Trójkąt*, 1979 (1976) [*Sanja Iveković. Is this my True Face*, red. T. Milovac, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti/ Museum of Contemporary Art, 1998]

opuszczając „właściwego sobie miejsca", a więc domu[22]. Pojawiając się na balkonie, nie była jednocześnie widoczna z dołu z uwagi na cementową balustradę, a więc pilnujący porządku i bezpieczeństwa prezydenta policjanci nie widzieli jej. Artystka, pojawiwszy się na balkonie, nie przejawiała żadnego zainteresowania tym, co działo się na ulicy. Położywszy się na umieszczonej tam ławce, zaczęła czytać książkę, popijać whisky oraz wykonywać ruchy sugerujące masturbację. Jej obecność oraz czynności były obserwowane przez agenta służb specjalnych znajdującego się na dachu sąsiedniego budynku. Ponieważ odległość między budynkami była dość znaczna, ów agent zapewne wyposażony był w lornetkę oraz w środki łączności. Dokładnie po 18 minutach w mieszkaniu artystki zjawili się umundurowani funkcjonariusze policji z żądaniem, aby „usunąć z balkonu wszystkie osoby i przedmioty". Tym samym performance został zakończony.

Powtórzmy za Bojaną Pejić, iż *Trójkąt* Sanji Ivekovič został przeprowadzony w Jugosławii, kraju komunistycznym, stanowiącym daleko idącą kombinację kultury konsumpcyjnej z ideologią marksistowską, kraju o wszechobecnej policji politycznej, ale jednocześnie zalegalizowanej aborcji, państwie jednopartyjnym, o centralnie planowanej ekonomii, jednocześnie pełnym kultury spektaklu, filmów erotycznych, *rock' n'rolla*, mody na narkotyki i *jeansy*. Towarzysząca artystce butelka whisky Ballentine nie była tu niczym niezwykłym. Wręcz odwrotnie – zapewne ten rodzaj trunku (mimo iż region dysponuje znakomitą rakiją, produkowaną przez przedsiębiorstwa państwowe oraz prywatnych producentów w bardzo szerokim asortymencie) był bardziej powszechny niż banany czy parówki w Polsce, rekwizyty omawianej wcześniej sztuki Natalii LL. Mimo tej pozornej atmosfery liberalizmu, obywatele i obywatelki Jugosławii byli dość szczegółowo obserwowani. Właśnie obserwowani, gdyż jak wiadomo z pism Michela Foucault, właśnie wzrok jest jednym z podstawowych narzędzi sprawowania władzy. Choć różnica między opisywanym przez francuskiego filozofa „panoptycznym" wzorem dyscyplinowania społeczeństwa a sprowokowaną przez artystkę sytuacją jest wyraźna (w używanym przez Foucaulta modelu Benthama strażnik nie jest widoczny i nie wiadomo, czy w ogóle jest fizycznie obecny; tu – w Jugosławii – wiadomo, że jest i gdzie jest[23]), to jednak *Trójkąt* dość jednoznacznie odsłania problematykę ciała i jego wzrokowej kontroli. Innymi słowy, regulowanej wzrokiem dyscypliny, jaką władza narzuca ciału, tu – przede wszystkim – ciału kobiety i jej seksualnym pragnieniom.

[22] Ibidem.
[23] Ibidem, s. 30-32.

Gdyby Sanja Iveković stała na balkonie przyglądając się przejazdowi prezydenta, jak inni mieszkańcy miasta, policja nie zażądałaby „usunięcia z balkonu osób i przedmiotów". Akt masturbacji, dokonywany w trakcie politycznego spektaklu, a więc akt manifestacji kobiecej seksualności w sytuacji, gdy ciało „powinno" zostać poddane ogólnej dyscyplinie zachowań politycznych, naruszył w jaskrawy sposób system ról, jaki reżim wyznaczył swym obywatelom i obywatelkom. W dodatku przerwanie przez policję masturbacji dokonywanej w na wpół prywatnej i – jednocześnie – na wpół publicznej przestrzeni ujawniło fakt, że granica ta nie istnieje. System jest totalny, gdyż wyznacza rolę ciała (w tym przypadku kobiety) zarówno w jednej, jak w drugiej przestrzeni. Szukające tożsamości ciało odnalazło więc definicję swojej lokalizacji, umiejscowienia w dyscyplinującym systemie totalnego komunistycznego reżimu; totalnego niejako podwójnie, gdyż z jednej strony przyjmującego dyscyplinę społeczeństwa konsumpcyjnego, czego dowodziły nieco wcześniejsze prace Sanji Iveković, nie rezygnującego z drugiej strony z sowieckiego, wschodnioeuropejskiego systemu policyjnego nadzoru.

Artystką, która najpełniej wśród środkowoeuropejskich twórczyń sztuki ciała wypowiadała się w tej materii, była i wciąż pozostaje Marina Abramović[24]. Jej twórczość należy tyleż do historii sztuki Europy Środkowo-Wschodniej, co do tzw. powszechnej historii sztuki ostatnich lat, gdyż od dłuższego już czasu mieszka ona i pracuje na Zachodzie. Niemniej jednak zarówno jej biografia, artystyczna i osobista, związana jest z Jugosławią[25], a do pewnego momentu przynajmniej neoawangardowa kultura Jugosławii lat siedemdziesiątych stanowiła podstawowy historycznie punkt odniesienia tej sztuki. Bojana Pejić, opisując sztukę ciała Jugosławii tamtego okresu, wymienia kilka jej rodzajów, sytuując twórczość Mariny Abramović w obszarze „ciała rytualnego". Podkreśla, że w grupie artystów, z którymi wystawiała, była jedyną kobietą, ale też jedyną osobą z tego grona, która nie przestała używać swego ciała jako „materiału" artystycznego, mimo że opuściła kraj w 1976 roku[26]. Może właśnie dlatego? Przypomnę, że jej wyjazd z Jugosławii wiązał się również z tym, że od tego momentu do niemal końca lat osiemdziesiątych zaczęła tworzyć performance z Ulayem (Uwe Laysiepen), formułując perspektywę spotkania ciał, spotkania płci, ich powiązania i opozycji, jedności i dualizmu. Ta twórczość funkcjonowała jednak w innym kontekście poza odniesieniami

[24] Wśród obfitej literatury na temat twórczości Mariny Abramović por.: *Marina Abramović: Artist Body, Performances, 1969-1998*, Milano: Edizioni Charta 1998.

[25] Bardzo interesującą „bałkańską biografię" artystki przedstawia Bojana Pejić, *Balkan for Beginners*, „New Moment" 1997 (Spring), nr 7.

[26] B. Pejić, *Jugoslavija/Yugoslavia. Body-based Art: Serbia and Montenegro*, (w:) *Body and the East. From the 1960s. to the Present*, ed. Z. Badovinac, op. cit., s. 78.

do Europy Środkowo-Wschodniej i jako taka, skądinąd fascynująca, nie będzie tu analizowana. Jest też, w przeciwieństwie do sztuki Aliny Szapocznikow, bardzo dobrze znana, wielokrotnie na całym świecie opisywana i interpretowana.

Zauważmy, że problematyka kultury i tożsamości, re-prezentacji ciała w obszarze wzorów estetycznych, także znalazła swoje miejsce w sztuce Mariny Abramović. W 1975 roku pokazała performance *Sztuka musi być piękna i Artyst(k)a musi być piękny/a*, w którym bardzo agresywnie cze-

12. Marina Abramović, *Sztuka musi być piękna i Artyst(k)a musi być piękny/a*, 1975 [*Marina Abramović: Artist Body, Performances, 1969-1998*, Milano: Edizioni Charta, 1998]

sała swoje włosy, trzymając w jednej ręce metalową szczotkę, w drugiej metalowy grzebień, powtarzając przez godzinę tytułowe zdanie. Agresja czynności wykonywanych w imię „piękna", skutkowała zarówno bólem, jak efektem przeciwnym wobec konwencjonalnego uczesania. Nie była to

więc akcja porównywalna z prowadzoną przez Sanję Iveković oraz Natalię LL grą z kulturą konsumpcyjną. Punktem odniesienia była fizyczność doznań, granice wytrzymałości ciała poddanego uporczywemu procesowi „upiększania". Ta problematyka, fizyczność doświadczenia, poddawanie ciała rozmaitym bodźcom o pararytualnym charakterze, którego celem jest dotarcie do egzystencjalnego wymiaru cielesnego samopoznania, stanowi zasadniczy element twórczości Mariny Abramović. Rytualizacja tych czynności zaś zmierzała w stronę oczyszczenia, jądra doświadczania rzeczywistości. W pierwszym, nie zrealizowanym z uwagi na odmowę belgradzkiej galerii (Galerija Doma Omladine, 1969) pokazie, artystka proponowała pewną dosłowność oczyszczenia, mianowicie pranie (*Come to Wash with Me*). Publiczność miała powierzyć jej swoją brudną odzież i bieliznę, która następnie miała być wyprana przez Abramović. Interesującym elementem tego pomysłu jest to, że – jak pisze Bojana Pejić – to „pranie" wiąże się ze wspomnieniem zakupu pralki przez matkę artystki, upowszechnienie chemicznych środków piorących, a więc towaru świadczącego o cywilizacyjnym rozwoju Jugosławii[27]. W tym niezrealizowanym

13. Marina Abramović, *Rytm 0*, 1974 [*Marina Abramović: Artist Body, Performances, 1969-1998*, Milano: Edizioni Charta, 1998]

[27] B. Pejić, *Bodyscenes: an Affair of the Flesh*, (w:) *Marina Abramović: Artist Body, Performances, 1969-1998*, Milano: Edizioni Charta 1998, s. 34.

14. (a, b) Marina Abramović, *Rytm 4*, 1974 [*Marina Abramović: Artist Body, Performances, 1969-1998*, Milano: Edizioni Charta, 1998]

performace spotkały się więc wątki pochodzące z różnego porządku znaczeniowego: kontekstualny, społeczny, a nawet polityczny, biorąc pod uwagę rywalizację Jugosławii na arenie ekonomicznego i cywilizacyjnego roz-

woju z państwami bloku sowieckiego, problem kobiety, dla której pranie stanowi typ zajęć przypisany podziałowi płci, związany z prowadzeniem domu, sferą prywatności, a więc z rolą wyznaczoną kobiecie przez tradycję, oraz problematyka „oczyszczenia", przejścia z jednej sfery w drugą, puryfikacyjno-egzystencjalnego rytuału. W podobnym kierunku, w kierunku samooczyszczenia, szedł performance *Rytm 5* (1974), w którym artystka rozpaliła strumień ognia w kształcie gwiazdy, paląc w nim swoje obcięte włosy i paznokcie u rąk i nóg, następnie zaś położyła się w środku gwieździstego płomienia.

Zasadniczo jednak pokazy Mariny Abramović związane są w problematyką doświadczania ciała, dochodzenia do jego punktów granicznych. Jeden z najbardziej rozbudowanych to *Rytm 0* (1974). Miał on następujący przebieg. W galerii przygotowanych było ponad siedemdziesiąt przedmiotów, które miały być następnie użyte (i były użyte) przez publiczność w celu dokonania dowolnych czynności na ciele artystki. Ciało zostało przedstawione publiczności jako jeszcze jeden przedmiot, z którym każdy odwiedzający galerię mógł zrobić, co chciał. Bezwładne ciało doświadczało więc wszystkiego, na co przyszła ochota widzom; pozbawiona woli artystka doświadczała skrajnej reifikacji. Relacja między nią a publicznością była jednak dość skomplikowana. Widzowie widzieli sytuację; ona wiedziała, że jest widziana, jednocześnie cieleśnie doświadczając reifikacji, czego z kolei widzowie nie mogli przeżyć, jedynie mogli sobie to „wyobrazić". Problematyka doświadczania cielesności oraz widzenia, a raczej niedostatku widzenia wobec doświadczenia, zdaje się być kluczowym motywem twórczości artystki. Czy widz może dostrzec doświadczany ból – retorycznie zapytuje Bojana Pejić[28]. W pracy *Rytm 4* (1974) naga artystka wystawiała swe ciało na działanie silnego wentylatora aż do utraty świadomości, znajdujący się zaś w drugim pomieszczeniu widzowie w żaden sposób nie mogli nie tylko doświadczyć tego co ona, ale nawet sobie tego wyobrazić, gdyż monitory telewizyjne pokazywały jedynie jej twarz. Nie widzieli nawet powodów jej omdlenia. Nastąpiło tu radykalne pęknięcie między wizualizacją a doświadczaniem. Jednakże nawet gdy publiczność była świadkiem całości wydarzeń, które działy się na „jej oczach", to, czego doświadczała w ich trakcie artystka, nie mogło być przez widzów oceniane. Tak było w przypadku eksperymentów z medykamentami (*Rytm 2*, 1974), z temperaturą (*Ciepło-Zimno*, 1975), czy rozmaitego rodzaju fizycznym bólem, jak w pracy *Thomas Lips* (1975), kiedy po zjedzeniu kilograma miodu i wypiciu litra wina, artystka kaleczyła swe ciało (przecinając na brzuchu skórę w kształcie pięcioramiennej gwiazdy, biczując się do utraty poczucia bólu, leżąc na bryłach lodu pod silnie grzejącą lampą,

[28] Ibidem, s. 31.

której ciepło powodowało intensyfikację krwawienia). Także seria jej kolejnych prac *Uwolnienia* (*Freeing the Voice, Freeing the Memory, Freeing the Body*, 1975) poruszała ten problem.

Sztuka Mariny Abramović sytuuje się po przeciwnej stronie niż twórczość pierwszej z omawianych tu artystek, Aliny Szapocznikow. Ta ostatnia nie prowokowała bólu. Doświadczała go niejako wbrew swej woli. Swoje ciało i swoje doświadczenie starała się ująć w formę, nadać mu wymiar estetyczny. Abramović odwrotnie: odrzuciła formę na rzecz przeżycia, odrzuciła estetykę na rzecz doświadczenia, reprezentację na rzecz prezentacji, zakwestionowała wizualność jako ograniczony instrument poznania na rzecz fizycznego doświadczania ciała. Szapocznikow poszukiwała tożsamości poprzez sztukę, kulturę artystyczną, swój – jak twierdziła – zawód rzeźbiarza; Abramović poprzez rytuał doświadczania starała się odkryć egzystencjalny wymiar swojej cielesności. Obie artystki zgadzały się jednak, że ciało stanowi jedyną płaszczyznę, poprzez którą można poznać samego siebie, przez którą – dokładnie – kobieta poznaje samą siebie. Alina Szapocznikow i Marina Abramović stanowią bieguny środkowoeuropejskiej, czy też europejskiej sztuki kobiecego ciała, stanowią dwie strony procesu poszukiwania tożsamości kobiety przez ciało, dwie strategie jej budowy, różne strategie, jak różna była ich sztuka, choć równie wielkie i kluczowe dla stawianej tu problematyki.

Sztuka męskiego ciała, realizowana przez artystów mężczyzn, funkcjonowała w tym czasie w innych ramach. Jak przekonywująco pokazuje cytowana na wstępie wystawa „Body and the East", znajdowała ona w Europie Środkowo-Wschodniej od lat sześćdziesiątych wielu zwolenników[29]. Można cytować cały szereg przykładów tego rodzaju twórczości. Większość z nich jednak stawiała problem kondycji ciała, fizycznej i psychicznej, jego granic w konfrontacji z bodźcami zewnętrznymi. Ciało zazwyczaj było tu definiowane w kategoriach podmiotowych (moje ciało), ale też uniwersalnych (ciało człowieka). Niekiedy miało instrumentalny charakter wobec zakładanej penetracji psychiki artysty, funkcjonując jako niemal przeźroczysta płaszczyzna w stosunku do „wnętrza" twórcy.

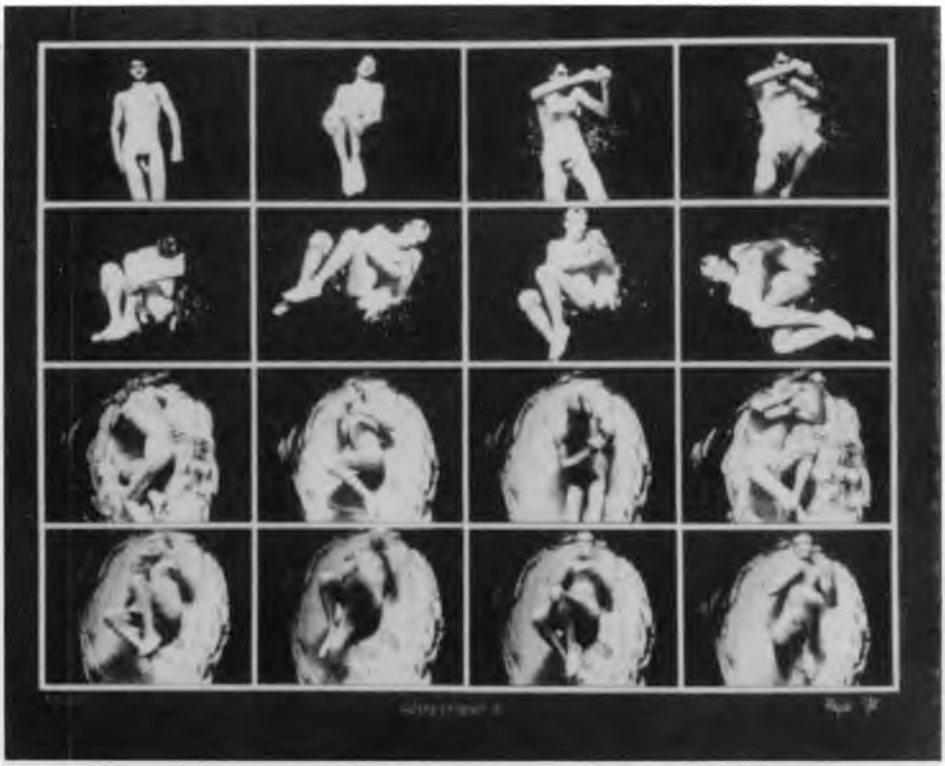
[29] *Body and the East. From the 1960s. to the Present*, ed. Z. Badovinac, Ljubljana: Moderna Galerija 1998. Por.: P. Piotrowski, *Moško umetnikovo telo. Nacionalna identiteta proti politiki identitete / Male Artist's Body. National Identity vs. Identity Politics*, „M'Ars", Ljubjana: Moderne Galerije, 1998, nr 1-2, s. 14-30; wersja internetowa: *Male Artist's Body: National Identity vs. Identity Politics*, (w:) *ArtMargins. Contemporary Central and Eastern European Visual Culture* , www.gss.ucsb.edu/artmargins [5 December, 1999]; przedruk: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and CentralEuropean Art since 1950s*, eds. L. Hoptman & T. Pospiszyl, New York/Cambridge MA: MOMA/ The MIT Press 2002, s. 225-234; szersza wersja w języku polskim: *Sztuka męskiego ciała: tożsamość narodowa i polityka tożsamości*, „Format", 1999, nr 31-32, s. 15-20.

Bardziej więc w tego rodzaju manifestacjach utwierdzano tradycyjny dualizm ciała i duszy, niż rewidowano jego hierarchiczną definicję. Samopoznanie własnej cielesności łączono z wnioskami ogólnymi, na temat cielesności jako takiej, lub – w świetle tego, co zostało powiedziane wyżej – generalnie pojętej kondycji człowieka. Proces cielesnego/psychicznego samopoznania dokonywał się też często w działaniu, w akcji, w bardzo popularnych happeningach i performance'ach, co również można wpisać w tradycyjnie męską rolę podmiotu aktywnego. Paradoksalnie rzadko stawiano problem płciowej definicji ciała mężczyzny, bardziej przyjmując, niż rewidując odziedziczone w tym zakresie przez tradycję parametry męskiej seksualności. Męskie ciało więc w wielu prezentacjach artystycznych raczej potwierdzało przypisane mu tradycją funkcje, niż stawało się instrumentem krytycznej praktyki, naruszając co najwyżej obyczajowe, a nie filozoficzne podstawy tradycyjnej polityki tożsamości. Od tej, jak się zdaje, reguły, były także odstępstwa. Najciekawsze jednak znaczenia, które ujawniają się w tym kontekście, dotyczą politycznych wymiarów sztuki męskiego ciała. Każdy proces samopoznania i kontestowania konwencji, który wyłamywał się spod oficjalnej, ideologicznej indoktrynacji i akceptowanej moralności, zwłaszcza w tych krajach, w których obszary tolerancji były minimalizowane lub wręcz eliminowane, nabierał politycznego znaczenia i choćby jako taki wart jest analizy.

Przyjrzyjmy się, gwoli ilustracji wyżej wskazanego problemu, kilku wybranym artystom ciała z Europy Środkowo-Wschodniej. Tibor Hajas, wcześnie niestety zmarły węgierski artysta, przede wszystkim performer, stanowiący dla László Beke'go swoistego rodzaju granicę w historii węgierskiego performance'u[30], również posługiwał się fotografią, i to nie tylko w charakterze dokumentacji własnych akcji, lecz również – a może przede wszystkim – jako swoistego rodzaju ich punktu wyjścia[31]. Dokumentacja fotograficzna Hajasa stanowiła bardzo często płaszczyznę pracy z ciałem, tym razem z ciałem przedstawionym. Hajas, który w swych akcjach eksperymentował z ekstremalnymi bodźcami, jakim może być poddawane ciało, w realizacjach fotograficznych wychodził od przedstawienia ciała, poddając je (przedstawienie) następnie podobnym bodźcom. Paląc fragmenty fotografii, zamalowując, zakreślając etc., tworzył jakby swoistego rodzaju symulację sztuki ciała, gdyż nie ciało jako takie (w tych pracach) poddane było tym zabiegom, lecz jego przedstawienie, re-

[30] L. Beke, pisząc o historii węgierskiego happeningu/performance'u mówi o fazie sprzed twórczości Hajasa oraz po jego sztuce: L. Beke, *The Hungarian Performence – Before and After Tibor Hajas*, (w:) *Interrupted Dialog. Revisons. Contemporary Hungarian Art*, Adelaide 1992.

[31] Por.: *Tibor Hajas (1946-1980)*, ed. L. Beke, Budapest: Ernst Muzeum 1997.



15. Tibor Hajas, *Malarstwo cielesne III*, 1978 [*Tibor Hajas (1946-1980)*, ed. L. Beke, Budapest: Ernst Muzeum 1997]

prezentacja. Pytanie, jakie wyłania się z tej sztuki, to status ciała w kulturze, jakby pierwotność przedstawienia wobec rzeczywistości. Bodźce, jakim poddane było ciało (przedstawione), były realne; uwiarygodniały więc przedstawienie. Ciało przedstawione zatem poddawane było granicznym próbom jego fizyczności, a realizowane w rzeczywistości akcje stanowiły jakby ich pochodną. To odwrócenie kolejności napięcia przedstawienie-rzeczywistość prowokuje do bardzo ciekawej dyskusji na temat ciała/tożsamości; prowokuje do dyskusji o płaszczyźnie naszej identyfikacji i przypomina Lacanowską „fazę lustra"[32]. Poszukujący definicji swej tożsamości podmiot, zdaniem Lacana, identyfikuje się ze swym odbiciem, a więc ze sposobem, w jaki jest reprezentowany. Realność uwiarygodniana jest na poziomie symbolicznego sposobu przedstawiania, języka, czy też

[32] J. Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in psychoanalitic experience*, (w:) idem, *Ecris. A Selection*, Now York: W.W. Norton & Co. 1977.

16. Tibor Hajas, *Tortura powierzchniowa III*, 1978 [*Tibor Hajas (1946-1980)*, ed. L. Beke, Budapest: Ernst Muzeum 1997]

– szerzej – kultury. Hajasowi zaś nie tylko chodzi o przedstawienia, ale również doświadczanie ciała, którego granice „wytrzymałości" na bodźce sprawdzane są nie na poziomie realnego, lecz przedstawionego.

Zwróćmy też uwagę na powstałą w drugiej połowie lat osiemdziesiątych grupę artystów NRD, związanych z uczelnią artystyczną w Dreźnie, przyjmujących (od 1987 roku i wspólnej, choć nie pierwszej, akcji *Herz-Horn-Haut-Schrein*) nazwę „Autoperforationsartistik"[33]. Nazwa ta pochodzi od „autoperforacji". Sugeruje zatem strategię praktyki artystycznej młodych, wschodnioniemieckich artystów, polegającą na budowaniu tożsamości w sztuce przez rozmaitego rodzaju „przebijanie", „perforowanie", kaleczenie własnego ciała. Ta strategia miała wyraźne psychologiczne motywacje i w zasadzie dotyczyła bardziej problematyki psychologicznej

[33] *Autoperforationsartistik*, red. C. Tannert, Nurnberg: Kunsthalle 1991; *Bemerke den Unterschied*, red. L. Burkhardt, A. Meier, Nurnberg: Kusthalle 1991.

17. Volker Via Lewandowsky, *Niemiecka dokładność*, 1989 [*Autoperforationsartistik*, red. C. Tannert, Nurnberg: Kunsthalle 1991]

18. Micha Brendel, *Der Mutterseelenalleinering*, 1989 [*Autoperforationsartistik*, red. C. Tannert, Nurnberg: Kunsthalle 1991]

kondycji niż fizycznego doświadczenia. Else Gabriel (jedyna kobieta w tym czteroosobowym zespole) pisze:

> rozwijałam broń potrzebną w codziennej walce; na przykład autoperforacja, robienie dziur w samej sobie, była pomocna w neutralizacji nadmiaru uczuć, przez doświadczanie dobrych lub złych emocji doznawanych w wyniku ruchu ostrego przedmiotu[34].

Gdy więc wziąć pod uwagę ich wspólne z reguły prezentacje (Micha Brendel, Reiner Görß, Via Lewandowsky oraz wspomniana Else Gabriel), widać wyraźnie, że naruszanie cielesności, badanie jej fizycznych możliwości, sytuowało się w centrum problematyki twórców. Eksperymentując z bólem, z możliwościami przedstawiania maltretowanego ciała, poddawanego rozmaitym fizycznym bodźcom, stosując technikę szoku wobec publiczności, transgresję, przekraczanie limitów wytrzymałości patrzenia i przyzwyczajeń recepcji, artyści pytali w gruncie rzeczy (zgodnie z ogólną tendencją tego rodzaju sztuki, ukształtowaną rzecz jasna znacznie wcześniej) o psychiczne granice ciała. Pojawiające się zaś czasami w literaturze porównanie młodych artystów z Drezna z wiedeńskimi akcjonistami i teatrem orgiastycznym tych ostatnich wydaje się, zgodnie z tym, co pisze Durs Grünbein, mało precyzyjne. Wiedeńczycy funkcjonowali w polu tradycji katolickiej, a więc bliskiej mistycyzmowi, estetyzacji swoiście pojętej liturgii i metafizyki orgii, etc; Niemcy z kolei bliżsi byli, jak to określa Grünbein, „protestanckim rytuałom", gdzie ranienie siebie staje się gwarantem tworzonego porządku[35].

Jak powiedziałem wyżej, problem stawiany przez to środowisko jest tyleż fizyczny, co psychiczny i wiąże się z projektem odblokowania uczuć, przerwania blokad odczuwania i komunikacji poprzez gwałtowność cielesnego doświadczenia. W literaturze niemieckiej nazywa się to – jak pisze Hans-Joachim Maaz – *Gefühlsstau* (zator uczuć) i związane jest – zdaniem Eckharta Gillena ze „strachem przed Niemcami", szczególnym w powojennych Niemczech Wschodnich[36]. Kraj ten bowiem, w przeciwieństwie do RFN, nie przeszedł denazyfikacji, nie podjął – jak jego zachodni sąsiad – współodpowiedzialności za Holocaust i II wojnę światową. Wręcz odwrotnie, posługując się antyfaszystowską retoryką, tłumił na poziomie

---

[34] Cyt. za: E. Gillen, *Angst vor Deutschland*, (w:) *Autoperforationsartistik*, op. cit., s. 17.

[35] D. Grünbein, *Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationsatisten*, (w:) *Kunst in der DDR*, red. E. Gillen, R. Haarmann, Köln: Kiepenhauer & Witsch 1990.

[36] H.-J. Maaz, *Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR*, Berlin 1990, cyt. za: E. Gillen, *Angst vor Deutschland*, op. cit.; Por. również M. Sykutera, *Sen Ikara. Nostalgia, ucieczka i bunt jako motyw w sztuce i motor działalności nonkomformistycznych grup i osobowości artystycznych NRD*, Poznań 1999 (maszynopis w Instytucie Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), cz. II, s. 306-308.

oficjalnego dyskursu tego rodzaju, oczyszczające w gruncie rzeczy pamięć zbiorową, pragnienia dyskusji i podjęcia odpowiedzialności za przeszłość. Ten rodzaj kompleksu, powiązany z represywnością politycznego systemu NRD, w istocie rzeczy kontynuującą dawne faszystowskie struktury organizacji i kontroli życia społecznego, powodował blokadę wyrażania. Wszyscy zdawali sobie sprawę z problemu zarówno przeszłości Niemiec, jak również charakteru współczesnego reżimu komunistycznego Niemiec Wschodnich, a przynajmniej mieli szansę zdawać sobie z tego sprawę przy założeniu minimalnej inteligencji i wyobraźni, ale ze względu na grożące represje tłumili te uczucia, kumulując je na poziomie „niewyrażonego". Prowadziło to w konsekwencji do „zatoru uczuć", który mógłby być rozładowany wyłącznie poprzez silne działania, pewnego rodzaju doznawanie szoku, przełamujące blokady ekspresji i międzyludzkiej komunikacji. Temu właśnie miała służyć „autoperforacja", „samodziurawienie" prowadzące do odrzucenia dyscypliny, maski, odsłonięcie strachu, nienawiści, a więc w konsekwencji otwarcia i odblokowania psychiki.

Do pewnego stopnia podobna problematyka, tyle tylko, że prezentowana znacznie wcześniej i w sposób mniej drastyczny, a zarazem też mniej

19. Jan Mlčoch, *Zawieszenie*, 1974 [*Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980*, red. K. Srp, Praha: Galerie hlavniho mesta Prahy 1998]

20. Jan Mlčoch, *20 minut*, 1975 [*Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980*, red. K. Srp, Praha: Galerie hlavniho mesta Prahy 1998

widowiskowy, pojawiła się wśród czeskich artystów ciała pracujących w latach siedemdziesiątych: Jana Mlčocha, Karela Milera i Petra Štembery[37]. Z uwagi na sytuację polityczną po zdławieniu Praskiej Wiosny i cały szereg represji wymierzonych w czechosłowackie społeczeństwo, zwłaszcza w środowiska kultury, sztuka happeningu i akcji miała tam szczególne znaczenie. Jak pisze Jiří Valoch, „czeska i słowacka sztuka akcji lat siedemdziesiątych była wolna w zniewolonych czasach"[38]. Pierwszy z wymienionych artystów, Jan Mlčoch, w akcji *Zawieszenie* (1974) wisiał przez kilka godzin przywiązany do belek stropowych na poddaszu jednego z praskich domów, mając jednocześnie zaklejone woskiem uszy i zasłonięte czarną przepaską oczy. Jego ciało więc doświadczało własnego ciężaru. Jednoczesne odcięcie wszelkich innych bodźców zewnętrznych potęgowało to doświadczenie, w pewnym sensie wręcz je absolutyzując.

[37] *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980*, red. K. Srp, Praha: Galerie hlavniho mesta Prahy 1998.

[38] J. Valoch, *Akce 70.let*, (w:) *Umění akce*, Praha: Manes 1991, s. 9.

W innej akcji (*20 Minut*, 1975) artysta siedział niejako przyparty do muru długim drągiem z przymocowanym do jego końca nożem. Jego asystent został poproszony, aby w przypadku jakichkolwiek oznak dekoncen-

21. Petr Štembera, Tom Marioni, *Łączenie*, 1975 [*Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980*, red. K. Srp, Praha: Galerie hlavniho mesta Prahy 1998.]

tracji popychać ów drąg tak daleko, jak uzna to za stosowne, kalecząc artystę i zmuszając go do intensywnej koncentracji. Akcja, polegająca na maksymalnym skupieniu uwagi, miała trwać 20 minut, jednakże – co zapewne dodaje jej swoistego rodzaju wschodnioeuropejskiego smaczku – ze

22. Petr Štembera, *Szczepienia*, 1975 [*Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980*, red. K. Srp, Praha: Galerie hlavniho mesta Prahy 1998].

względu na niesprawność budzika trwała 44 minuty[39]. Miler zaś, kolejny czeski artysta performer, wykonywał całkowicie proste czynności, jak (np. w *Bliżej chmur*, 1977) podskakiwanie i (co oczywiste) opadanie, „mierząc" tym samym w osobliwie ironiczny sposób możliwości swego ciała[40]. Petr Štembera z kolei, zapewne najbardziej znany twórca z grona czeskich

[39] *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch*, op. cit., s. 54.
[40] Por. *Karel Miler. Možnosti*, red. K. Srp Jr, Praha: Jazzova sekce („Situace" 2) 1979.

23. Petr Štembera, *LAICA Performance*, 1978 [*Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980*, red. K. Srp, Praha: Galerie hlavniho mesta Prahy 1998]

performerów, często starał się wskazać na granicę ciała przez kontakt z zewnętrznością, czy to z ciałem innego człowieka (wspólna z Tomem Marionim akcja *Łączenie*, 1975) lub z naturą, naśladując ogrodnicze praktyki szczepienia różnych rodzajów roślin (*Szczepienie*, 1975). Najbardziej znane są jednak swoistego rodzaju próby wytrzymałościowe własnego ciała: przeskoki przez ogień z zawiązanymi oczyma (1975), czołganie się po szkle, przez pryzmy ziemi, w której rozlano substancje żrące (1977, 1978), eksperyment ze świecami, z 500-watowym reflektorem i płonącym sznurkiem w rękach i w ustach (*LAICA Performance*, 1978). W Bratysławie zaś pokazał akcję polegającą na tym, że leżąc nago pod stołem, na którym znajdowało się akwarium z rybą w środku, a w zasadzie będąc zaklinowanym pod tym stołem, czołgał się (wraz ze stołem i akwarium) po podłodze udając pływanie i ryzykując, że pojemnik z wodą w każdej chwili może na niego runąć (*Ryba*, 1980). Jedna z ciekawszych akcji Štembery dotyczyła Polski i miała solidarnościowy charakter. W jednaj z wrocławskich galerii, leżąc nago na podłodze i zawinięty w ciężką kotarę,

24. Petr Štembera, *Ryba*, 1980 [*Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980*, red. K. Srp, Praha: Galerie hlavniho mesta Prahy 1998]

za pomocą ręcznej latarki elektrycznej artysta odczytywał fragmenty z książki opisującej dzieje Polski, zwłaszcza historię XIX-wiecznych powstań narodowych. Czytał poszczególne akapity tekstu tak długo, jak pozwalało mu na to wstrzymanie oddechu. Jednocześnie w dwóch różnych końcach sali, całkowicie ubrani asystenci (polski i czeski) odczytywali fragmenty gazet relacjonujących współczesne życie polityczne obu krajów. Następowało tu więc zderzenie języka niepodległościowego zrywu z drętwym językiem komunistycznej prasy, ale też nagiego ciała artysty, mówiącego „prawdę", w dodatku w swoiście cielesny sposób (długość poszczególnych fragmentów tekstu odmierzała długość oddechu) z ciałami ubranymi, skrywającymi „prawdę" pod ubraniem/ językiem propagandy partyjnej prasy. Ukrywająca zaś nagie ciało kotara miała symbolizować schronienie, swoistego rodzaju polityczne podziemie, które zresztą w tym czasie w Polsce zaczynało już coraz szerzej funkcjonować (*Historia Polski*, 1978)[41]. Arty-

[41] Por. *Petr Štembera. Performance*, red. K. Srp Jr, Praha: Jazzova sekce („Situace" 11) 1981.

25. Petr Štembera, *Historia Polski*, 1978 [*Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980*, red. K. Srp, Praha: Galerie hlavniho mesta Prahy 1998]

sta w jednym z wywiadów ujawniał źródła inspiracji swojej postawy, wskazując na egzystencjalizm oraz zen. Podkreślał jednak, że niezwykle ważną w jego twórczości ramę tworzyły lokalne okoliczności, a więc sytuacja, w jakiej znalazła się Czechosłowacja w wyniku inwazji wojsk Układu Warszawskiego[42]. Chodziło o to, aby w warunkach rozbicia struktur społecznych spowodowanego represjami stworzyć sytuację międzyludzkiej komunikacji, a forma performance'u, przeprowadzanego w wąskim gronie przyjaciół i znajomych i rozpowszechnianego następnie poprzez dokumentację, temu właśnie służyła. Wzorem dla niego – jak twierdzi artysta – było poprzednie pokolenie twórców akcji działające w latach sześćdziesiątych (Eugen Brikcius, Milan Knižak). Jednakże sens tych działań, właśnie poprzez ich kontekst historyczny, był nieporównanie bardziej polityczny. Po powołaniu Karty'77 nabrały one jeszcze większego znaczenia politycznego, co zresztą sprowokowało artystę do poniechania

[42] „Vzpominka na akčni umēni 70. let. Rozhovor Ludvika Hlaváčka s Petrem Štemberou a Janem Mlčochem", „Výtvarné umēni" 1991, nr 3.

tego rodzaju działań artystycznych i zajęcia się „rodzajem rozwiniętego zenu", a więc codziennością.

Bardzo interesującą strategię wykorzystania ciała realizował chorwacki artysta Tomislav Gotovac. W jego najbardziej znanych akcjach, zarówno w Belgradzie (1971) jak później w Zagrzebiu (1981), artysta pojawia się nago w przestrzeni miejskiej, interpretując to jako bardzo intymny, niemal miłosny stosunek do miasta. Artysta owładnięty jest urokiem miasta[43]. Idealnym zaś miastem dla niego jest Nowy Jork, zwłaszcza Lower East Side i East Village na Manhattanie, będące kondensacją miejskości. Gotovac przypomina, że miasta stawały się przedmiotem wielkiej sztuki: James Joyce doświadczał Dublina, a Dos Passos właśnie Manhattanu. Miasto to istnienie, to istota rzeczywistości[44]. Stąd też tak głęboka więź, jaką Gotovac przejawia do Zagrzebia, a także intymny, cielesny doń stosunek. Nagość potęguje tę relację i ujawnia – jego zdaniem – istotę bycia; człowiek rodzi się nagi i eksponując nagość odsłania się. Zrzucenie ubrania to odsłanianie siebie, co w tej sytuacji potęguje stosunek do rzeczywistości.

26. Tomislav Gotovac, *Streaking*, Beograd 1971 [*Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedemdesetih godina*, red. M. Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982]

[43] B. Stipančić, *For me, reality is art. An Interview with Tomislav Gotovac*, „M'Ars" 1997, nr 3-4, s. 9-22.

[44] Ibidem, s. 18.

27. Tomislav Gotovac, *Akcja 100, Trg Republike, Zagreb*, 1979 [*Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedemdesetih godina*, red. M. Susovski, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1982].

Naturalnie, tych kilka przytoczonych wyżej przykładów, nawet nie zbliża się do wyczerpania listy artystów męskiej sztuki ciała ani w każdym z wymienionych krajów, ani tym bardziej w całym regionie tej części Europy. Chodzi tu raczej o zdefiniowanie pewnych generalnych postaw w ramach tej twórczości, które – jak się wydaje – koncentrują się wokół swoiście pojętej ontologii ciała, budowanej w ogólnych, uniwersalnych kategoriach, nawet wówczas, gdy próbie ryzyka i przemocy poddane zostaje indywidualne ciało artysty. Przede wszystkim można odnieść wrażenie, że główna tendencja w męskiej sztuce ciała zmierzała w stronę jego deseksualizacji, marginalizacji lub wręcz eliminacji płci, z jednoczesną koncentracją na cielesności jako takiej. Ekspozycja i wykorzystywanie męskiego ciała w twórczości minionych dekad zatem – ogólnie rzecz biorąc – wiązało się z zupełnie innymi znaczeniami niż ciała kobiecego. To ostat-

nie bowiem poddawane było silnej presji heteroseksualnej erotyzacji wynikającej z dominacji męskiego spojrzenia oraz powiązania tegoż spojrzenia z pożądaniem i przyjemnością. Współczesne badania psychoanalityczne, wykorzystywane na gruncie studiów kultury wizualnej, dość obszernie i głęboko penetrują to zagadnienie. Męskie ciało zaś nie było, jak kobiece, uprzedmiotowione w perspektywie zewnętrznego oglądu, lecz – wprost przeciwnie – traktowano je podmiotowo. W klasycznej kulturze europejskiej wiąże się z przedstawianiem władzy i heroizmu, pojęciami kojarzonymi z aktywnością. Jest bardziej związane z działaniem niż pokazywaniem. Ten układ został, co prawda, zakłócony przez średniowieczną kulturę chrześcijańską, kiedy to w nawiązaniu do judaizmu – jak pisze Mario Perniola – nagość ciała (nie tylko zresztą mężczyzny) odczytywano jako upokorzenie i degradację, pozbawianie godności i możliwości działania. Jednakże tradycja ta została odrzucona w epoce nowożytnej nawiązującej do klasycznego kultu ciała jako toposu przyjemności/ bierności (ciało kobiece) oraz władzy/aktywności (ciało męskie)[45]. Jednakże bardziej gruntowne zmiany nowożytnego znaczenia męskiego ciała możemy obserwować dopiero w momencie pojawienia się neoawangardy oraz kultur mniejszości seksualnych. Tacy artyści, jak Robert Morris (np. *Waterman Switch*, 1965), czy też Robert Mapplethorpe (*X Portfolio*, 1977-78), lub łączący oba te obszary Andy Warhol (zwłaszcza produkowane w „Fabryce" filmy, ale nie tylko one, także swoistego rodzaju produkcja fotograficzna dokumentująca funkcjonowanie tego środowiska), odwracali wypracowane w tradycji europejskiej stosunki między spojrzeniem, pożądaniem i przyjemnością, sytuując w centrum tego kompleksu ciało mężczyzny. Procesy te zachodziły na przygotowanym już wcześniej gruncie, głównie gejowskich marginesach kultury międzywojennej, ale też w kontekście rewolucji seksualnej lat powojennych.

Europa Środkowo-Wschodnia nie przeżywała tej rewolucji. Tutaj, jeżeli w kulturze wizualnej w ogóle pojawia się męskie ciało, to raczej – zwłaszcza w latach pięćdziesiątych w oficjalnej kulturze wizualnej – jako przedstawianie herosa (por. przedstawienia socrealistyczne). Rzadko jednak jest ono całkowicie nagie – narządy płciowe przeważnie skrywane są na różne sposoby. Konserwatywne i pruderyjne społeczeństwa tej części kontynentu (może z wyłączeniem NRD, gdzie kultura nudyzmu była dość powszechnie praktykowana), jeżeli w ogóle dopuszczały jakąkolwiek nagość, wolały raczej stawiać się w pozycji męskiego, heteroseksualnego wojerysty, niż szukać wywrotowych wzorów rewolucji płci. Wschodnioeuro-

[45] M. Perniola, *Between Clothing and Nudity, Fragments for a History for the Human Body*, ed. M. Feher, Part II, Zone Books, New York 1989; por. też: M. Walters, *The Male Nude. A New Perspective*, Peddington Press, New York 1978.

pejski męski widz, jeżeli oglądał nagie ciała kobiety, prezentowane tu czasami w fotografii, filmie, happeningach, etc., to oglądał je z pewnym dreszczykiem podniecenia. Nie był w tym zresztą odosobniony. Jego zachodni odpowiednicy reagowali często analogicznie. Jak dowodzi Amelia Jones, postmodernistyczna retoryka tożsamości ciała kobiety bardzo łatwo ześlizgiwała się w tradycyjne, fallocentryczne rejony, w których dominowała kultura męskiego spojrzenia, łączącego pożądanie z przyjemnością, co – w opinii autorki – skutecznie blokowało zrozumienie sztuki ciała, pojętej w kategoriach polityki tożsamości, w kręgach feministycznych. Feminizm, jej zdaniem, zwłaszcza nieco późniejszy, a więc z lat osiemdziesiątych – paradoksalnie – odrzucał sztukę ciała jako zbyt ryzykowną wobec zaborczości męskiego spojrzenia. Ostrze krytyki Amelii Jones nie jest jednak wymierzone w owego heteroseksualnego, męskiego widza, który (w tym przypadku) pozostaje jej raczej obojętny, co w niekonsekwencje feminizmu, łatwo popadającego w pułapki formacji, którą rzekomo odrzucał, a także zbyt ostrożnego wobec prawdziwie rewolucyjnej propozycji jaką, jej zdaniem, była sztuka ciała. To na tym gruncie dochodzi do radykalnego zakwestionowania kartezjańskiej koncepcji podmiotu oraz podjęcia na wskroś wywrotowej problematyki podmiotu/ciała, strategii, która dekonstruując metafizykę upodmiotawia (kobiece) ciało[46]. W krajach Europy Środkowo-Wschodniej jednak, gdzie teorie feministyczne i polityka tożsamości płciowej rozwijały się w latach minionego reżimu dość opornie (jeżeli w ogóle się pojawiały), tego rodzaju praktyki narażane były na szczególne niebezpieczeństwa fallocentrycznej rekuperacji. Przykładem wskazanych napięć może być omawiana już wcześniej polska artystka Natalia LL, która swą twórczość wizualną, dającą się interpretować w kategoriach feministycznych, opakowywała w na wskroś modernistyczny, wręcz formalistyczny dyskurs. Sztuka ta, w swym ideologicznym i krytycznym wymiarze wobec maskulinistycznej kultury przedstawiania kobiety i mężczyzny, jest bez wątpienia rewolucyjna, o czym wspominałem wcześniej. Paradoksalnie jednak, o czym z kolei nie mówiliśmy, towarzyszy jej budowany w pismach teoretycznych artystki tego czasu dyskurs dotyczący morfologii obrazu fotograficznego oraz pojęcia sztuki definiowanej w kategoriach swoiście pojętych tautologii[47]. Nie ma tu mowy o płciowej definicji wizualności, o rewizji kodów przedstawiania kobiety. W ogóle nie ma mowy o kobiecie. Artystka w swych wypowiedziach nawiązuje raczej do dyskursywnych praktyk sztuki konceptualnej, zwłaszcza tych, które wpisywały się w formalistyczną tradycję sztuki moder-

[46] A. Jones, *Body Art / Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, s. 21 nn.

[47] *Nowe zjawiska w polskiej sztuce lat siedemdziesiątych: teksty, koncepcje*, red. J. Robakowski, Sopot 1981, s. 60-73.

nistycznej (szczególnie wyraźnych w Europie Środkowo-Wschodniej) niż do teorii feministycznych. To napięcie to zapewne szerszy problem niż tylko historia polskiej kultury; dotyczy całej kultury artystycznej Europy Środkowo-Wschodniej. Ten swoistego rodzaju paradoks łączenia krytycznych wobec modernizmu form artystycznych z obszarem wartości, rzekomo krytykowanego, modernizmu, takich jak autonomia dzieła, formalizm, nieredukowalność estetyki, apolityczność sztuki, czystość i niezawisłość aktu kreacji, etc., podaje zapewne w wątpliwość głębię recepcji postmodernistycznych praktyk krytycznych w sztuce tej części Europy, z drugiej jednak strony dla historyka stanowi bardzo ciekawe wyzwanie – konieczność polemiki z narzędziami badawczymi, jakie zostały wypracowane na Zachodzie. Postmodernistyczne formuły sztuki, w tym neoawangardowe, nie oznaczają tu krytyki modernistycznego systemu wartości; czasem wręcz przeciwnie – wyraźne wpisane są w obszar jego aksjologii. Jednakże nie rzecz w tym, aby deprecjonować te tendencje, raczej chodzi o to, aby je opisywać i analizować zgodnie z historycznymi znaczeniami. Kultura tego regionu jest po prostu inna i rządzi się innymi, indywidualnymi regułami.

Różnica między męską i kobiecą sztuką ciała, obojętnie po której stronie żelaznej kurtyny była ona tworzona, polegała na odmiennych punktach wyjścia, odmiennych pozycjach mężczyzny i kobiety w kulturze europejskiej. Mężczyzna w fallocentrycznej kulturze łączony jest z działaniem, stąd męska sztuka ciała to ciało aktywne, ciało działające, ciało, które stwarza sytuacje. Kobieca sztuka ciała – odwrotnie. Cytowana już Amelia Jones (przyjmując za Craigem Owensem) zauważa, że ciało kobiece przedstawiane jest w retoryce pozy, ponieważ na mocy przypisanych mu ról społecznych ma charakter bierny, a jego znaczenie nadawane jest z zewnątrz. Innymi słowy, znaczenie męskiego ciała jest kreowane w akcie twórczym niejako bezpośrednio, ciała kobiecego zaś w relacji do nadanych mu przez maskulinistyczną kulturę obrazów warunkujących „istnienie" kobiety w perspektywie pragnienia „innego". Stąd więc oczywiste różnice w strategiach, ale też w znaczeniach sztuki ciała uprawianej, z jednej strony przez artystów-mężczyzn, z drugiej zaś artystki-kobiety[48].

Wróćmy do problematyki męskiej sztuki ciała. Artystów (mężczyzn) posługujących się ciałem, jak wspomniałem wcześniej, było w Europie Środkowo-Wschodniej stosunkowo wielu. Znacznie mniej jednak było takich, którzy bezpośrednio z własnej płci czynili środek przekazu, którzy – jeżeli można użyć paradoksalnego określenia – „upłciowiali" swoje ciało w artystycznej praktyce nadawania znaczeń. Tu wspomnę tylko o dwóch, całkiem różnych twórcach, posługujących się zupełnie odmiennymi stra-

[48] A. Jones, op. cit., zwłaszcza: s. 121, 149-150.

tegiami, referencjami, wręcz – jak zobaczymy – odmiennymi ideologiami. Jednym z nich jest polski artysta – Jerzy Bereś, drugim rumuński – Ion Grigorescu.

Na początek przedstawmy skrótowy opis wybranych akcji pierwszego z wymienionych twórców[49]. Jerzy Bereś jest w gruncie rzeczy artystą politycznym *par excellence*. Punktem odniesienia jego sztuki jest zawsze polityka. Interesuje go, czy też interesowała go, konfrontacja z określonymi siłami politycznymi, a w zasadzie z ich językiem. Bardzo ciekawym komentarzem języka polityki, czy też – w gruncie rzeczy – języka quasi-politycznego, były rozmaite przedmioty, których znaczenie zawarte jest w napięciu między wizualnością a dyskursem. Ich sens czytelny jest tylko w Polsce; odwołują się one bowiem do znaczeń, jakie poszczególnym, potocznym słowom nadawała komentująca politykę codzienna ulica. Wymieńmy kilka przykładów: *Klaskacz* (1970), gdzie szereg wyciętych w kształcie dłoni deseczek może być jednocześnie (jakby „na komendę") uruchomionych w rytm oklasków; czy też *Szmata* (1971) zbudowana z dźwigni, w której na jednym końcu znajduje się kawałek prostokątnie wyciętego materiału z napisem „szmata", na drugim zaś wycięta z drewna ręka, przygotowana do powitalnego uścisku (można ją potrząsać, co powoduje ruch „szmaty"), lub *Biurko* (1970) składające się z blatu i przymocowanymi doń, rozchylającymi się nogami, które – po rozchyleniu – umożliwiają złożenie w kroczu przymocowanego na sznurku stempla. Te przedmioty-komentarze osadzone są w realiach początku lat siedemdziesiątych, kiedy część polskiego społeczeństwa, w tym inteligencji, dawała się zwodzić demagogii nowego sekretarza partii komunistycznej, Edwarda Gierka, obiecującego nową twarz socjalizmu.

Niezwykle wymownym, a dla naszych rozważań o męskiej sztuce ciała bardzo istotnym wydarzeniem, była akcja Beresia *Przepowiednia I* (Galeria Foksal, 1968) i następna, nawiązująca do niej, powtarzana kilkakrotnie *Przepowiednia II* (Kraków, 1968-1988), uwieńczona pokazem *Przepowiednia II spełnia się* (Cieszyn, 1989). W *Przepowiedni I* artysta z pomocą publiczności zaciągnął do galerii powalone w pobliskim parku drzewo, następnie ubrany w biało-czerwone płótno zmontował „dzieło", którego zwieńczeniem był łuk z biało-czerwoną cięciwą wykonaną ze swego „ubrania". *Przepowiednia II* z kolei to odpowiedź na gwałtowną reakcję prasową, która z kolei pojawia się w bardzo napiętej sytuacji politycznej (jest początek marca 1968, gwałtowne demonstracje studenckie i brutalna antysemicka polityka władz komunistycznych). Znany ze swych aroganckich i ignoranckich w stosunku do kultury nowoczesnej felietonów autor po-

[49] Por.: *Jerzy Bereś: zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, red. A. Węcka, Muzeum Narodowe, Poznań 1995.

28. Jerzy Bereś, *Przepowiednia II spełnia się*, Cieszyn, 1989

sługujący się pseudonimem Hamilton, redaktor wpływowego warszawskiego tygodnika „Kultura", sprowokował niejako wystąpienie Beresia. W galerii (tym razem w krakowskich Krzysztoforach) ustawiony został wóz z drzewem opałowym. Ubrany ponownie w biało-czerwony strój artysta przy pomocy publiczności rozpalił kilka ognisk, używając do tego celu egzemplarzy „Kultury". Po chwili wszedł na wysoki stos drewna i zrobił na jego szczycie wielki łuk z biało-czerwoną cięciwą, po czym poprosiwszy o łuczywo z dopalających się na dole ognisk zdmuchnął z niego ogień i zwęglonym końcem podpisał „dzieło". Z kolei w ostatniej „przepowiedni",

pokazanej w równie jak tamte szczególnym momencie historycznym, mianowicie nazajutrz po podpisaniu tzw. umowy Okrągłego Stołu kończącej kilkudziesięcioletni okres monopolu władzy komunistycznej w Polsce (kwiecień, 1989), Bereś powtarzając znane z wcześniejszych realizacji *Przepowiedni II* elementy, zakończył prezentację napisaniem na swym ciele „[Przepowiednia – P.P.] spełnia się" stawiając biało-czerwoną kropkę na penisie. Wspomnijmy jeszcze jeden performance Beresia, pokazywany w Londynie w 1988 roku *Obraz z Polski*. Jego akcja była dość prosta, jednakże – zwłaszcza wobec publiczności zagranicznej (w dodatku angielskiej) – bardzo wymowna. Artysta na swych nagich plecach malował czerwoną farbą pręgi, jakby po biczowaniu, a następnie na torsie napisał biały znak zapytania stawiając na penisie biało-czerwoną kropkę, pytając tym samym o sens cierpienia i ofiary, jaki – jego zdaniem – Polska ponosi w imię wolności, czy też niepodległości, utraconej w wyniku II wojny światowej i sowieckiej dominacji. W *Przepowiedniach* oraz w *Obrazie z Polski* artysta określał swoją postać (swoje ciało) mianem „pomnika". Bardzo wyraźnie motyw ten pojawił się w akcji *Pomnik artysty* (Warcino-Kępice, 1978). Twórca ubrany w drewnianą przepaskę (*perizonium*) z napisem „ciało artysty", z flagą na ramieniu, na której widniał napis

29. Jerzy Bereś, *Pomnik artysty*, Warcino-Kępice, 1978

„duch artysty", ciągnąc owalny pień drzewa, jakby taczkę, z kolejnym napisem „pomnik artysty", przeszedł kilka kilometrów z Warcina do Kępic na północy Polski. Dotarłszy na miejsce, śladami umoczonych w białej farbie stóp wyznaczył krąg, pośrodku którego ustawił ową taczkę, po czym spalił na niej *perizonium* („ciało artysty"), na siebie zaś przywdział szatę (użytą uprzednio w akcji w roli flagi) z napisem „duch artysty".

Zauważmy, iż niemal we wszystkich manifestacjach (nie tylko wyżej wspomnianych) występujący nago Bereś dotyka jakby dwóch sfer: szeroko pojętej rzeczywistości politycznej, a w zasadzie historycznej, zawsze jednak tutejszej, polskiej, oraz problemu artysty, artysty uwikłanego w historię i odpowiedzialnego za kształt rzeczywistości, przeszłości i – zwłaszcza – przyszłości, artysty wieszcza. Występujące w działaniach twórcy elementy narodowe (barwy flagi narodowej) wymownie świadczą o jego zaangażowaniu w historię kraju. Powiązanie ich z eksponowaną rolą artysty, jako tego, który zna sens historii i ponoszonej ofiary w imię przyszłego zbawienia, odzyskania niepodległości, nawiązuje do polskiej tradycji romantycznej. W XIX wieku, kiedy kraj pozbawiony był niepodległości w wyniku okupacji jego terytorium przez trzy sąsiednie cesarstwa, artysta (często poeta, choć nie tylko) nadawał (odkrywał) znaczenie historii, przepowiadając, iż ponoszone ofiary narodu przyniosą w końcu wybawienie, na podobnej zasadzie jak ofiara Chrystusa przyniosła zbawienia ludzkości. Bereś świadomie nawiązuje do tych wielkich narracji polskiej kultury, wykorzystując ich autorytet w konfrontacji z uzurpatorską władzą komunistów. Nagie ciało artysty jest tu więc nośnikiem autorytetu, autorytetu potwierdzanego nie tylko metafizycznym sensem historii, której kres stanowi zbawienie, ale też pozytywnie, a nie krytycznie przywołanym fallocentryzmem kultury europejskiej. Penis artysty, na którym stawiana jest biało-czerwona kropka, staje się fallusem, symbolem autorytetu twórcy, geniusza, wieszcza i proroka, ale też autorytetu kultury. Stąd zatem płynie siła i historyczna legitymacja oporu wobec władzy komunistycznej; płynie ona – podkreślmy – z autorytetu kultury. Ciało z kolei, stanowiące centralny środek wypowiedzi artysty oraz obszar budowanej ideologii, jest jakby – paradoksalnie – „odcieleśnione". Będąc symbolem autorytetu jest również, tak jak w mistycznej tradycji chrześcijańskiej, wyrazem „ducha", czy też „duszy"; upokorzone i umęczone ginie, aby odrodzić mógł się „duch" (por. *Pomnik artysty*). Ekspozycja genitaliów ma tu więc wyłącznie symboliczną funkcję – to fallus, znak autorytetu i władzy duchowej, usankcjonowanej tradycją i metafizycznym sensem historii, przeciwstawionej *par excellence* materialnej i uzurpatorskiej władzy komunistów.

Rumuński artysta Ion Grigorescu, którego Ileana Pintilie zalicza do twórców „generacji post-happeningowej", chętniej używającej fotografii i filmu niż akcji „na żywo", wychodzi z całkowicie odmiennych założeń[50]. Należy on bez wątpienia do najciekawszych twórców rumuńskiej neoawangardy. Zaczynał od malowania konwencjonalnych obrazów i tworzenia równie konwencjonalnej grafiki. Szybko jednak rozszerzył spektrum środków wyrazu sięgając po film i fotografię, tworząc (jak np. *Wiec wyborczy*, 1975) paradokumentalne, a w zasadzie quasi-dokumentalne komentarze dyktatury Nicolae Ceauşescu. Zwróćmy jednak teraz uwagę na nieco inne prace, na dwie, zazębiające się realizacje: nakręcony w 1976 roku film *Masculine/ Feminine* oraz rok późniejszą, rozwijającą prezentowaną w filmie ideę tożsamości płci, serię fotografii *Poród*. Generalnie rzecz biorąc, w tych pracach artysta eksponuje męskie genitalia fotografując jednocześnie swe ciało w pozycjach naśladujących poród, a także wyposażając je w atrapy atrybutów kobiecości: jajników i zwiniętej pępowiny. Niewątpliwie, stawiany jest tu problem płciowej transgresji, problem swoistego rodzaju feminizacji męskiego ciała. Zostaje ono otwarte na niedostępne mu biologicznie doświadczenia, ale jednocześnie, przez wpi-

30. Ion Grigorescu, *Poród*, 1977

[50] I. Pintilie, *Ulysses' Masks. Itroduction to Ion Grigorescu's Visual Mechanics*, (w:) *Culture of the Time of Transformation – II International Congress: The Cultural Identity of Central-Eastern Europe*, red. J. Brendel, Poznań: WiS Publishers, The Association of Historians of Art, 1999. Por. też dokumentację twórczości artysty w Soros Center for Contemporary Arts, Bucharest.

31. Ion Grigorescu, *Poród*, 1977

sanie się w rolę ciała kobiety, różnica płciowa zostaje zdefiniowana nie w kategoriach biologii, lecz kultury. Jeżeli, jak zauważyliśmy wcześniej za Amelią Jones, w tradycji europejskiej kultury męskie ciało realizuje się w działaniu, a kobiece w pozowaniu, w przybieraniu pozy nadanej mu przez fallocentryczną kulturę, to strategia rumuńskiego artysty polega właśnie na przyjęciu pozycji przypisanej kobiecie. Nie chodzi tu jedynie o naturalne atrybuty kobiecości (jajniki czy pępowina), ani jej funkcje (rodzenie), lecz sposób zachowania ciała przed kamerą. Artysta przybiera pozy, pozuje, co tradycyjnie (*sic*) przypisane jest ciału kobiety. Radykalnie antymaskulinistyczna manifestacja Grigorescu wskazuje więc na umowność ról płci, co jednocześnie oznacza umowność autorytetu. Fallus, symbol władzy, zostaje tu zdegradowany przez przypisanie mu roli wymiennej, niestabilnej. Autorytet nie jawi się jako stała funkcja, lecz umowna. Destabilizacja podziału płci ma więc charakter wywrotowy; wskazuje na umowność legitymacji każdej władzy, a więc możliwość jej zakwestionowania.

Szczególny i znaczący wydaje się historyczny kontekst, w jakim pojawia się tego rodzaju twórczość. Rumuński dyktator, Nicolae Ceauşescu po krótkim okresie liberalizacji w drugiej połowie lat sześćdziesiątych z początkiem następnej dekady dość wyraźnie zmierza w stronę wzmocnienia kontroli życia społecznego. Policyjnemu systemowi towarzyszy jednocześnie, niekontestowana przez tamtejsze społeczeństwo, daleko posunięta

pruderia i stabilizacja zachowań seksualnych. Rumunia zresztą do tej pory ma jedno z najbardziej restryktywnych na świecie regulacji prawnych penalizujących homoseksualizm. W takiej sytuacji twórczość Grigorescu ujawniająca płeć, jej funkcję i znaczenia, bardziej jako swoistego rodzaju kontyngent niż stabilny porządek społeczny, nabiera politycznego charakteru. Samo eksponowanie nagiego męskiego ciała w konserwatywnym społeczeństwie naruszało funkcjonującą normę. Pomieszanie zaś fallicznej i waginalnej reprezentacji szło w stronę zakwestionowania porządku społecznego w samych jego podstawach. Podważona bowiem została nie tylko (fallocentryczna) legitymacja autorytetu, lecz stabilność konstrukcji podmiotu. Nie jest on bowiem dany, ustalony raz na zawsze na mocy metafizycznego werdyktu, lecz negocjowany w perspektywie znaczeń jakie płci nadają rozmaite praktyki społeczne, w tym praktyki wizualizacji płci. Kartezjańskie *cogito* zastąpione zostaje dynamiczną konstrukcją, której znaczenia można określić jedynie na drodze ustawicznej, niekończącej się konfrontacji.

Tożsamość płciowa w tradycyjnym układzie ma charakter trwały. Determinowana jest biologicznymi funkcjami ciała. One określają różnicę płciową, a dokładniej jej hierarchiczny charakter. W nowszej wersji rozumienia płci ten naturalistyczny determinizm został podważony i – jak wiadomo – różnica płciowa została zdefiniowana na poziomie kultury. Jak pisze komentatorka twórczości Lacana, Jacqueline Rose, anatomiczna różnica nie jest różnicą płciową, lecz jej „figurą", przedstawieniem pozwalającym tej różnicy zaistnieć na płaszczyźnie języka, a więc kultury[51]. Ma charakter symboliczny, kulturowy, nie biologiczny czy naturalny. Stabilność, konieczność czy też ostateczność konstrukcji podmiotu zostaje więc kwestionowana, otwierając tym samym drogę do podważenia zarówno roli, jak też – w konsekwencji – hierarchii płci[52]. Polityka tożsamości formułowana przez rozmaite mniejszości, w tym uprawiana przez feminizm, wykorzystuje tę szansę, tworząc krytyczne narzędzie analizy autorytarnych struktur społecznych i politycznych. Ion Grigorescu wpisuje się w tę perspektywę, a z uwagi na *par excellence* totalitarny charakter reżimu, stanowiący kontekst działań artysty, jego sztuka staje się szczególnie radykalna i krytyczna. Wszelki system autorytarny, w tym – stanowiący jego swoistego rodzaju ekstremum – system totalitarny, może bezpiecznie funkcjonować jedynie wtedy, gdy stabilne są hierarchicznie definiowane struktury społeczne, których fallocentryzm wydaje się być

[51] J. Rose, „Introduction II", (w:) J. Lacan, *Feminine Sexuality*, ed. J. Mitchell, J. Rose, W.W. Norton & Company, New York 1982, s. 42.

[52] Wśród olbrzymiej literatury na ten temat por. m.in. klasyczną, wręcz paradygmatyczną pozycję Judith Butler: J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge 1990.

podstawą. Stąd też wszystkie stalinowskie i poststalinowskie reżimy polityczne prowadziły wyraźną antykobiecą politykę, często – co prawda – maskowaną np. zakładaniem organizacji kobiecych (oczywiście oficjalnych i kontrolowanych przez komitet centralny partii komunistycznej), czy „nawet" powoływaniem kobiet do kierowniczych organów partii i państwa. Ich być może paradoksalnym sojusznikiem był tradycyjny konserwatyzm rządzonych przez komunistów społeczeństw; paradoksalnym, gdyż tradycja na pierwszy rzut oka wydawała się być swoistego rodzaju antidotum na „proletariacką rewolucję". Przyglądając się uważniej funkcjonowaniu tych społeczeństw, głębiej niż tylko z perspektywy tzw. walki klasowej, zastępowania mechanizmów rynkowych etatyzmem gospodarczym czy wymiany instytucji demokratycznych na sowieckie, nie można mieć wątpliwości, iż konserwatywne modele zachowań społecznych, m.in. w kwestiach płci, sprzyjały stabilizacji władzy. Kwestionowanie tych zasad w istocie rzeczy wymierzone było w podstawy funkcjonowania totalitarnego reżimu. Problem sztuki Grigorescu polegał na tym, że nie miała ona charakteru publicznego. Nie tylko nie stawiała pytania o fizyczną i mentalną obecność ciała w publicznej przestrzeni, ale też realizacje artysty miały *par excellence* prywatny charakter. Jak pisze Illeana Pintilie artysta kreował swój własny teatr, był aktorem, widzem i reżyserem. Jego sztuka nie miała publiczności. Powstawała w zaciszu własnego mieszkania i koncentrowała się wokół prozaicznych nieraz czynności. Z drugiej strony jego *Masculine / Feminine*, czy też *Poród* dotykały – dodaje Pintilie – obszaru zakazanego, ciała, które było w rumuńskim społeczeństwie tamtego czasu tematem tabu[53]. W tym sensie, w sensie decyzji artystycznej bardziej niż recepcji, fotograficzna i filmowa twórczość Grigorescu miała wywrotowy charakter, zwłaszcza że – jak wspomniałem – kwestionowała podział płci.

Bereś i Grigorescu przyjęli odmienne strategie oporu wobec władzy, a ich przywołanie i nieco arbitralne zestawienie wskazuje nie tylko na rozpiętość uprawianych tu praktyk artystycznych i teorii sztuki męskiego ciała, ale też prowokuje pytanie o krytyczne funkcje tej twórczości. Nie ulega wątpliwości, że samo użycie męskiego ciała i ekspozycja genitaliów niosło w kontekście heteroseksualnych i homofobicznych społeczeństw wywrotowe znaczenie, mimo że zasięg społecznego funkcjonowania tego rodzaju twórczości był raczej skromny; podkreślmy: znaczenia, co niekoniecznie oznacza realne, polityczne funkcje. Na tym jednak podobieństwa między polskim i rumuńskim artystą się kończą. Podczas gdy pierwszy powołuje tradycję, wielką narrację polskiej kultury, jaką jest dziedzictwo

[53] I. Pintilie, *Actionismul in Romnia in timpul communismului*, Cluj: Idea Editura 2000, s. 99-100.

romantyzmu, jako autorytet strategii oporu, drugi odwrotnie – kwestionuje tradycyjną politykę płci, jądro funkcjonowania społeczeństwa, sugerując, iż jej destabilizacja stanowi radykalne wyzwanie względem samej istoty władzy. Bereś totalitarnemu reżimowi przeciwstawia autorytet tradycji, innymi słowy jednemu autorytetowi przeciwstawia inny, jednej hierarchii inną hierarchię; Grigorescu z kolei w swej krytycznej metodzie odrzuca zasadę autorytetu opartego zawsze na hierarchii, odrzuca hierarchię jako taką. Skoro ta jest podstawą każdej władzy, rumuński artysta odrzuca samą zasadę władzy, przeciwstawiając jej krytyczną praktykę destabilizacji podstaw, na jakich jest ona oparta.

Zarówno *Przepowiednie* Beresia, jak *Poród* Grigorescu mają charakter historyczny. Powstawały w określonym czasie i miejscu, i wobec tego miejsca i czasu rozmaicie definiują własną pozycję. Sztuka Beresia odwoływała się do narodowej tożsamości. Powołując wielkie narracje polskiej kultury, romantycznego mitu artysty wieszcza oraz narodowego posłannictwa, polski twórca – powtórzmy – buduje politykę tożsamości opartą na zdefiniowanym autorytecie. Bereś nie dyskutuje z nim, nie buduje krytycznego dyskursu w stosunku do tradycji; odwrotnie – szuka w niej siły dla oporu wobec komunistycznej rzeczywistości. Odwołanie się do autorytetu narodu może z drugiej strony rodzić obawy narodowej mistyfikacji, podstawy ideologii nacjonalistycznej. Nacjonalizmy mogą być mniej czy bardziej zamknięte, w większym lub mniejszym stopniu defensywne, otoczone wznoszonymi murami, poza którymi pozostaje wszystko to, co „inne", a to stanowi prostą drogę do etnicznego fundamentalizmu. Nie twierdzę, że sztuce ciała Jerzego Beresia grozi ześlizgnięcie się w sferę nacjonalizmu. Wskazuję jedynie na niebezpieczeństwa stające przed strategią, która – w szlachetnym celu – powołuje autorytet narodowej tradycji, niebezpieczeństwa stające przede wszystkim przed strategiami, które nie mają krytycznego do tej tradycji stosunku. Sztuka Ion'a Grigorescu z kolei, budująca politykę tożsamości opartą na dekonstrukcji płci, staje przed innymi niebezpieczeństwami. Niewątpliwie definicja podmiotu ma tu dynamiczny i, przede wszystkim, krytyczny charakter. Destabilizacja autorytetu, wydaje się, sprzyja ochronie przed ideologiczną rekuperacją. A jednak niebezpieczeństwo, jakie może rysować się w kontekście tego rodzaju strategii to – paradoksalnie – niebezpieczeństwo budowy wypowiedzi niczyjej, gdyż nie zlokalizowanej, poza miejscem, poza przestrzenią, która – jak wiemy – nie jest wolna od manipulacji centrum, a więc władzy. Polega ono, najogólniej rzecz biorąc, na braku sformułowanej perspektywy geograficzno-politycznej. Rumuński artysta buduje co prawda znaczenia swej sztuki w odwołaniu do kontekstu, ale w gruncie rzeczy interesuje go uniwersalna metoda dekonstrukcji języka płci. Grigorescu, w przeciwieństwie do kultur feministycznych, gejowskich, kultur

diaspor etnicznych, prowadzących politykę tożsamości opartą na analogicznej zasadzie dekonstrukcji imperialnego podmiotu, unika jednak kontekstualnych deklaracji. W przeciwieństwie do tych twórców, którzy formułują wyraźne miejsce, z którego przemawiają, oraz wartości, w imię których się wypowiadają, Grigorescu nie tworzy wyraźnej polityki tożsamości na podstawie określonego miejsca, z którego przemawia; tworzy raczej krytyczną metodę polityki tożsamości, a nie samą politykę. Stanowisko Grigorescu ma więc ogólny i uniwersalny charakter, które dopiero po dokonaniu jego kontekstualizacji, po dokonaniu przez badacza jego ramowania, nabiera konkretnych historycznie znaczeń. Paradoksalnie zatem artysta wpisuje się w modernistyczną perspektywę podmiotu uniwersalnego, czym ponownie daje świadectwo typowych na gruncie Europy Środkowo-Wschodniej tamtego czasu tendencji: łączenia postmodernistycznych, krytycznych metod i związanych z nimi poetyk wizualnych z modernistycznymi, uniwersalnymi wartościami. Mimochodem ujawnia też źródło tego napięcia. Na Zachodzie, gdzie system władzy ma bardziej rozproszony charakter, sztuka przyjęła bardziej konkretną politycznie opcję. Jej krytyczne zadania kierowane są w wyraźnie określonym kierunku dekonstrukcji polityki nadzoru. Na Wschodzie zaś, a dokładniej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, w czasie, gdy polityczny autorytaryzm był wyraźnie zdefiniowany, zainteresowany bardziej terrorem niż nadzorem, strategie oporu przybierały bardziej ogólne, uniwersalne wymiary. Liberalnej, rozproszonej władzy przeciwstawiano konkretną politycznie postawę krytyki; totalitarnej, skoncentrowanej władzy zaś odwrotnie, ogólną, uniwersalną właśnie, koncepcję oporu.

BODY AND IDENTITY. THE BODY ART IN CENTRAL EUROPE

Summary

The paper presents a panorama of the body art in Central Europe, particularly in the 1960s and 1970s, though in some cases also in the 1980s, produced both by men and women. The very tension of gender is one of the issues dealth with in the text, since significantly the body art of that region at that time was primarily that of the male body, while the same kind of art practiced by women was indeed rarely to be found. Explanations for that imbalance must be seeked in more general contexts: the dominance of men in the artistic culture of the region, the subjection of individual artistic strategies to a universal problematic, much more influential than in the West, and scarce local reception of the ideology of emancipation of women.

Nevertheless, there were even then some outstanding female artists. First of all, it was Alina Szapocznikow (1926-1973), whose dying body, consumed by cancer, became a domain of identity building through its aestheticization and eroticization, achieved thanks to new media technologies. In a sense, quite opposite to the existential commitment of

Szapocznikow, was the achievement of Natalia LL (Lach-Lachowicz) in Poland, and Sanja Ivekovič in the former Yugoslavia. Both of them were interested in the female identity determined by the context of mass culture imported at that time to the communist countries. The art of Ivekovič addresses the problem of political involvement of the female body in the public space of the totalitarian state. The Yugoslav performances of another artist, Marina Abramović, (only those made before she left the country have been taken into account) concentrated above all on the bodily experience of extremities, such as pain and physical and psychological endurance, posing the problem of the limits of visual representation.

The problematic of limit experiences of the body was quite popular among Central European male artists. Good examples have been provided by Tibor Hajas (Hungary), Petr Štembera (Czechoslovakia), the *Autoperformationsartistik* group in the GDR, and many others. The final part of the paper focuses specifically on two artists: Ion Grigorescu from Romania, and Jerzy Beres from Poland. Both of them marked, as it were, the extreme points of the interest in the body in the art of Central Europe at that time, in any case invariably related to the political situation. While Grigorescu asked questions about the meaning of the limits of sexual identity and sexual instability under a totalitarian regime, Beres approached the question of the national tradition perceived through the male sex as a political authority opposed to the communist usurpation of power.