

IZABELA KOWALCZYK

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-9808-2416](https://orcid.org/0000-0002-9808-2416)

UNIwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

ZALETY BYCIA ARTYSTKĄ (Z EUROPY ŚRODKOWEJ)...

Słowa kluczowe: artystki, Linda Nochlin, sztuka feministyczna, sztuka postfeministyczna, Europa Środkowa, seksualność, sztuka współczesna

Keywords: women artists, Linda Nochlin, feminist art, postfeminist art, Central Europe, sexuality, contemporary art

Abstrakt: 50 lat po napisaniu przez Lindę Nochlin eseju *Dlaczego nie było wielkich kobiet artystek?* artystki wciąż borykają się z ograniczeniami, słabą pozycją w polu sztuki oraz własnym uzależnieniem od innych. W tekście omawiam wybrane prace artystek z Europy Środkowej, które wskazują na płciowe i geograficzne zależności panujące w zachodnim świecie sztuki. Takie artystki jak Tanja Ostojić, Anetta Mona Chisa i Lucia Tkáčova, Agata Zbylut oraz Aneta Grzeszykowska stosują w swojej sztuce strategie dywersji oraz mimikry, a same artystki można określić tricksterkami.

Abstract: Fifty years after Linda Nochlin wrote her essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* female artists are still struggling with limitations, a weak position in the field of art and their own dependence on others. In the text I discuss selected works of artists from Central Europe, which indicate the gender and geographical dependencies prevailing in the Western art world. Such artists as Tanja Ostojić, Anetta Mona Chisa and Lucia Tkáčova, Agata Zbylut and Aneta Grzeszykowska use diversion and mimicry strategies in their art, and the artists themselves can be described as tricksters.

Organizatorki konferencji pt. *Dlaczego nie było wielkich artystek?*¹, odbywającej się w 50. rocznicę wydania słynnego eseju Lindy Nochlin, postawiły pytanie między innymi o to, jak jego lektura wpłynęła na historię sztuki i badania nad twórczością kobiet w Polsce.

Z pewnością wiele zmieniło się od tamtego czasu – z powodzeniem rozwijają się feministyczna historia sztuki, krytyka, a także feministyczne kuratorstwo. Odnoszę jednak wrażenie, że te rozważania nie wnoszą do naszej kultury tyle, co prace zaangażowanych feministycznie artystek (i niekiedy artystów). Sama Nochlin stwierdziła, że jej pytanie „Dlaczego nie było wielkich artystek?” jest „wierzchołkiem góry lodowej”, wskazała jednocześnie na potrzebę badań, które obaliłyby „romantyczną, elitarną, gloryfikującą indywidualizm” mitologię historii sztuki². W niniejszym tekście chcę zastanowić się nad tym, czy cel ten udało się osiągnąć i w jaki sposób przyczyniają się do tego współczesne artystki.

¹ Konferencja *Dlaczego nie było wielkich artystek?* *Historia sztuki w Polsce pięćdziesiąt lat od publikacji słynnego eseju Lindy Nochlin*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, 25–26 XI 2021.

² L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. B. Limanowska, „Ośka”, 1999, 3, s. 55.

To właśnie one bowiem w swoich pracach odważnie rozbijają stereotypy oraz prowokują do namysłu nad wkluczeniami w świecie sztuki. Siedemnaście lat po napisaniu tekstu przez Lindę Nochlin powstał plakat grupy Guerrilla Girls *The Advantages of Being a Woman Artists* (1988) wskazujący, że artystki wciąż skazane są na brak sukcesu, wykluczenie oraz kiepską sytuację materialną. W 2020 r. podobną pracę dedykowaną grupie amerykańskich twórczyń stworzyła Sanja Iveković, pokazując „zalety” bycia artystką w kwarantannie.

Tymi zaletami – w cudzysłowie oczywiście – jest praca bez presji sukcesu, nieprzejmowanie się tym, że ktoś nazwie cię geniuszem (geniuszką?) czy wielką artystką, obserwowanie, jak twoje idee wykorzystują inni, a w kwarantannie to między innymi: nieodpłatne branie udziału w wystawach online, trzymanie społecznego dystansu od kuratorów, zapomnienie przez galerzystów, możliwość ucieczki od sztuki do pracy domowej czy noszenie lateksowych rękawiczek zakupionych wraz z perwersyjnym kochankiem bądź kochanką.

Ta ostatnia kwestia pozostaje nie bez znaczenia w kontekście realizacji, które zamierzam omówić w niniejszym tekście. Chcę bowiem zwrócić uwagę na strategie prowokacji, żartu, dywersji oraz mimikry. Wskażę na prace tworzone przez tricksterki, skandalistki, rebeliantki, łobuziary, waginistki (jak określa siebie Iwona Demko) czy dziewczyny „z jajami” (jak nazywa dwie bohaterki mojego tekstu Zuzanna Stefková³). Stawiam bowiem tezę, że tylko drwina z konwenansów i tradycyjnej moralności pojawiająca się w realizacjach artystycznych, na które wskażę poniżej, może „rozbić balon” poważnej historii sztuki z jej elitarną i romantyczną mitologią.

Grzeczne kobiety nie powinny mówić o seksualności, erotycznych relacjach, nie powinny otwarcie podrywać i uwodzić, zwłaszcza aby czerpać z tego korzyści, chwalić się swoim ciałem, a nawet straszyć cipką. Nie powinny też podszywać się pod innych, podkradać im pomysły, kłamać i udawać kogoś, kim się są.

W 1998 r. Kriszta Nagy w pracy prezentowanej na billboardzie przedstawiła siebie niczym modelkę w czarnej bieliźnie, przybrawszy nieco wyzywającą pozę. Na plakacie widniał napis: „I am a contemporary painter”. Praca ta, jak pisał Piotr Piotrowski, naruszała identyfikację płci kulturowej, a także „kulturową tożsamość zawodu malarza i jego (jej) społecznej pozycji”⁴. Artystka odważnie wystawiła swoje ciało, jakby chciała oznajmić, że, choć jest współczesną malarką, nie będzie udawać kogoś, kim nie jest; że nie zrezygnuje ze swojej kobiecości i seksualności.

Iwona Demko w pracy *Kobieta na sprzedaż*, podejmując trudny temat przymusowej prostytucji, wystawiła siebie przebraną za prostytutkę w sklepowej witrynie. Dużo bardziej znane są jej realizacje z cyklu *Waginatyzm*. W swoich licznych pracach artystka gloryfikuje waginy, przedstawiając je wręcz jako obiekty kultu. W innych dziełach odwołuje się do rytuału *ana-suromai*, a więc obnażania przez kobiety swych genitaliów w celu odstraszenia wroga⁵. Jednym z nich jest *408 223 podniesień [sic!] spódnicy, czyli Mój sen o Czarnym Proteście*, a pojawienie się jej na ekspozycji, której byłam kuratorką: *Polki, patriotki, rebeliantki* w poznańskim Arsenale w 2017 r. wywołało w internecie prawdziwą „gównoburzę”, co opisała Agata Araszkiwicz w tekście pod tytułem *Szczucie śmiechem Meduzy*⁶. Autorka, analizując ówczesną dyskusję na temat pracy Demko wskazała, że śmiech Meduzy jest niewygodny, gdyż jest ekstrawagancką próbą ataku na patriarchalny ład społeczny⁷. Jest on też, według badaczki, „nową jakością – dekonstruując sposoby tworzenia symbolicznej (seksualnej, egzystencjalnej, politycznej) przemocy, wprowadza sposób na symboliczny *empowerment* kobiet”⁸.

Pokazywanie waginy lub choćby sugerowanie tego jest niebezpieczne, ale jeszcze bardziej niebezpieczne może być pokazywanie aktu seksualnego. Artystką wyprzedzającą czasowo omawianą w tym artykule sztukę jest Natalia LL, którą można uznać za prekursorkę współczesnych chuliganek. Tak zresztą została przedstawiona na wystawie *Chuliganki* zorganizowanej przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej (kuratorka: Natalia Sielewicz, Open'er, Lotnisko Gdynia-Kosakowo, 28 VI – 1 VII 2017), gdzie zostały zaprezentowane jej dwie fotografie zatytułowane *Sztuka zwierzęca* (1978). Tu, wśród tytułowych *Chuliganek* znalazły się też m.in. Agata Bogacka, Maria Toboła, Dominika Olszowy i Paulina Ołowska. Prekursorską rolę artystki pod-

³ Z. Štefková, *Czy humor ma jaja, albo, co robią niedobre dziewczynki w czerwonej biblioteczkę*, [w:] *Przykra sprawa – czeska wystawa / Shadows of Humor*, [katalog wystawy], red. W. Hollister, A. Mituś, Wrocław 2006, s. 96–101.

⁴ P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 246.

⁵ Kobiety, które chciały odstraszyć wroga – najczęściej na morzu – wychodziły na brzeg i unosiły spódnice. Oczywiście nie miały na sobie żadnej bielizny. Pokazując srom odstraszały wrogów. Demko pomyślała, że ten rytuał powinien się sprawdzić również współcześnie. Jednak trudno było jej namówić jakąkolwiek kobietę, by wyszła na rynek w Krakowie i podniosła spódnicę, sfotografowała więc samą siebie. Stąd tytuł *Mój sen...*, czyli wyobrażenie tego, jak taki protest mógłby wyglądać.

⁶ A. Araszkiwicz, *Szczucie śmiechem Meduzy*, [w:] *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Poznań 2018, s. 52–70.

⁷ *Ibidem*, s. 69.

⁸ *Ibidem*, s. 70.

kreśla też Agnieszka Rayzacher: „Postawa Natalii LL, jej bezkompromisowość połączona [z] umiejętnością «uwodzenia» poprzez nadanie swoim pracom wyrazistej, ale też atrakcyjnej formy wizualnej, sprawiają, że twórczość ta stanowi ważny punkt odniesienia oraz inspirację dla kolejnych pokoleń artystek i artystów podejmujących z chęcią tematy i motywy obecne w jej fotografiach, filmach i performansach”⁹.

Warto wspomnieć w tym miejscu jej prace z pierwszej połowy lat 70., takie jak cykl *Strefa intymna* (1969–1972) oraz *Natalia ist sex* (1974). O fotografiach z pierwszego cyklu pisała Agata Jakubowska, że ukazując intymny stosunek kobiety i mężczyzny, zrywają całkowicie z tradycją przedstawiania seksu w kulturze europejskiej. „*Strefy intymne* są swoistym przejawem chęci równouprawnienia w sferze seksualności, zmanifestowania prawa kobiet do równego dostępu do niej”¹⁰.

Z kolei praca *Natalia ist sex* to fotoinstalacja, w której w tytułowy napis ułożone są fotografie ukazujące zbliżenia genitaliów czy dolnych partii ciał kochanków w trakcie aktu seksualnego. Nawiasem mówiąc, gdy prezentowałam tę pracę na wystawie *Mikroutopie codzienności* w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu w 2013 r., musiałam zamknąć ją w specjalnym pomieszczeniu z napisem: „Tylko dla widzów dorosłych”.

Najbardziej znanym cyklem Natalii LL jest *Sztuka konsumpcyjna* z roku 1972. W tych pracach artystka ukazała zmultiplikowane fotograficzne wizerunki atrakcyjnej i świadomej swojej seksualności kobiety. Konsumuje ona – w zależności od wersji pracy – parówki, banany, paluszki, mandarynki, arbuza, kisiel lub po prostu cieknie jej ślinka na myśl o „słodkich przyjemnościach”. W kraju niedoboru dóbr konsumpcyjnych i stabuizowania sfery seksualnej ta praca była jawną prowokacją. Bo oczywiście było i jest, że ukazana tutaj konsumpcja jest jawnym odniesieniem do seksu oralnego.

Dwuznaczność przedstawień ujawnia się też we wzroku sfotografowanej modelki. Z jednej strony patrzy ona na widza, kusząc go (ją?) czy też uwodząc, z drugiej jednak – w jej spojrzeniu pojawia się kpina i ironia. Artystka sugeruje, że prawo do rozkoszy posiada tutaj ukazana kobieta, ona nią zarządza i ją kontroluje – i w dodatku robi to jawnie i ostentacyjnie. Mimo że kusi widza (widzkę?), nie poddaje się jego (jej) fantazjom. To ona przejmuje kontrolę nad pożądaniem oraz spojrzeniem osoby patrzącej.

Sztukę konsumpcyjną, podobnie jak wspomniane wcześniej prace, należy odczytywać przede wszystkim w kontekście czasu ich powstania. Agata Chałupnik, wyjaśniając hasło „Wychowanie seksualne: «sztuka kochania»” w książce *Obyczaje polskie* wskazuje, że „moralność socjalistyczna przypominała moralność drobnomieszczańską”, dominowała wówczas pruderia, od której nie była wolna nawet zawodowa seksuologia¹¹. W latach 70. w Polsce zaczęły już pojawiać się poradniki dotyczące sfery seksualności (rewolucją była *Sztuka kochania* Michaliny Wisłockiej publikowana we fragmentach na łamach pism „Perspektywy” i „Tygodnik Kulturalny” w latach 1973–1974, a jako książka w 1978 r., czyli dopiero po powstaniu *Sztuki konsumpcyjnej*). Jednak kto wtedy słyszał o punkcie G, wielokrotnym orgazmie, o seksie bez zobowiązań i konsekwencji?

Natalia LL zaprezentowała więc w swoich pracach nieistniejący w polskiej wizualności tego czasu wzorzec kobiety niezależnej, świadomej swojej seksualności, kontrolującej własną przyjemność. Wskazała w ten sposób na wzorce kultury zachodniej, które mogły pozwolić kobietom na wyrwanie się ze stereotypów i socjalistycznej moralności, a tym samym otworzyć je na samostanowienie i czerpanie przyjemności. Ujawniła też przepaść między zachodnim feminizmem a tym jego nurtem, który jest nam najbliższy – z Europy Środkowo-Wschodniej, bo to, co tam było odczytywane jako represyjne, w naszym kontekście społeczno-kulturowym było wyzwoleniem. Dlatego też chcę podkreślić, że prace Natalii LL należy odczytywać przede wszystkim jako afirmatywne, wpisujące się w późniejszą maksymę Naomi Wolf, kojarzącą się już z postfeminizmem: „Jeżeli nie mogę tańczyć, to to nie jest moja rewolucja”¹².

Artystki, które zamierzam omówić w dalszej części tekstu, stawiają również na zabawę¹³. Jednak seksualność w ich pracach jawi się nie tylko jako obszar doznawania przyjemności, ale także sfera, poprzez którą prowadzona jest gra o władzę oraz uznanie.

⁹ A. Rayzacher, *Natalia LL i jej intymne rewolucje*, IFEM, <https://www.ifem.pl/pl/natalia-ll-artystka/> (dostęp: 12 V 2022).

¹⁰ A. Jakubowska, *Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana czy wyzwolona. O kilku aspektach twórczości Natalii LL z perspektywy psychoanalizy Lacanowskiej*, „Artium Quaestiones”, 1997, 8, s. 118.

¹¹ A. Chałupnik, *Wychowanie seksualne: „sztuka kochania”*, [w:] *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 423.

¹² N. Wolf, *Klin klinem*, tłum. B. Limanowska (fragment książki *Fire with Fire. The New Female Power And How it Will Change 21st Century*, London 1993), [w:] *Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska, T. Oleszczuk, Warszawa 1994/1995, s. 43.

¹³ Wątek ten podjęłam już na blogu „Straszna sztuka w czasie pandemii” we wpisie *Artystki tricksterki*, <https://strasznasztuka.pl/tag/tanja-ostojic/> (dostęp: 12 V 2020).

Najpełniej ujawniają to akcje Tanji Ostojic, artystki urodzonej w 1972 r. w Užicach na terenie byłej Jugosławii (obecna Serbia), zmieniającej miejsca zamieszkania od Serbii, przez Słowenię, Francję i Niemcy, obecnie mieszkającej w Berlinie. W swoich pracach i akcjach tworzonych od roku 2000 z serii *Crossing Border Series* stara się przeświecić sytuację artystki z byłego bloku wschodniego, spoza Unii Europejskiej – od niemożności wyjechania na Zachód i zdobycia upragnionej wizy (*Waiting for Visa*, sześciogodzinny performans przed konsulatem austriackim w Belgradzie, 2000), poprzez sytuację artystki emigrantki, po analizę sytuacji artystki z Europy Środkowej w relacji z wielkim światem sztuki. Najczęściej w pełni angażuje samą siebie, testując mechanizmy zależności od innych posiadających jakąkolwiek władzę. Jedną z najbardziej znanych akcji Ostojic jest sieciowy projekt partycypacyjny *Looking for a Husband with EU Passport* (2000–2005), rozpoczęty od zamieszczenia w sieci ogłoszenia matrymonialnego artystki ze zdjęciem, na którym ukazane jest jej nagie, wygolone ciało, co miało odnosić się do jej deklaracji, że może dopasować się do określonego z góry wzorca. Efektem był, jak zauważa Zdenka Badovinac, wizerunek artystki przypominającej wyglądem więźniarkę, co odnieść można do poczucia uwięzienia w krajach nienależących do EU¹⁴. Sama artystka znalazła w ten sposób męża – Klemensa G. z Niemiec. Wzięła z nim ślub w 2001 r., otrzymała trzy-miesięczną wizę i przeniosła się do Dusseldorfu, gdzie, korzystając z kolejnych wiz, przebywała trzy i pół roku. Po tym okresie jej pozwolenie na pobyt wygasło, nie miała bowiem rodzinnej deklaracji podatkowej. W związku z tym rozwiodła się z Klemensem G. i z tej okazji zorganizowała *Divorce Party*, a więc przyjęcie rozwodowe. W międzyczasie w 2004 r. powstał też jej kontrowersyjny, oceniany w Austrii plakat (później wielkoformatowy banner) *Untitled. After Courbet*. Jest to fotografia przywołująca słynny kontrowersyjny obraz malarza pt. *Pochodzenie świata*, jednak w przypadku zdjęcia Ostojic leżąca z rozchylonymi nogami kobieta ma założone niebieskie majtki z umieszczonym pośrodku symbolem Unii Europejskiej. Praca odnosi się do problemu małżeństw zawieranych przez kobiety z Europy Wschodniej z obywatelami Unii tylko po to, by uzyskać prawo do pozostania na terenie danego kraju.

Jednak w kontekście tematu niniejszego tekstu najciekawsze są jej akcje obnażające mechanizmy seksualnych zależności w zachodnim świecie sztuki. Artystka w latach 2001–2003 pracowała nad serią *Strategies of Success / Curator Series*¹⁵, składającą się z performansów, instalacji, fotografii oraz pism. W 2001 r. udało się jej przekonać do swojego pomysłu legendarnego kuratora z Berna, Haralda Szeemanna, aby towarzyszyć mu jako jego ochrona i osobisty „anioł stróż” podczas otwarcia oraz innych uroczystych przyjęć na 49. Biennale w Wenecji, którego był dyrektorem. Po raz kolejny Ostojic użyła siebie i swego ciała jako medium. Szeemannowi zostało zadedykowane szczególne dzieło *Czarny kwadrat na białym tle*, utworzony na wzgórku łonowym artystki. Tylko on miał prawo oglądać tego „ukrytego Malewicza”, dla innych praca pozostała ukryta.

Zaopatrzywszy się w suknie od najlepszych projektantów (dzięki pieniądзом pozyskanym od Szeemanna), artystka przechadzała się z nim pod rękę, nie odstępowała go na krok, towarzyszyła przy jego wystąpieniach, oficjalnie jednak nie zabierając głosu. Przede wszystkim pozowała do zdjęć i była po prostu piękna. Na filmie dokumentującym wenecką akcję Ostojic sam Szeemann nie wygląda jednak na zachwyconego jej towarzystwem, jest często skrępowany podejrzliwymi spojrzeniami innych i pytaniami dotyczącymi jej tożsamości¹⁶. Akcję artystki cechowała bowiem ostentacja, a w przypadku seksualnych zależności nie uchodzi, aby były one jawnie demonstrowane. Akcja Ostojic odsłoniła panujące w międzynarodowym świecie sztuki stosunki władzy, krzyżujące się z relacjami płci. Dla Szeemanna weneckie biennale było ostatnią ważną wystawą, zmarł w 2005 r.

Jeszcze dalej Ostojic posunęła się w następnych akcjach – przy udziale publiczności brała kąpiel w pianie wraz z włoskim kuratorem Bartolomeo Pietromarchim i krytykiem sztuki Ludovico Pratesim w Palazzo delle Esposizioni w Rzymie oraz myła stopy kuratorowi z Belgradu Stevanowi Vukoviciowi w *Sofa for Curator* (2002). Performansem bez udziału publiczności, z którego zachowały się jedynie zdjęcia wykonane przez wynajętych przez nią paparazzi, były *Wakacje z kuratorem* (2003). Podjęła tam erotyczną grę z albańskim kuratorem Edim Muką, który był między innymi dyrektorem 2. Biennale w Tiranie.

Oczywiście we wszystkich tych akcjach Tanja Ostojic wykorzystywała mężczyzn, którzy stali się obiektami jej performansu. Wszystko działo się co prawda za ich zgodą, choć chyba Edi Muka o całym podstępie początkowo nie wiedział. Ostojic ujawniła w sposób ironiczny władzę kuratorów i krytyków, od których

¹⁴ Z. Badovinac, *Shenghen Women*, [w:] *Gender Check. A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, red. B. Pejić, Köln 2010, s. 200.

¹⁵ Por. *Tanja Ostojic, Strategies of Success / Curators Series, 2001–2003*, [katalog wystawy], red. T. Ostojic, Belgrad 2004.

¹⁶ Film prezentowany podczas spotkania z artystką na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, 22 IV 2016 r.

całkowicie zależy sukces artystów i artystek. Ponadto, w odniesieniu do własnej sytuacji kobiety artystki z Europy Środkowej, Ostojic zmagają się z pytaniem o to, czy przebić się do wielkiego świata sztuki można tylko poprzez zyskaną w sposób dwuznaczny protekcję tych, którzy w tym świecie rozdają karty.

Świat męskich kuratorów i krytyków stał się też przedmiotem drwin w akcjach i filmach duetu czesko-słowackich artystek Anetty Mony Chisy i Lucii Tkáčovej. Artystki zakpiły z własnego środowiska, obiektem niewybrednych ocen czyniąc swoich znajomych artystów, krytyków, kuratorów. Również one potraktowały ich instrumentalnie, oceniając ich fizyczną atrakcyjność oraz potencjalną „użyteczność”. W 2005 r. w galerii Jelesnej (Centrum Sztuki Współczesnej) w Pradze artystki zaprezentowały projekt pt. *Czerwona Biblioteczka*. Było to opowiadanie erotyczne przedstawione w formie wielkoformatowych druków, w którym występowali artyści i krytycy działający na czeskiej scenie artystycznej. Opowiadanie dotyczyło pogoni za „kobietą w czerwieni” będącej symbolem, jak pisze Zuzanna Štefková, „kolektywnej żądzy wszystkich męskich protagonistów, których tożsamości i imiona zmieniały się kalejdoskopowo podczas marnego pościgu – oraz w końcowej scenie erotycznej, gdzie niemal w każdym zdaniu figurował inny mężczyzna”¹⁷. Drugą częścią projektu były listy imion artystów, teoretyków oraz właścicieli galerii uporządkowane według stopnia ich erotycznej atrakcyjności z takimi nagłówkami jak: „Sekretne obiekty pożądania (mężczyźni, którym opieram się tylko pro forma)”, „Kiedykolwiek, cokolwiek (mężczyźni, którzy umieją mnie rozpałić choćby spojrzeniem)”, „Z nudy – mężczyźni, którym się oddam dla sportu i dla podwyższenia pewności siebie” itp. Štefková, opisując sytuację na wernisażu, zauważa: „Podczas gdy mężczyźni byli oceniani i szufladkowani, a tym samym sztucznie postawieni w sytuacji wzajemnego porównywania się, kobiety (przynajmniej te, które nie rościły sobie praw do ocenianych mężczyzn) mogły raz jeden zasmakować pozycji przewagi”¹⁸. Pełna ironii oraz autoironii praca nie miałaby sensu, gdyby Anetta Mona Chisa i Lucia Tkáčová nie były pewne swojej fizycznej atrakcyjności. Štefková pisze o ich bezczelności, ale też o powiedzeniu głośno o tym, czego mówić się nie powinno¹⁹.

W tym samym roku artystki wykonały też projekt pt. *Holiday video*, w którym porównywały i oceniały artystów, krytyków sztuki i kuratorów ze Słowacji, zastanawiając się za co, za ile i za jakie przysługi mogłyby iść z nimi do łóżka. Piotr Piotrowski w odniesieniu do tego projektu pisał: „Zapewne żaden (a przynajmniej niewielu) mężczyzna nie chciałby usłyszeć o sobie, w dodatku publicznie, że jest nieatrakcyjny, mało obiecujący, że seks z nim może być katastrofą i że nawet za obietnicę indywidualnej wystawy oraz dużego artykułu na pierwszej stronie wielonakładowej i prestiżowej gazety nie warto się z nim kochać...”²⁰. Ponadto specjalnie na 2. praskie biennale w 2005 r. zrealizowały film zatytułowany *Home Video* (2005), gdzie przedstawiły siebie podczas swobodnej rozmowy, w której oceniają walory Giancarla Politego i Milana Knižáka – głównych kuratorów dwóch, konkurencyjnych wobec siebie przestrzeni biennale. Opowiadały one zarówno o ich wpływach w świecie sztuki, ale też zastanawiały się nad ich seksapilem, aby odpowiedzieć sobie na pytanie, jak daleko mogłyby się posunąć w ofercie swoich usług seksualnych i czego by w zamian oczekiwały. „Cały projekt – pisze Štefková – w zależności od punktu widzenia jawi się jako okrutna gra sztubacko bawiących się artystek, jako bezkompromisowa odpowiedź na zaczepki *a la macho*, oceniające kobiety według wyglądu, albo wreszcie jako złożony system uwodzenia, odkrywający zaskakujący wymiar kobiecego poczucia humoru”²¹.

Zarówno Tanja Ostojic, jak i Anetta Mona Chisa i Lucia Tkáčová poruszają się po bardzo grzaskim i niebezpiecznym terenie seksualnych zależności, ujawniając nierówne relacje płci i zależność kobiet od męskich krytyków i kuratorów, którym niekiedy zmuszone są ulegać. Artystki dokonały odwrócenia tych relacji, przez co ich prace nabrały nie tylko ironicznego, ale również demaskatorskiego wydźwięku.

Również wśród polskich artystek znajdziemy tricksterki, które starają się przeświecić działanie świata sztuki, choć nie dotykają tak bezpośrednio zależności seksualnych. Polskie artystki raczej ironizują na temat romantycznej miłości, jaką młode artystki darzą swych mistrzów, jak zrobiła to Ada Karczmarczyk w swoim *Miłosnym performansie* dla Oskara Dawickiego (2012).

Jedną z ciekawszych tricksterek jest Agata Zbylut z jej ironiczną pracą *W sztuce marzenia się spełniają, ale nie wszystkim* (2009)²². Zdjęcia ukazują samą artystkę w blasku fleszy, odbierającą nagrody artystyczne

¹⁷ Štefková, *op. cit.*, s. 96.

¹⁸ *Ibidem*, s. 97.

¹⁹ *Ibidem*, s. 98.

²⁰ Piotrowski, *op. cit.*, s. 253.

²¹ Štefková, *op. cit.*, s. 99.

²² Por. I. Kowalczyk, *Agata Zbylut. Pomiędzy teatrem gestów a poszukiwaniem prawdziwych relacji*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce”, 2013, 1 (93), s. 6334–6344.

i medale, otoczoną znanymi politykami i celebrytami ze świata sztuki, udzielającą wywiadów, przyjmującą jakąś nominację lub może profesurę od prezydenta Lecha Kaczyńskiego, fotografując się z ministrem kultury Bogdanem Zdrojewskim.

Na większości tych zdjęć artystka znajduje się w centrum, spotyka się z uznaniem i podziwem, jest adorowana i wielbiona. Ale wszystko to jest fotoszopową manipulacją.

Przy okazji mamy do czynienia z analizą tego, jak pojmowany jest sukces artystyczny. Przestają się liczyć konkretne prace czy wystawy, a ważne staje się przede wszystkim to, gdzie i w jakich kręgach porusza się dany artysta czy artystka, przez kogo i w jaki sposób jest traktowany/a. Mamy tu do czynienia z przedstawieniem w pigułce pola sztuki, które – jak wskazywał Pierre Bourdieu – jest zarazem polem władzy, polem możliwych sił działających na wszystkie obiekty, które mogą się w nim znaleźć, jest polem walk i gier, które mają na celu zajęcie jak najlepszych pozycji w jego obrębie. Najlepsze pozycje gwarantują zarówno sukces, jak i dają gratyfikację finansową, dlatego szczególnie ważna jest rola wszystkich osób pośredniczących między polem artystycznym a ekonomicznym i politycznym²³.

Jeśli chodzi o artystki i artystów, niebagatelną rolę dla zajmowanych przez nich pozycji w polu sztuki odgrywa ich umiejscowienie, to, skąd są, u kogo zrobili dyplom, gdzie pracują, z jaką galerią i środowiskiem są związani, ale również, jakiej są płci czy orientacji. Choć dla polskiej sceny artystycznej niekwestionowanym centrum jest Warszawa, nie można mieć jednak złudzeń – Polska, jak i inne kraje Europy Środkowej, to również peryferia wielkiego świata sztuki. Co więc mogą zrobić polscy artyści, a szczególnie artyści z polskiej prowincji, nie wspominając już o kobietach artystkach, aby osiągnąć sukces artystyczny? Czy skazani/skazane są na zatrzymanie się na marzeniach o karierze i sławie? Czy mogą liczyć jedynie na księcia z bajki (ważnego zagranicznego kuratora), który zagwarantuje im dobrą pozycję w polu sztuki? A może powinni/ły bezczelnie naśladować tych, którzy i które ten sukces już osiągnęły?

W tym ostatnim przypadku możemy mówić o strategii mimikry, o której pisał Homi K. Bhabha²⁴. Posłużyła się nią znakomicie Aneta Grzeszykowska w pracy *Untitled Film Stills* (2006), podszywając się pod Cindy Sherman i wykonując kolorowe kowery jej wczesnych prac, tworząc więc „prawie to samo, ale nie całkiem”, jak mówi o mimikrze Bhabha w odwołaniu do myśli Freuda²⁵. Artystka odwołała się do pierwszej serii prac amerykańskiej artystki z końca lat 70. Wydaje się, że jej zdjęcia dokładnie powtarzają prace Sherman. Przybrała identyczne pozy, co Sherman, jej twarz stała się kopią twarzy amerykańskiej fotografki. Jednak dopiero gdy widzi się te wcześniejsze prace, można zauważyć rozmaite „przesunięcia”. Prace Grzeszykowskiej są kolorowe, pojawiają się na nich nieco inne atrybuty, jak np. książka z polskim tytułem, a są to *Fragmenty dyskursu miłosnego* Rolanda Barthesa, czy elementy akcentujące polski kontekst, jak płyn Ludwik do zmywania naczyń.

Grzeszykowska kopiuje Sherman, tak jak Sherman kopiowała aktorki nieistniejących filmów klasy B. Jednak jej apropiacja ma też na celu postawienie pytania o to, co musi zrobić artystka z peryferyjnej Europy Wschodniej, żeby została zauważona przez centrum. Wiadomo, że ludzie lubią to, co znają, dlatego też postanowiła sprzedawać im kolorowe kowery prac Sherman.

Chodzi więc w tych wszystkich akcjach o zakpienie z zasad panujących w świecie sztuki, ujawnienie niepisanych reguł nim rządzących, a także przenicowanie stereotypów płci. Prace te można porównać do komputerowego wirusa, wprowadzając one w błąd, aby w ten sposób zachwiać całym systemem.

Niekiedy stają się nawet viralami, jak w przypadku pewnego filmu wykonanego w 2015 r. przez Iwonę Ogrodzką. Jeszcze jako studentka ASP we Wrocławiu na zaliczenie zajęć u Wojciecha Pukocza i Pawła Jarodzkiego wykonała filmik *Studentka ASP przeprasza*, który w krótkim czasie obejrzało 200 tys. osób²⁶. Odbierano go całkowicie na poważnie, pocieszano ją lub odwrotnie: krytykowano i wskazywano, że ma „wziąć się do roboty”. W jednym z komentarzy ktoś rzeczowo zauważył: „Prowadzący zajęcia z multimediów na zaliczenie kazał studentom zrobić filmik, który będzie miał 5 tysięcy wyświetleń. Niechcący, dziewczynie udało się wdrzeć do czołówki najbardziej komentowanych video ostatnich dni”. Do chwili obecnej film Ogrodzkiej ma już ponad 450 tys. wyświetleń i dlatego też można mówić o nim jako o viralu.

²³ P. Bourdieu, *Reguly sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 28, 109.

²⁴ H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] idem, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 79–88.

²⁵ *Ibidem*, s. 84.

²⁶ Iwona Ogrodzka, *Studentka ASP przeprasza*, 6 V 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=phH8p4d4Tt4> (dostęp: 10 V 2022).

Wydaje się, że tylko poprzez śmiech, żart, ironię można obalić „romantyczną, elitarną, gloryfikującą indywidualizm mitologię historii sztuki”. Wskazane artystki robią to, infekując system i wykorzystując „zalety” bycia kobietą artystką z Europy Środkowej. W ich pracach nie ma żadnych „świętości”, dotyczą one tematów tabu, głośno mówiąc o tym, o czym kobiety powinny milczeć. Przenicowują mechanizmy dyskryminacji kobiet artystek, aby na ich ruinach budować własne wypowiedzi artystyczne, niepoddające się regułom tradycyjnego i wciąż jednak męskocentrycznego świata sztuki.

ZALETY BYCIA ARTYSTKĄ (Z EUROPY ŚRODKOWEJ)...

Streszczenie

50 lat po napisaniu przez Lindę Nochlin eseju *Dlaczego nie było wielkich kobiet artystek?* artystki wciąż borykają się z ograniczeniami, słabą pozycją w polu sztuki oraz własnym uzależnieniem od innych. W tekście omawiam wybrane prace artystek z Europy Środkowej, które wskazują na płciowe i geograficzne zależności panujące w zachodnim świecie sztuki. Punktem wyjścia są prace: Guerrilla Girls *The Advantages of Being a Woman Artists* (1988) oraz Sanji Iveković *The Advantages of Being A Woman Artists in Quarantine* (2020). Artystki wskazały w nich, że kobiety artystki wciąż skazane są na brak sukcesu, wykluczenie oraz kiepską sytuację materialną. Przy okazji zwracam uwagę na strategie prowokacji, żartu, dywersji oraz mimikry. Omawiam prace tworzone przez tricksterki, skandalistki, rebeliantki, łobuziary, waginistki. Stawiam tezę, że tylko drwina z konwenansów i tradycyjnej moralności pojawiająca się w omówionych w tekście artystycznych realizacjach może „rozbić balon” poważnej historii sztuki z jej elitarną i romantyczną mitologią.

Artystką wyprzedzającą czasowo omawianą w tym artykule sztukę jest Natalia LL. Artystka zaprezentowała w swoich pracach nieistniejący w polskiej wizualności tego czasu wzorzec kobiety niezależnej, świadomej swojej seksualności, kontrolującej własną przyjemność.

Artystki omówione w dalszej części tekstu (Tanja Ostojić, Anetta Mona Chisa i Lucia Tkáčova) również odnoszą się do sfery seksualności. Jawi się ona nie tylko jako obszar doznawania przyjemności, ale także sfera, poprzez którą prowadzona jest gra o władzę oraz uznanie.

Również wśród polskich artystek znajdziemy tricksterki, które starają się przeświecić działanie świata sztuki, choć nie dotykają tak bezpośrednio zależności seksualnych. Agata Zbylut przeświecła reguły dotyczące tego, jak pojmowany jest sukces artystyczny. Aneta Grzeszykowska kopiuje prace Cindy Sherman, a jej apropiacja ma też na celu postawienie pytania o to, co musi zrobić artystka z peryferyjnej Europy Wschodniej, żeby została zauważona przez centrum.

Wskazane artystki uderzają w mitologię historii sztuki. Robią to, infekując system i wykorzystując „zalety” bycia kobietą artystką z Europy Środkowej. Dotykają one tematów tabu, głośno mówiąc o tym, o czym kobiety powinny milczeć. Przenicowują mechanizmy dyskryminacji kobiet artystek, aby na ich ruinach budować własne wypowiedzi artystyczne, niepoddające się regułom tradycyjnego i wciąż jednak męskocentrycznego świata sztuki.

ADVANTAGES OF BEING AN ARTIST (FROM CENTRAL EUROPE)...

Summary

Fifty years after Linda Nochlin wrote her essay “Why Have There Been No Great Women Artists?” female artists are still struggling with limitations, a weak position in the field of art and their own dependence on others. In the text I discuss selected works of artists from Central Europe, which indicate the gender and geographical dependencies prevailing in the Western art world.

As a starting point I take the works by Guerrilla Girls „The Advantages of Being A Woman Artist” (1988) and by Sanja Iveković “The Advantages of Being A Woman Artist in Quarantine” (2020). The artists pointed out that women in the artworld are still condemned to a lack of success, exclusion and poor financial circumstances. I also pay attention to the strategies of provocation, joke, diversion and mimicry. I discuss the works created by tricksters, scandalists, rebels, “vaginists”. I put forward the thesis that only a mockery of conventions and traditional morality appearing in discussed artistic realizations can “break the balloon” of a serious history of art with its elitist and romantic mythology.

The artist who pioneered this strategy in her works is Natalia LL, presenting a model of an independent woman, aware of her sexuality, in control of her own pleasure, which did not exist in Polish visuality of that time.

The artists discussed later in the text (Tanja Ostojić, Anetta Mona Chisa and Lucia Tkáčova) also refer to the sphere of sexuality. It appears not only as an area of pleasure, but also as a sphere through which the game of power and recognition is conducted.

Among Polish artists we can also find tricksters who try to reveal rules of the art world, although they do not touch on sexual dependencies so directly. Agata Zbylut examines the rules of artistic success. Aneta Grzeszykowska copies Cindy Sherman’s works, and her appropriation is also aimed at asking the question of what a woman artist from peripheral Eastern Europe must do in order to be noticed by the center.

The indicated artists strike at the mythology of art history. They do this by infecting the system and taking “advantage” of being a female artist from Central Europe. They touch on taboo topics, speaking out about what women should be silent about. They transform the mechanisms of discrimination against women artists in order to build their own artistic statements on their ruins, free from the rules of the traditional and still masculine world of art.

BIBLIOGRAFIA

- Araszkiewicz Agata, *Szczucie śmiechem Meduzy*, [w:] *Polki, Patriotki, Rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Poznań 2018, s. 52–70.
- Badovinac Zdenka, *Schengen Women* (2008), [w:] *Gender Check. A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, red. Bojana Pejić, Köln 2010, s. 197–203.
- Bhabha Homi K., *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków 2010.
- Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki, Kraków 2001.
- Chałupnik Agata, *Wychowanie seksualne: „sztuka kochania”*, [w:] *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa 2008, s. 420–428.
- Jakubowska Agata, *Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwiktana czy wyzwolona. O kilku aspektach twórczości Natalii LL z perspektywy psychoanalizy Lacanowskiej*, „Artium Quaestiones”, 1997, 8, s. 113–134.
- Kowalczyk Izabela, *Agata Zbylut. Pomiędzy teatrem gestów a poszukiwaniem prawdziwych relacji*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce”, 2013, 1 (93), s. 6334–6344.
- Kowalczyk Izabela, *Artystki tricksterki*, <https://strasznaszstuka.pl/tag/tanja-ostojic/> (dostęp: 12 V 2020).
- Nochlin Linda, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. Barbara Limanowska, „Ośka”, 1999, 3, s. 52–56.
- Piotrowski Piotr, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010.
- Rayzacher Agnieszka, *Natalia LL i jej intymne rewolucje*, IFEM, <https://www.ifem.pl/pl/natalia-ll-artystka/> (dostęp: 12 V 2022).
- Štefková Zuzanna, *Czy humor ma jaja, albo, co robią niedobre dziewczynki w czerwonej biblioteczce*, [w:] *Przykra sprawa – czeska wystawa / Shadows of Humor*, [katalog wystawy], red. William Hollister, Anna Mituś, Wrocław 2006, s. 96–101.
- Tanja Ostojić, *Strategies of Success / Curators Series, 2001–2003*, red. Tanja Ostojić, Belgrad 2004.
- Wolf Naomi, *Klin klinem*, tłum. Barbara Limanowska (fragment książki *Fire with Fire. The New Female Power And How it Will Change 21st Century*, London 1993), [w:] *Spotkania feministyczne*, red. Barbara Limanowska, Teresa Oleszczuk, Warszawa 1994/1995, s. 40–53.