

# Zuzanna Sokołowska

---

## Gender według sztuki

---

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia nr 8,  
101-106

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zuzanna SOKOŁOWSKA

## Gender według sztuki

German Ritz w swoim tekście *Dyskurs płci w ujęciu porównawczym* śmiało stwierdza, że kobiety i homoseksualiści posiadają pewną wspólną cechę – mianowicie własną historię płciowości, którą zawdzięczają współczesnej humanistyce<sup>1</sup>. To z pozoru dwuznaczne stwierdzenie może podskórnie wywołać lekki niesmak, jednakże myśl ta uświadamia, jak mało uwagi poświęcano wcześniej kobietom i osobom homoseksualnym, spychanym najczęściej na margines społecznego życia.

## Blizna na ciele męskiego świata

Wielka feministyczna rewolucja, która przetoczyła się przez Stany Zjednoczone w 1968 roku, na stałe zmieniła obraz kobiet we współczesnym świecie, które publicznie zaczęły rozmawiać o „nienazwanym problemie”, o jakim pisała w *Mistyce kobiecości* Betty Friedan<sup>2</sup>. Owym „nienazwanym problemem” była dyskryminacja oraz nieustająca męska dominacja, która spychała kobiety do roli żony i matki, pozbawiając je tym samym indywidualnego rozwoju. W trakcie wyborów miss Ameryki w 1968 roku swój medialny debiut zaliczył Ruch Wyzwolenia Kobiet, w trakcie którego próbowano spalić „narzędzia tortur”, jakimi były staniki, pończochy, sztuczne rzęsy, wyszczuplające pasy i egzemplarze „Playboya”<sup>3</sup>. Do rozpalenia wielkiego stosu nie doszło, ale na stałe feministkom przypięto stereotypową etykietkę palaczek staników, pań, które się nie depilują.

---

<sup>1</sup> G. Ritz, *Dyskurs płci w ujęciu porównawczym*, przeł. M. Łukaszewicz, „Teksty Drugie” 1999, nr 5, s. 8.

<sup>2</sup> B. Friedan, *Mistyka kobiecości*, przeł. A. Grzybek, źródło: [http://publica.pl/media/archiwum/Pages\\_from\\_194-19.pdf](http://publica.pl/media/archiwum/Pages_from_194-19.pdf) [data dostępu: 24.08.2011].

<sup>3</sup> Tamże.

Sam feminizm, oprócz nacisku na dyskryminację ze względu na płeć, ideologicznie zaczął tak naprawdę ewoluować od momentu rozróżnienia przez psycholog Rhodę Unger w 1979 roku dwóch pojęć – sex i gender. Oba pojęcia funkcjonują w języku polskim jako podział na płeć biologiczną i kulturową. Głównym sprawcą całego seksualnego zamieszania okazał się Zygmunt Freud, który jako pierwszy rozpatrywał jednostkę zarówno w kontekście biologicznym, jak i kulturowym, zarysowując przy okazji różnice seksualne, wpisane w podmiotowość człowieka. Zwrócenie uwagi na takie konstatacje myślowe Freuda wywołało w ruchach feministycznych dyskusje, które uświadamiały, że nie tylko warunki biologiczne, ale także historyczne i kulturowe określają w dość istotny sposób tożsamość seksualną człowieka. W tym samym momencie słowo „sex” przestało wystarczać w jednoznacznym ujęciu fenomenu płci. Zmiana świadomości myślenia o własnej seksualności spowodowała przeniknięcie tego zagadnienia do struktur psychologii, filozofii, socjologii, a także literaturoznawstwa, filmoznawstwa, no i oczywiście sztuki. Judith Butler, autorka kultowej już książki *Uwikłani w płeć*, stojąc pomiędzy gender a sex, traktuje płeć jako atrybut tego, co robimy i jak się zachowujemy, porównując tożsamość seksualną do szafy pełnej ubrań. Ubranie jest warunkiem komunikacji, dzięki któremu dostajemy wskazówki, czy dana jednostka jest kobietą, czy mężczyzną, wiemy, jak z nią rozmawiać i jak się do niej odnosić. Płeć wydaje się – według Butler – pewnego rodzaju performance’em, w którym odgrywamy wyuczone gesty i zachowania, charakterystyczne dla ogólnie przyjętego modelu kobiety i mężczyzny. Autorka zaznacza, że wybór ubrań nie jest do końca świadomy, bo szafa ma określoną pojemność, więc również nasze wybory są ściśle ograniczane, głównie przez wzorce kulturowe<sup>4</sup>. Butler zachęca do zabawy z tymi utartymi schematami, do łączenia ze sobą spódnic i spodni, dostrzegając w tym wszystkim spory potencjał do walki z heteronormatywnym postrzeganiem świata, jak i poszukiwaniem swojej własnej indywidualnej płci. Choć trzeba przyznać, że zadanie to jest nader skomplikowane. Butler zauważa, że kobiety definiowane są tylko według swojej płci biologicznej, mężczyźni zaś są uwzniośnieni jako transcendujące swą cielesność uniwersalne osoby<sup>5</sup>. Problem płci i jej definicji tkwi w problemie semantycznym. Autorka *Uwikłanych w płeć* podaje ciekawy przykład: „Luce Irigaray wychodzi z propozycją [...], że kobiety stanowią paradoks – albo wręcz sprzeczność w obrębie samego dyskursu tożsamości. Kobiety są tą płcią, która nie jest «jedna». W ramach dogłębnie maskulinistycznego, fallogocentrycznego języka kobiety są tym, co nieprzedstawialne. Innymi słowy, kobiety reprezentują tę płeć, której nie sposób pomyśleć – są one w języku nieobecne i dla niego nieprzeniknione. Płci żeńskiej nie sposób wyznaczyć i oznaczyć w języku opartym na jednoznaczności. W tym sensie kobiety są tą płcią, która nie jest «jedna», lecz

<sup>4</sup> Patrz. D. Buczak, M. Urbaniak, *Gejdar*, wyd. Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

<sup>5</sup> J. Butler, *Uwikłani w płeć*, przeł. K. Krasuska, wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa, 2008, s. 57.

wieloraka”<sup>6</sup>. Carolyn Korsmeyer w swojej książce *Gender w estetyce* zauważa, że Irigaray używa kobiecego ciała jako „modelu zrozumienia granicy pomiędzy tym, co można przedstawić w ramach porządku symbolicznego oraz tym, co nieprzedstawialne”<sup>7</sup>. „Chodzi mi w rzeczywistości nie o stworzenie teorii kobiecy, ale o zapewnienie miejsca dla tego, co kobiece w ramach różnicy seksualnej. Ta różnica – męski/kobiecy – zawsze działała w ramach systemów, które są reprezentacją, auto-reprezentacją (męskiego) podmiotu. Ponieważ jedna płęć plus jej brak, atrofia, znak ujemny ciągle nie czynią jeszcze dwóch. Innymi słowy, to, co kobiece, nigdy nie było definiowane inaczej, jak tylko jako rewers, a raczej strona spodnia, tego co męskie. W przypadku kobiety nie chodzi więc o zapełnienie tego braku, zajęcie pozycji ze znakiem minus, nawet przez odmowę jej zajęcia, ani też o odwrócenie ekonomii tego samego poprzez uczynienie kobiecości *standardem różnicy seksualnej*; jest to raczej kwestia próby praktykowania tej różnicy”<sup>8</sup> – pisze Irigaray w swoim dziele *The sex which is not One*. Zupełnie inaczej bada ten problem Julia Kristeva, dla której najważniejszym doznaniem będącym próbą definicji owego „niemożliwego” jest uczucie wstrętu. Jak pisze Kristeva, „wstręt jest reakcją na rozpoznanie niemożliwego, lecz koniecznego przekroczenia korporalności podmiotu oraz nieczystych, plugawych elementów materialności niemożliwej do kontrolowania. Jest odpowiedzią na rozmaite cielesne cykle inkorporacji, wchłonięcia, opróżnienia, cykli materialnej odnowy oraz konsumpcji koniecznej do utrzymania życia, ale społecznie nie uznawanej i niemożliwej do wyrażenia”<sup>9</sup>. Wystarczy sobie przypomnieć prace Judy Chicago, wizualizującej menstruację na swoich obrazach, która w dalszym ciągu jest tematem tabu, budzącym pewnego rodzaju wstręt. Sztuka zatem wydaje się być poszukiwaniem nowych tropów ku artykulacji i definicji własnej płci. Zabieg ten na szczęście się udaje, choć trzeba zaznaczyć, że ów proces odbywa się za pomocą wizualności, która dopiero zaczyna określać naukowość genderowych dyskusji.

Gdy Ameryka już dawno przetarła tożsamościowe ścieżki, Europa Wschodnia bardzo późno podjęła oficjalne debaty na temat gender, o którym mówiło się jedynie w kuluarach, z palcem na ustach. Prawdziwy boom następuje po знаmiennej dacie 1989 roku, kiedy to płęć staje się tematem numer jeden w sztuce krajów postkomunistycznych, całkowicie zmieniając obyczajowość i mentalność społeczeństw. Kobieta przestaje być w końcu tylko i wyłącznie tematem sztuki. Staje się artystką.

<sup>6</sup> Tamże, s. 57.

<sup>7</sup> C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, przeł. A. Nacher, wyd. Universitas, Kraków 2008, s. 171.

<sup>8</sup> Cyt. za: tamże, s. 171.

<sup>9</sup> Tamże, s. 180.

## Czy sztuka ma płęć?

Feministyczna rewolucja w Stanach Zjednoczonych zapoczątkowała stawianie trudnych pytań przez kobiety, w których znalazły się nie tylko wątpliwości związane z nierównymi płacami, patriarchalizmem i prawem do aborcji, ale także poszukiwaniem kobiet, które zniknęły z życia politycznego, kulturalnego i artystycznego<sup>10</sup>. Na palcach jednej ręki można było wtedy zliczyć aktywne kobiety, które czynnie uczestniczyły nie tylko w życiu swojego własnego domu. Sztuka stała się w tym momencie bardzo istotną kwestią przecierającą szlaki ku emancypacji kobiet. Artystki zaczęły prowokować i epatować swoją seksualnością, odważnie wkraczając na salony sztuki, tak silnie zdominowane przez mężczyzn co najmniej do lat 70. ubiegłego wieku. Kobiety zaczynają polemizować z męskim światem, kierując uwagę na zazwyczaj przemilczane tematy związane z ich ciałem, seksualnością i narzuconymi wizerunkami, z którego stale wykluczano menstruację, starzenie się i chorobę. Carolee Schneemann<sup>11</sup> trwale zmieniła definicję sztuki, wprowadzając do niej dyskurs na temat płci i ciała, wyrывая hedonistyczne przyjemności tłumiącemu je tabu wstydu. Artystka w trakcie jednego ze swoich performance'ów czytała nago książkę swojego autorstwa *Cézanne była wielką malarką* ze zwiniętego tekstu, wyciągając go powoli ze swojej wagi. A w „Fuses” (1965) stworzyła kolaż z pociętych i pomalowanych fragmentów nagrania jej aktu seksualnego z partnerem. Niewyraźne kadry i krótkie ujęcia potęgują silny ładunek erotyczny, który miał za zadanie uobecnąć samo zjawisko seksu, jak i oddanie jego intymnej specyfiki. Schneemann sama stoi za kamerą – to ona, nie mężczyzna decyduje o tym, kiedy przerwać stosunek i podejść do sprzętu, żeby go odpowiednio ustawić. Podobne odniesienia znajdują się w instalacjach i sitodrukach Dorothy Iannone, która czerpie garściami z rozerotyzowanej sztuki Wschodu, gdzie ludzkość zostaje przedstawiona najczęściej w akcie seksualnej rozkoszy. Narządy płciowe przedstawione w pracach Iannone, w autoerotycznych, jak również hetero i homoseksualnych konfiguracjach, ukazują tantryczny wymiar seksu. W pracy *Ssij moją pierś. Jestem twoją najpiękniejszą matką* (1970/71) naga kobieta karmi piersią mężczyznę, oplatając go nogami, a jego głowę i penisa otaczają barwne aureole<sup>12</sup>. Symbolicznie w pracach artystki mężczyzna traci na swojej prawdziwej, wykreowanej przez kulturę męskości, stając się bezbronną zabawką w rękach silnej, niezależnej kobiety, od której tak naprawdę przecież pochodzi. To odwrócenie ról stało się znakiem rozpoznawczym w twórczości tej artystki. Nowojorska grupa artystyczna Guer-

<sup>10</sup> A. Graff, *Jak feminizm zmienił USA*. Tekst w całości dostępny na stronie internetowej <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,82886.html> [data dostępu: 24.03.2010].

<sup>11</sup> Prace artystki można obejrzeć na stronie internetowej: <http://www.caroleeschneemann.com/> [data dostępu: 25.03.2010].

<sup>12</sup> A. Herbut, *To nie jest sztuka*, źródło: [http://www.didaskalia.pl/88\\_herbut.htm](http://www.didaskalia.pl/88_herbut.htm) [data dostępu: 24.08.2011].

rilla Girls, założona przez same kobiety w 1985 roku, próbowała walczyć z wszechobecnym seksizmem za pomocą masek goryla, które członkinie zakładały podczas każdego swojego wystąpienia publicznego, tabletek estrogenu wysyłanych do Białego Domu, jak i również przyjmowaniem nazwisk najważniejszych zmarłych artystek<sup>13</sup>. Guerilla Girls udało się do granic możliwości uchwycić dysproporcje i stereotypy między płciami, za pomocą prostych, żartobliwie ironicznych zabiegów, które przyniosły miazdzące efekty dla męskiej części populacji. Owe maski stanowiły symboliczne odwrócenie uwagi od kobiecej płci, która powinna być w takich działaniach artystycznych drugorzędną kwestią. Spontaniczna akcja w nowojorskim Museum of Modern Art była ich głośnym sprzeciwem wobec polityki wielkich galerii i muzeów posiadających w swoich kolekcjach prace, których autorami w druzgocącej ilości byli prawie wyłącznie mężczyźni. W efekcie Guerilla Girls doprowadzają do swoistego rachunku sumienia sztuki, która przestaje być w końcu męską domeną.

### Kryzys męskości czy tożsamości?

Samo zjawisko gender pobudza także dyskusję na temat męskości. Głośnym akcentem w tych polemikach stała się wystawa „Boys”, która miała miejsce w 2005 roku w krakowskim Bunkrze Sztuki. Zaproszeni do niej artyści przedstawili historię utartych schematów męskości, poczynawszy od ideału ojca po „macho”, a na najnowszym modelu metroseksualnego mężczyzny skończywszy. Ekspozycja bazowała na archetypach męskości zakorzenionych bardzo głęboko w kulturze, ukształtowanej poprzez heteronormatywną wykładnię. Wystawa w wyraźny sposób ukazała rozmycie się pojęć „męskości” i „mężczyzna” we współczesnej kulturze, w której zaczyna dominować metroseksualny facet, który nie wstydi się ani publicznego wyrażania swoich emocji, ani sporego zainteresowania swoim wyglądem. Zwłaszcza to ostatnie zagadnienie nawarstwione jest wieloma stereotypami, związanymi ze zniewieścieniem i homoseksualizmem, który do tej pory porusza burzliwe dyskusje związane z płciowością. Karol Radziszewski w swoim artystycznym projekcie „Zawsze chciałem” przedstawia na fotografiach osoby homoseksualne ukryte za różowymi kominiarkami, tworzące gejowską bojówkę, mszczącą się za wszystkie ataki skierowane ku tej mniejszości seksualnej. Radziszewski walczy w ten sposób z etykietkami, które zostały przypięte gejom, mianowicie z „przeięciem”, czyli sfeminizowanym obrazem geja, pedofilią i innymi zbroczeniami, które kojarzą się najczęściej z homoseksualizmem. Mniejszości seksualne od dłuższego czasu borykają się z kategoryzowaniem ich płciowości. Teoria *queer* stara się badać wszelkie tożsamości i nie-

---

<sup>13</sup> R. Carrier, *Guerilla Girls Bare All*, źródło: <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml> [data dostępu: 25.03.2010].

tożsamości płciowe, które wyłamują się z heteronormatywnego wzorca, jednakże w dalszym ciągu trwają burzliwe polemiki, jakiej tak naprawdę płci są osoby homoseksualne lub biseksualne, które nie mieszczą się w utarte wzorce społeczne i kulturowe. W tym miejscu należy też wspomnieć o bardzo ważnej ekspozycji „Ars Homo Erotica”, mającej miejsce w 2010 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, ekspozycji, która przetała ścieżki ku dyskusjom na temat męskości w sztuce homoerotycznej, w dalszym ciągu napiętnowanej na tzw. poziomie ulicy.

### **Płeć. I co dalej?**

Sztuka niewątpliwie rozbudziła zainteresowanie własną seksualnością, która wcale nie jest taka prosta do zdefiniowania, jak by się mogło wydawać. Sprowokowała i prowokuje dalej pytania o to, czy jesteśmy tylko nazwami „kobieta” lub „mężczyzna”, których definicja nie jest do końca określona i jednoznaczna, a także o to, gdzie znajduje się to prawdziwe Ja i kto lub co je w końcu określa? Sztuka staje się w tym momencie uwodzicielską siłą, która skupia w sobie wszystkie te wątpliwości, bezwstydnie poszukując rozwiązania. Właśnie tak – bezwstydnie, gdyż podążając tropem Henry’ego Millera, wstyd to słowo, za którego pomocą wprowadzamy porządek całkowicie niezrozumiały.

### **Summary**

#### **Gender by Art**

This article tries to present masculinity and femininity signs in contemporary art by using the examples of the most important artist in Poland and worldwide.