

Jolanta Brach-Czaina

Radykalna sztuka kobieca w Polsce na przełomie XX i XXI wieku

Sztuka i Filozofia 25, 76-92

2004

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jolanta Brach-Czaina

RADYKALNA SZTUKA KOBIECA W POLSCE NA PRZEŁOMIE XX I XXI WIEKU

Sztukę feministyczną w dzisiejszej Polsce można bez obawy popełnienia błędu nadmiernego uogólnienia uznać za sztukę najbardziej „kobieca”, ponieważ artystki tego nurtu są świadome wymagań narzucanych przez kulturę ich płci i w tym obszarze pracują. Ich krytyczny głos dochodzi z kulturowej niszy, z getta społecznego, w którym umieszcza je tradycyjna, polska kultura. Zasady tej kultury w swej sztuce przyjmują i demonstrują bardzo konsekwentnie. Zarazem ujawniają absurd i obłudę narodowego systemu wartości przeznaczonych specjalnie dla kobiet. Artystki już dawno pokazały, że potrafią tworzyć „jak artyści”, co dziś jest już zupełnie zbędne. Potrafią też tworzyć jakby nie miały płci, która je naznacza, jak Monika Sosnowska, i to właśnie jest prawdziwym komfortem wolności. Ale pracę u podstaw polskiej kultury, a właściwie harówkę, wykonują artystki najbardziej kobiece, najbardziej feministyczne.

Co zostało z kontrkultury w polskiej sztuce? Raczej nie ma dziś w naszym kraju sprzyjających warunków dla poszukiwań duchowych, tak charakterystycznych dla czasu kontrkultury. Wśród przyczyn tego stanu rzeczy najważniejsze są dwie. Przede wszystkim stało się niemal powszechną namiętnością zabieganie o dobra materialne zarówno po to, by je pomnażać, jak i po to, by dzięki nim przeżyć. Ale też wszelkie poszukiwania duchowe spychają do podziemia także inne determinacje – tym razem monopol instytucjonalny w publicznej sferze kultury.

Z rzadka dochodzą do głosu zjawiska rozwijające się we własnych przestrzeniach duchowych, jak na przykład dawny Teatr Laboratorium.

Jeżeli za pierwszoplanową cechę ruchu kontrkultury w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. można by uznać krytyczną postawę wobec zastanej rzeczywistości, połączoną nierozdzielnie ze wskazywaniem pozytywnych dróg wyjścia z nieakceptowanej sytuacji – a tak właśnie sądzę – to w dzisiejszej polskiej kulturze te postawy najbujniej rozwijają się w sztukach plastycznych czy wizualnych.

Pewne techniki postępowania, jak interwencje w przestrzeni miejskiej czy w pejzażu naturalnym, posługiwanie się przedmiotami użytku codziennego jako materia, z której tworzone są obiekty sztuki, aranżacja całej przestrzeni (*environment*) jako integralnego obiektu sztuki, jednym słowem przerwanie zapory, która dawniej oddzielała realną rzeczywistość od sztucznego świata obiektów artystycznych, a więc to, co tak gwałtownie wtargnęło w zakres twórczości w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, nadal jest w sztuce żywe.

Dzieje się tak nie tylko dlatego, że wybitni artyści tamtych lat nadal tworzą, jak Cristo, którego opakowane obiekty budzą dziś nie mniejsze emocje niż *Zagrodzona rue Viscontin* w Paryżu (1962), *Opakowane skaliste wybrzeże* (1970) w Australii czy *Le Pont-Neuf opakowany* w Paryżu (projekt 1975, wykonanie 1985 r.). Można by nawet zaryzykować twierdzenie, że jego największym sukcesem artystycznym było *Opakowanie Reichstagu* 1995, na które zjechały tłumy widzów z całego świata.

Teresa Murak, która debiutowała w latach siedemdziesiątych zasiewami rzeźuchy w ramach body art, choć realizuje też inne projekty, nadal je uprawia. Jest to warte uwagi, ponieważ wartości ekologiczne, przed laty przywoływane symbolicznie przez sztukę, dziś znalazły się w programach politycznych partii Zielonych.

Przemiany, które dokonały się w sztuce w latach sześćdziesiątych, okazały się mocnym i nadal żywym nurtem, choć zdarzały się próby ogłaszania jego końca.

Gdy w latach osiemdziesiątych doszedł do głosu nurt nowej ekspresji w malarstwie, można było sądzić, że sztuka wraca ku bardziej tradycyjnym obszarom, odchodząc od ulotnych form akcji i happeningów. Wielkie, pełne energii i ekspresji płótna Leona Tarasewicza dawały czystą przyjemność obcowania z obrazem, który wyłącznie na sobie skupia uwagę widza. Jednak po kolejnych dziesięciu latach, artysta zaczął wypełniać przestrzenie galerii malowanymi w pasy słupami, albo krętymi korytarzami, podłogi zamieniał w malowane bruzdy, wnętrza galerii zatapiał w szorstkiej, barwnej masie. W ten sposób obrazy opuściły płótna, by zmieszać się z otoczeniem. Twórczość tego jednego z najbardziej „malarzskich” polskich malarzy dowodzi obecności we współczesnej sztuce namacalnej rzeczywistości. Dla równowagi wobec tej konstatacji można by przywołać innego wybitnego artystę, Pawła Althamera, mistrza zacierania granicy i mieszania realnej rzeczywistości z artystyczną, który w galerii otwiera okno, by to, co znajduje się na zewnątrz, stało się częścią zaaranżowanej w jej wnętrzu instalacji. Potrafi nakłonić mieszkańców wielkiego bloku na warszawskim Bródnie, by

pałac światło w jednych oknach, a gasząc w innych, ułożyli napis anonujący nadejście roku 2000. Jest mistrzem instalacji budowanych we wnętrzach i nadawania cech sztuki realnej rzeczywistości.

Można by wymienić liczne przykłady prac i działań artystów nawiązujących dziś do form i idei praktykowanych w sztuce kontrkulturowej. Nie jest to zaskakujące, ponieważ stale jeszcze znajdujemy się w obszarze tego samego, długotrwałego ciągu przemian, których był on manifestacją. Trzeba jednak w związku z tym dodać, że jesteśmy dziś w zupełnie innym punkcie tego procesu i mimo pewnych zasadniczych zbieżności, dzisiejsza sztuka jest już inna. Przede wszystkim artyści powszechnie posługują się nowymi, elektronicznymi środkami rejestracji obrazów i dźwięków – np. VHS, CD, DVD, fotografia cyfrowa to techniki, których dawniej nie było. Po wielu efemerycznych zdarzeniach artystycznych lat sześćdziesiątych nie został żaden ślad, albo co najwyżej skąpe opisy i pojedyncze fotografie. Często, z założenia, chodziło w nich jedynie o wspólne przeżycie czy jednorazową wypowiedź. Dziś Monika Sosnowska, laureatka „Paszportu Polityki”, wystawiająca swe prace w prestiżowych galeriach Europy, mówi o artystach swego pokolenia: **„trwałość nie jest dla nas ważna, liczy się idea, działanie”**, „efemeryczność pozbawia prace fizyczności, sprawia, że w mniejszym stopniu są obiektem, a w większym – konceptem”. Dodaje: **„przecież dziś klasyczne malarstwo i rzeźba stanowią w nowoczesnej światowej sztuce margines**. Być może handlować się będzie nie dziełami, ale prawami autorskimi do twórczych idei, dokumentacją artystycznych przedsięwzięć. Ale mimo dużej skali moich prac kilka z nich ostatnio sprzedawałam; zostaną odtworzone w muzeach”¹.

Początkowy fragment tej wypowiedzi mógłby się znaleźć w programie happeningu wernisażu rzucania farb w nurt Sekwany, jaki odbył się w latach sześćdziesiątych. Ale w odróżnieniu od tej akcji, intrygujące przestrzenie, które konstruuje artystka, są obecnie dokumentowane, filmowane, fotografowane, abstrahując od jakościowej różnicy przeżycia artystycznego między bezpośrednią formą kontaktu z jej pracami a zapośredniczoną przez media.

Czy nie podobnie jest z fotografiami obiektów opakowanych przez Cristo? Po ekspozycji opakowania zostają usunięte, pozostaje tylko dokumentacja. Sosnowska jest nawet w lepszej sytuacji, jeśli idzie o trwałość jej prac, bo po zakupie są przez muzea rekonstruowane.

¹ „Wywiad z Moniką Sosnowską”, *Polityka*, 07.02.2004, s. 59.

Jeżeli po to, by pokazać ciągłość procesu dokonującego się w sztuce, wskażemy wspólny obszar zaangażowania sztuki dzisiejszej i tej sprzed czterdziestu lat, to musimy ponadto poszukać takich form ekspresji, w których demontowanie zastanych wzorów kultury szłoby w parze z wypowiedaniem odmiennego systemu wartości, bo konstruktywny aspekt działań był bowiem charakterystyczny dla kontrkultury. Chodziłoby też o wskazanie takich obszarów artystycznej aktywności, które ściśle łączą sztukę z realną rzeczywistością, w jej aspektach doświadczenia indywidualnego i społecznego. W tej dziedzinie najwięcej do powiedzenia mają dziś w Polsce artystki.

Idee czytelne w pracach znanych polskich artystek młodszej generacji oscylują wokół kilku grup istotnych problemów, takich jak: ciało, codzienność, doświadczenie indywidualne jako znak miejsca kobiet w społeczeństwie, zakłamanie relacji ludzkich, dekonstrukcja męskocentrycznych, patriarchalnych wzorów kulturowych, kobiece więzi i kobieca kultura jako echo pradawnej tradycji.

Szeroko dyskutowane były cielesność i codzienność jako tematy w sztuce. Izabela Kowalczyk napisała *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, w formie wywiadów z artystami z cyklu *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, a Paweł Leszkowicz analizował twórczość brytyjskiej artystki: *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*. O codzienności w sztuce interesująco pisały Izabela Kowalczyk i Edyta Zierkiewicz w „Artmixie”. Ja skupię się na pozostałych z wymienionych wyżej tematach podejmowanych w pracach polskich artystek.

DOŚWIADCZENIE INDYWIDUALNE JAKO ZNAK MIEJSCA KOBIEC W SPOŁECZEŃSTWIE

Na wystawie „Spojrzenia” w Zachęcie 2003 przedstawiono prace ośmiorga młodych (limit wieku 36 lat) laureatów konkursu Fundacji Kultury i Deutsche Bank. Była wśród nich poruszająca praca Elżbiety Jabłońskiej – przezroczysty pleksiglasowy słup-pojemnik pełen wycofanych z obiegu, maszynowo pociętych banknotów. Leżała na nim płócienna szmatka z wyhaftowanym srebrną nitką tekstem ogłoszenia w formie odręcznego pisma: „Poszukuję bardzo pilnie pracy! Jestem 23-letnią, ambitną, pracowitą osobą, która żadnej uczciwej pracy się nie boi. Posiadam pracowniczą książeczkę zdrowia. Nie palę. Moją główną motywacją do pracy jest 2,5-rocza córeczka, którą wychowuję sama. Poza tym bardzo bym chciała kontynuować naukę, którą przez brak

funduszy przerwałam. Jestem w naprawdę trudnej sytuacji, dlatego proszę. Jeżeli może mi ktoś pomóc – zatrudniając mnie, to proszę o kontakt telefoniczny 0-694 076 932”.

Ogłoszenie tej treści napisane na kartce wyrwanej z zeszytu, Jabłońska zauważyła na ulicy w Łodzi, mieście największego w Polsce bezrobocia wśród kobiet. Poprosiła jego autorkę o wyhaftowanie go, za co zapłaciła jej swoim honorarium autorskim. Płóciennej szmatce z haftem ogłoszenia o pracę bezrobotnej kobiety artystka nadała moc reprezentowania doświadczeń ogromnych rzesz bezrobotnych kobiet w Polsce.

Elżbieta Jabłońska opiera się na doświadczeniach jednostkowych, własnych bądź przypadkowych osób. Tematyka jej prac dotyka jednak sedna społecznych problemów kobiet.

Izabela Kowalczyk i Edyta Zierkiewicz interesująco przedstawiły problem obecności w pracach polskich artystek – między innymi właśnie Jabłońskiej – doświadczeń codzienności². Pokazały wyraźnie obecny i żywy nurt sztuki codzienności w twórczości takich artystek, jak Maria Pienińska-Bereś (1931–1999), Hanna Nowicka-Grochal, Bogna Burska, Elżbieta Jabłońska, Julita Wójcik. Przywoływana w sztuce bezpośrednio i dosłownie codzienność jest dziedzictwem sztuki kontrkulturowej lat sześćdziesiątych. Ja chcę skupić się na jednym z jej aspektów – na problemie krytycznego obrazowania w sztuce społecznej sytuacji kobiet. Ta problematyka wprowadzona ongiś gwałtownie do sztuki na drugiej fali feminizmu, a w sztuce przez Niki de Saint Phalle, czy Barbarę Krueger, jest dziś w Polsce nader aktualna. Po 1989 r. konsekwencje przemian na rynku pracy najdotkliwiej odczuły kobiety, najliczniej zasilające szeregi bezrobotnych. Także jako osoby przyjmowane do pracy kobiety, szczególnie młode, są widziane niechętnie, z powodu perspektywy ewentualnego urlopu macierzyńskiego. Po 1989 r. przez kilka lat prowadzono też w Polsce barbarzyńską akcję likwidowania przedszkoli. Powodem były poglądy polityczne nowych ideologów, którzy wbrew zasadom psychologii rozwojowej dziecka twierdzili, że kilkuletni malec najlepiej rozwija się zamknięty w domu z matką, a nie, gdy pół dnia spędza z rówieśnikami, a drugie pół z rodzicami. Pospiesznie zamykano przedszkola, przeznaczając je na cele komercyjne. W ramach reformy edukacji szkoły niezlikwidowane przedszkola oddano w zarząd gminom. Z czasem okazało się, że „edukacyjne potrzeby małego dziecka w zderzeniu z rac-

² I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, *Sztuka codzienności – na przykładzie twórczości polskich artystek*, <http://free.art.pl/artmix/1103pl>.

jami ekonomicznymi znalazły się na pozycji przegranej”³. Trzeba dodać, że na pozycji przegranej znalazły się też potrzeby matek tych dzieci. Po 1989 r. szybko rozwijająca się gospodarka wolnorynkowa spowodowała ekonomiczną modernizację Polski i wyraźny skok cywilizacyjny. W dysproporcji i konflikcie z unowocześnieniem gospodarki stanął natomiast zadekretowany politycznie i podtrzymywany środkami propagandowymi anachroniczny model kultury. Sfera idei nadających ton oficjalnej kulturze, dekretowana jako najwyższe polskie wartości narodowe – niezależnie od tego, jakie partie sprawują władzę – przejęta jest żywcem z archaicznych poglądów politycznych Chjeno-Piasta. Sposób myślenia, będący jeszcze w międzywojennej Polsce przedmiotem żartów w kabaretach literackich, dziś traktowany jest serio jako rdzeń programów politycznych i wizji kultury. Jedną z dotkliwych społecznie stron tego systemu wartości jest patriarchalizm i łączenie obłudnych deklaracji z faktycznym marginalizowaniem i dyskryminacją kobiet. W tej sytuacji nie może dziwić, że w awangardzie współczesnej polskiej kultury znalazły się feministki oraz te artystki, które wrażliwość skłania do poruszania problemów bliskich feminizmowi, choć one same nie deklarują przynależności do tego nurtu.

Prace Elżbiety Jabłońskiej zachęcają do wielorakich analiz. Ich przesłanie koncentruje się wokół powszechnie praktykowanego życia kobiet w Polsce. Życia konkretnej kobiety, a zarazem statystycznej Polki.

Do takich prac należy *Supermatka*, z cyklu *Gry domowe*, a także przygotowywane przez artystkę na wernisaże potrawy dla gości (na przykład z wpiętymi w nie chorągiewkami z wyliczeniem kalorii i godzin pracy potrzebnej do ich spalania). Artystka demonstrowa tu siebie jako indywidualne wcielenie społecznej roli kobiety – racjonalnej żywicielki. Gdy w stroju Supermana siedzi z synkiem na kolanach na tle ciasno i funkcjonalnie zabudowanej kuchni, widzimy osobę, która musi sprostać wszelkim wymaganiom i obowiązkom: żywić, bronić, bawić. *Supermatka* przedstawia zredukowany do „funkcji użytkowych” pakiet „kobiecości” zaprojektowanej zgodnie z normami polskiej kultury.

Jabłońska poprzez przedstawienie jednostki, indywidualium, konkretnej osoby, siebie samej albo bezrobotnej łodzianki z dwuipółletnią córeczką, tworzy reprezentację powszechnej, społecznej sytuacji kobiet. W atmosferze jej prac jest coś ze sztuki Czechowa: śmiech i smutek, ciepło

³ A. Kotasiewicz, „Nauczyciel w gminie. Metafizyka i empiria” (w:) H. Kwiatkowska, T. Lewowicki (red.), *Społeczno-kulturowe konteksty edukacji nauczycieli i pedagogów*, WSPZNP, Warszawa 2003.

i drwina, cierpienie i humor. Delikatny rys groteski pozwala artystce łączyć krytyczny dystans z osobistym zaangażowaniem.

Prace Jabłońskiej, wydające się wyrastać z połączenia wrażliwości artystycznej i społecznej ich twórczyni z jej wyobraźni i zdolności do empatii, potwierdzają na polskim gruncie feministyczny pogląd, że to, co wydaje się prywatnym doświadczeniem pojedynczej kobiety, może wynikać z dyskryminacji kobiet jako grupy społecznej i zależeć od charakteru władzy publicznej. Ten pogląd został sformułowany w latach sześćdziesiątych przez Carol Hanish w feministycznym haśle „Prywatne jest polityczne”. Jak pisze Magdalena Środa: „Hasło to spopularyzowało się i nabrało rozmaitych znaczeń; stało się też synonimem feminizmu rozumianego jako krytyka społeczna, ale też jako praktyka. Praktyka, która ma wiele «strategii»”⁴. Te strategie dotyczą przede wszystkim różnych dróg przemiany rodziny i społeczeństwa. Rodzina i społeczeństwo to tematy żywo komentowane w przywołanych pracach polskiej artystki.

W listopadzie 2003 r. na wystawie „Globalne zauroczenie” Alicja Łukasiak skonstruowała „Przestrzeń do medytacji” – igloo zbudowane z kostek pumeksu, wywołujące ciąg asocjacji – pumeks kojarzył medytację z łaźnią, najdogodniejszym miejscem do chwili odosobnienia dla kobiet, których „powołaniem” jest „służba rodzinie”. W łaźni wystarczy odkręcić wodę, niech leci, i można zanurzyć się w głęboką, niczym niezakłóconą medytację. W opowiadaniu Olgi Tokarczuk *Otwórz oczy, już nie żyjesz*, bohaterka to „chodząca nijakość”, której nic się nie należy. Nie ma nawet całego imienia, zwie się C. Życie spędza, wykonując bądź nudne czynności domowe (codziennie obsługuje dwoje dzieci i męża, których wymaganiom nie potrafi postawić tamy), bądź nieciekawą pracę urzędniczą. „Córka, jak gdyby nigdy nic, poprosiła ją o położenie czerwonej farby na włosy. C. powiedziała, że dobrze, że owszem, ale jak posprząta po śniadaniu. Sama zamknęła się w łaźni i czytała dalej”⁵. Łazienka jest bowiem miejscem medytacji, w którym *Supermatka* – względnie bezpieczna – rozwijać może taki rodzaj aktywności wewnętrznej, jakiego potrzebuje. Opowiadanie Olgi Tokarczuk nasuwa jednak pytanie, czy kobiety rzeczywiście muszą być całodobową stacją obsługi i tylko w ukryciu mogą realizować własne potrzeby? Czy rzeczywiście muszą

⁴ M. Środa, *Indywidualizm i jego krytycy. Współczesne spory między liberatami, komunitarianami i feministkami na temat podmiotu, wspólnoty i płci*, Aletheia, Warszawa 2003, s. 314.

⁵ O. Tokarczuk, *Gra na wielu bębenkach*, Wydawnictwo Rura, Wałbrzych 2001, s. 31.

dopasowywać się do zniewalającego je wzoru kulturowego, który odmawia im prawa do samorealizacji? Przecież mogłyby bronić własnych potrzeb, jasno je wypowiadać wobec otoczenia. Z pewnością potrafią to robić artystki i pisarki. Zaświadczając o tym swą twórczością, nie idealizują w niej kobiet, krytycznie odnoszą się do kultury, która dyskryminuje ze względu na płeć, a także krytycznie do kobiet, które na dyskryminację pozwalają i wchodzą w pokrętne układy z niszczącym je systemem.

W tym podwójnie krytycznym stanowisku wobec patriarchalnej kultury i kobiet ulegającym jej zasadom i przekazującym tę tradycję tkwi różnica między feminizmem drugiej fali a postawą współczesnych radykalnych artystek. Feministki z lat sześćdziesiątych przeanalizowały system, wskazały na kobiety jako jego ofiary i donośnie sformułowały oskarżenie. Mówiły o sprawach, z których ludzie nie zdawali sobie wcześniej sprawy. W społeczeństwach demokratycznych spowodowało to poważne zmiany świadomości. Dziś przyszedł czas na subtelniejsze rozróżnienia i inny ton wypowiedzi.

KULTUROWO ZAKŁAMANE RELACJE

Rzeźba Anny Baumgart *Dostałam to od mamy* (2002), to stojące obok siebie dwie stiukowe figury kobiece. Matka i córka, „księżniczki” w koronach na głowie, obie w sukniach ślubnych, w identycznym geście, prawie kopie, różniące się drobiazgami. Uderza sztuczny wyraz twarzy obu panien młodych, jakaś przymusowa duma. Ich bose stopy są przebite i krwawią, jak stygmaty, ale przebicie stóp to także znak unieruchomienia, zamknięcia w domu. W dawnej kulturze chińskiej łamano dziewczętom kości śródstopia i podwijano pod spód palce. „Dostałam to od mamy”: suknię ślubną razem z pakietem tradycji, którą mama mogła odrzucić, i mogła nie przekazywać, a także córka mogła „daru” nie przyjmować. Postawa artystki wobec kobiet jest współczująca i drwiąca. Jest to oskarżenie kultury deformującej i zakłamującej ludzkie relacje, ale krytyczne spojrzenie skierowane jest także na kobiety, które przyswoiły sobie niszczące je zasady i przekazują ten bagaż następnym pokoleniom.

Podobny charakter mają prace Anny Baumgart z cyklu *Matki i córki* 2002. Są to barwne fotografie kobiet, matek i córek. Uśmiechnięte, przytulone i bardzo podobne do siebie. Tym serdecznościom towarzyszą znaki cierpienia charakterystyczne dla symboliki chrześcijańskiej, takie jak ciernie, gorejące przebite serca czy kielich symbolizujący przemianę wina w męczeńską krew. A także przewrotne napisy, brzmiące jak porady

z popularnych pism dla kobiet: „Młodość jest także twoim, matki obowiązkiem”, albo: „Dlatego najważniejszym obowiązkiem matki jest dać córce fajnego ojca”. Obie artystki posługują się stylistyką kiczu i groteski, by uchwycić deformujący ludzkie relacje charakter kultury. Interesuje i niepokoi je właśnie to, że w kulturowym zakłamaniu i psychicznej niewygodzie tkwią same kobiety.

DEKONSTRUKCJA PATRIARCHALIZMU SCHOWANEGO ZA ZASŁONĄ TRANSCENDENCJI

Jeszcze wyraźniej żartobliwy charakter ma praca Moniki Zielińskiej: *Jak dorosnę, będę dziewicą*. Praca oparta jest na paradoksach. W podświetlonym kasetonie umieszczona jest fotografia nagiej, młodej kobiety, której biodra opasane są płótnem. Kobieta stoi, ale układ jej stóp i uniesionych rąk przypomina pozycję ciała przybitego do krzyża. Zbawicielem jest kobieta, to jeden z paradoksów. Na głowie w miejscu, gdzie można by się spodziewać cierniowej korony, jest dziewiczy wianek. Choć stoi w pozie symbolizującej cierpienie, ma pogodną twarz. Młoda kobieta jest w zaawansowanej ciąży.

Kultura, obyczaje, religia, stawiając kobietom paradoksalne i niemożliwe do spełnienia wymagania, powodują, że kobieta, mogąc być co najwyżej dziewicą, albo zaledwie matką, jest bytem wiecznie skazonym niedoskonałością. Nawet w wymiarze sofistycznej interpretacji, koniec końców i tak okazuje się, że kobieta jest bytem ułomnym, niegodnym dostąpienia wszystkich sakramentów i jako taki musi być poddana męskiemu kierownictwu.

Cechą Kościoła katolickiego jest jego podwójnie męski charakter. Kościół jest instytucją, w której władzę sprawują wyłącznie mężczyźni. Takie są założenia doktrynalne i taki jest stan faktyczny. Ta męska władza jest ponadto ściśle na sposób patriarchalny ustrukturowana. Także na poziomie transcendencji mamy tu podwójnie męską personifikację Boga: jako Boga Ojca i jako Syna, który jest Bogiem. W polskim katolicyzmie szczególnym kultem otaczana jest jednak Matka Boska, która sama nie jest Bogiem, tylko kobietą, dzięki której Bóg wcielił się w człowieka. Jest to centralna postać polskiej religijności, przede wszystkim religijności kobiet, szczególnie starszych, których życie w męskocentrycznym społeczeństwie nauczyło szukania opieki w Matce Boskiej. Tę specyficzną polską religijność podziela także Jan Paweł II. On również przyłączyła się do kultu Matki Boskiej.

Tej jedynej kobiecej postaci towarzyszącej męskim wcieleniom Boga wiele uwagi poświęca też młoda generacja polskich artystek. Obeznanie z chrześcijańską ikonografią, widzą wizerunek Matki Boskiej poprzez tradycję jej wyobrażeń w historii malarstwa religijnego. Dla współczesnych kobiet tradycyjne wyobrażenia Madonny są trudne do zaakceptowania jako wzór, będący w jakiegokolwiek relacji z ich życiem. Madonna tradycyjnie była przedstawiana jako osoba bezgranicznie smutna, zgaszona, pozbawiona wewnętrznej siły i energii, przyjmująca bez zastrzeżeń swój los. Nawet Zwiastowanie jej nie raduje. Anioł Gabriel zapowiada Marii: „Oto poczniesz i porodzisz Syna, któremu nadasz imię Jezus. Będzie On wielki i będzie nazwany Synem Najwyższego, a Pan Bóg da Mu tron Jego praojca Dawida”⁶. Maria przyjmuje tę wiadomość pełna pokory wobec losu, ze smutnie pochyloną głową. Podobnie przedstawiana była w scenie Narodzin w Betlejem. Przynajmniej tutaj można by spodziewać się radości, jak w ludowej pastorałce: „ptaszki w górę podlatują, Jezusowi przyśpiewują”. Tu jednak również Maria jest smutna, choć jej syna witają królowie, pasterze i fundatorzy kościelnych obrazów. Są też sceny z życia Marii tragicznej, gdy stoi pod krzyżem, albo towarzyszy zdjęciu Chrystusa z krzyża. W nich można dopatrzeć się trochę mocy w postaci Marii uosabiającej ludzką rozpacz. Malarstwo kościelne w większości przypadków wykreowało wizerunek Marii, który najtrafniej można by nazwać potulną, pokorną. Nie jest to wzór, w którym mogłaby się odnaleźć samostanowiąca o swym losie współczesna kobieta. Lansowanie takiego wizerunku może jedynie sprzyjać onieśmieszeniu kobiet, uciszaniu ich, odbieraniu im siły, którą w sobie odnalazły. Męska teologia, zmierzając do osłabienia postaci kobiecej, pozbawiła Matkę Boską zarówno cech ludzkich, jak i boskich. Jezus jest i Bogiem, i człowiekiem, więc umiera, jak człowiek, a następnie wstępuje do nieba. Marię pozbawiono nie tylko ludzkiego prawa do objawiania radości w sytuacjach radosnych, ale także prawa do ludzkiej śmierci. Jej życie kończy się „zaśnięciem”. Nie może też, jak bóstwo męskie, wejść do nieba, a tym bardziej wznieść „wniebowstąpić”. Teologowie uznali, że jako pozbawiona sprawczej mocy kobieta, Matka Boga, musiała być w niebo „wzięta”. Zgodnie z wyobrazeniami teologów, malarze przedstawiali Madonnę jako osobę bierną i bezsilną, której wolno było jedynie być pośredniczką, prosić, wstawiać się do Syna za ludźmi.

⁶ Ewangelia według św. Łukasza, 31–32, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu: Biblia Tysiąclecia* (wyd. 3), Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1982.

Cokolwiek na ten temat myślą hierarchowie Kościoła, radykalnie nastawione polskie artystki kreują własne wizerunki Madonny, w odróżnieniu od radykalnych artystek Zachodniej Europy problematykę religijną mających poza swym polem zainteresowania. Można jednak wykluczyć, że tradycyjna, ściśle męska, hierarchiczna struktura Kościoła katolickiego jak najdalsza od zaaprobowania zmian w sposobie odnoszenia się do kobiet i wiążącym się z tym, wykształconym historycznie wizerunkiem Madonny, będzie im za to wdzięczna. Być może potulna Madonna jest zwornikiem w patriarchalnej kopule. Gdy wyjmie się taki kamień, cała kopuła może runąć. W takim wypadku kobiety nie mogłyby liczyć na zmianę postawy wobec nich ze strony Kościoła. Niektóre artystki zdają się sygnalizować takie właśnie rozpoznanie sytuacji.

W listopadzie 2003 r. w Domu Artysty Plastyka w Warszawie można było oglądać *Madonnę* Marty Pszonak. Pomieszczenie wypełniał ostry zapach. Jakiś dawny zapach, którego dziś już się nie spotyka. Rzeźba zawieszona pod sufitem wykonana była z luźno upiętej tkaniny. Madonna zatrzymana we wdzięcznym ruchu pochylała się nad widzami z charakterystyczną dla tej postaci troską. Była piękna. Miała błękitne, błyszczące mozaikowym wzorem okrycie od spodu podbite czarną tkaniną. Dawało to niezwykle złudzenie pełnej figury. Ta piękna powłoka była jednak wewnątrz pusta. Oto tworzywo, z którego wykonano pracę: poliester, tkanina plus naftalina, której spora kostka leżała na podłodze i która była źródłem unoszącego się wokół figury charakterystycznego zapachu.

Z dogmatami religijnymi dotyczącymi Matki Boskiej, a pełniącymi zarazem rolę niedościgłych wzorów moralnych dla kobiet, artystki prowadzą też żartobliwe polemiki. Ich punktem wyjścia jest psychologiczny mechanizm, sprawiający, iż osoba poddana presji wymagań, których spełnić nie można, skazana jest na wieczne niezadowolenie z siebie, poczucie małej wartości, bezsilność i ciągłą frustrację. Do takich wysokich ideałów naznaczonych nierozwiązywalną sprzecznością należy ideał „Dziewicy Matki”. „Doktrynę o dziewictwie Marii w czasie poczęcia, a także narodzenia Jezusa, jak również do końca jej życia uczynił dogmatem sobór Chalcedoński w 451. Papież Pius IX w 1854 określił jako dogmat wolności Marii od grzechu pierworodnego i posiadanie pełni łaski od chwili jej poczęcia”⁷. Kontradykcja dziewiczości i macierzyństwa przemyka prawie niezauważana, gdy dogmat ten wypowiedany jest w języku teologii. Scholastyczny charakter tego języka powoduje, że wypo-

⁷ W. Kopański, *Encyklopedia „drugiej płci”*, Rytm, Warszawa 1995, s. 324.

wiadanych w nim stwierdzeń nikt nie bierze dosłownie, a wierni zadowolają się interpretacjami przepisanyymi na daną niedzielę. Inaczej artyści, którzy mówią językiem konkretnym i nie stronią od paradoksów. Dlatego Monika Zielińska mogła oprzeć na paradoksach pracę *Jak dorosnę, będę dziewczyną*, i utrzymała ją w atmosferze żartobliwej, choć całkiem poważnej wobec poważnej sprawy pozostało pytanie: śmiać się czy płakać? Artystka uważa, że lepiej się śmiać. To uzdrowia atmosferę.

Radykalna sztuka, odwołująca się do symboliki religijnej, jest w Polsce na cenzurowanym. Zazwyczaj artyści spotykają się z oskarżeniami ze strony tych środowisk, które twierdzą, że symbole religijne leżą u podstaw polskiej kultury i decydują o jej specyfice. Jeśli tak jest, to mamy odpowiedź na pytanie, dlaczego artyści odnoszą się do symboliki religijnej; ponieważ dynamika i żywotność kultury zawsze wiąże się z przepracowywaniem sfery symbolicznej. Dopóki symbole są żywe, trwa nad nimi praca, dostosowywanie do nowych idei i potrzeb. Gdy ta praca ustaje, to znak, że pewne symbole są martwe i do niczego się już nie odnoszą.

Katarzynie Górnej zawdzięczamy wykreowanie postaci Madonny, bliskiej współczesnym kobietom. Jej piękna Madonna to śmiała, pełna życia młoda osoba, która zna swoją wartość. Wyraz jej twarzy i zdecydowany ruch ręki, którą podtrzymuje dziecko, jakby przedstawiała je widzom, zdają się mówić: „Patrzcie, to moje dziecko, urodziłam Boga!” Z Madonny emanuje energia i siła. Siedzi wyprostowana, z podniesioną głową. Patrzy prosto w oczy widzom. Szeroko rozstawione nogi kojarzą się raczej z ćwiczeniami *Tai-chi* lub wschodnimi sztukami walki, osoba przyjmująca taką pozycję jest w niej mocno osadzona. Madonna jest naga, przesłania ją tylko lekka materia, jak wielka, zamaszysta spódnica. Nie wstydzi się swojego ciała. Skoro Bóg poprzez jej ciało wcielił się w człowieka, to widać uważał ludzkie ciało za wartościowe. W dziejach ikonografii chrześcijańskiej ciało Madonny zawsze było ocenzurowane, jedynie karmiąca pierś stanowiła wyjątek. Madonna Katarzyny Górnej jest chyba jedynym przedstawieniem Marii, które logicznie łączy dogmatyczne rozumienie dziewictwa z macierzyństwem. Pierwsi rodzice w Raju nie wstydzieli się swojej nagości, dopiero grzech pierworodny spowodował poczucie wstydu. Jak pamiętamy, sobór Chalcedoński w 451 r. uznał dogmat „o dziewictwie Marii w czasie poczęcia, a także narodzenia Jezusa, jak również do końca jej życia”. A ogłoszony przez papieża Piusa IX w 1854 r. dogmat o niepokalanym poczęciu głosił wolność Marii od grzechu pierworodnego. Była więc jak pierwsi rodzice w Raju. Zatem – podobnie jak *Madonna* Górnej – nie powinna wstydzić się

swojego ciała. Katarzyna Górna dokonała w swej pracy reinterpretacji dogmatu Dziewicy-Matki i stworzyła wyobrażenie Madonny, które mogłoby być bliskie nowoczesnym kobietom.

Analizowany tu maryjny dogmat niejednokrotnie był przedmiotem zainteresowania radykalnie myślących kobiet. Mary Daly zwracała uwagę, że wyobrażenie Marii jako dziewicy niesie znaczenia, które nigdy nie zostały wydobyte przez męską teologię. Chodzi o to, że „Wyobrażenie Marii Dziewicy zawiera (niezamierzony) aspekt wskazujący na niezależność kobiet. To znaczenie symbolu jest oczywiście całkowicie pomijane przez teologów”. Istotne, zdaniem Daly, jest to, że „Kobieta, która jest definiowana jako dziewica, nie jest definiowana wyłącznie poprzez jej związki z mężczyzną”⁸. A w patriarchalnej kulturze tak właśnie definiowane są kobiety: jako należące do ojca lub męża. Daly uważa, że niezależność Marii od mężczyzny została pominięta i zatuszowana, a wreszcie zagłuszona obrazem Marii klęczącej przed własnym synem. Książka Mary Daly, wydana po raz pierwszy 1973 r., była jednym z ważnych wydarzeń intelektualnych drugiej fali feminizmu.

Polskie radykalne artystki nie ograniczają się do prób przystosowania tradycji chrześcijańskiej do ludzkich potrzeb współczesnych kobiet. Odwołują się też do innych, starszych tradycji, a przede wszystkim odbudowują bliskie tradycje i bezpośrednie więzi między kobietami.

PEPOWINA I KOBIECE TRADYCJE

Jeżeli przynamy, że kultura nie stanowi środowiska przyjaznego kobietom, pozostaje zwrócić się do sfery znaków naturalnych i podjąć próbę odczytywania ich, w nadziei, że nie zawierają tendencyjnych czy dyskryminujących komunikatów. Te naturalne znaki, na które nie zwracamy uwagi, i tak oddziałują na nas poza progiem świadomości, jakby za plecami kultury. Przypomnienia jednego z takich przeoczonych znaków dokonała Monika Zielińska. Kultura może naznaczyć wszystkich ludzi sztucznymi tworcami, jakimi są męskie nazwiska, co rozrywa genealogie i zaciera ślady związków z kobietami. Jednak każdy człowiek nosi na ciele nieusuwalny znak swego pochodzenia i przerwanej więzi z matką. Pępek. Irigaray pisała: „nadawane dziecku imię własne pojawia się już w miejsce najbardziej nieusuwalnego znaku jego narodzin, pępka. Na-

⁸ M. Daly, *Beyond God the Father. Towards a Philosophy of Women's Liberation*, The Women's Press, London 1991, s. 84.

zwisko, a nawet imię, jest zawsze kalką w stosunku do tego najbardziej nieusuwalnego śladu tożsamości: blizny po przecięciu pępownicy”⁹.

Praca Zielińskiej: *Blizna po matce. Genealogia/Ginealogia* jest plakatem wykonanym w 1999 r. na zaproszenie Zewnętrznej Galerii AMS. Jest to powiększone zdjęcie pępka i otaczającego go fragmentu brzucha, z odręcznym napisem „blizna po matce”. W artykule: „Jestem szczęśliwa, że mam takie miejsce. O obecności plakatu «Blizna po matce» w przestrzeni miasta” Zielińska pisze, że pępek należy do miejsc, które bronią się „przed zawłaszczeniem przez fallogocentryczną retorykę i sztukę”, a „nazwany «blizną po matce» staje się synonimem zerwanej więzi”¹⁰. Zauważa, że „Blizna po matce jest jedyną naturalną blizną człowieka. Blizna jest słowem, które opisuje stan po ranie – stan gojenia – słowo to przypomina o mordzie, który dokonał się w naszej kulturze na matce, spychając matkę, kobietę na margines, a raczej do sfery niebytu, braku, bycia nie-mężczyzną. To, że słowa «blizna po matce» źle się kojarzą, wskazuje moim zdaniem na fakt, że istnieje w nas jeszcze pamięć tego mordu”¹¹. Niedostrzegany, zapomniany, przeoczony, naturalny znak, jakim jest pępek, okazuje się mocnym, dynamicznym nośnikiem znaczeń. Budzi niepokój i wyrzuty sumienia z powodu zerwania więzi z matką (kobietami) i wyparcia matek (kobiet) z ludzkiej historii, z kultury i poważanego życia społecznego do niszy prywatnych domów i porodówek.

Ale pępek ma też jasną, ciepłą aurę. Jest jedynym miejscem naszego ciała, które zaświadcza i przypomina, że nie wzięliśmy się z nikąd. Jest trwałym znakiem żywotnego związku. Pępek jest też miejscem znajdującym się w pobliżu największego autonomicznego splotu nerwowego – splotu słonecznego, jego symbolicznym centrum.

Gdy Zewnętrzna Galeria AMS umieściła na ulicach gigantyczne plakaty Moniki Zielińskiej było to w pełni zasłużone, publiczne, wielkie święto pępka.

Latem 2003 r. Alicja Łukasiak zrealizowała w Galerii Laboratorium CSW w Warszawie projekt rzeźbiarski „Baba”. W warstwie preikonograficznej – rzeczowej – na realizację składały się trzy wielkie figury kobiece prawie dwumetrowej wysokości, zrobione z ciasta, i kilkadziesiąt małych rozłożonych na półkach, jak bułki w piekarni. Konstrukcja

⁹ I. Luce, *Ciało w ciału z matką*, tłum. A. Araszkiewicz, Wyd. eFKA, Kraków 2000, s. 13.

¹⁰ M. Zielińska, „Jestem szczęśliwa, że mam takie miejsce. Obecność plakatu ‘Blizna po matce’ w przestrzeni miasta” (w:) E. Zierkiewicz, I. Kowalczyk (red.), *Kobiety w kulturze popularnej*, Konsola, Wrocław 2002, s. 99.

¹¹ Ibidem, s. 103.

wielkich Bab wykonana była z metalowych prętów, na które nałożone było ciasto. Dwie z nich, monumentalne i kruche, wypieczone były w piekarniczym piecu, zdolnym pomieścić tej wielkości obiekt. Trzecia Baba, wykonana z ciasta surowego, była najbardziej dynamicznym i dramatycznym elementem ekspozycji. Surowe, drożdżowe ciasto rosło, rzedło, zsuwało się z metalowej konstrukcji i rozpełzało po podłodze, odsłaniając rude pręty żeber wewnętrznej konstrukcji. Trzeba było Babę co pewien czas okładać nowym ciastem czekającym w skrzynkach na podłodze. Ale ciasto w skrzynkach także rosło, wylewało się i przesunęło po podłodze.

Kontrast do wielkich Bab stanowiły baby malutkie, wypieczone jak bułki czy ciastka. W nich samych także była dynamika w dwoistości ich natury, odwołującej się z jednej strony do przedświątecznej atmosfery weselości i pracy wykonywanej wspólnie przez kobiety, a z drugiej przywodzącej na myśl obfite kobiece ciała wyobrażeń Wielkiej Bogini z okresów górnego paleolitu i neolitu. Ich badaczka Marija Gimbutas w swych pracach podkreśla, że krągłość i obfitość ciała figurek kobiecych i ornamentów znalezionych na całym obszarze Starego Świata od Europy do Japonii symbolizuje obfitość i witalność, tak jak świątynie są symbolami ciała wielkiej Bogini¹². Alicja Łukasiak postąpiła podobnie, jak artyści w archaicznych czasach. Oni właśnie potrafili tak uformować obiekty należące do kręgu doświadczenia codziennego, by przywoływały otwartą perspektywę życia trwającego i przemieniającego się pod znakiem Wielkiej Bogini.

„Baby” Alicji Łukasiak były realizacją apelującą do wielu zmysłów jednocześnie, a także do własnej aktywności widzów. Gdy wchodziło się do ascetycznych pomieszczeń Galerii Laboratorium, uderzał wspaniały zapach piekącego się ciasta. Widzowie zachęceni byli do wyrabiania z ciasta własnych „Bab” i pieczenia ich na ruszcie. Ktoś z gości zapytał, czy może swoją „Babę” zjeść, i zrobił to z przyjemnością. Widzowie chętnie nakładali też świeże ciasto na obnażony szkielet surowej „Baby”. W tym happeningu odwołującym się do kobiecych tradycji, mężczyźni uczestniczyli z równą przyjemnością, co kobiety.

Powaga i śmiech, dystans i zaangażowanie to charakterystyczne cechy radykalnej sztuki kobiecej. Artystki żartują, mówiąc o sprawach poważnych. W ich pracach nie ma namaszczenia, koturnowej powagi, będących wyróżnikami stylu kultury patriarchalnej.

¹² M. Gimbutas, *The Language of the Goddess*, Harper and Row, San Francisco 1989.

Gdy przyglądamy się pracom omawianych tu artystek, nasuwa się myśl, że w Polsce ostrość widzenia i poczucie humoru to kobiecy styl. Ale gdy pomyślimy o literaturze czeskiej, to taki styl wydaje się charakterystyczny dla piszących mężczyzn. Więc może po prostu jest to jakiś miły styl ludzki, po prostu androgyniczny, albo jak kto woli, ginoadryczny.

JESZCZE NIE ARTYSTKA, A JUŻ FEMINISTKA

Anna Okrasko, studentka piątego roku warszawskiej ASP, była już artystką, choć jeszcze nie dyplomowaną, gdy w grudniu 2003 r. zaprezentowała w Akademii swoją pracę. Korytarz Wydziału Malarstwa pomalowała na różowo, narzucając temu zwykle dość obskurnemu miejscu atmosferę stereotypowej dziewczęcości i kobiecości. Różowy korytarz stał się miły i jakby „rozszechbiotany” – czyż nie takie są kulturowe powinności młodej kobiety? – ale szczechbiała cytatami z wypowiedzi wykładowców i studentów, bez żenady dyskredytujących artystki. Były też wypowiedzi studentek, które w wyniku edukacji przyswoiły sobie lekceważące opinie o sobie i niechęć do feminizmu: „Ja to na pewno nie jestem feministką, ja gołę nogi”. Cytaty napisane literami z szablonów, bo i „złote myśli” były szablonowe, pomalowała agresywnie czerwoną farbą – ponieważ polskie standardy przyzwoitości, także w środowiskach artystycznych, literackich czy w środowiskach krytyków dopuszczają brutalną agresję słowną wobec kobiet, szczególnie tych, które mają coś nowego do powiedzenia.

Oto przykłady indoktrynacji, jakiej poddawani są artyści i artystki, przy okazji edukacji malarskiej. „Jeżeli założymy, że istnieje sztuka mężczyzn i sztuka kobiet, okazuje się, że w malarstwie istnieje tylko jedna płęć – męska”. „Kobieta posiada naturalne predyspozycje do smażenia kotletów. Można powiedzieć, że ten kotlet jest w niej zakodowany”. „Na ASP nie ma miejsca dla zakompleksiałych panienek, które płaczą po każdej korekcie”. „Żeby pani spróbowała tak po męsku to narysować”. „Malarki to żony dla malarzy” itd.

Z różnych powodów, zbyt dobrze znanych, by je tu przypominać, współczesna kultura w Polsce oparta jest na wzorach wiejskich. W tradycji chłopskiej do kobiet należało: harować, rodzić i słuchać. Do mężczyzn zaś harować, pić i rządzić w gospodarstwie. Tradycyjna, chłopska kultura była wybitnie męskocentryczna i patriarchalna. Te cechy ciążyą dziś na obyczajowości i całym polskim życiu społecznym i politycznym. Ponadto z tej tradycji wywodzi się też w większość polskich duchowych przewodników, których patriarchalne przekonania mają podwójne umocowanie:

emocjonalne, pochodzące z tradycji rodzinnej, oraz instytucjonalne, wynikające z respektowania męskiej i hierarchicznej struktury władzy. Cytaty z wypowiedzi wykładowców wymalowane na różowych ścianach korytarza w warszawskiej ASP nie wydają mi się czymś wyjątkowym ani zaskakującym. Sądzę, że mieszczą się w średniej krajowej. Niezwykłe w pracy Anny Okrasko jest to, że potrafiła okazać zdziwienie wobec tego, co w Polsce nikogo nie dziwi, bo takie są powszechnie przyswojone standardy zachowań. Zobaczyła to, co dla innych jest niewidoczne, transparentne. Postawiła polskiej kulturze lustro i odbity obraz okazał się groteskowy.

Może więc wspomniany wyżej styl radykalnych polskich artystek – łączący ostrość widzenia i poczucie humoru – jest stylem adekwatnym do groteskowych cech naszej kultury?

Radical Art of Polish Women at the Turn of the 21st Century

The author analyses the symbolic aspect of the women artists' works revealing a strong controversy between the artists' ideas and the official, dominant model of Polish culture.

The artists – A. Baumgart, K. Górna, E. Jabłońska, M. Zielińska, M. Pszonak, A. Łukasiak, A. Okrasko – present individual and social experiences of women and criticize the patriarchal character of Polish culture. At the same time these artists create a system of higher values new to the Polish cultural context. The above system reflects and refers to women's power, self-confidence and ability to view the reality in a critical way. The style of this art is bitter, mocking but also tender and full of humour.