

Agata Araszekiewicz

Szczucie śmiechem Meduzy?

Napięcie polityczne wokół praw kobiet jest istotnym rysem polskiej transformacji. Największa zbiorowa mobilizacja tego okresu dotyczy właśnie obrony *status quo* restrykcyjnego prawa związanego z przerywaniem ciąży. Transformację w kształcie, jaki znamy (jeśli chodzi o rozumienie praw jednostki, autonomię podmiotowości i swobody obywatelskie odnoszące się do wolnego dysponowania własnym ciałem), fundują dwa gesty założycielskie – wprowadzenie religii do szkół w 1990 roku i zakaz aborcji z 1993 roku, całkowicie dostępnej w okresie PRL-u. Poświęcenie praw kobiet na ołtarzu paktu o nie-agresji z Kościołem, który w komunizmie był ważnym aktorem na społecznej arenie w walce o demokrację, stało się strukturalną cechą polskiej modernizacji. Jak słusznie zwracają uwagę tacy analitycy kultury, jak Jan Sowa czy Przemysław Czapliński, modernizacja owa chętniej bywa rozumiana jako nowoczesność w sensie infrastruktury czy technologicznych ulepszeń, którym nie towarzyszy postępowe rozumienie praw człowieka (w tym głównie praw kobiet i mniejszości seksualnych). Swoboda jednostki ulega swoistej atrofii – pod względem obyczajowym i egzystencjalnym to, co indywidualne, musi ulec presji wspólnoty, a ta pragnie się konstruować w sposób reakcyjny i konserwatywny. Wzmacniana przez zachowawczą ideologię ufundowaną na religii współczesna polska wspólnota ma charakter wykluczający i kompensacyjny, a jej ideałem jest tradycyjnie pojmowana rodzina, eksponująca reprodukcyjną i podrzędną rolę kobiet.

Polityczny postęp skrajnej prawicy, który obserwujemy w ostatnich latach, jest zarazem akumulacją i najwyższym spełnieniem tego procesu. W tym sensie cały okres transformacji należy uznać za czas wzmożonego kryzysu polskiej tożsamości społecznej i narodowej, która niejako musiała skonstruować się na nowo w sytuacji odzyskanej wolności, w ramach jej antynomii oraz napięć. Zamach na i tak już ograniczone prawa kobiet – pierwszych ofiar zmian ustrojowych – wydaje się naturalną konsekwencją. Modernizacji, czyli cywilizacyjnemu awansowi transformacji, towarzyszy antymodernizm, regres obyczajowy, związany z rozumieniem ekspansji jednostki.

Kobiety i ich prawa są najbardziej sprzecznym miejscem tego fenomenu. Ofiary, którymi posłużono się do utrwalenia nowego ładu, stają się zarazem największym dla niego niebezpieczeństwem. Polityczne zapędy skrajnej prawicy wywołały lawinę kobiecych protestów na skalę dotąd nieznaną w politycznej historii Polski. W październiku 2016 roku, w odpowiedzi na próbę dalszego ograniczenia jednego z najbardziej restrykcyjnych w Europie praw do aborcji, Czarny Protest wyprowadził na ulicę setki tysięcy Polek. Był on ewenementem, którego konsekwencji – w znaczeniu długiego trwania w historii zbiorowości – jeszcze do końca nie znamy. W sensie symbolicznym wydarzenie to odcisnęło się również na sztuce tworzonej przez kobiety, która do tej pory rzadko reagowała na aktualności polityczne w tak bezpośredni sposób.

Kłopot z polityczną sztuką kobiet

Feministyczne upolitycznienie sztuki kobiet okazuje się jednak trudno przyswajalne. Fenomen, o którym mówię, chciałabym prześledzić na przykładzie recepcji wystawy *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, której kuratorką była Izabela Kowalczyk. Otrzymała się ona w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał na jesieni 2017 roku i towarzyszyła ogólnopolskiemu IX Kongresowi Kobiet. Jego przewodnie hasło „Alert dla praw kobiet” odnosiło się bezpośrednio do zagrożenia politycznego, jakie stanowi skrajna prawica. Inicjatywa dyrektora Arsenалу, Marka Wasilewskiego, polegająca na tym, by zaangażowane artystki zaprosić w mury galerii, wydawała się decyzją oczywistą, wspierającą polityczny impakt polskiego emancypacyjnego ruchu kobiet (pracującego ciągle w kontrze do silnej XIX-wiecznej kliszy Matki Polki). Nie została jednak jako taka przyjęta przez środowisko krytyków sztuki. Wystawa, przedstawiająca wiele przejmujących prac-świadectw artystek, które często mówiły (co istotne!) z perspektywy osobistego poczucia osaczenia czy zagrożenia swej integralności cielesnej, została bardzo ostro zaatakowana przez dwóch męskich krytyków i była to jedyna znacząca recepcja całego pokazu. Nie będę wchodzić w szczegóły tego ataku, jako że debata rozwinęła się w kilkuodcinkową i dosyć antagonistyczną wymianę poglądów dwóch wyodrębnionych stron¹. Sama wzięłam w niej czynny udział, więc żeby się nie powtarzać, przytoczę tu tylko kilka znaczących elementów sporu.

W ataku na wystawę nie pojawił się w ogóle polityczny kontekst transformacji, ani jakakolwiek aluzja do zagrożonej kondycji obywatelskiej Polek. Dominowały wątki środowiskowe – wiadomo, że bez nich żadna krytyka artystyczna obejść się nie może – jednak nadmiernie subiektywna trajektoria gustów dryfuje zawsze w stronę opinii niezbyt miarodajnej krytycznie. Jeden z autorów rewindykował swoją skrajnie lewicową pozycję, zarzucając Kongresowi Kobiet nadmiar liberalizmu. Drugi krytyk, wytypowawszy dwa

1 Zainteresowanych odsyłam do internetowego „Szumu” i „Dwutygodnika”: M. Iwański, *Polki, mieszczańki, liberalki*, „Szum”, 6.10.2017, <https://magazynszum.pl/polki-mieszczanki-liberalalki/>, dostęp: 6.10.2017; I. Kowalczyk, *Sprostowanie tekstu Mikołaja Iwańskiego „Polki, mieszczańki, liberalki”*, „Szum”, 9.10.2017, <https://magazynszum.pl/sprostowanie-tekstu-mikolajaja-iwanskiego-polki-mieszczanki-liberalalki/>, dostęp: 15.01.2018; S. Szabłowski, *Od ściany do ściany*, „Dwutygodnik” 221, 09/2017, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7394-od-sciany-do-sciany.html>, dostęp: 15.01.2018; A. Araszkiewicz, *Kobieca rebelia?... Sztuka i bunt społeczny*, „Szum”, 27.10.2017, <https://magazynszum.pl/kobieca-rebelia-sztuka-i-bunt-spoeczny/>, dostęp: 27.10.2017; M. Iwański, S. Szabłowski, *Jak stłuc termometr? Czyli polemiki z Agatą Araszkiewicz*, „Szum”, 10.11.2017, <https://magazynszum.pl/w-odpowiedzi-agacie-araszkiewicz/>, dostęp: 10.11.2017; A. Araszkiewicz, *Deklaracje męskiego ego. Odpowiedź na teksty Stacha Szabłowskiego i Mikołaja Iwańskiego*; I. Kowalczyk, *Psy szczekają, karawana jedzie dalej*, „Szum”, 8.12.2017, <https://magazynszum.pl/deklaracje-meskiego-ego-odpowiedza-na-teksty-stacha-szablowskiego-i-mikolajaja-iwanskiego/>, dostęp: 8.12.2017.

silne głosy mniejszości we współczesnej polskiej sztuce, czyli kobiet i LGBT, nadawał wyższe znaczenie temu ostatniemu jako broniącemu się skuteczniej pod względem ideowo-formalnym. Kobietom-artystkom zarzucano nadmierne skupianie się na biało-czerwonej symbolice narodowej, swoistą „bierną” poetykę prac, a najpoważniejszy zarzut dotyczył patriotycznego kiczu. Absolutnie wspólna w stanowisku krytycznym obu, niezwiązanych ze sobą autorów była niechęć dostrzeżenia jakiegokolwiek artystycznej skuteczności prac artystek zaangażowanych politycznie po stronie feminizmu. Dla krytyków polski feminizm jest artystycznie niemy.

Tymczasem moja lektura wystawy była skrajnie odmienna – tam, gdzie autorzy widzieli niedociągnięcia i braki, ja dostrzegałam miejsca nabrzmiałe znaczeniem oraz trafne analizy. Gdzie dla nich wiało pustką i nudą, ja z przejęciem reagowałam na kampową ironię oraz swoisty kobiecy patos skrajnego rozgoryczenia. Pozostaje więc zadać pytanie, czy polska sztuka feministyczna, zwłaszcza ta zaproponowana na poznańskiej wystawie, jest politycznie „słaba”, czy też dominujące sposoby recepcji nie są w stanie natychmiastowo wychwycić i przyswoić jej politycznego potencjału?

Obchodzona niedawno rocznica Czarnego Protestu została znakomicie skomentowana przez telewizję publiczną osławionym już dzisiaj – choć nieco przypadkowym – wulgarnym wystąpieniem radomskiego prawnika Romana Sklepowicza. Dla niego protestujące kobiety okazały się seksualnym „mięsem armatnim”. Sklepowicz, mężczyzna w słusznym wieku, afirmował swoją pozycję obserwatora w dzień żałoby praw kobiet, zabarwiając swoje obserwacje pytaniem: „Kto to rucha?”. Opowieść o tych dywagacjach w publicznym programie w widoczny sposób cieszyła radomskiego „myśliciela”, ale także ujawniała systemową pogardę dla kobiet, nie tylko po stronie polskiej prawnicy. Również w sensie zbiorowym polskiego społeczeństwa – jego antykobiecą seksofobię przemieszaną ze skrajnym seksizmem, a nade wszystko przemoc stosunków społecznych opartych na męskiej dominacji oraz symbolicznej i dosłownej przemocy.

We wspomnianej debacie, wskazując na lekceważący ton wobec artystek-kobiet manifestowany przez krytyków w ich wystąpieniach, wskazywałam na podobieństwo ich myślenia do matrycy wypowiedzi Sklepowicza. Przy oczywistym zachowaniu wszelkich proporcji, w obu przypadkach rzuca się w oczy poczucie skrajnej przewagi nad kobietami, ton „męsplikacji”², czyli paternalizowania kobiet, którym należy tłumaczyć, co mają myśleć i robić, oraz manifestowanie stronniczego tonu arbitralności męskiej decyzji, by ocenić,

2 Termin w tłumaczeniu Agnieszki Graff, użyty przez Annę Dzierzgowską w jej translacji książki Rebekki Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, Karakter, Kraków 2017.

która kobieta do czegoś się nadaje (do robienia sztuki albo do „ruchania”). Matryca ta kojarzy mi się z pewnym specyficznym fenomenem opisywanym przez poznańską socjolożkę Iwonę Chmurę-Rutkowską, badającą narastającą przemoc w zachowaniach seksualnych młodzieży w polskich szkołach. Jednym ze zdekodowanych przez nią „nowych” nawyków, polegających na patriarchalnym dyscyplinowaniu dziewcząt przez ich męskich rówieśników, jest zbiorowe rysowanie po książkach i zeszytach „ofiary” wyobrażeń penisa. Ten rodzaj dręczenia ma swoją oddzielną nazwę – „szczenie kutasem”³.

Wystąpienie Sklepowicza, w którym uderza duża doza infantylności i w niepokojący sposób nieodpowiedzialnego poczucia bezkarności jest w gruncie rzeczy całkowicie nieprzerobioną formą seksualnej przemocy wobec dziewczynki i kobiet. Jest swoistym powtórzonym i przeniesionym jakby z czasów szkolnych zabiegiem „szczenia kutasem”.

W tym tekście chciałabym się skupić na jednej z najbardziej emblematycznych prac wystawy *Polki, Patriotki, Rebeliantki* – to właśnie ona często się pojawiała w atakach środowiskowych jako koronny przykład złej sztuki. Mam tu na myśli baner Iwony Demko 408 223 *podniesień spódnic*, czyli *Mój sen o Czarnym proteście* (2017), który przedstawia zmultiplikowaną postać artystki, ukazującą pod krakowskimi Sukiennicami, pod uniesioną spódnicą własną, nagą w sensie metaforycznym, czyli zakrytą czarną mandorlą płęć. Wyrazista poetyka pracy naraziła się nie tylko krytykom recenzującym ekspozycję.

Wieloodcinkowa polemika, w której, prócz atakujących, zarówno kuratorka wystawy, jak i ja (zapraszająca jej twórczynię do dyskusji w Centrum Kultury Kongresu Kobiet, które tworzyłam) mogłyśmy przedstawić nasz punkt widzenia, miała miejsce w magazynie „Szum”. Ten sam magazyn pod koniec roku opublikował ranking najlepszych i najgorszych dzieł sztuki, w którym wzięło udział kilkunastu polskich krytyków płci obojga z kraju i zagranicy. Wyliczanie, wskazujące na autentyczne bogactwo i różnorodną dynamikę współczesnej polskiej sceny, zamyka ocena krytyczki „Szumu” – Karoliny Plinty. Praca Demko została w niej opisana jako „jedyny kit roku” (sic!). Wedle krytyczki uderza w niej „poziom zmasowanego absurdu” krakowskiej artystki, „znanej ze swojej obsesji na punkcie wagin”, która w ramach wystawy *Polki, Patriotki, Rebeliantki* postanowiła zmanifestować swoje poparcie dla Czarnego Protestu, czego rezultatem „było 408 223 ocenzonego wagin Iwony Demko,

3 I. Chmura-Rutkowska, *Milczenie owiec. Dziewczęca perspektywa doświadczania przemocy ze względu na płęć w polskich gimnazjach*, [w:] *Kontrowersje wokół socjalizacji dziewcząt i kobiet*, red. A. Matysiak-Błaszczyk, B. Jankowiak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 157–174; I. Chmura-Rutkowska, *Być dziewczyną – być chłopakiem i przetrwać. Płęć i przemoc w szkole w narracjach młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań (w druku).

które mogliśmy (nie)oglądać na wizualizacji jej snu. Chociaż trzeźwo myśląc – komentuje autorka – należałoby tu raczej mówić o koszmarze sennym”⁴.

W interesujący sposób poczucie artystycznego niesmaku i osaczenia, które wzbudza „obsesja na punkcie wagin” Demko, można zderzyć z usankcjonowanym systemowo, choćby tylko przez reżimowe media, „szczuciem kutasem”⁵. Wypada zadać pytanie, o co chodzi w osaczeniu waginą oraz czy i w jaki sposób waginalne „szczucie” jest w ogóle możliwe?

Wagina. Oniryczne marzenie czy koszmar senny?

„Mam waginę, co jest tożsame z wyjątkową zdolnością wydania na świat nowego życia, a jednak od wczesnego dzieciństwa traktowano mnie inaczej niż tych, którzy jej nie posiadali”⁶ – pisze amerykańska socjolożka Catherine Blackledge w swej słynnej książce *Wagina. Kobięca seksualność w historii kultury*. Inaczej znaczy oczywiście gorzej. „Mam waginę – powinnam się zatem spodziewać, że przez całe życie będę pracować za [niższą] stawkę [...], będę traktowana jak obywatel drugiej kategorii stale poniżany, tylko dlatego, że ma cipę. Przekonałam się także, że gdyby przyszło mi dorastać w innym społeczeństwie, fakt jej posiadania stawiałby mnie w dużo gorszej sytuacji, a nawet narażał na śmierć”⁷. Banalne te stwierdzenia dla kogoś, kto nie od dziś zajmuje się feminizmem, nabierają jednak nowej świeżości w kontekście afery z unoszeniem spódnic. Niebezpieczne ocieranie się samego toposu waginy jako wątku w sztuce o jakość podejrzaną artystycznie powoduje, że wszelka praca z oswajaniem tej tematyki wydaje się na pierwszym miejscu przede wszystkim podejrzana.

Nie znam bardziej kiczowatej pracy niż obraz Gustave’a Courbeta *Początek świata*, a jednak jest to jedno z najbardziej kultowych płócien XIX wieku

4 K. Plinta i in., *Hity, kity, podsumowania. 2017 rok w sztuce, „Szum”, 29.12.2017, <https://magazynszum.pl/hity-kity-podsumowania-2017-rok-w-sztuce/>, dostęp: 15.01.2018; ; por. także odpowiedź Iwony Demko opublikowaną przez „Szum” na Facebooku, 31.12.2017, <https://www.facebook.com/magazynszum/posts/1012825615522508/>, dostęp: 15.01.2018.*

5 Oczywiście wiem, że nawet w reżimowych mediach Roman Sklepowicz za swą skandaliczną wypowiedź musiał przeproszać i ją odwołać, ale skandaliczne jest, że ta wypowiedź w ogóle była możliwa, że mogła wybrzmieć na antenie do końca.

6 C. Blackledge, *Wagina. Kobięca seksualność w historii kultury*, przeł. K. Bartuzi, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

7 Ibidem, s. 10.

i całej historii sztuki. Jego ambiwalencja rzuca się w oczy. Z jednej strony „obnażenie” kobiecego organu w afirmatywny, pozytywny sposób współgra z emancypacyjnym ruchem sufrażystek XIX wieku i walką o polityczną podmiotowość kobiety. Z drugiej – kobiecie łono ukazane jest w leżącej, poddanej pozycji, a uda kobiety, ograniczonej przez kadr obrazu tylko do krocza, są łagodnie rozchylone. Nie ma wątpliwości – wagina modelki Courbeta jest dokładnie taka, jaką w przychylnym pozytywnym nastawieniu pragnie ją widzieć mężczyzna; skrojona według jego potrzeb. Idealizacja idzie w parze z silną fetyszyzacją, seksualizacją z paternalistyczną dominacją. Taki wizerunek ulega łatwemu ukłasyfikowaniu, gdyż mieści się, mimo właściwego dla epoki przekroczenia, w pielęgnowanych od starożytności wzorach prezentowania nagości kobiet jako erotycznej i poddanej męskiej kontroli.

Wagina z obrazu Courbeta doczekała się zresztą wielu współczesnych artystycznych odpowiedzi kobiet, by wymienić choćby *Początek wojny* Orlan (wstawiającej w miejsce waginy męskiego członka – stylizacja obrazu oddaje wtedy jeszcze bardziej arbitralność Courbetowskiego widzenia). Całkiem niedawno, w 2014 roku, przechowujące płótno Musée d'Orsay było świadkiem performansu młodej luksemburskiej artystki Deborah de Robertis, która usiadła pod obrazem i rozłożyła nogi, pokazując swoje nagie krocze. Nazwała swoją akcję *Początek lustra i...* została wyprowadzona przez policję (dyrektor muzeum interweniował jednak szybko, odbywając rozmowę z artystką, którą potraktował poważnie). Robertis afirmowała swoje wystąpienie, określane jako odbicie (czyli po francusku *réflexion* – refleksję), wymierzone przeciwko cenzurze i fetyszyzacji kobiet. Warto tutaj dodać, że Robertis stoi w długim łańcuchu feministycznej tradycji sztuki, która od lat 70. czyni z waginy swoje centrum.

Można przypomnieć w tym kontekście prace Valie Export, Any Mendiety albo Carolee Schneemann, które miały mocny, rewindykacyjny charakter. Wagina była w nich fantazmatem przemocy seksualnej i symbolicznej – stanowiła rodzaj artystycznego fetysza, afirmującego i postulującego silne, odrębne miejsce kobiet w sztuce. Polska sztuka między onirycznymi, miękkimi i organiczno-cielesnymi obiektami Marii Pinińskiej-Bereś a rozprawiającymi się ze swoistą metafizyką waginy akcjami Alicji Żebrowskiej również zaznaczała swoje miejsce na tej mapie.

Artystyczna praca Iwony Demko osadzona jest więc silnie w tradycji sztuki feministycznej, która ciągle nie wydaje się tak „uniwersalna”, jak główny nurt ufundowany na XX-wiecznej awangardzie. Tam, gdzie artystki z okresu drugiej fali feminizmu posługują się surową dosadnością w krytyce społecznej, Demko używa ironii i kiczowatej dosłowności. Przekonanie, że posiadanie waginy skazuje nas na drugorzędność w kategorii wszelkich przywilejów społecznych, artystka przemienia w natychmiastowy postulat przewartościowania tradycyjnych hierarchii. Można postawić pytanie, czy prosty gest

jest w stanie zdekonstruować i rozbroić złożoną dynamikę opresji kobiecej seksualności. Odpowiedzi należy szukać w naiwności tej postawy, która jest wypracowaną próbą stworzenia platformy symbolicznej zdolnej sprawczo wpływać na pozycję kobiet.

Nowy waginizm⁸, czyli książka z dziurą

Nauki biologiczne późno „odkryły” waginę. Wtórowały im filozofia i psychoanaliza – od zdania Arystotelesa, że kobieta jest „zdeformowanym mężczyzną”, do przekonania Freuda, że „mała dziewczynka jest małym chłopcem”, upłynęło wiele wieków, ale hierarchiczne rozumienie różnicy płci w obu przypadkach udaje neutralną ahistoryczność. Wagina uznawana była długo za ułomny (krwawiący) narząd, będący atrofią męskiego, „pełnego” członka. Freud określał ją nawet przez metaforę kastracji, która fundować miała słynną „zazdrość o członka”. Dziś wiemy, że poglądy te bazowały na zatrważającej niewiedzy. Propagowany przez klasyczną psychoanalizę mit podziału kobiecego orgazmu na techtaczkowy (nie DOJRZAŁY) i waginalny (DOJRZAŁY) skrywał prymat fallocentryzmu, widoczny w tym, że narząd kobiecy uzyskuje pełnię w kontakcie z narządem męskim, sam w sobie jest bowiem niewystarczalny. Mit ten został zdekonstruowany w kultowym dla drugiej fali feminizmu eseju Anne Koedt⁹. Dzisiejsza seksuologia wyróżnia wiele rodzajów kobiecego orgazmu (pochwowy, analny, sutkowy itd.), mogą się one wzajemnie uzupełniać, nie zachodzi między nimi natomiast żadna hierarchia ważności. Nie zmienia to faktu, że wagina pozostaje wciąż narządem do końca niepoznanym i fascynującym dla grona badaczek i badaczy¹⁰.

Współczesna antropologia feministyczna przeżywa absolutnie afirmacyjną falę zainteresowania waginą. Wystarczy wspomnieć tu nie tylko cytowaną już pozycję Catherine Blackledge *Wagina. Kobięca seksualność w historii kultury*, ale przede wszystkim książkę ikonicznej dla trzeciej fali feminizmu autorki –

8 Określenia «waginizm» używam świadomie dla opisanego nowego, waginalnego nurtu w sztuce, polegającego na przepracowywaniu negatywnych znaczeń związanych z kobiecą seksualnością. Dostownie w sensie medycznym – waginizm to choroba określana inaczej „pochwicą”, albo „nerwicą pochwy”. Polega ona na skurczu mięśni blokujących wejście do pochwy. Nadanie nowego, waloryzującego znaczenia słowu „waginizm” (w miejsce choroby – afirmacji) jest tutaj zabiegiem celowym.

9 A. Koedt, *The Myth of the Vaginal Orgasme*, New England Free Press, Somerville 1970.

10 Dopiero w 2008 roku (!!!) grupa francuskich badaczy, na których czele stała ginekolożka i przerożona Odile Buisson, wykonała pierwszy trójwymiarowy obraz ultrasonograficzny techtaczki (por. I. Demko, *Waginatyzm*, http://www.wonademko.art.pl/rzeźba/waginatyzm/waginatyzm_tekst.html, s. 11, dostęp: 15.01.2018). Trójwymiarowy model stał się zresztą wkrótce przedmiotem zaleconym do nauki biologii we francuskich szkołach.

Naomi Wolf, zatytułowaną *Wagina. Nowa biografia*¹¹. Eseistka sięga w niej po specyficzny zabieg upodmiotowienia „waginy”, której biografię pisze. Dzieje się tak dlatego, że wychodząc od biologicznych ustaleń, analizujących złożoność kobiecego organu (w tym skomplikowanej budowy łechtaczki), Wolf zrekonstruowała tezy współczesnej neurobiologii, wskazując na specyficzne połączenie waginy z mózgiem.

Według najnowszej nauki zależności kierujące sposobem funkcjonowania psychoseksualnej całości, jaką jest kobieta, w odkrywczym sposobie przeddefiniują rozumienie mechanizmów seksualnych, rozrodczych i ludzkiego poczucia spełnienia. Seksualność występuje tutaj jako jeden z podstawowych wymiarów egzystencji, a próba jej przemocowego zawłaszczania jako narzędzie potężnej kontroli. Tym samym za każdym razem, gdy dekonstruowane są mity i uprzedzenia związane z kobiecą waginą, mamy wrażenie stąpania po niepewnym gruncie.

Patriarchat ideologizuje funkcję i rolę kobiety przede wszystkim przez kontrolę jej waginy. Nowoczesna neurobiologia, która ciągle dokonuje nowych odkryć, w zastanawiający sposób daleko odchodzi od klasycznych stereotypów (aż dziw, że regulowały one życie społeczne zaledwie dwa pokolenia wstecz). Ciekawym przykładem mogą być opisywane przez Naomi Wolf „pulsy waginalne”¹² – w nieświadomy sposób odczuwane przez kobiety, gdy łączy je poczucie zadowolenia. Mit rywalizacji o członka zostaje w ten sposób podwójnie rozbrojony – kobiety nie tylko nie mają kompleksu, który najprawdopodobniej jest męską projekcją, ale dodatkowo ich własna kobiecość jest przyczyną zwielokrotnionej afirmacji. Pulsy waginalne wzmacniają poczucie więzi ze światem, również w sennie społecznym, oraz same relacje między kobietami. Warto podkreślić, że ponieważ seksualność jest domeną najsilniejszego społecznego tabu i największych projekcji, dekonstruowanie jakichkolwiek jej mitów wiąże się zarówno z gestem nieprawdopodobnej prostoty, jak i trudno przyswajalnych przesłanek.

W tym kontekście chciałabym wrócić do „waginalnej obsesji” Iwony Demko, artystki, która określa siebie mianem „waginstki”. Pierwszą część jej doktoratu stanowiła praca teoretyczna poświęcona sposobom konceptualizowania kobiecej seksualności w rekonstruowaniu domniemanego przejścia od matriarchatu do patriarchy. Choć nie ma historycznych dowodów na istnienie matriarchatu w naszej cywilizacji, jako hipoteza pojawia się w wielu istotnych pracach naukowych z zakresu archeologii, historii i kulturoznawstwa, jest także częstym tematem w sztuce współczesnej, zwłaszcza feministycznej. Drugą częścią doktoratu była monumentalna, kempowa instalacja *Kaplica Waginy*.

11 N. Wolf, *Wagina. Nowa biografia*, przeł. E. Smoleńska, Czarna Owca, Warszawa 2013.

12 Ibidem, s. 284–286

Iwona Demko posługuje się określeniem „fanatyzm waginalny”, z czego tworzy neologizm „waginatyzm”. Jej zainteresowanie waginą bazuje przede wszystkim na starożytnym rytuale *ana-suromai*¹³, co należy tu tłumaczyć jako „podciągnięcie” spódnicy. Zwyczaj ten był opisany pierwszy raz przez Herodota, który relacjonował egipskie wierzenia religijne związane z oddawaniem czci jednej z bogiń. W drodze na uroczystości, odbywające się w Deltcie Nilu, kobiety zbiorowo, podpływając pod miasta portowe, unosiły spódnicę i obnażały srom¹⁴. Plutarch opisał podobny akt w walce Persów z Medami – miał on zawstydzić tchórzliwych perskich wojowników, uciekających przed wrogami do miasta. Kobiety, które wyszły im na spotkanie na przedmieścia, unosząc spódnice, zawołały: „[...] Nie możecie uciekając ukryć się tam, skąd przychodzicie!”¹⁵ – co zmusiło wojowników do dalszej walki i odparcia Medów. Tak, wedle historyka, brzmiał morał płynący z tej akcji. Zawstyżenie Persów przedstawia płótno flamandzkiego artysty Otta van Veena *Perskie kobiety* z końca XVI wieku – pokazuje ono popłoch wojowników, przed którymi grupa kobiet dokonuje *ana-suromai*.

Ikonograficzne wzory bazują tutaj na zasadzie ludzkiej reakcji, broniącej się instynktownie gestem osłonięcia oczu przed oślepiającym światłem. Kobiece łożo interpretowane bywa również jako źródło dobrej opatrności na wizerunkach Sheela-na-gig w Anglii i Irlandii. Przedstawiają one kobiety rozchylające swoje krocza w geście, który porównać można do błogosławieństwa. Wyobrażenia te zdobiły powały domów i kościołów; uważa się, że miały zapewnić pomyślność ich mieszkańcom. Gdyby poszperać wszędzie w historii, pojawia się motyw wielkiej i zapomnianej siły kobiecej waginy. Określenie „srom” prawdopodobnie nie tyle oznaczało wstydliwą część ciała, ile przywoływało jej moc zawstyżenia przeciwnika.

Co ciekawe, podobne sytuacje zdarzają się również w innych częściach świata, w innych kulturach i cywilizacjach. W Afryce od XIX wieku znany jest rytuał *anlu*, którym kobiety przez obnażenie waginy regulują napięcia społeczne związane z męską przemocą. Jeden z ostatnich odnotowanych incydentów *anlu* (czy też *ana-suromai*) zdarzył się w Kamerunie w latach 60. XX wieku. Opisuje go belgijsko-francuska autorka Diane Ducret w książce *Zakazane ciało. Historia męskiej obsesji*¹⁶. Zwielokrotnione napięcia kolonizacyjne doprowadziły do zamieszek, kobiety podczas walki między lokalnymi grupami etnicznymi obnażyły waginy. „Rozebrały się i podtykały [mężczyznom]

13 Nazwa ta pochodzi od greckiego czasownika ἀνάστρομαι, czyli określenia w stylu „spódnica do góry”, ze względu na transliterację formy rzeczownikowej ἀνάστρομα rytuał ten bywa określany również jako anasyrma. Obie formy „ana-suromai” i „anasyrma” stosuje się wymiennie.

14 Herodot, *Dzieje*, przeł. S. Hammer, Czytelnik, Warszawa 1954, s. 134.

15 Plutarch, *O cnotach kobiet*, przeł. J. Szymańska-Doroszewska, „Studia Antyczne i Mediewistyczne” nr 5 (40), 2007, s. 41.

16 D. Ducret, *Zakazane ciało. Historia męskiej obsesji*, przeł. A. M. Nowak, Znak, Kraków 2016.



Otto van Veen
Perskie kobiety, 1597/1599,
olej na desce, 132 × 195,2 cm,
Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu,
dzięki uprzejmości KHM-Museumsverband.



pod nos srom, by w ten sposób okazać, że są niegodni ciała, które wydało ich na świat”¹⁷. Akcja była do tego stopnia skuteczna, że zapoczątkowała proces obalenia na tych terenach kolonialnego rządu Francji. Warto też wspomnieć tu o spektakularnym przypadku użycia *ana-suromai* przez Leymah Gbowee, liberyjską działaczkę pacyfistyczną, laureatkę pokojowej Nagrody Nobla, która pobudziła kobiety do masowych protestów podczas drugiej wojny domowej w Liberii (1999–2003). Skutkiem siły ich aktywności było zwieńczenie długotrwałych działań wojennych przez wybór pierwszej, demokratycznie wybranej kobiety-prezydentki w Afryce – Ellen Johnson Sirleaf w 2008 roku¹⁸.

Gwałty wojenne potwierdzają, że ciało kobiety jest polem militarnej walki, ale historyczne epizody związane z podnoszeniem spódnicy i ukazywaniem seksualnej nagości kobiet prezentują jeszcze inny aspekt polityczności waginy. Jak widzimy, ma ona moc wpływania na realną politykę i zmieniania biegu dziejów. Ta polityczność sięga jednak dużo głębiej – uwolnienie kobiecej seksualności z męskiej opresji to jeden z koniecznych czynników długoterminowej zmiany cywilizacyjnej, która nas czeka. Warto tu przypomnieć starożytną postać pierwszej lekarki ginekolożki Agnodike. Ukończyła ona studia medyczne w męskim przebraniu i była najpopularniejszym ginekologiem w Atenach w IV wieku p.n.e. Oskarżona o uwodzenie pacjentek, stojąc przed męskim sądem, uniosła szatę – tym gestem i swym dorobkiem zapewniła sobie możliwość dalszego wykonywania zawodu¹⁹. Zarówno gest Agnodike, jak i wszelkie historie związane z *ana-suromai* zostały w naszej kulturze wyparte, tak jak wypierana jest pozytywna wizja waginy. Tym bardziej upominanie się o symboliczne waloryzowanie – również w sensie dosłownym – kobiecej płci ma znaczenie polityczne.

W tym właśnie kontekście należy rozpatrywać wysiłek Iwony Demko. Jej prace, kultuwujące obsesję waginy, posługują się estetyką naiwnego kiczu, jakby w dowód tęsknoty za innym możliwym porządkiem. To pragnienie może być widziane jedynie jako „szalony” postulat. Ale jest też projektem alternatywnym wobec systemów prestiżu społecznego, waloryzujących w równie prosty i naiwny sposób męskie ciało i męskie wartości, które znamy i nieświadomie reprodukuje. Dzięki kontynuującemu myślenie Freuda Lacanowi – a zwłaszcza dzięki psychoanalizie postlacanowskiej – wiemy, że morfologia męskiego ciała przenika cały system symboliczny naszej kultury, stojący na straży patriarchalnej dynamiki. Fallogocentryzm określa sposób kodyfikacji znaczeń, utrwalający męską dominację i prymat kulturowy. Przekonanie

17 Ibidem, s. 251.

18 Warto tu przywołać stale aktualizowaną listę użycia rytuału *ana-suromai* w historii, podaną na stronie prowadzonej przez brytyjską artystkę Nicolę Hunter: <https://www.raisingtheskirt.com/historical-accounts.html>, dostęp: 8.06.2018.

19 Por. J. Thorwald, *Ginekolożdy*, tłum. A. Wziątek, Marginesy, Warszawa 2016, s. 315. Pierwsza opowieść o Agnodike znajduje się w dziele rzymskiego autora Gajusza Juliusza Hyginusa pod tytułem *Fabulae*.

Freuda, że „anatomia jest przeznaczeniem”, oznacza dzisiaj wieloaspektową konstatację, której dekonstruowanie przebudowuje nauką refleksję (w sensie nauk biologicznych i społecznych), filozoficzne przesłanki czy fundamenty naszego myślenia.

W tym sensie należy tutaj wyodrębnić szeroki prąd kulturowy feministycznej antropologii, który można by określić jako „nowy waginizm”. Sztuka Iwony Demko, pragnąca w nagły, natychmiastowy sposób kontestować instytucje patriarchalnej dominacji, wpisuje się w ten nurt. W kontekście Polski narzuca się temat religii chrześcijańskiej, ale jest ona podstawą dla całej kultury zachodniej. Demko stosuje strategię repetytywności i redundancji – jej „wagina” jest zwielokrotniona, powtórzona w wielu artystycznych gestach, takich jak pieczenie ciasteczek, szycie poduszek waginalnych czy wreszcie tworzenie wspomnianej *Kaplicy Waginy*, utrzymanej w poetyce nadmiaru. Upomnienie się o kult waginy ma tu oczywiście świecki charakter i nie jest w żaden sposób tożsame z żadnym religijnym poszukiwaniem. Jest raczej próbą przymiarki, bez wydawania żadnego orzeczenia o charakterze ostatecznym, alternatywnego systemu wyobrażeń. Kult religijny, jego rytuały i dewocjonalia, doskonale w polskiej zbiorowej wyobraźni osadzone, są najlepszym, prowokacyjnym tłem tych poszukiwań. *Kaplica Waginy*, waginalny klęcznik, seria waginalnych antydewocjonaliów – układają się w ciąg symboliczny, który kwestionuje patriarchalną dominację.

Estetyka kiczu widoczna w używanych kolorach różu i złota, miękkich materiałach i cekinach przypomina ikonografię *drag queen*. Judith Butler w zwyczajowej, zdystansowanej reakcji na tę emancypacyjną estetykę kampu figur ruchu mniejszości seksualnej widziała zapis heteroseksualnej melancholii, a więc tęsknoty za innym, mniej opresyjnym i normatywnym porządkiem seksualnym. Demko korzysta z estetyki glamouru *drag queen* i przykłada ją do swego, poświęconego kobietom projektu, jakim jest jej cała działalność artystyczna. Jej prace poświęcone menstruacji (*28 dni*), aktowi obnażania się (*Ana-suromai*) czy tematyce handlu kobietami oraz przemocy seksualnej ogniskują się wokół centrum, jakim jest vagina, ale równocześnie prócz donosu na kulturę stawiają pytanie o cierpienie kobiet w patriarchalnej kulturze (podwójne standardy społeczne, gwałty wojenne, przemoc seksualna jako składnik ładu symbolicznego, wypieranie i zamazywanie historii kobiet zarówno w sensie kobiecej martyrologii, jak i afirmacji). W tym sensie gest Demko stara się być dosłowny – jako domniemana na to odpowiedź.

Sztuka Demko ma charakter interwencyjny, jest rodzajem symbolicznej ingerencji w tradycyjne systemy prawd i skojarzeń. Dlatego też jej praca artystyczna nie może zostać oddzielona od pracy teoretycznej, sformułowanej w doktorskiej dysertacji, czyli *Waginatyzmie*. Jako wprowadzenie do *Kaplicy Waginy* ma on również istotną stronę formalną – jest oprawioną w złoto



Iwona Demko

408 223 podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym proteście,
2017, wydruk cyfrowy.



książką, z dziurą pośrodku. W widocznym na każdej stronie otworze znajduje się relief warg płciowych. Ta symptomatyczna „dziura”, która stanowi aluzję do tradycyjnego postrzegania kobiecości jako braku i ułomności, zostaje tutaj wypełniona. Wypełnienie owo stanowi właśnie pragnienie nowych fantazmatów i nowych przyjaznych kobietom znaczeń, zarówno w sensie seksualnym, egzystencjalnym, jak i politycznym.

Niewygodny śmiech Meduzy

Praca 408 223 *podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym proteście*, w której tytule znajduje się liczba mieszkańek Krakowa w dniu Czarnego Protestu 3 października 2016 roku, jest artystyczno-teoretycznym spełnieniem „waginatyzmu”²⁰. Dosłownie cytując gest, opisany zarówno w starożytności przez Herodota, jak i współcześnie przez Diane Ducret, Demko zwołuje niejako kobiecą rebelię. Nie chodzi tu tylko o sam gest wyjścia na ulicę, co Polki, jak wiemy – pierwszy raz w historii – spełniły tak masowo i chętnie. Chodzi także, jeśli nie przede wszystkim, o rewolucję symboliczną, bazująca na przepracowanych wyobrażeniach związanych z seksualnym porządkiem. Zwielokrotniona Demko (podobnie jak Robertis przed Courbetem, powtarzająca „Je suis toutes les femmes”, czyli „Jestem każdą kobietą”) występuje tutaj w charakterze wszystkich kobiet, mówi w ich imieniu²¹. Gest *ana-suromai* zachowuje swoją potęgę, ponieważ jest sprawczy, zmienia kolej rzeczy: bieg wojny czy tok wielkiej historii. Praca 408 223 *podniesień spódnic...* wyraża pragnienie upolitycznienia dążeń kobiet, na co wskazuje tytułowy *Mój sen*. Ma wybitnie „anasuromainalny”, kontekstualny charakter.

20 Por. wywiad Grażyny Smalej z Iwoną Demko, *Różowa owca wydziału*, „Nowa Orgia Myśli”, 17.12.2017, <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2017/12/17/rozowa-owca-wydzialu/>, dostęp: 16.05.2018.

21 Podkreślmy, że gest artystki jest personalny i osobisty, nie możemy go ekstrapolować na każdą sztukę feministyczną zajmującą się ciałem. Feminizm drugiej fali – zanurzony w cielesności – wielokrotnie był oskarżany o nadmierne esencjonalizowanie kobiecej kondycji jako determinowanej cielesnie i o fetyszyzowanie kobiecego ciała zamiast dekonstruowania cielesnej opresji. To, co dziś nazywamy feminizmem korporalnym, kontynuującym tradycję drugiej fali, to sposób myślenia o ciele nie jako o raz na zawsze danej jakości, ale o fenomenie inskrypcji rozmaitych społecznych i biologicznych znaczeń, które spotykają się, nawarstwiają, przeczą sobie nawzajem. Ciało zachowuje przy tym swój odrębny status ontologiczny – nie tylko jest autonomiczne, ale też „myśli” i płynące z niego impulsy, odpowiednio przyswojone renegotiują społeczne normy. W tym sensie ciało jako przykład wszelkiej refleksji, w tym artystycznej, ma dla tak rozumianego feminizmu specjalne znaczenie. Nie chodzi tu jednak o zachowawcze mistyfikowanie kobiecości, ale o budowanie genderowej tożsamości, niejako „zawsze już” zanurzonej w materialności w sposób progresywny i emancypacyjny. Por. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków 2012 oraz A. Araszkiewicz, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

22 H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasitowska, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasitowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001.

Należy tu przypomnieć jeszcze jedną postać mitologiczną związaną z ikonografią *ana-suromai*, czyli Baubo. Znana z figurek wykorzystywanych w misteriach eleuzyjskich, bogini doprowadzała do śmiechu zrozpaczoną po utracie córki Demeter i w ten sposób kończył się cykl żałoby. Baubo zamiast brzucha miała łagodną twarz, a jej wargi płciowe stanowiły podbródek między nogami – była rodzajem twarzy i waginy w jednym. Jest ona również istotnym odniesieniem w znanym eseju Śmiech Meduzy H  l  ne Cixous, jednej z najważniejszych autorek francuskiej drugiej fali feminizmu²². Filozofka wychodzi od Freudowskich przekona   związanych w kobiecą seksualnością, zawartych w użytej przez niego w eseju *Kobieco  * metaforze „czarnego   du”. Określenie to zawiera w sobie zarówno projekcj   dzikości niemożliwej do ujarznienia, nieprzychylnego terenu, mistyfikacji niezbadanej tajemnicy, jak i podtrzymuje obietnic   kontroli i dominacji. Cixous wypowiada posлу  szenie tym wyobrażeniom. Meduza jest symbolem   ku przed kastracj  , ale autorka naciska na jej uwalniający śmiech wobec opresyjnych klisz. Tekst zosta   pierwotnie napisany na jubileusz Simone de Beauvoir i jest jednym z najważniejszych g  s  w, wyznaczających myślenie feministyczne dzisiaj.

Męska projekcja zagro  zenia kastracj   usprawiedliwia przemoc wobec kobiet. Poddaństwo kobiet oparte jest więc na pierwotnym wyparciu i zmistyfikowaniu roli kobiety.   danie Cixous jest proste, a jego konsekwencje mają być natychmiastowe – możemy zmienic znaki wartościujące ten układ. Zamiast kastracji zobaczyc śmiech z absurdalnego   ku. Obci  ta głowa Meduzy to okastrowana kobieco  , sfetyzysyzowana tak, aby najlepiej nadawa   się na ekran projekcji. Ta symboliczna przemoc, wedle Cixous, najskuteczniej może zosta   odparta tylko w sposób symboliczny.   miech Meduzy pokrywa się tu ze śmiechem Baubo, a więc z korzyściami płynącymi z interwencji pozasystemowej, z funkcjonującego reliktu kobiecej siły ubezwłasnowolnionej przez patriarchalną kontrol  . W micie o Demeter i Korze widzimy więc pozostałości siły kobiecego bóstwa i kobiecej linii matrylinearnej, porządku, który w sensie symbolicznym warto  ciowa   inaczej kobiecą morfologię i to, co kobiece.

  miech Meduzy jest więc każdym rodzajem ekstrawaganckiej próby ataku patriarchalnego ładu społecznego. Wedluga mnie, wybrzmiewa on także w pracy Demko. Czarne mandorle, występujące w pracy jako fantomy prawdziwej waginy, można przeczyta   jako akcent baubiczny – to, co pozostało z mitologicznego obna  zenia si   Baubo, zostało utrwalone w starożytnych kamiennych figurkach. Przetrwało jako rodzaj maski. Maski daje też taką korzy  c, że nie eksponuje w dwuznaczny sposób kobiecej nagości – za   każde jej przedstawienie musi rozliczyc się z męską, kontrolującą seksualnie projekcj  ²³. W tym przypadku, podobnie jak u Baubo, maska jest też obnażeniem opresji i przemocy.

23 W tym sensie Karolina Plinta w swojej cytowanej ocenie pracy Iwony Demko nie jest pewna, czy widzi waginę artystki, czy jej nie widzi.

Na zakończenie, wracając do reakcji na poznańską wystawę, a także do faktu, że praca Demko stała się rodzajem środowiskowego memu (w rodzaju „Ach, to ta artystka, która ma obsesję na punkcie wagin...”), w aluzji do „szcucia kutasem” w wykonaniu Romana Sklepowicza, można postawić pytanie: czy wagina szcucuje? Czy można „poszcuc waginą”? Gdybyśmy chcieli wyobrazić to sobie w szkolnej praktyce, jasny stanie się brak równowagi między symbolizacją chłopięcej i dziewczęcej seksualności. On uczy się przemocy, a ona ambiwalentnych reakcji związanych z przetrwaniem. On dominuje, a ona kluczy. W kulturowych zasobach symbolicznych wszelkie negatywne skojarzenia z kobiecą płcią w rodzaju *vagina dentata* są całkowicie kontrolowane przez męską projekcję, w żaden sposób nie utrwalają pozytywnie kobiecej siły. Śmiech Meduzy jest tu nową jakością – dekonstruuje sposoby tworzenia symbolicznej (seksualnej, egzystencjalnej, politycznej) przemocy, wprowadza sposób na swoisty symboliczny *empowerment* kobiet. Ogromnie wzmacnia tu wymowę pracy Demko jej rezonowanie ze współczesnym artywizmem feministycznym. Rytuał *ana-suromai* ma w nim swoje uznane miejsce jako źródło inspiracji: wystarczy wspomnieć feministyczne demonstracje w Mediolanie z okazji Dnia Kobiet w 2015 roku²⁴. czy akcje brytyjskiej artystki Nicolii Hunter (dawniej Canavan), fundatorki całego ruchu „Rising the Skirt”, które aktywizują kobiety w różnych krajach w celach osobistych, emancypacyjnych, jak i politycznych²⁵. Biorąc pod uwagę ironiczną dosłowność pracy Demko, szczenie „śmiechem Meduzy” okazuje się całkiem możliwe.

24 A. Fasoni, *Ana Suromai*, Blakk-mamba on DeviantArt, <https://blakk-mamba.deviantart.com/art/Ana-Suromai-668048009>, dostęp: 8.06.2018.

25 Hunter mówi: „»Podnoszenie spódnicy« od lat ma wpływ na moją twórczość (www.nicolacanavan.com) – to, jak kwestionuje pojęcie piękna czy społeczny i kulturowy status kobiet w wielu religiach, i jak to oddziałuje na reprezentowanie kobiecego ciała w mass mediach. Wydaje mi się, że byłby to ważny krok wstecz – by ruszyć naprzód, ku odzyskaniu cipy jako potężnego narzędzia w dochodzeniu swoich praw” (tłum. JZ), *M.A.M.A. – Mothers ARE Making Art – New Installation(s)*, Museum of Motherhood, 1.07.2015, <https://mommuseum.org/2015/07/01/raising-the-skirt-with-m-a-m-a/>, dostęp: 8.06.2018. Por. także *That Conservative Girl, Disgusting Feminists Launch 'Raise The Skirt' Project, Want Women To Do SICK Act In Public*, „Mad World News”, 20.02.2018, <https://madworldnews.com/feminists-raise-the-skirt-project/>, dostęp: 8.06.2018.