

Agata Araszkiwicz

# Spisek przeciwko kobietom

Byłam niedawno w Paryżu na inauguracji portalu internetowego, który nazywa się AWARE. Archives of Women Artist, Research and Exhibition ([www.awarewomanartist.com](http://www.awarewomanartist.com)). Grupa francuskich krytyczek sztuki zdecydowała się stworzyć takie miejsce w sieci, które uwzględnia ciągle wymazywaną obecność kobiet artystek w sztuce XX wieku. Mimo rewolucji 1968 roku czy feminizmu drugiej fali okazuje się bowiem, że francuska historia sztuki ciągle pozostaje odporna na przyswajanie – nie mówiąc o afirmacji – tworzących sztukę kobiet. Ich procentowa obecność w muzeach pozostaje skandalicznie niska, nie są też bohaterkami sceny artystycznej. Poza kilkoma wyjątkami (Louise Bourgeois, Annette Messager czy Sophie Calle) twórczość artystyczna kobiet nie znajduje większego uznania na trudnym rynku sztuki. Byłam zaskoczona tym, że podobny klimat rozmów pamiętam z lat 90. minionego wieku czy z pierwszej dekady tego stulecia i że w tej dziedzinie nie ma żadnych samorodnych zmian. Gdyby spojrzeć bliżej na kulturę, okaże się, że jest ona specyficznym obszarem wykluczenia kobiet. Coś, co można by określić jako spisek przeciwko kobietom, jest tak złożonym procesem społeczno-symbolicznym, że właściwie trudno jednoznacznie go nazwać czy opisać jednorodnie jego dynamikę.

Kobiety w kulturze patriarchalnej mają pozycję „innego” – ufundowana ona została na mitach i strukturach wyobraźniowych, które na wstępie kobiecość wykluczają. Na poziomie fantazmatów kobieta jako kochanka, matka, twórczyni została podporządkowana męskiej dominacji. Choć w nowoczesnym społeczeństwie różne warianty ról społecznych są bardziej dynamiczne (przykłady to względna swoboda seksualna, macierzyństwo transnarodowe, czyli z oddalenia, realizacja karier zawodowych czy parytety w polityce), to trudniej się usymboliczniąją. Mimo realnych zmian społecznych matryce myślenia o kobiecości pozostają silnie oceniające i często propagują afirmację w negatywności (ciągle silny konserwatywny wzorzec kobiecości, spełniającej się w poświęceniu i wyrzeczeniu). Kobiety zachowują stale pozycję owego „innego” – „osłabionego” i ciągle „wyzwalanego” od nowa. Walka o rozpoznanie, uznanie, zaakceptowanie i zaafirmowanie kobiecej pozycji jako pełnego samostanowiącego podmiotu w jego wielości i pewnej niespójnej ciągłości ciągle trwa.

Wysiłek ten warto podejmować w warstwie symbolicznej, gdyż ona najskuteczniej atakuje wyobraźniowe schematy, które nami zarządzają. Chciałabym tu podać przykład jednej z ostatnich prac warszawskiej artystki Anety Grzeszykowskiej (seria kolaży *Halina*, 2016<sup>1</sup>), które w specyficzny sposób ten „spiszek przeciwko kobietom” analizują. Wykonała ona serię kadrów fotograficznych, które reinterpretują prace Wojciecha Zamecznika, fotografika i grafika z okresu powojennego; zarysowują głęboki obszar artystycznej współpracy i dialogu nie tylko z artystą, ale szerzej – całą kulturą wizualną opartą na określonych wizerunkach kobiet. Interwencja w intymnej fotografii artysty, portretującego swoją żonę (fotografie, które praktycznie nigdy nie zostały wykorzystane w graficznych pracach autora), polega tutaj na zburzeniu kontekstu i zależności między tym, co prywatne i publiczne, na stawianiu pytań o status reprezentacji i autoreprezentacji w portretowaniu nagości. Artystka dokonuje swoistej podmiany – przez technikę kolażu sama wciela się w bohaterkę serii intrygujących aktów Zamecznika, zlewa swą cielesną tożsamość z cielesnością jego żony, Haliny Zamecznik.

Powstałe w ten sposób „kobiece ciało” jako przedmiot oglądu staje się tematem artystycznego namysłu. Gest Zamecznika, wypowiadającego się w obrębie zachodniej konwencji tworzenia aktu kobiecego, zostaje tu jak gdyby zatrzymany po to, aby można było zapytać o całą tę konwencję, która jako triumf kultury burżuazyjnej XIX wieku oparta została na swoistym wykluczeniu kobiet.

W tradycji zachodnioeuropejskiej akt kobiecy zyskał swoją kulminacyjną i dominującą pozycję w sztuce figuratywnej właśnie w połowie XIX wieku. Specyficzne dla tej epoki rozumienie roli kobiecej jako wtórnej i podporządkowanej oraz kobiecej seksualności jako sfery zagrożenia i lęku przyczyniło się do kompensacyjnego rozpowszechnienia aktu (naga kobieta staje się alegorią sztuki w czasie, gdy kobietom odmawia się podstawowych praw obywatelskich). Akt zaczęto przedstawiać jako rodzaj uprzywilejowanej ekspresji artystycznej, wynikającej z jedynej w swoim rodzaju specyficznej inspiracji o całkowicie „neutralnym” pochodzeniu, ekspresji, którą cechuje bezwzględna atrakcyjność. Jednak wysoka pozycja aktu kobiecego jako jednej z czołowych tradycji estetycznych kultury europejskiej skrywa pewien ważny mechanizm kulturowy, wedle którego artysta na drodze do artystycznej iluminacji przekracza zarówno cielesność, jak i samą kobiecość, niejako ją inkorporując. Tymczasem współczesna badaczka tradycji aktu Lynda Nead stawia pytanie o obecność w nim możliwości kobiecej „autoreprezentacji i autodefinicji” oraz o możliwość „rozjaśnienia zaciemnionych i pomijanych w zachodniej tradycji aspektów relacji między ciałem i kobiecą podmiotowością”.

W porządku takich pytań należy dostrzec interwencję Anety Grzeszykowskiej. Kwestionuje ona wyobrażenia kobiecego ciała jako tradycyjnie pasywnej materii oglądu i negatywności. Pyta o status kobiecej nagości w przedstawieniu i możliwość jej samoświadomości, połączonej z podmiotowym uczestnictwem w tworzeniu zarówno

---

<sup>1</sup> Wykorzystuję tutaj fragmenty tekstu napisanego do katalogu wystawy *Żywe archiwa*, PKiN w Warszawie, 27.04.–20.05.2016, powstałej w ramach projektu Fundacji Archeologie Fotografii *Długie życie fotografii*.

obrazu, jak i wyobrażenia zarządzającego zbiorowymi fantazjami. Działania Grzeszykowskiej to refleksja na temat tego, jak można retroaktywnie „wkłuczyć” kobiety w tradycję, która je wyparła. Jej kolaże na bazie prac Zamecznika formułują pytanie o pozycję kobiecej podmiotowości w sposobach widzenia ujmujących kobiece ciało przede wszystkim jako „przedmiot” reprezentacji. To napięcie między podmiotem a przedmiotem przedstawienia staje się często głównym tematem zainteresowania teoretyków analizujących wyobrażenia kobiecej nagości od renesansu aż po współczesne zdjęcia „Playboya”. „Obraz został stworzony po to, by odwoływał się do jego seksualności – pisze jeden z badaczy, brytyjski krytyk John Berger – przedstawienie nie ma nic wspólnego z jej seksualnością”. Męski adresat obrazu kobiecego aktu został wyrugowany poza jego kadr, aby wzmocnić pozycję swej całkowitej kontroli obrazu. „Seksualną namiętność kobiety należy minimalizować tak, by widz mógł mieć poczucie, że to on ma monopol na taką namiętność” – konstatuje Berger. I jedyny wyjątek od tej prawidłowości stanowią według niego prace Rembrandta poświęcone żonie Saskii. Emanuje z nich zmysłowość i czułość, która portretowanej kobiecie zwraca nie tylko namiętność, ale też rodzaj partykularnej podmiotowości. Wizerunek nie tyle portretuje ciało jako rzecz, ile stanowi zapis złożonej relacji intymności, fascynacji i bliskości, zrywającej z konwencjonalną „seksualną” alienacją.

Co ciekawe, podobnej intymności i bliskości możemy dopatrywać się w portretach Haliny Zamecznik. Fakt, że przetrwały one tylko w negatywach, wzmocnia prawdopodobieństwo ich specjalnego statusu w wyobraźni twórcy. Kadry prezentują Halinę w pozach zwykłych, przypadkowych, w domowych wnętrzach – ale „zwyczajność” kompozycji w gruncie rzeczy czyni te akty niezwykłymi. Ich wyjątkowość polega także na wpisaniu w treść przedstawienia relacji intymnej, która jest upodmiotawiająca. Halina ma bardzo wyraziście uchwyconą twarz i jest właścicielką swego ciała. Jest w pewnym sensie panią przedstawienia (jest też wielce prawdopodobne, że na jednym z ujęć to ona wyzwała migawkę). Należy tu podkreślić, że to właśnie owo „intymne upodmiotowienie” stało się inspiracją dla sposobu, w jaki Aneta Grzeszykowska zinterpretowała kadry Haliny sygnowane przez Wojciecha Zamecznika.

Sygnatura w tych pracach to kolejny ważny element. Grzeszykowska jak gdyby nakłada albo „miesza” swoje autorstwo z autorstwem fotografa, skupiając się na Halinie – przedmiocie i osobie z jego prac. Poszerzając kadry oryginalnych ujęć, które pieczołowicie odtwarza, przywołuje pytania o to, co poza kadrem, o to, co jest zapleczem tradycji tego wizerunku. W sensie prywatnym jest to owa ciekawie uchwycona „upodmiotawiająca intymność”; w sensie szerszym, pytania o konwencję, Grzeszykowska przynosi to specyficzne rozumienie intymności na kwestionowanie całej tradycji kobiecego aktu. Jej charakterystyczne kolaże nie cofają się przed niejako rozczłonkowywaniem portretowanego kobiecego nagiego ciała. Fragmenty fotografii Zamecznika przykłada ona na swoje ujęcia najczęściej w miejscach cielesnej nagości, zlewając w ten sposób status (dawnego) przedmiotu (Haliny) i (nowego) podmiotu (Anety) przedstawienia. Ten gest „upominania się” o Halinę jako – rozumiane w sposób ogólny i szeroki – upominanie się o podmiotowość kobiet w kobiecych aktach zrywa w pewnym sensie z estetyzacją. Mimo niezwykle hipnotyzującego piękna prace Grzeszykowskiej nie mają charakteru estetycznego – pozostają nade wszystko dyskursywne.

**SPISEK PRZECIWKO KOBIECIOM**





## SPISEK PRZECIWKO KOBIECIOM

Ta dyskursywna możliwość upominania się o kobiecą podmiotowość w obrazach kobiecej nagości to także postawienie pytania o możliwą kobiecą genealogię obrazu. Nasuwać się tutaj może z pewnością odległa, ale jednak interesująca paralela między zabiegiem Grzeszykowskiej a artystycznym eksperymentem, również dotyczącym „spisku przeciwko kobietom”, przeprowadzonym w literaturze na początku XIX wieku, na krótko przed tym, nim kobiecy akt zdominuje malarstwo zachodnie. Chodzi o powieść *Frankenstein* młodzieńczej Mary Shelley (1818), która u zarania angielskiej epoki rozwoju kobiecej powieści (akademie sztuki dłużej niż literatura pozostawały dla kobiet zamknięte) mierzy się z patriarchalną, uprzedmiotowiającą kobiety tradycją. *Frankenstein* jako alternatywna wersja mitu początku czy swoista parodia mitu stworzenia uważany jest przez współczesnych krytyków za jedno z najważniejszych odczytań *Raju utraconego* Johna Milтона (1667). Słynny poemat, opiewający biblijny motyw wygnania i „upadku” w cielesność, przede wszystkim kobiety jako zagrażającej „duchowej” pozycji mężczyzny, to jeden z najważniejszych utworów w historii literatury angielskiej, który ufundował paradygmat literatury nowożytnej. Jego literacka kariera nie miała sobie równych, a fakt, że kodyfikował on niższość kobiet, sprzyjał jego XIX-wiecznej popularności. Mary Shelley umieściła motto z Milтона na początku swej powieści, wyrażając w niej wszystkie „lęki dotyczące kobiecości w tak wysokiej literackiej formie”, jak piszą amerykańskie badaczki Sandra Gilbert i Susan Gubar. *Frankenstein* jako „próba podważenia” czy też „kobieca wersja” dzieła Milтона – tekstu dla kobiety „emocjonalnie niepojmowalnego” – w „fabrykowaniu potwora” ujmuje kobiece doświadczenie grozy budzącej się z własnej seksualności i przede wszystkim jako taka „przynależy do linii stawianych przez kobiety literackich pytań, które dotyczą upadku w płęć”.

Innymi słowy, prowadzona przez pisarkę narracja ma na celu głównie swój antyspiskowy charakter. „Pomaga Mary Shelley poddać ukrytej analizie [...] przerażającą opowieść o wygnaniu kobiety z utraconego raju sztuki, mowy i autonomii oraz o upadku w piekło seksualności, milczenia i ohydnej materialności” – piszą Gilbert i Gubar. *Frankenstein* jako „kobieca książka” głęboko ingeruje w patriarchalną tradycję podporządkowania kobiet, którą figura „potwora” – jako paradygmat kobiecej alienacji i wykluczenia w XIX-wiecznym społeczeństwie mężczyzn – obnaża i demaskuje. Owa autorska, kobieca ingerencja niejako „zawirusowuje” i zmienia zastany układ, destabilizuje status quo, aby dokonać przymiarki możliwych nowych znaczeń. Nie bez znaczenia jest tu feministyczna genealogia Mary Shelley jako kobiety i jako autorki – jest ona córką Mary Wollstonecraft, autorki powieści feministycznych i fundamentalnej dla pierwszej fali feminizmu książki *Wołanie o prawa kobiety* (1792). Alternatywna, demaskująca wersja „mitu narodzin” we *Frankensteinie* może być też rozumiana jako alternatywne, subwersywne wejście w genealogię zarówno samego aktu pisania, jak i w tradycję literacką z pozycji świadomej siebie kobiety i autorki. Sama kondycja potwora to nie tylko ujawnienie tego, jak kobiety, inkorporując mizogiczne klisze, widziały siebie w opozycji do istot duchowo wyższych i anielskich, które projektowali na nie mężczyźni. To także atak na sam obiekt idealizacji, ingerencja w uładowany cielesny porządek projekcji związanych z kobiecą tożsamością.

Oczywiście, tworząca dzisiaj Grzeszykowska jako świadoma siebie feministyczna artystka współczesna, posługująca się ponowoczesnymi technikami pracy z fotografią

i koncepcją autorstwa, nie musi już w żaden sposób tak dosłownie odreagowywać „potworności” kobiecej kondycji. Warto jednak usytuować jej zabieg w pewnym kontekście historycznego rezerwuaru kobiecych sposobów rozbrajania patriarchalnych klisz. Poszerzenie kadru prac Zamecznika, zwłaszcza skupionych na przedstawieniu „intymnej podmiotowości” aktów żony, to w sumie próba zbliżonej refleksji. Kto kontroluje systemy reprezentacji i co się stanie, jeśli zakwestionujemy ten system kontroli? Co widzimy, patrząc na kobiety, które nie są już tylko obiektami oglądu? W jaki sposób zabieg polegający na tym, że jedna z nich podmiotowo przymierza na siebie tożsamość drugiej, daje nam wgląd w możliwą kobiecą genealogię obrazu i pozwala podważyć odwieczny patriarchalny „spisek przeciwko kobietom”?

Warto dodać, że powieść Shelley miała podtytuł *Nowy Prometeusz*. Ową aluzję do greckiego boga, przynoszącego ludzkości nie tylko ogień, ale też sztukę, można zderzyć z powieścią francuskiej feministycznej pisarki i filozofki Héléne Cixous o tytule *Le Livre de Prométhéa* (Księga Prometei, 1983). Jest to historia miłości między dwiema kobietami, opowiadająca o złożonej dynamice uczucia, doświadczanego przez miłosną afirmację różnicy w związku dwojga osób, bez poczucia konieczności utraty tożsamości w namiętnym pochłanianiu jednej osoby przez drugą. Ta właśnie lekcja Prometei z powieści Cixous pozostaje do przemyślenia – w jaki sposób anihilującą kobiety hierarchię płci zamienić w polimorficzną, złożoną i życiodajną różnicę płci, zdolną afirmować rozmaite podmioty w ich wielorakości? I w jaki sposób ta zaafirmowana „różnica” może przesuwać akcenty w stylach reprezentacji, uchylając wykluczenie i umożliwiając kobiecej podmiotowości współtworzenie sposobów obrazowania oraz innych systemów operacji symbolicznych?

Musimy prowadzić taką refleksję na poziomie zarówno sztuki, jak i teorii, gdyż rzeczywistość społeczna bardzo powoli się zmienia. Na zakończenie chciałabym podzielić się może nieco bolesnym przemyśleniem, związanym z praktyką społeczną. Jestem feministyczną pisarką, krytyczką, teoretyczką, ale także aktywistką. Od zeszłego roku stoję na czele kobiecego wydarzenia określanego jako Kongres Kobiet polskich w Brukseli ([www.kongreskobiet.be](http://www.kongreskobiet.be)). Jesteśmy rodzajem odpowiednika polskiego Kongresu Kobiet, który jest obecnie jednym z najważniejszych forów społecznych, skupionych na prawach kobiet w Polsce. Edycje zagraniczne (poza Brukselą to Londyn i Wiedeń) skupiają się na wspólnotach polskich migrantek i starają się uwzględnić ich specyfikę. Brukselski Kongres Kobiet stara się oscylować w swych propozycjach między społecznością eurokratek a reprezentantkami emigracji ściśle zarobkowej. Nasze tematy to: jak poszerzyć świadomość obywatelską Polek (na emigracji i nie tylko) w zakresie ich praw oraz jak formułować związane z tym zagadnienia. Mówimy o kobiecym przywództwie, specyficznej pozycji kobiety w kulturze, o tożsamości i edukacji związanej z modelem polskości na emigracji (zwłaszcza w jego stosunku do kultury Europy Zachodniej), o wpływie feminizmu na religię, politykę i życie społeczne, o przemocy wobec kobiet i prawach reprodukcyjnych, a także o belgijskim kontekście, w którym prawa te zyskały zupełnie inną, wyższą rangę.

Na ostatnim zakończonym kongresie mieliśmy też dyskusję o konstruowaniu obcości w związku z tematem uchodźców – z perspektywy filozoficznej, socjologicznej, studiów nad kulturą arabską, a także codziennego doświadczenia (prócz intelektualistów,