

VALIE EXPORT, EVA AND FRANCO MATTES: PERFORMANS, POWTÓRZENIE I RÓŻNICA PŁCIOWA*

Anna Kałuża

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Chciałabym opowiedzieć o dwóch performansach artystycznych – VALIE EXPORT oraz duetu Evy and Franca Mattesów – które moim zdaniem dobrze pokazują ograniczenia i możliwości funkcjonowania w kulturze impulsów (neo)awangardowych. Wybrałam je z kilku powodów: po pierwsze, performans i sztuka performansu od końca lat 50. stały się bardzo znaczącymi formami aktywności kulturowo-społecznej i zdaje się, że to one najlepiej wcielały awangardowe założenia, między innymi o łączeniu obszarów artystycznych, dyskursywno-badawczych oraz aktywistycznych¹. Po drugie,

performansu nie udało się zneutralizować kulturowo, znalazł on swoje przedłużenie w ciągle atrakcyjnej i kontrowersyjnej sztuce partycypacyjnej². Po trzecie, wydaje mi się, że w żadnym innym obszarze artystycznym działalność kobiet nie była tak bardzo widoczna. Od mniej więcej początku lat 70.

* Tekst powstał w ramach projektu grantowego: „Nauka chodzenia». Świadomość późnonowoczesna w metapoetyckich wypowiedziach przedstawicieli polskiej neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku” (nr rej. 11H 13 0651 82).

¹ Zob. P. Auslander, *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, London 1996; R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przekł. T. Kubikowski, Wrocław 2006; J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypli-*

ny do performansu, przekł. T. Kubikowski, Kraków 2011; M. Carlson, *Performans*, przekł. E. Kubikowska, Warszawa 2007; E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008; M. Sugiera, *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*, [w:] T. Walas, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, Kraków 2012; M. Wilson, *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, „Art Journal” 4/1997; J. Loxley, *Performativity. The New Critical Idiom*, New York 2007; D. Taylor, *Performance*, Durham 2017.

² Zob. C. Bishop, *Performans delegowany: outsourcing autentyczności*, [w:] eadem, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przekł. J. Staniszewski, Warszawa 2015, s. 381–417.

można mówić o performansie kobiecym, który miał ambicje przeobrażenia relacji społecznych, podobnie jak feministyczna działalność teoretyczno-akademicka. Choć oczywiście na początku wcale nie było łatwo, bo – jak uważa Lucy Lippard, amerykańska krytyczka – feminizujące artystki nie zyskały uznania w głównym nurcie body artu końca lat 60., „kiedy to Bruce Nauman ścisnął penisa między udami, Vito Acconci masturbował się, Dennis Oppenheim opalał się, a Barry Le Va objął o ściany”³.

1.

To w Ameryce. W tym czasie w Europie swoją działalność rozwijali akcjonisci więdęscy, znani z drastycznych akcji opartych na brutalności wobec ciała, które stawało się u nich ciałem ofiarńicznym, poddawanyń dość ogólnie rozumianym okaleczającym rytuałom. VALIE EXPORT (pseudonim artystyczny Waltraud Höllinger), mieszkająca od początku lat 60. w Wiedniu, w wywiadach raczej się odżęgnywała od pokrewieństwa z akcjonistami, choć swoje i Ulrike Rosenbach akcje nazywała akcjonizmem feministycznym⁴. Od roku 1967 do 1971 EXPORT przeprowadziła na ulicach różnych miast Europy serię performansów pod nazwą kino dotykowe *Tapp und Tastkino*. Po raz pierwszy EXPORT zrealizowała ten performans podczas Międzynarodowego Spotkania Niezależnych Filmowców w Monachium, gdy wręczano jej nagrodę za film *Ping-Pong*⁵. Została wówczas wygwizdana i niemal usunięta ze sceny. Performans polegał na tym, że stojąc na ulicy z przymocowanym na wysokości klatki piersiowej pudłem z kurtyńą, EXPORT zgadzała się na to, by zachęceni przez mężczyźńę stojącego obok przechodnie dotykali jej piersi⁶. Na kilka minut wkładali swoje ręce pod zasłńę pudełka i mogli – patrząc w oczy artystce

– dotykać jej ciała. Użytego tu – dodajmy – jako materiału filmowego. Chodziło bowiem między innymi o to, by pokazać i powtórzyć z innej perspektywy kinowo-filmowe przyjemności płynące z uprzedmiotowienia kobiecego ciała. Sama EXPORT mówiła o swojej akcji: „nie reprezentować realnego, lecz kwestionować je”⁷. Widz w sali kinowej pozostaje dla innych w ukryciu, to sytuacja podglądacza, który sam jest niewidoczny. Realne – ciało, zapachy, porowatość skóry, opór materii – jest zestetyzowane i oddalone w obrazie. Zmieniając parametry percepcyjne – zapośredniczony obraz staje się bezpośredniością dotyku, oczy zostają zastąpione rękami – zmieniamy relacje społeczne w bardziej dosłowne i mniej zapośredniczone. *Tapp und Tastkino* (Smak i dotyk kina, 1968) EXPORT nazwała „prawdziwym filmem kobiecym”, bo pracują w nim przede wszystkim materialność i ciało. EXPORT – jak zauważa Magdalena Moskalewicz – „konfrontuje odcieleśnione i odrealnione spojrzenie właściwe odbiorowi kinowemu z materialnością realnego kobiecego ciała”⁸.

Lata 60. w Niemczech i Austrii to początek kształtowania się ruchu feministycznego, dlatego EXPORT sama komentowała swoją twórczość, wpisując ją w semiotyczny feminizm. Mówiła więc o analizowaniu struktur i systemów uprawomocniających kulturę patriarchalną. Swoje akcje wiązała z działaniami amerykańskich artystów, głównie tancerek eksperymentalnych (Trisha Brown) czy konceptualistów (Lawrence Weiner). Pytana o odczucia podczas akcji *Tapp und Tastkino* nie formułowała uwag krytycznych pod adresem patriarchalnej kultury, ale przesuwiała znaczenia swojego działania w kierunku, by tak rzec, pozytywnych projektów społecznych: „Był to bardzo silny kontakt wzrokowy. Fascynujący, karmiłam się nim. Z poszczególnymi osobami gęęboko i intensywnie

³ L. Lippard, cyt. za: M. Carlson, *Performans...*, s. 233.

⁴ Zob. *Where the Conceptual Meets the Real. The Room as Territory for Important Battles*, [w:] A. Husslein-Arco, A. Nollert, S. Rollig (red.), *VALIE EXPORT, Zeit und Gegenzeit – Time and Countertime*, Köln 2010, s. 255.

⁵ Korzystałam z artykułu B. Sichel, *To us all. VALIE EXPORT's Film and Video Works*, [w:] *VALIE EXPORT...*, s. 207–213.

⁶ «Touch cinema» *Valie Export*, YouTube, 6.10.2010, https://www.youtube.com/watch?v=JGv7F_S-rYk (14.01.2018).

⁷ R. Mueller, *Valie Export – Fragments of the Imagination*, Indianapolis 1994, s. 3. Cyt. za: D. Rode, *Reenactments 2007–2010, Eva and Franco Mattes*, [w:] P. Zawojski (red.), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, Katowice 2015, s. 161.

⁸ M. Moskalewicz, *VALIE EXPORT: między taśmą filmową a kobiecym ciałem*, „ARTEon” 11/2010, s.11, http://www.academia.edu/16752374/VALIE_EXPORT_mi%C4%99dzyta%C5%9Bm%C4%85_filmow%C4%85_a_kobiecym_cia%C5%82em (14.01.2018).

patrzyliśmy sobie w oczy, a w tym samym czasie odbywała się projekcja «dotykowego filmu» (*Tastfilm*). Miałam nałożone na siebie pudło z otworem na piersi z przodu, ludzie mogli wkładać ręce do tego pudła i patrząc na mnie, równocześnie dotykać moich piersi. Spojrzenie, tak potrzebne w przypadku kina, wyrażało się w bezpośrednim kontakcie⁹.

W tej perspektywie *Tapp und Tastkino* można czytać jako reakcję na postępujące zapośredniczenie kontaktów w kulturze, choć przecież sama artystka pracowała z mediami i interesowała się ich materialną specyfiką.

Najprościej byłoby określić strategię EXPORT w tej akcji jako nadidentyfikację z hegemoniczno-patriarchalnymi wzorcami, wspartymi na antyfeministycznych koncepcjach nierówności płciowej (które mogą stanowić obsceniczną wersję świadomości grup dominujących). Łączyłoby to jej działania z zasadą potlacz, czyli przetwarzania swojego wizerunku i udostępniania go na zasadzie daru, ale – jak pisze Ewa Majewska – nie w celu udostępniania siebie, ale dyskusji nad polityką reprezentacji¹⁰. To, co pokazuje EXPORT, nie jest więc (tylko) karykaturą/krytyką systemu widzialności/kina, jest raczej odpowiedzią na działania sił spektaklu napędzającego system symboliczno-kapitalistyczny. EXPORT zdaje się mówić, że uprzedmiotowienie kobiecego ciała bierze się z jego odcieśnienia. Przemoc (jak profanacja) ponownie ucieleśnia ciało, a więc – jej zdaniem – wprowadzenie do kultury materialności ciał zminimalizowałoby przemocowe działania. EXPORT nie jest reprezentantką sztuki krytycznej, rozumie, że nie wystarczy ujawnić mechanizmy, by odebrać temu systemowi sprawczość. Autorka *Tapp und Tastkino*, podobnie jak Antonioni, „nie krytykuje współczesnego świata, w którego możliwości głęboko «wierzy»: krytykuje współlistnienie

w świecie nowoczesnego umysłu i sfatygowanego, zużytego, neurotycznego ciała¹¹. Artystka nie tyle eksponuje fakt swojego podporządkowania i upodrzednienia, ile z materialności ciała czyni kontrargument dla przemiany ciała w znak towarowy czy przedmiot konsumpcji. To niecodzienna praktyka: męski nurt body artu, ale też częściowo kobiecy, choć zajmował się ciałami, to traktował je w bardzo specyficzny sposób – jako trampolinę do duchowo-rytualnych praktyk o ascetyczno-ekstatycznym charakterze. EXPORT walczy o ponowne ucieleśnienie ciała, nie do końca się licząc z dokonującymi się przy tej okazji polityczno-kulturowymi efektami jego upściowienia.

Z kolei od 2007 roku Eva i Franco Mattesowie, artyści net-artowi, realizowali projekt *Reenactments* (2007–2010), polegający na odtwarzaniu performansów z lat 60., w tym performansu VALIE EXPORT, w warunkach wirtualnego życia Second Life. Na internetowej stronie artystów znajduje się zapis tego performansu¹². Wernisaż polegał na tym, że publiczność zebrana w galerii mogła oglądać to, co się działo na ekranie, podczas gdy gracze Second Life mogli jako awatary wpływać na przebieg wydarzenia. Zmianie ulega sytuacja związana z podziałem na biernych i aktywnych oraz na tych, którzy pozostają ze sobą w relacji bezpośredniej, i tych, którzy się nie kontaktują. Zwraca na to uwagę Dagmara Rode: „Spotkanie artystów i widzów w jednej przestrzeni nabiera natomiast paradoksalnego charakteru, Mattesowie bowiem, fizycznie obecni, skupiają się na aktualnym działaniu w sieci¹³”.

Co tu się stało? Do – zdawałoby się – artystyczności opartej na efekcie bezpośredniości i zaangażowania cielesnego Mattesowie wprowadzili zapośredniczenie medialne, unieważniając w ten sposób przekonanie o performansie jako sztuce

⁹ Papierosy marki smart export, rozmowa Marty Czyż z Valie Export, „Dwutygodnik” 183/2016, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6494-papierosy-marki-smart-export.html> (14.01.2018).

¹⁰ Zob. E. Majewska, *Ucieleśnione zniesienie (końca) sztuki w pracach VALIE EXPORT*, [w:] eadem, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, Kraków 2013, s. 193.

¹¹ G. Deleuze, *Kino, ciało i mózg, myśl*, [w:] idem, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przekł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 423.

¹² Eva and Franco Mattes, *Reenactment of Valie Export and Peter Weibel's Tapp und Tastkino (2007–10)*, <https://0100101110101101.org/reenactment-of-valie-export-and-peter-weibels-tapp-und-tastkino/> (14.01.2018).

¹³ D. Rode, *Reenactments 2007–2010...*, s. 164.

reakcji wyłącznie cielesnych lub – ujmując to dokładniej – wskazując, co oznaczają i jak się tworzą reakcje cielesno-płciowo-seksualne. Nie są oczywiście pierwsi, o mediatyzacji tak zwanej żywej sztuki mówiło się już od lat 90. XX wieku. Philip Auslander dowodził w swojej książce *Liveness*, że „performanse na żywo coraz częściej stanowią używane powtórki samych siebie, przetworzone przez mediatyzację”¹⁴. Mattesowie zdecydowali się na powtórzenie performansu z lat 60., realizowanego w warunkach rzeczywistych, i sprawdzenie – przynajmniej w punkcie wyjścia – jak dalece zmiana środowiska, w którym wydarza się performans, może zmienić wymowę akcji EXPORT.

2.

Aby się zastanowić, co ostatecznie wynika z przeniesienia performansu austriackiej artystki do wirtualnej przestrzeni, musimy najpierw skoncentrować się na różnicy między kontekstami jej działań (z lat 60.) a kontekstami działań Mattesów.

Stawka interpretacji sztuki performansu w latach 60. i 70. polegała na dowiedzeniu transgresyjności, autentyczności, bezpośredniości tych akcji, co miałyby się przekładać na ich skuteczność w kwestionowaniu systemów symbolicznych. Performans widziano więc przede wszystkim jako uosobienie absolutnej niepowtarzalności (wydarza się tylko raz, tu i teraz) i bezpośredniości działania oraz sprzeciwu wobec norm kulturowo-społecznych. Jedno z drugim było nierozdzielnie związane. Niepodatność performansu na powtórzenie zakwestionowano jednak zarówno na polu teoretyczno-konceptualnym, jak i artystycznym¹⁵. Od jakiegoś czasu bowiem artyści nieodżegnujący się od związków z awangardą uważają, że w sztuce zostanie tylko to, co da się powtórzyć i ponownie użyć. Nierozdzielność performansu i powtórzenia (i wyzyskiwanie powtarzania przez tę praktykę artystyczną)

skorygowała wcześniejsze poglądy o jego unikatowym charakterze; co więcej – uświadomiła szereg skutków wynikających ze związku między performensem a jego dokumentacją, archiwizacją, zapisem i tak dalej. Dla nas najistotniejsza konsekwencja polega na tym, że tego rodzaju praktyka artystyczna w sposób nieunikniony podlega rozmaitym dekontekstualizującym ją aktualizacjom. Innymi słowy: przyszły efekt performatywnych działań zawsze jest niepewny.

Najciekawiej charakter tego związku pokazała Judith Butler. U tej badaczki w powtórzeniu spotykają się performans i płęć. Zdaniem autorki *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* w ramach płciowych mutacji zachowane zostaje wyłącznie to, co podlega performatywnemu odtworzeniu; relacje płciowe i seksualne oparte są przede wszystkim na utrwalających ponowieniach. Powtórzenia płciowych zachowań – ujawniające splątania praktyk materialno-dyskursywnych, ciał i znaków – nie są czymś akcydentalnym, stanowią niejawną ślad tego, że tworzenie obiektu (płci) nigdy nie przebiega w oddzieleniu od innych obiektów (warunków). To nie tyle produkt produkuje, ile produkcja przekracza indywidualności i intencyjność produktu. Butler bardzo wyraźnie odróżnia bowiem performatywność od performansów: „performatywność polega na reiteracji norm, które poprzedzają, powstrzymują i przerastają performerów; w tym sensie nie można ich brać za wynik «woli», czy też «wyboru» performerów”¹⁶. Czy istnieje zatem różnica między „performowaniem norm płciowych a performatywnym użyciem dyskursu?” – pyta badaczka¹⁷. To bardzo ważne pytanie, bo jeśli związek sztuki performansu i powtórzenia ma charakter trwały, to z kolei jego związek z normą społeczno-kulturową nie jest taki oczywisty. Oznacza to, że nie może uznać niejako z zasady performansu za skuteczny gest oporu wobec norm. Podatność performansu na powtórzenie zbliża go do performatywów w takim znaczeniu, w jakim

¹⁴ P. Auslander, *Liveness*, London 1999, s. 158. Cyt. za: M. Carlson, *Performans...*, s. 196.

¹⁵ T. Zaluski, *Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?*, [w:] L. Bieszczad (red.), *Zwrot performatywny w estetyce*, Kraków 2013, s. 79–95.

¹⁶ J. Butler, *Critically Queer*, „Gay and Lesbian Quarterly” 1/1993, s. 17.

¹⁷ J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, London 1993, s. 231.

za Austinem używa ich Judith Butler. Powoduje to, że performanse mogą być – w największym uproszczeniu – transgresyjne wobec zakazów, ale też normalizować zasady społeczne. Performanse można w tym układzie widzieć także jako sposoby sprawowania władzy, jako przykład działania sztuki podtrzymującej opresyjne systemy symboliczne.

Performans z 2007 roku odbywa się oczywiście w innych warunkach niż performans EXPORT. Dzieje się tak nie tylko z powodu zmiany świadomości, związanej z dostrzeżeniem władzy performansu. Przeformułowanie podejścia do tej dziedziny sztuki wynika także – jak zauważa McKenzie – z „hipermediacji wytworów społecznych przez komputery i sieci informatyczne”¹⁸ oraz – jak można wnosić z dyskusji o sztuce partycypacyjnej – z refleksji nad zwiększonym wyzyskiem cielesnym, który w kontekście sztuki wyraża się użyciem opłaconych ciał innych ludzi w charakterze materiału twórczego. Claire Bishop nazywa performans lat 90. delegowanym. Polega on bowiem na zatrudnianiu przez artystów osób, które wykonują instrukcje przewidziane przez autora. Bishop w tym kontekście podkreśla, że delegowanym akcjom towarzyszą zawsze gorące spory dotyczące etyki reprezentacji, łączące się tu z wykorzystywaniem przez artystów innych podmiotów oraz z problemami powtórzenia instytucjonalnego nakazu i reprodukcji kapitalistycznego utowarowienia jednostki¹⁹.

Od lat 90. mamy więc w świecie sztuki do czynienia z sytuacją zwielokrotnionego odcieśnienia, dokonującego się za sprawą zmediatyzowania działań artystycznych, jak również z sytuacją zwielokrotnionej przemocy cielesnej, towarzyszącej między innymi kapitalistycznemu wyzyskowi ciał. Jeśli performans Mattesów potraktować podobnie, byłby on także delegowany, z tą różnicą, że nie podejmowałby problemów ekonomii i współczesnej pracy, lecz jedynie wytwarzałby sytuację, w której delegowani jesteśmy do grania samych siebie. „Żyją

walutą” (sformułowanie francuskiego kuratora Pierre’a Bala-Blanca) nie jest już ciałem, jest nią sytuacja, w której interpasywność, połączona z interaktywnością, tworzy przynajmniej dwa przebiegi nakładających się na siebie znaczeń: oddania własnej aktywności komuś/czemuś, kto/co działa w naszym imieniu (interpasywność), oraz przekonania, że działamy niezależnie (interaktywność)²⁰. Warto zwrócić uwagę, jak sądzę, na te paradoksy uczestnictwa naszego ja oddelegowanego do awatarowych ciał. Znacznie wyraźniejsze staje się w tym przypadku to, że partycypacja nie dotyczy wyłącznie ludzkich uczestników performansu, ale zespała ze sobą także nie-ludzkie urządzenia, aplikacje, maszyny.

Zostawiając na boku wiele problemów związanych z synestetyczną partycypacją, zaznaczmy więc najbardziej podstawowe różnice między performansem lat 60. a zwirtualizowanymi przedsięwzięciami. Oprócz, by tak rzec, stematyzowanej świadomości poszerzenia relacji o nie-ludzkich uczestników performansu trzeba także podkreślić różnice między świadomością konsekwencji społecznego i kulturowego zaangażowania. Kontekst interaktywności i interpasywności jest tu bardzo ważny. Mateusz Chaberski, analizując rozmaite przykłady digital artu w kontekście doświadczenia syn(estetycznego), zauważył: „[...] sztuka wykorzystująca interaktywne media cybernetyczne problematyzuje raczej kwestię uwikłania uczestników kultury w szerszą sieć zależności społeczno-politycznych i układów sił, które dążą do wytworzenia swego rodzaju złudzenia aktywnego uczestnictwa w artystycznym działaniu, pociągając za sobą iluzoryczne przekonanie o możliwości dokonania zmiany społecznej”²¹.

Te dwa problemy – relacji ludzkich uczestników z różnego rodzaju nie-ludzkimi aktorami oraz iluzoryczności efektów zaangażowania – trzeba wziąć, jak sądzę, pod uwagę, gdy rozpatrujemy różnice w warunkach i sposobach funkcjonowania

²⁰ Ibidem, s. 405.

²¹ M. Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*, Kraków 2015, s. 306.

¹⁸ Zob. J. McKenzie, *Performuj albo...*, s. 53.

¹⁹ Zob. C. Bishop, *Performans delegowany...*, s. 381–416.

performansów artystycznych na przestrzeni XX i XXI wieku.

3.

Czy zatem to, co robią Mattesowie, jest komentarzem do performansów z lat 60. i krytyką wiary w bezpośrednie działania i performatywność zdolną do „zakrzywienia” normalizujących procesów społecznych? Czy to raczej wypowiedź o zmianach kulturowo-medialnych? Do jakiego stopnia jest to komentarz performansu, a jak dalece performans stanowi tu punkt wyjścia do opowiedzenia o czymś innym? Zastanówmy się więc teraz, jakie są konsekwencje piętrowych powtórzeń i zmian medium/mediów, z których korzystają artyści.

VALIE EXPORT powtarza normy społeczne i kinowe mechanizmy wizualne, chcąc je obrócić na swoją korzyść, to znaczy na korzyść relacji społecznych, w których kobiece ciało nie byłoby przyczyną społecznej i kulturowej nierówności. Przechwytuje dostępne praktyki społeczne i wytwarza nadmiar kobiecości poprzez odfetyszowanie płciowo-cielnych różnic (dotykanie piersi, odsłanianie łona). Ale koncentrując się na przedstawieniach kobiecej cielesności, czyli na tym samym, na czym skupia się kultura patriarchalna, podobnie zresztą jak większość jej współczesnych i przyszłych artystek, EXPORT dzieli z nimi coś, co krytycy nazywają problemem wtórnego wpisania²². I Mattesowie wykorzystują ten mechanizm: powtarzając kogoś, kto powtarza na zasadzie kontrodpowiedzi normy społeczne, utrwalają najbardziej tradycyjne praktyki dominującej kultury. Pokazują dokładnie to, o czym mówi Butler: cielesne performanse poprzedzają ukonstytuowanie się ja. Przy czym Butler dopuszcza możliwość zmiany, Mattesowie – nie. Przymus społeczny, który i u Butler, i u EXPORT stoi u podstaw mechanizmu powtórzeń, jest do zakwestionowania i chociażby tymczasowego zneutralizowania za sprawą powtórzenia właśnie. U Mattesów jest wyłącznie do zreprodukowania. To, co zostaje z performansu EXPORT, to praktyki

normalizujące pozycję kobiecego awatara; innymi słowy Mattesowie przechwytyują wyjściowy potencjał krytyczno-konstruktywny jej performansu, zawłaszczają go i redukują do postaci normalizującej. To prawda, że stojący obok awatara Evy Mattes awatar Franca Mattesa najpierw nawołuje „Ladies and Gentlemen”, a potem rozszerza adres: „men, women, transsexuals, furies, animals, robots, dragons, whatever you are”, zachęcając, by wszyscy oni dotykali piersi Evy Mattes. W jego komunikatach znika sygnał zapośredniczenia – na poziomie dyskursu performans nie ujawnia wcale syntetyczności, z jaką prowadzi się tu akcję. Nawoływania i pojawiające się *furies* czy awatarowe postacie z kreskówek, odtwarzając podstawowy zarys sytuacyjny performansu EXPORT, mimo rozmnożenia innościowych graczy nie zmieniają zasadniczego ustawienia relacji płciowych, przeciwko któremu wymierzony był performans EXPORT.

Wydaje mi się, że wiele to mówi o performansach z lat 60., nieodpornych na powtórzenia normalizujące, nie mówi jednak nic o skuteczności tamtej sztuki w tamtych czasach. Co więcej – i o tym chciałabym pamiętać – skoro Mattesowie przechwycili performanse z lat 60., można także przechwycić ich twórczość, na przykład rozmnażając wyjściowe ustawienia płciowe. W powtórzonym performansie Abramović i Ulaya pojawiają się nienormatywne tożsamości: nagle wpada do gry kreskówkowe Hello Kitty, postacie typu *furry*, czy też Noodle, wirtualna członkini zespołu Gorillaz. Dzięki nim tradycyjne różnice płciowe krzyżują się w sposób bardziej skomplikowany, ale też sytuacja podstawowa performansu Abramović i Ulaya była inna niż EXPORT. Jednak nawet wprowadzając do performansu rozgrywanego w warunkach wirtualnych nienormatywne tożsamości płciowe, Mattesowie nadal uprzywilejowywali tradycyjnie heteronormatywny i wsparty na patriarchalnej podległości model płci. Można się zastanawiać, co by się stało, gdyby oni sami wybrali na awatarowe reprezentacje nieoznaczoną płciowo postać z kreskówki.

²² M. Carlson, *Performans...*, s. 275.

W każdym razie (nie tylko) ich akcje każą zwrócić uwagę na coś znacznie bardziej ogólnego niż tylko niewydolność performansu dzisiaj. Artyści sami przyznają, że do powtórzenia skłoniła ich niechęć do tej formy działań artystycznych²³. Ale nawet jeśli ich celem była wyłącznie kompromitacja performansu z lat 60., to warto spojrzeć na te działania nieco szerzej. I tak przede wszystkim wynika z nich, że do zakwestionowania warunków tworzenia się relacji płciowych i różnicy płciowej nie wystarczą już przechwycenia, mutacyjne powtórzenia zestawów performatywów. Do gry wchodzi bowiem inne podmioty, a relacja z nimi nie odbywa się w ramach antropocentrycznego modelu wzrokowego. W przypadku performansu Mattesów mamy do czynienia z interakcją między cyfrowo generowanym obrazem a innymi użytkownikami, bo osoby zgromadzone na wernisażu i sami artyści wprowadzają (wytlumione co prawda) doznania zmysłowe. Rzeczywistość wirtualna pomieszana jest więc z realną. Podobnie było w przypadku performansu EXPORT: tam także relacje między ludźmi zapośredniczyło medium, jakim było pudło

nałożone na ciało artystki. Tyle tylko, że cała akcja prowadzona była w imię uznania praw ciał kobiet i budowana na przekonaniu o możliwości zmiany relacji społecznych. U Mattesów to samo, powtórzone w innych warunkach, nie prowadzi do wytworzenia nowych wspólnot ludzkich i nie-ludzkich aktorów, tylko do utwierdzenia tradycyjnych relacji. Mówiąc wprost, performans Mattesów chce nas przekonać do tego, że nasza pozycja wobec systemu jest absolutnie nie-negocjowalna, choć uwikłana w podsycane w nas przekonanie o możliwości zmiany, warunkowane tym, że system (oprogramowanie) potrzebuje naszego udziału. I to jest, jak sądzę, dzisiejszy punkt wyjścia działań artystycznych, wyciągających lekcję z (neo)awangardowych akcji. Trzeba uznać, że każdy rodzaj aktywizmu można wrogo przechwycić. Dlatego artystyczna praca, koncentrując się na wzbudzeniu zapotrzebowania na zmianę, uczestniczenie i zaangażowanie, powinna także uwidocznić iluzje takiego uczestnictwa i nie każdy rodzaj zaangażowania mierzyć tą samą miarą. •

²³ Zob. D. Quaranta, *Reenactment of Marina Abramovic and Ulay's Imponderabilia*, RE:akt!, <http://www.reakt.org/imponderabilia/> (14.01.2018).

abstract

VALIE EXPORT, EVA AND FRANCO MATTES: PERFORMANCE, REPETITION AND GENDER DIFFERENCE

Anna Kałuża

The paper describes the artistic and ideological consequences of transferring VALIE EXPORT's *Tapp und Tastkino* performance by Net Art artists Eva and Franco Mattes to the virtual world of Second Life. Using the performative activities of artists from mid 20th and early 21st centuries as an example, the paper discusses the potential of Neo avant-garde impulses in virtualised culture, their limitations, susceptibility to various hostile takeovers and the ability to resist the normalisation socio-cultural practices.

Key words: repetition, performance, virtualisation, gender difference