

AGATA JAKUBOWSKA

KOBIETA WOBEC SEKSUALNOŚCI – PODPORZĄDKOWANA, UWIKŁANA CZY WYZWOLONA?

O KILKU ASPEKTACH TWÓRCZOŚCI NATALII LL Z PERSPEKTYWY PSYCHOANALIZY LACANOWSKIEJ

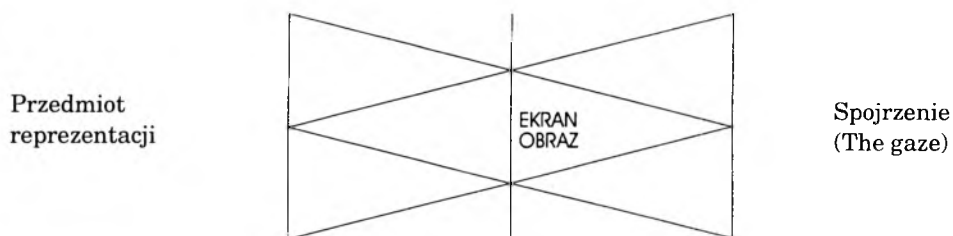
„Pisarz może tylko imitować gest, który jest zawsze uprzedni, nigdy oryginalny. Jego jedyną siłą jest wymieszanie dzieł, pokrzyżowanie jednych z drugimi w taki sposób, by nigdy nie stanąć na żadnym z nich”¹ – napisał w 1968 roku Roland Barthes, zwracając uwagę na nieuniknione – według niego – w dobie postmodernistycznej zjawisko śmierci autora. „Funkcją autora jest charakteryzowanie istnienia, cyrkulacji i działań pewnych dyskursów w społeczeństwie”² – odpowiedział kilka lat później Michel Foucault, proponując bardziej łagodną formę unicestwienia tradycyjnej koncepcji autora i pozbawienia go pozycji autonomicznego geniusza. Prezentował on najbardziej popularne wśród poststrukturalistów stanowisko, w ramach którego nie odmawiano autorowi istotnego miejsca w procesie tworzenia sztuki, lecz zmieniano znacznie jego funkcję. Foucault szukając odpowiedzi na zadane przez siebie pytanie: *What is an author?* zwracał głównie uwagę na konieczność usytuowania twórcy w kontekście dyskursów, które w każdej sytuacji kulturowej w inny sposób określają jego/jej sposób pojawiania się, zakres działania oraz pozycję, jaką może przyjmować.

¹ R. Barthes, *The Death of the Author*, (w:) *Image/Music/Text*, S. Heath (ed), New York 1984, s. 149.

² M. Foucault, *What Is an Author?* (w:) *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, D. F. Bouchard (ed.), Ithaca-New York 1977, s. 124.

Odnosząc do tych słów interpretacje prac Natalii LL, nietrudno zrozumieć, że w rzeczywistości artystycznej podtrzymującej uniwersalistyczne spojrzenie na twórcę Natalia LL-autor funkcjonowała po prostu jako twórca należąca do nurtu sztuki konceptualnej. W postmodernistycznych dyskursach, coraz częściej obecnych w historii sztuki, zmienia się sposób rozumienia dzieła, a także status twórcy i odbiorcy. Autor nie jest już po prostu człowiekiem, lecz kobietą lub mężczyzną, białym/ą lub czarnym/ą, hetero- lub homoseksualnym/ą. Natalia LL staje się w tym kontekście innym autorem – kobietą działającą jako kobieta na polu sztuki. Co więcej – Natalia LL, zarówno jako autor (kobieta-autor) jak i kobieta, pojawia się jako konstrukt powstały w niezwykle złożonej, ciągle zmieniającej się sieci wzajemnych zależności toczących się dyskursów.

Miejsce autora oraz sposób, w jaki dokonuje on charakteryzacji istniejących dyskursów, przybliżają teorie Jacquesa Lacana podejmującego w swych pracach między innymi problem konstrukcji podmiotu. Przywo-



luje on diagram ilustrujący proces, w jaki uwikłany jest autor³. Po lewej stronie diagramu znajduje się podmiot reprezentacji, czyli w naszym wypadku – artystka. Po prawej stronie zostało umieszczone Spojrzenie. Spojrzenie to jest wizualnym ekwiwalentem społecznych kodów i konwencji (zwanych przez Lacana porządkiem symbolicznym lub w skrócie Symbolicznym), które definiują tożsamość podmiotu. Pomiędzy podmiotem (artystką) a Spojrzeniem (światem) umieszczony jest ekran. Ekran, nazywany też maską podmiotu, jest pojęciem, pod którym może kryć się np. dzieło sztuki. Według Lacana człowiek, podobnie jak zwierzę, ma zdolność manipulowania maskami oferowanymi innym. Jednakże „jedynie podmiot – ludzki podmiot, podmiot pożądania, które jest esencją człowieka – nie jest, jak zwierzę całkowicie złapane w sferę wyobrażeniową. (...) izoluje funkcje ekranu i gra z nimi”⁴.

³ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, J. A. Miller (ed.), A. Sheridan (transl.), New York 1981, s. 105-107.

⁴ J. Lacan, *The Four...*, s. 107.

Dla naszych rozważań niezwykle ważna jest ta zdolność podmiotu do prowadzenia „gry” z porządkiem symbolicznym, czyli z kodami dostarczonymi mu przez kulturę, w której żyje. Jest ona możliwa dlatego, że ów porządek symboliczny, dzięki któremu, a raczej dzięki wstąpieniu w który podmiot zaczyna funkcjonować jako społeczna istota, jest w ciągłym procesie. W momencie, w którym Symboliczne dostarcza podmiotowi konwencji umożliwiających mu funkcjonowanie w świecie, równocześnie uświadamia mu, że systemy przez nie narzucane nie są stałe i kompletne. Podmiot wie, że Realne nie może być ujęte przez znaczące systemy symbolicznego porządku⁵. Świadomy więc swojej możliwości zmiany społecznych kodów, podejmuje z nimi grę⁶.

Tak ujęta sytuacja podmiotu, także artysty, pozwala widzieć dzieło sztuki jako miejsce spotkania się struktur symbolicznych, które obowiązują w danej chwili w kulturze (owych dyskursów, o których mówił Foucault) i manipulacji dokonywanych na nich przez artystę/artystkę w konstruowaniu oferowanej nam maski. Dzieło sztuki jest obszarem, na którym spotykają się kobieta będąca artystką i kobieta „symboliczna”, pod którym to terminem rozumiem splot znaczeń przypisywanych kobietom przez system patriarchalny. Kobieta-artystka jest bowiem pod wpływem owej sfery symbolicznej, z której w nieunikniony sposób przejmuje część kodów i równocześnie ma możliwość wyjścia poza role przypisane kobiecie „symbolicznej”. Dyskursy więc, które ma charakteryzować, to zarówno te obowiązujące, patriarchalne, jak i przełamujące je – feministyczne.

Interpretacje prac Natalii LL, zawarte w tym tekście, będą więc skupiały się na zajmowanym przez nią jako kobietę i artystkę stanowisku wobec struktur „falicznych”⁷. Wśród wszystkich sfer tych struktur jedna jest szczególnie istotna – seksualność. Odwołajmy się raz jeszcze do słów Foucault, tym razem z książki *Historia seksualności*, w której napisał: „W powiązaniach władzy seksualność nie stanowi elementu najbardziej opornego, zalicza się raczej do czynników obdarzonych największą instrumentalnością: okazuje się pożyteczna w większości manewrów, może być stosowana jako punkt oparcia i wiązadło najrozmaitszych strategii”⁸. W patrocentrycznym porządku społecznym dominująca strategia była

⁵ Stwierdzenia te nabierają szczególnego znaczenia dla nas, gdy przypatrujemy się sytuacji współczesnej kultury. Pojawienie się nowych zjawisk społecznych i kulturowych spowodowanych rozwojem cywilizacyjno-technicznym związane jest z kryzysem wartości, z ich nieprzystawalnością do sytuacji podmiotu w społeczeństwie postmodernistycznym.

⁶ Por. też S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London 1989, s. 122, za: K. Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca-London 1994, s. 46-50.

⁷ Zwane są one fallicznymi nie dlatego, że tworzą je mężczyźni, ale z tego względu, iż uprzywilejowują one fallusa – nie penis, a odpowiadający mu na poziomie Symbolicznego element.

⁸ M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 92-93.

właściwie jedna i polegała zawsze na całkowitym podporządkowaniu kobiecej seksualności mężczyźnie. Na obszarze sztuki działanie to jest widoczne bardzo wyraźnie. Wszystkie zainspirowane feminizmem historyczno-artystyczne orientacje badawcze, często bardzo się między sobą różniące, zgodne są co do jednego, że sztuka jest tworzona przez mężczyzn i dla mężczyzn. Już dawno temu zwrócono uwagę na to, że nieomal powszechnie panującym modelem jest ustawienie mężczyzny z dwóch stron płótna (jako twórcy i odbiorcy), a pośrodku na płótnie lub w postaci posągu biernej, poddawanej najróżniejszym działaniom i przeobrażeniom kobiety. Kobiety występują w tym modelu jedynie jako uprzedmiotowione elementy. Pojawiają się tylko w odniesieniu do męskiej seksualności i tym samym ich seksualność, całkowicie podporządkowana mężczyźnie, niemal zanika.

W działaniach artystycznych podejmowanych przez kobiety relacje te mogą ulec zmianie. Jednak czy kobieta będąca artystką tego dokona, zależy tylko od niej. W jej gestii bowiem leży wybór sposobów przedstawiania kobiet, w tym siebie, wybór strategii (tych, o których wspomniał Foucault). Mając do dyspozycji zestaw schematów, konwencji wypracowanych przez wieki przez mężczyzn, może podążać za nimi, może je przeanalizować lub też im zaprzeczyć. Silne akcentowanie w pracach Natalii LL erotyzmu, a co ważniejsze – kobiecego seksualizmu, obojętnie czy przedstawianego niemal dosłownie, czy przesuniętego w sferę dwuznaczności, domysłów i skojarzeń, wydaje się mieć tu dominujące znaczenie.

Konieczne jest zwrócenie uwagi na jeszcze jeden niezwykle istotny aspekt tych rozważań. Ustalenia Lacana dotyczące autora, o których mówiliśmy wcześniej, z równym powodzeniem odnieść można do interpretatora. Podobnie jak było to w wypadku autora, tak i interpretator/ka i jego/jej praca są zawsze kompromisem między tym, w jaki sposób Symboliczne kształtuje jego/jej tożsamość, a manipulacjami dokonanymi przez jego/jej ekran „rozwinęty” po to, by zwalczać alienującą siłę Spojrzenia. Dlatego też interpretacja przeze mnie dokonana jest zajęciem stanowiska, przemówieniem jako kobieta, w spotkaniu z kobietą-artystką. Jestem odbiorcą, który według Barthesa dopełnia dzieło, jednak nie przez nadawanie mu ostatecznych znaczeń, ale podjęty z nim dialog. Interpretacja jest zatem pewnego rodzaju grą posiadającą moc stawiania pytań i kwestionowania powszechnie obowiązujących poglądów, nie mogącą jednak rościć sobie prawa do kategoryczności.

* * *

Do najwcześniejszych prac Natalii LL należą serie fotografii *Sfera intymna*. Składają się na nie zbliżenia ciał pokazujące intymny stosunek kobiety i mężczyzny, w którym, wbrew tradycji przedstawiania seksu w sztuce europejskiej, obie strony są aktywne. Taka postawa, dość po-

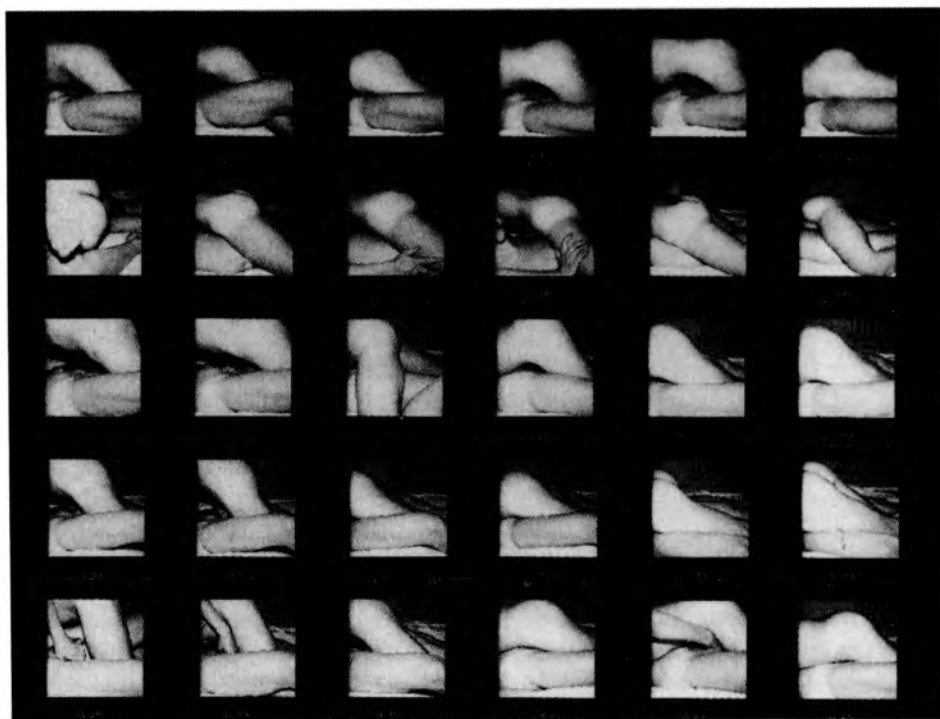


Ryc. 1. Natalia LL, *Lustro*, fotografia, 1964. Ryc. 1-7 wg: Natalia LL, *Sztuka i energia*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 8 XII 1993 – 27 I 1994, Wrocław 1994. Reprodukcje: R. Rau

wszechnie występująca w sztukach pozaeuropejskich, zawsze odbierana była w naszym kręgu kulturowym jako zbyt śmiała lub nawet jako przejaw pornografii (co, jak można dodać na marginesie, jest być może przyczyną rzadkiego omawiania tych prac). U źródeł takiej postawy leży, całkowicie obce duchowości europejskiej, postrzeganie kobiety jako osoby, której aktywność skierowana jest ku wyrażaniu i zaspokajaniu swoich potrzeb seksualnych.

Praca, od której rozpoczynam prezentację aspektu seksualności w twórczości Natalii LL, jest też bodajże pierwszą, w której podejmuje ona tę problematykę. Mimo iż powstała na początku drogi twórczej tej artystki, kiedy można by się spodziewać jeszcze nie w pełni ukształtowanych poglądów i założeń, reprezentuje postawę, która będzie dominować w niemal wszystkich jej późniejszych pracach. Wskazuje ona na to, iż artystka ta wybrała drogę sprzeciwu i dyskusji z dominującymi w sztuce dyskursami. Kobieta występująca w tych pracach w równorzędnej pozycji wobec mężczyzny i całej sfery seksualnej staje się swoistym wyzwaniem rzuconym konwencjom obowiązującym w sztuce i podtrzymywanym przez ideologię społeczeństwa patriarchalnego. Jest to wyzwanie sformułowane bardzo bezpośrednio bez znamion jakiegś przemyślanej strategii i pewnego wyrachowania charakteryzującego szereg jej późniejszych prac.

Sfery intymne są swoistym przejawem chęci równouprawnienia w sferze seksualności, zmanifestowaniem prawa kobiet do równego dostępu do niej. Kolejne prace, pozornie oddalając się od tego tematu, a w rzeczywistości tylko rezygnując z bezpośredniości, czynią jednak krok dalej. Proces wyzwolenia z przypisanych konwencjami pozycji kobiety zostaje



Ryc. 2. Natalia LL, *Sfery intymne*, fragment instalacji, 1972

w nich rozszerzony. Już nie tylko wydobywa się ona z przypisanej jej przez męski świat biernej pozycji, ale dodatkowo uwalnia się niemal całkowicie od mężczyzny. *Sztuka konsumpcyjna*, w której to między innymi następuje, to kilka serii fotografii przedstawiających tors nagiej modelki. Jej zachowanie sugeruje doświadczanie przez nią przyjemności i rozkoszy, i to nie sugerowanych tytułem rozkoszy kulinarnych, a właśnie seksualnych. Zjadane przez modelkę banany i parówki stają się w tych pracach fallusami, stanowiąc tym samym jedyny element obecności mężczyzny.

Konwencje zostają zatem odwrócone: celem i tematem dzieła sztuki nie jest już zaspokojenie męskiej seksualności, a uwaga skupia się całkowicie na kobiecie i rozkoszy przez nią przeżywanym. Występująca na obrazach kobieta, dotąd zamieniana w fetysz, a właściwie fallusa, którego nie miała



Ryc. 3. Natalia LL, *Sztuka konsumpcyjna*, fotografia, 1972

i traktowana przedmiotowo, tu staje się postacią, której doznania są najważniejsze. Mężczyzna z kolei zostaje sprowadzony do fallusa, a sfera jego seksualności jest niemal całkowicie usunięta z obszaru dzieła.

Cykl wystąpień zatytułowanych *Śnienia* jest najlepszym przykładem na to, w jaki sposób zmiana ta dokonała się w twórczości Natalii LL. Podczas tych seansów artystka lub zastępująca ją modelka spały w często specjalnie na te okazje zaaranżowanych miejscach. Podczas niektórych z nich Natalia LL prezentowała także dokumentację (głównie zdjęcia) z poprzednich wystąpień. Owe *Śnienia* to przede wszystkim spektakularne, można by zaryzykować stwierdzenie, że „prowokacyjne”, oddalenie się od świata „rzeczywistego” i zwrócenie się ku tym sferom, które nie są i nie mogą być manipulowane z zewnątrz, manipulowane przez męskie autorytety (męskie – gdyż tylko mężczyźni posiadają taką możliwość).

W *Śnieniach* artystka porusza problem obecności (cielesnej) i nieobecności (duchowej) kobiety w rzeczywistości wizualnej społeczeństwa patriarchalnego⁹. Widz zostaje postawiony w kłopotliwej sytuacji, w której musi poprzestać na obcowaniu z powłoką kobiety – jej ciałem, gdyż tzw. wnętrze jest dla niego niedostępne. Ma więc do czynienia z sytuacją w gruncie rzeczy dla niego normalną, tyle że artystka świadomie postawiła się w pozycji, która w społeczeństwie patriarchalnym jest kobietom narzucona. Co więcej, owa sfera wewnętrzna (obejmująca wszystko, co wykracza poza przedstawienie jej ciała), w przeciwieństwie do sytuacji powszechnie występującej w kulturze wizualnej naszego społeczeństwa, nie została całkowicie zlikwidowana. Choć jest ona ukryta, widzom ciągle towarzyszy świadomość, że artystka (czy też modelka) poza byciem – rozumianym tu jako obecność jej ciała – jeszcze coś robi – nawet jeżeli jest to jedynie śnienie.

Seanse, podczas których pokazywane były zdjęcia śniącej modelki, poruszają to zagadnienie w najbardziej wyraźny sposób. Mimika wskazuje na to, że modelka o czymś śni. Z wyrazu jej twarzy można przypuszczać, że miłe doznania, których doświadcza, mają swe źródło w przyjemnościach o seksualnym charakterze. Są to jednak i pozostaną tylko nasze domysły, bowiem w chwili gdy ją odglądamy, świat snów kobiety jest niedostępny i nigdy nie zostanie ujawniony. Męski widz zostaje skonfrontowany z faktem, którego nie może odrzucić – kobieta doznaje czegoś niezależnie od niego, i co więcej, w sferze pozostającej poza jego wpływem i możliwością kontroli. Zwiążanie tych odczuć ze sferą seksualną dodat-

⁹ Korzystam tu z potocznego podziału na ciało i ducha, zdając sobie sprawę z jego nieadekwatności. O ile określenie „cielesna obecność” wydaje się dość jasne (jako obecność ciała) i odpowiada temu, co ma oznaczać, duchowa obecność jest uproszczeniem korzystającym z potocznego podziału na to, co dostępne jest zmysłowo i to, co umyka takiemu poznaniu.

kowo niepokoi mężczyznę, sfera ta bowiem – jak już wspomniałam – zazwyczaj całkowicie mu podporządkowana, tutaj wymyka się spod kontroli.

Trwałość struktur, opierających się w dużej mierze na przemienieniu kobiety w pasywny obiekt, zostaje zaburzona. Dotychczas silnie ugruntowana uprzywilejowana pozycja mężczyzny jest zachwiana – dominująca strategia podporządkowania zostaje wyparta przez inną; taką, w której oczywistość sposobów występowania mężczyzn i kobiet w obszarze wytworzonym przez dzieło sztuki (tu performance) nie jest już taka jasna; gdzie zasady pojawiania się kobiety nie są ściśle określone i znane mężczyźnie. Mężczyzna, znajdując się tam, zostaje postawiony w nowej dla niego i przez to trudnej do zaakceptowania sytuacji.

Aktywność kobiety jako artystki zaburza, jak powiedzieliśmy, model sztuki obowiązujący w społeczeństwie patriarchalnym, polegający między innymi na tym, że zarówno autorem, jak i odbiorcą sztuki jest mężczyzna. Zmiana ta w jednoznaczny sposób następuje jednak tylko z jednej strony – twórcy, którym jest teraz kobieta. Po stronie odbiorcy przesunięcie takie nie pojawia się wyraźnie. Choć sztuka tworzona przez kobiety często jest do nich kierowana, zawiera w sobie z reguły również implikowanego męskiego widza. Wydaje się, iż Natalia LL także zakładając, iż spotkanie z nim w świecie sztuki jest nieuniknione, staje do swego rodzaju konfrontacji. Wprowadzając do swych prac postać kobiecą i ustawiając ją na przeciw owego widza, na nią przenosi ciężar spotkania. Kobieta-modelka zyskuje dzięki temu znaczenie dotychczas jej nie przypisywane. W tradycyjnej sztuce pojawiała się jako zjawisko (fenomen), przezroczysty niemal element pośredniczący w „rozmowie” dwóch mężczyzn. Można w tym miejscu zacytować Mulvey piszącą: „Kobiety są ciągle konfrontowane z ich własnymi wizerunkami w tej lub innej formie (...) w rzeczywistości jednak kobiet tam tak naprawdę nie ma wcale. Pokaz nie ma nic wspólnego z kobietami, a wszystko z mężczyznami. Prawdziwym eksponatem jest zawsze fallus. Kobiety są po prostu scenerią, na którą mężczyźni projektują swoje narcystyczne fantazje”¹⁰. Kobieta przedstawiona była dla konsumpcji wzrokowej umożliwionej męskiemu widzowi poprzez identyfikację z mężczyzną-artystą. Teraz jest to niemożliwe – droga identyfikacji została zamknięta. Męski widz zostaje postawiony w niezręcznej sytuacji. Utracił swoją pewną – uprzywilejowaną w stosunku do przedstawionej kobiety pozycję. Choć trudno mówić tu o jakiejś zamianie ról czyniącej teraz z niego pasywny obiekt manipulacji dokonywanych przez kobietę-artystkę – zmiana na pewno nastąpiła. W dużej mierze to bowiem od niej,

¹⁰ L. Mulvey, *You don't know what is happening, do you, Mr Jones*, (w:) *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, R. Parker i G. Pollock (ed.), London-New York 1987, s. 131.



Ryc. 4. Natalia LL, *Przestrzeń wizyjna*, instalacja, 1973

nie od niego, zależy to, w jakim stosunku do siebie pojawiają się na obszarze dzieła sztuki.

Jednym ze sposobów, w jaki Natalia LL dokonuje tego przemieszczenia sił, jest próba zmierzenia się z konwencją biernej, nie patrzącej na widza modelki. Już w jednej ze swych najwcześniejszych prac – *Lustro*, zwiłokrotniona spogląda jednocześnie w lustro i na nas. Podobny schemat powtarzają niemal wszystkie prace powstałe w latach siedemdziesiątych (wyjątek stanowią wspomniane już fotografie pary kochanków): twarz lub postać kobiety zwrócona jest ku widzowi i przybiera wobec niego aktywną postawę. Formy kontaktu, które próbuje nawiązać, są różne. Nigdy jednak nie pozostaje pasywna, nie odwraca wzroku i nie pozwala tego uczynić widzowi.

Spójrzmy raz jeszcze na *Sztukę konsumpcyjną*. Przedstawiona kobieta odwzajemnia wzrok, przestaje być tylko osobą ocenianą, ale i sama poddaje ocenie. Męski widz, nie mający szansy ukrycia się i stania niewidocznym, zaczyna czuć się niewygodnie w swojej pozycji. Kiedy modelka patrzy na implikowanego widza, jej spojrzenie narusza oczekiwaną przez męskiego widza, przyzwyczajonego do obowiązujących konwencji, bezpieczną przestrzeń pomiędzy nim a znajdującą się na obrazie kobietą. Kobieta nie stanowi elementu odrębnego świata, ale wchodzi poprzez wzrok do tego, który mężczyzna uważa za swój. Kobieta jest przy tym kokieteryjna, prowokacyjna i natarczywa. Modelka przedstawiona w *Sztuce postkonsumpcyjnej* jest też rozbawiona. Przypomina igrające dziecko wiedzące, że nie grozi mu żadna kara, gdyż jest w bezpiecznej odległości od potencjalnego karzącego. Kiedy Manet w *Olimpii* naruszył konwencje obowiązujące w sztuce, była to tylko gra z widzami jego płci¹¹. Nie był to tak niebezpieczny dla mężczyzny zabieg, jak uczynienie tego samego przez kobietę (np. Natalię LL). Ona bowiem, naruszając kody zachowania, uruchamia mechanizmy mogące doprowadzić do choćby częściowego uwolnienia jej spod męskiej dominacji i przez to zburzenia obowiązujących struktur.

Z drugiej jednak strony prawie zawsze w pracach Natalii LL nie patrzy na nas jedna kobieta. Przedstawiane wizerunki są zwiłokrotnione do tego stopnia, że przestaje nas interesować ich ilość: 20, 50 czy więcej¹². Uzyskują dzięki temu zdecydowaną ilościową przewagę, jednocześnie jednak tracąc siłę, jaką posiadałaby w wyniku zmuszenia męskiego widza do konfrontacji z jedną konkretną kobietą (jak miało to miejsce w *Olimpii*). Ma to jednak też inne działanie wynikające z tego, iż zdeorientowa-

¹¹ Por. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1984.

¹² Przykładem takich prac mogą być instalacje wykonywane przez Natalię LL w latach siedemdziesiątych w Galerii Permafo we Wrocławiu.



Ryc. 5. Natalia LL, *Sztuka postkonsumpcyjna*, fotografia, 1975

ne oczy widza nie wiedzą, z którą z „Natalii” nawiązać kontakt. Będąc do tego zmuszonym (niejako przywołanym wzrokiem), widz nie jest w stanie sprostać temu zadaniu. Zmienność wprowadza konieczność ruchu (zmiany punktu oparcia wzroku) i nie pozwala się przyzwyczaić. Każdy z portretów przedstawia inny etap czynności, jakakolwiek by ona była, nie pozwalając pozostać przy jednym. Czymkolwiek byłaby zajęta owa kobieta, ani na chwilę nie przerywa kontaktu wzrokowego z patrzącym na nią widzem. Nawet gdy już obejrzy on w miarę dokładnie wszystkie elementy – portrety, ciągle wydaje się, że zaraz któraś z nich może zrobić coś nowego

i sytuacja powtarza się od początku. Widz odchodzi nie spełniony, poirytowany, zrezygnowany, zmęczony uniemożliwieniem takiego oglądu, do jakiego jest przyzwyczajony.

Działania te, choć naruszające przyzwyczajenia męskiego widza, są dla niego „bezpieczne” – jak można by chyba określić sytuację, w której zostaje naruszony jedynie komfort oglądu, a aktywność kobiety ku niemu skierowana jest tylko zasygnalizowana. Jednakże Natalia LL w swych pracach posuwa się dalej. Zdając sobie sprawę z nieuniknionego spotkania z mężczyzną, dokonuje szeregu mniej lub bardziej agresywnych czynności będących rodzajem zemsty; nie tylko przejmuje inicjatywę, ale wykorzystuje zdobytą przewagę, aby poprzez swoje działania wytworzyć u niego poczucie zagrożenia.

Jednym z tych działań jest konsumpcja dosłownie ukazana we wspomnianej już pracy *Sztuka konsumpcyjna* i powstałej nieco później *Sztuka postkonsumpcyjnej*. Pisząc o pierwszej z nich zwróciłam uwagę na to, iż mimo że mężczyzna nie jest przedstawiony, zostaje jednak umieszczony w strukturze dzieła. Pojawia się w nim zredukowany do fallusa, nie dosłownie, a poprzez banany i parówki stające się w tym dziele w rękach/ustach kobiety penisami. Podstawowym jednak elementem pracy jest sama czynność, jaką wykonuje modelka – zjadanie owych parówek i bananów, poprzez które dokonuje się na oczach widza konsumpcja męskich organów płciowych, a tym samym i mężczyzny. Znaczenie konsumpcji w sztuce zostaje więc przesunięte. Kobieta w tradycyjnych dziełach wystawiana właśnie jako przedmiot konsumpcji wzrokowej przez męskiego widza, tutaj podejmuje – jak już powiedzieliśmy – czynności uniemożliwiające mu to. Co więcej, sama konsumuje – nie tyle może jego, co element będący symbolem i potwierdzeniem jego męskości. Mimo więc że kobieta w pewien sposób jest ciągle przedstawiona dla męskiego widza, postawiony on został w niewygodnej dla siebie sytuacji, tak że skupić się musi raczej na obronie.

Owo zjadanie przez kobiety „penisów” jest groźne dla mężczyzn ze względu na znaczenie, jakie struktury symboliczne przypisują fallusowi. W procesie kształtowania się podmiotu istotne dla jego identyfikacji jest „posiadanie” nie zaś „bycie”. Dziecko jest tym, które ma lub nie ma fallusa, to bowiem warunkuje, po której stronie podziału seksualnego się znajdzie. Lacan podkreśla, że dzieci obu płci przechodzą tę samą drogę – by wstąpić do porządku symbolicznego i tym samym do kultury i cywilizacji, zostają poddane symbolicznej kastracji – kiedy ojciec odseparowuje dziecko od matki, tym samym kończąc w jego życiu okres pełni. Mimo iż zarówno kobieta jak i mężczyzna są w tym rozumieniu wykastrowani, nieślusne ten stan przypisuje się tylko kobietom. Według Lacana dzieje się tak dlatego, że zaczynają działać struktury wytwarzające sztywny i sztu-

czny podział seksualny uprzywilejowujący jedną ze stron. Tym samym penis (jego posiadanie lub nie) staje się najistotniejszym elementem w konstrukcji podmiotu i jego pozycji w strukturach społecznych. One uprzywilejowują ten element uprzywilejowując tym samym mężczyznę.

Kobieta pojawia się jako kategoria negatywna. Zdefiniowana jest ona jako różna od mężczyzny, jako to, czym on nie jest. „Negatywna” w terminach podziału seksualnego, funkcjonuje jako element, względem którego pojawia się męska przewaga. Lacan bardzo silnie podkreśla jednak, że to nie elementowi męskiej anatomii – penisowi a fallusowi, odróżnianemu od niego, zawdzięcza mężczyzna swą nadrzędną w stosunku do kobiety pozycję. Fallus nie wchodzi w porządek rzeczywisty, a znajduje się zawsze na poziomie Symbolicznego. Tym samym nie ma on znaczenia jako znak seksualnej identyfikacji. Seksualna różnica jest co prawda oznaczona według tego, czy podmiot posiada penisa czy nie, ale nie oznacza to, że anatomiczna różnica jest równoznaczna z różnicą seksualną, ona ją jedynie wyobraża. Zasłania zawilości i nieoczywistości życia seksualnego i identyfikacji seksualnej dziecka, proponując opozycję kobieta-mężczyzna, w której musi ono znaleźć miejsce. Lacan wychodzi bowiem z założenia, że nawet jeśli kluczem do tożsamości jest obecność lub nieobecność penisa, to ma to znaczenie tylko w odniesieniu do istniejącego uprzednio systemu znaczeń. Tego, który definiuje kobietę jako Inną, a normą czyni mężczyznę – tym samym jego stawiając w uprzywilejowanej pozycji.

Wydaje się, że do tych rozważań Lacana można odnieść wspomniane przeze mnie prace Natalii LL. Konsumowanie przez nią „penisów” ma podważyć, niesłusznie przypisywaną sobie przez mężczyzn, dominującą pozycję. W pracach Natalii LL fallus nie jest groźnym mieczem czy też wężem, z którymi często w ikonografii był identyfikowany, lecz bardzo smacznym bananem czy też parówką. Proces jedzenia (konsumpcji) natomiast przybiera formę zabawy zabarwionej seksualnym charakterem. Artystka pokazuje sytuację, w której męski organ płciowy nie stanowi dla kobiety źródła opresji. Wręcz przeciwnie – modelka zjadając „penisy” sugeruje, by zacytować Bergera, że „(...) jest zdolna do zrobienia czegoś tobie (...)”¹³. Mężczyzna będący widzem zostaje postawiony w co najmniej niezręcznej sytuacji. Przedstawiona w pracach kobieta skupiająca swą aktywność pozornie tylko na czynności jedzenia bananów czy parówek, cały czas utrzymuje z nim kontakt wzrokowy jakby podkreślała, że działania te skierowane są właśnie do niego. Co więcej, czynność ta rozpisana na szereg sekwencji i przez to kontynuowana przez długi czas, wydaje się

¹³ J. Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, s. 46. Słów tych użył Berger w odniesieniu do sposobu pokazywania w sztukach mężczyzn: „męska obecność sugeruje, że jest on zdolny do zrobienia czegoś tobie lub dla ciebie”.

sprawić modelce niezwykłą przyjemność. Fakt umożliwienia jej ekspresji swych odczuć, nie hamowanych ograniczeniami wytwarzanymi z reguły przez męski kontekst – wyzwala w niej coś na kształt nieco perwersyjnej radości zemsty. I tym samym intensyfikuje obawy mężczyzn, jakie kobieta i jej, niepoznawalna dla niego i przez to niemożliwa do kontroli, seksualność ucieleśnia.

Skupienie się na czynności jedzenia może nabrać podobnego znaczenia, gdy rozpatrzymy ją w kontekście nieco niemodnego i zestarzałego dziś mitu upadku i grzechu pierworodnego. Tradycyjni teologowie fakt, że Ewa stworzona została jako druga, ale pierwsza zgrzeszyła, wielokrotnie wykorzystywali dla udowodnienia słabości kobiet wobec zła i ich powiązań z szatanem. Według nich to kobieta głównie przyczyniła się do grzechu – upadku spowodowanego w dużym stopniu jej niepoohamowaną zachłannością, która skłoniła ją do sięgnięcia po zakazany owoc i zjedzenia go (co dla nas jest szczególnie ważne). Wina Adama ogranicza się według tych teorii do rezygnacji z odpowiedzialności jako mężczyzny i podanie się impulsywnej potędze kobiety¹⁴.

Podkreślana tu niszczycielska siła kobiecego pożądania wielokrotnie wykorzystywana była w pracach podtrzymujących twierdzenia o wyższości pierwiastka męskiego i jego zagrożeniu przez irracjonalne działania impulsywne przynależne jedynie kobietom. Ten sam motyw w rękach kobiety staje się wskazaniem na realną siłę znajdującą się w rękach kobiet. Siłę istniejącą od zawsze, ale poddawaną przez struktury symboliczne unieszkodliwieniu – choćby dlatego, że na obszarze sztuki i literatury przez mężczyzn powoływana, kontrolowana i w razie potrzeby (gdy zbyt wymyka się spod kontroli) likwidowana. W *Sztuce konsumpcyjnej* i *Sztuce postkonsumpcyjnej* pojawia się jako zagrożenie dla męskiej pozycji.

Warto odwołać się w tym kontekście do innej serii prac Natalii LL, związanej tym razem bezpośrednio z konkretną mitologią – germańskimi mitami dotyczącymi postaci Brunhildy. W mitologiach jest ona utożsamiana z walkirią Sigrdrifą. Jej historia opowiada o tym, jak dwaj konungowie Hialm-Gunnar i Agnar prowadzili wojnę. Pierwszemu z nich Odyn (najwyższy bóg) obiecał zwycięstwo, ale za sprawą Sigrdrify (Brunhildy) poległ on w bitwie. Odyn z zemsty zesłał na nią sen i zapowiedział, że nie zwycięży nigdy więcej w żadnej bitwie i zostanie wydana za mąż. Zwrócenie uwagi na tę ostatnią część groźby jest ważne o tyle, że walkirie nie wychodziły za mąż pod groźbą utraty swych właściwości, dzięki którym mogły zwyciężać w bitwach¹⁵.

¹⁴ E. Adamiak, *O co chodzi w teologii feministycznej*, „Więź” 1(411), Styczeń 1993, s. 68-77.

¹⁵ S. Piekarczyk, *Mitologia germańska*, Warszawa 1979, s. 120-121.



Ryc. 6. Natalia LL, *Śnienie*, seans, 1979

Brunhilda Natalii LL dokonuje szeregu działań przeciwstawiających się tej grożącej jej na skutek zamążpójścia utracie sił. Samo wyjście za mąż może być tu rozumiane jako poddanie się „fallusowi”, utracie siły. Za pomocą miecza niszczy ona banana przedstawiającego penisa (identyfikacja banana z penisem nie budzi wątpliwości po szeregu gestów wykonanych przez artystkę przy jego użyciu, insynuujących akt płciowy). Prowadzi ona jednak swą grę znaczeń dalej. Zniszczony banan (przecięty w środku) zaczyna przypominać waginę, a miecz uprzednio służący do niszczenia „penisa” teraz zamienia się w niego samego „atakując” banan będący teraz już organem kobiecym.

Sam mit o Brunhildzie, do którego Natalia LL się tutaj odwołuje, jest z gruntu antyfeministyczny. Pozornie umieszcza kobietę w pozycji aktywnej i nadaje jej dużą siłę, dzięki której zdolna jest ona do pokonania męskich przeciwników; pokazuje też, że tradycyjna rola kobieca – rola żony ogranicza jej zdolność i przez to możliwości. W gruncie rzeczy mamy jednak do czynienia raz jeszcze z zależnością pozycji kobiety, tu siły lub jej utraty, od mężczyzny. Raz jeszcze fallus staje się punktem centralnym –



Ryc. 7. Natalia LL, *Brunhilda II*, seans, 1993

w stosunku do którego znaczenia i miejsce kobiety są kształtowane. Natalia LL jako Brunhilda dokonuje zniszczenia banana-penisu, tym samym wyrażając swój bunt przeciw takiej sytuacji. Jednocześnie jednak jej dalsze czynności zakłócają to, mogłoby się wydawać oczywiste, odczytanie. Pokazują, że proste utożsamianie ograniczającego kobietę systemu z mężczyznami i ich działaniami i idąca za tym próba dokonania zemsty czy też zniszczenia, nie są właściwą drogą. Sytuacja kobiety tkwiącej w tych układach jest zdecydowanie bardziej skomplikowana.

Przedstawiona dotychczas propozycja odczytania kilku prac Natalii LL może sprawiać wrażenie, iż poruszając problem seksualności niemal całą swą uwagę artystka skupia na odwracaniu powszechnych w świecie sztuki i poza nią ról, a przede wszystkim na uniemożliwianiu mężczyznom „obróbki” ciała kobiecego odsuwającej groźbę kastracji. W rzeczywistości w tych samych pracach odnaleźć można też wątki skupiające się tylko na problematyce związanej bezpośrednio z kobiecością. Nie tyle odnoszące ją do mężczyzn i ich operacji na niej dokonywanych, co do problemu kształtowania tożsamości kobiety funkcjonującej w nieprzychylnych jej strukturach.

Jednym z problemów, który w tym kontekście jest istotny, to przewijające się w pracach Natalii LL zagadnienie relacji między posiadaniem wiedzy i jej eksponowaniem a byciem atrakcyjną kobietą.

Choć interesuje mnie głównie sfera plastyczna działalności tej artystki, tym razem wezmę pod uwagę jej wypowiedź mającą charakter teoretyczny. Tym, co skłania mnie do zrobienia wyjątku w tym wypadku, jest fakt, że sama artystka w jednym z dzieł połączyła te dwa elementy o różnym charakterze w całość. Jedną z prac z cyklu *Sztuka postkonsumpcyjna* to zestaw 9 zdjęć i tuluż zdań, pochodzących z tekstu *Zdania kategoryczne z obszaru sztuki postkonsumpcyjnej*, umieszczonych bezpośrednio pod nimi tak, że każdej fotografii odpowiada jeden punkt tej wypowiedzi. Relacja między tymi dwoma elementami nie ma charakteru wzajemnej zależności. Choć układ graficzny mógłby na to wskazywać, zdjęcia te nie ilustrują tekstów ani też teksty nie są podpisami czy też komentarzami do zdjęć. Ważne w tej pracy jest raczej samo zestawienie tych elementów, a nie to, co one same w sobie oznaczają. To, co łączy te dwie części, to osoba – Natalia LL – zarówno kobieta przedstawiona na fotografiach, jak i autorka umieszczonych pod nimi wypowiedzi. Ich treść może być istotna o tyle, że wskazuje na obszar wiedzy ongiś przypisywany mężczyznom – teorii sztuki¹⁶. Ważne jest to, że nie wypowiada się ona na temat sztuki kobiecej czy feministycznej, które to obszary ze zrozumiałych względów pozostawione są kobietom (ale i też dlatego niejednokrotnie traktowane pobłażliwie), lecz dotyczą sztuki w ogóle – dziedziny ujmowanej w kategoriach uniwersalności.

Drugi element tej pracy – fotografie, będące rodzajem autoportretów, ukazują kobietę nawiązującą kontakt wzrokowy z przestrzenią pozaobrazową. Warto zwrócić uwagę na sposób zachowania się artystki. Na kilku fotografiach pozostaje nieruchoma. Na pozostałych zaangażowana jest w jedzenie banana lub budyniu. Jej zachowanie wydaje się – według obowiązujących w naszym społeczeństwie zasad – nie stosowne w powiązaniu z wypowiedziami umieszczonymi pod zdjęciami, te bowiem są poważne, podczas gdy ona nieco „frywolna” i prowokacyjna.

¹⁶ „1) Sztuka jest wynikiem intelektualnych możliwości umysłu człowieka. 2) Sztuka jest metodą formalizowania rzeczywistości. Formalizacja ta zasadza się na pozornej alogiczności rezultatu i wkracza w logiki wielowarstwowe. 3) Specyfika i odrębność funkcjonowania sztuki uniemożliwia wprowadzenie aparatu naukowego do jej poznania i motywacji. 4) Rodzaje i style sztuki: realistyczna, abstrakcyjna, deformacyjna, odpowiadają poziomowi świadomości grupy społecznej i artysty, który w tej grupie tworzy. 5) Sztuka postkonsumpcyjna jest próbą wyjścia poza obręb doświadczeń i manipulacji sztuki, dokonywanych przez krytykę, historię sztuki, instytucje itd., które to manipulacje stanowią próbę integracji świata rzeczy i świata idei. (...)”

Banałem już niemal jest wspomnianie o tym, że pojawianie się kobiet w sferze publicznej związane było zawsze z umieszczaniem ich w sferze rozrywki w roli przedmiotów, jako ciała przekształcone w spektakl. W kontekście jednak tej pracy Natalii LL warto raz jeszcze wspomnieć, że kobiety, występując jako aktorki, piosenkarki, tancerki czy striptiserki, zmuszone były do odwoływania się zawsze do najbardziej stereotypowych ról powstałych w relacji do męskiego pożądan¹⁷. Mogły co prawda ukazywać swoją seksualność, ale kontrolowaną i ograniczaną przez obowiązujące zasady określone zawsze w stosunku do męskich oczekiwań. Kobiety działające na obszarach tradycyjnie przypisywanych mężczyznom były tam dopuszczane pod warunkiem ukrywania swojej kobiecości i seksualności; tylko wtedy, gdy dopasowywały się do męskiego standardu wyglądu i zachowania. W tym kontekście zagrożeniem wydają się kobiety, które nie chcą występować publicznie w rolach przypisanych im przez społeczeństwo patriarchalne – chcą być zarazem aktywne publicznie i seksowne. Z próbą postawienia się w takiej sytuacji mamy do czynienia w wypadku opisywanej *Sztuki postkonsumpcyjnej* Natalii LL.

Podobne zachowania manifestuje artystka także w innych pracach, np. niektórych performance'ach, w których występując jako atrakcyjna kobieta przedstawia swoje teksty teoretyczne. Rezygnuje stopniowo (wraz z upływem czasu, a co za tym idzie także młodości) z nagości, a swe ciało ubiera w stroje uważane powszechnie za prowokacyjne pod względem seksualnym. Przyjrzyjmy się chociażby wystąpieniu zatytułowanemu *Sztuka i wolność*. Natalia LL ubrana jest w tzw. małą czarną – krótką, wąską sukienkę odsłaniającą jej nogi i podkreślającą kształty sylwetki. Chęć zwrócenia uwagi na atrakcyjność seksualną kobiety wydaje się nie budzić wątpliwości. Jej ukazanie przesunięte zostało jednak z zachowania modelki, jak było to w poprzednich pracach, na ubiór. Strój tu wykorzystany jest najbardziej typowy dla przedstawiania kobiet „seksownych” w masowej kulturze wizualnej. Co więcej, taki wygląd jest jak najbardziej zgodny z przyzwyczajeniami mężczyzn – z takimi wizerunkami są oni oswojeni. Natalia LL zakłóca jednak tę, wydawałoby się, już niemal idealną dla męskiego widza sytuację – kobiety pokazującej się tak jak on chciałby ją widzieć. Wykorzystuje ona bowiem w tych performance'ach szereg dziwnych nieco rekwizytów – tu ma na głowie dziwną konstrukcję. Czyni tym samym z siebie śmieszne w gruncie rzeczy widowisko i podkreśla absurdalność całej sytuacji. Pokazuje, że nie traktuje poważnie tych powszechnie przyjętych sposobów pojawiania się kobiet, do jakich się odwołała.

¹⁷ S. Potter, *On shows*, (w:) *Framing Feminism...*, s. 290-292.

Aby rozważyć to zjawisko, warto przywołać termin „maskarada” pochodzący z tekstu Joan Riviere *Womanliness as Masquerade*¹⁸. Podjęła ona w nim problemy związane z konstrukcją kobiecości i ciągłym odnośzeniem jej do męskich oczekiwań. Zwróciła między innymi uwagę na ukrywanie przez kobiety swojej wiedzy czy też innych intelektualnych atutów, poprzez zasłanianie ich kokieteryjnością i nieporadnością, mające za zadanie uniknięcie obaw mężczyzn o konieczność współzawodnicstwa z kobietami.

Lacan podjął ten problem określając go mianem „kompleksu męskości” – jednego ze sposobów przejawiania się u kobiet kompleksu kastracji – kiedy spotykają się z faktem nieposiadania penisa¹⁹. Opierając się na rozważaniach Riviere, relację kobiety do fallicznego terminu Lacan zdefiniował właśnie jako maskaradę. Proces, który przez konstrukcję kobiecości w stosunku do męskiego znaku, potwierdza jej brak tożsamości. Wygląd pojawia się jako zastępstwo „posiadania”, tak aby z jednej strony ochronić je po stronie męskiej i by zamaskować jego brak u kobiety z drugiej. Ostentacyjne wysunięcie kobiecości na pierwszy plan i wystawianie siebie jako obiektu dla męskiego wzroku są najbardziej typowymi elementami tego zjawiska.

Warto zwrócić uwagę na trzymane przez Natalię LL w opisanej prezentacji rekwizyty: miecz i tarczę. Z jednej strony mogą one sugerować przyjęcie postawy wojowniczej, pokazując jej odwagę i determinację. Jeśli jednak zwrócimy uwagę na fakt, że owe rekwizyty (szczególnie miecz) są elementami często identyfikowanymi z penisem i władzą, ich użycie nabiera nieco innego znaczenia. Jeśli przypomnimy, że prezentuje ona swoje teksty teoretyczne dotyczące sztuki, możemy je postrzegać jako chęć podparcia swych słów męskim autorytetem. Jako chęć przywłaszczenia elementu uzupełniającego to, czego ona nie ma – fallusa. Odwołuje się tym samym do powszechnego wśród feministek przekonania, że jest on w społeczeństwie patriarchalnym konieczny do tego, by być wysłuchanym i potraktowanym poważnie.

Wyraźnie zarysowują się tu dwa elementy obecne we wszystkich pracach tej artystki. Z jednej strony korzystanie z konwencji tkwiących w kulturze, w której tworzy i z drugiej próby podjęcia z nimi dyskusji. Powracamy tym samym do tego, co podkreślałam we wstępie, a mianowicie współistnienia w jej twórczości dwóch dyskursów: patriarchalnego, który ją w znacznym stopniu konstytuuje i feministycznego, poprzez który przyjmuje ona kontestującą postawę.

¹⁸ J. Riviere, *Womanliness as Masquerade*, (w:) *Formations of Fantasy*, V. Burgin, J. Donald i C. Kaplan (eds.), London-New York 1989.

¹⁹ K. Linker, op. cit., s. 411.

W artykule tym zwróciłam uwagę na kilka elementów działań podejmowanych przez Natalię LL. Dokonywany w omawianych pracach proces uaktywnienia kobiety w sferze seksualnej jest możliwy dzięki przełamaniu modelu obowiązującego w sztuce i poza nią, mówiącego, że dzieło jest tworzone przez mężczyznę, dla mężczyzny i jego ma dotyczyć. Kiedy przed płótnem czy też za aparatem fotograficznym staje kobieta, zostaje przełamana pierwsza z tych zasad – to że artysta jest mężczyzną i dlatego to mężczyzna jest osobą decydującą o warunkach, na jakich może w sztuce pojawić się kobieta. Wytwarza się możliwość wprowadzenia na obszar sztuki elementów dotychczas na niej nie występujących, z czego też Natalia LL z chęcią korzysta. Sfera seksualności kobiecej dotychczas całkowicie spychana na margines i podporządkowana mężczyźnie, zostaje w jej pracach wydobyta na plan pierwszy.

Natalia LL, podejmując wątek seksualności, wkracza w sferę bardzo silnie strzeżoną przez struktury symboliczne i poprzez to wytwarza w niej sytuację pełną napięcia. Mechanizmy, które rządzą w jej pracach tą sferą i działaniami w niej dokonywanymi przez kobietę nie są już tymi, jakie obowiązywały przez wieki. Powstaje jednak pytanie, jakie to mechanizmy? Na czym opierają swe działanie? Jak w ramach sztuki wyrosłej na dominacji męskiej i nią przesiąkniętej można wprowadzać elementy zasadniczo odmienne?

WOMAN AND SEXUALITY – SUBMISSION, INVOLVEMENT OR LIBERATION?

ON SOME ASPECTS OF THE ART OF NATALIA LL FROM THE PERSPECTIVE OF LACANIAN PSYCHOANALYSIS

Summary

The article presents an approach to the works of Natalia LL which takes into account a postmodern conception of the artist's status, in particular its elements related to his/her gender. In such a perspective, Natalia LL appears not as a universal author, but as a female one – a woman active as a woman in the field of art. The status of the artist has been based on the theory of Jacques Lacan, referring to the problem of the formation of subject's identity. Lacan's psychoanalysis allows to approach the work of art as a space constituted by symbolic structures characteristic of a given culture and actions undertaken by the artist in the process of construction of a speci-

fic work. In the case of Natalia LL, the symbolic discourse is that of a patriarchal culture confronted by the discourse of feminism attempting to subvert it.

In the presented interpretations of Natalia LL's works emphasis has been put on one of their aspects only, i. e. on sexuality. The goal has been to trace the ways in which the artist situates herself by means of her works in the structures constituting sexuality or, in other words, in what way, through representing eroticism and female sexuality, she negotiates her status within those structures. The scope of analysis includes the works of Natalia LL from all the stages of her artistic activity: from the earliest "Sfera intymna" (Intimate Sphere) to relatively recent "Marzenia Brunhildy" (Brunhilda's Dreams).