



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: VALIE EXPORT, Eva and Franco Mattes : performance, powtórzenie i różnica płciowa


Author: Anna Kałuża

Citation style: Kałuża Anna. (2019). VALIE EXPORT, Eva and Franco Mattes : performance, powtórzenie i różnica płciowa. W: A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa (red.), "Płeć awangardy" (S. 349-364). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Anna Kałuża

 0000-0001-6267-1043

Uniwersytet Śląski w Katowicach

VALIE EXPORT, Eva and Franco Mattes: *performance*, powtórzenie i różnica płciowa*

Chciałabym opowiedzieć o dwóch performansach artystycznych – VALIE EXPORT oraz Eva Mattes and Franca Mattesa – które moim zdaniem dobrze pokazują ograniczenia i możliwości funkcjonowania w kulturze impulsów (neo)awangardowych. Wybrałam je z kilku powodów: po pierwsze, performans i sztuka performansu od końca lat pięćdziesiątych (jeśli uznamy, że happeningi na przykład Allana Kaprowa z 1959 roku są tu artystycznym punktem wyjścia) stały się bardzo znaczącymi formami aktywności kulturowo-społecznej i zdaje się, że to one najlepiej wcielały awangardowe założenia o łączeniu obszarów artystycznych, dyskursywno-badawczych oraz aktywistycznych¹. Po drugie, performansu nie udało się zneutralizować kulturowo, znalazł on swe przedłużenie w ciągle atrakcyjnej i kontrowersyjnej sztuce partycy-

* Pierwodruk niniejszego tekstu ukazał się na łamach „Czasu Kultury” 2018, nr 2, s. 102–108.

¹ Zob. P. AUSLANDER: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London 1996; R. SCHECHNER: *Performatyka. Wstęp*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Wrocław 2006; J. MCKENZIE: *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Kraków 2011; M. CARLSON: *Performans*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. Warszawa 2007; E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008; M. SUGIERA: *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*. W: *Kulturowa teoria literatury 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. WALAS, R. NYCZ. Kraków 2012; M. WILSON: *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*. „Art Journal” 1997, vol. 56, no. 4; J. LOXLEY: *Performativity. The New Critical Idiom*. New York 2007; D. TAYLOR: *Performance*. Trans. A. LEVINE. Durham, 2017.

pacyjnej². Po trzecie, wydaje mi się, że w żadnym innym obszarze artystycznym działalność kobiet nie była tak bardzo widoczna. Od mniej więcej początku lat siedemdziesiątych można mówić o performansie kobiecym, który miał ambicje przeobrażenia relacji społecznych, podobnie jak feministyczna działalność teoretyczno-akademicka. Choć oczywiście wcale na początku nie było łatwo, bo – jak uważa Lucy Lippard, amerykańska krytyczka – feminizujące artystki nie zyskały wcale uznania w głównym nurcie body artu końca lat sześćdziesiątych, „kiedy to Bruce Nauman ścisnął penisa między udami, Vito Acconci masturbował się, Dennis Oppenheim opalał się, a Barry Le Va objął o ściany”³. Jedynymi wówczas artystkami występującymi zasadniczo przeciwko męskiej idei body artu były Carolee Schneemann i Yoko Ono, przedstawiając własną profanację i gwałt. Na przykład w *Cięciu* z 1964 roku Yoko Ono pozwalała odcinać po kawałku swoje ubranie, a Schneemann w *Zwoju wewnętrznym* z 1975 roku wyciągała z pochwy rulonik papieru i czytała go⁴. Judy Chicago, autorka słynnej instalacji z 1979 roku *Dinner party*, w 1970 roku wprowadziła naukę performansu na Fresno State University⁵.

I

To w Ameryce. W Europie w tym czasie swoją działalność rozwijali akcjonisci wiedeńscy, znani z drastycznych akcji, opartych na brutalności wobec ciała, które stawało się dla nich ciałem ofiarnym, poddanym dość ogólnie rozumianym okaleczającym rytuałom. VALIE EXPORT, mieszkająca od początku lat sześćdziesiątych w Wiedniu (pseudonim artystyczny Waltraud Höllinger), w wywiadach raczej odżegnywała się od pokrewieństwa z akcjonistami, choć swoje i Ulrike Rosenbach akcje nazywała akcjonizmem feministycznym⁶. Od 1967 do 1971 roku EXPORT przeprowadziła serię perfor-

² Zob. C. BISHOP: *Performans delegowany: outsourcing autentyczności*. W: EADEM: *Sztuczne piekła. Sztuka partytocytacji i polityka widowni*. Przeł. J. STANISZEWSKI. Warszawa 2015, s. 381–417.

³ L. LIPPARD. Cyt. za: M. CARLSON: *Performans...*, s. 233.

⁴ Zob. C. SCHNEEMANN: *More Than Meet Joy*. New Paltz 1979.

⁵ Zob. M. CARLSON: *Performans...*, s. 234.

⁶ Zob. *Where the Conceptual Meets the Real. The Room as Territory for Important Battles*. In: VALIE EXPORT, *Zeit und Gegenzeit – Time and Countertime*. Eds. A. HUSSLEIN-ARCO, A. NOLLERT, S. ROLLING. Köln 2010, s. 255.

mansów na ulicach różnych miast Europy pod nazwą kino dotykowe *Tapp und Tastkino*. Po raz pierwszy EXPORT zrealizowała ten performans podczas Międzynarodowego Spotkania Niezależnych Filmowców w Monachium, gdy wręczano jej nagrodę za film *Ping-Pong*⁷. Została wówczas wygwizdana i niemal usunięta ze sceny. Ponowne wykonanie performansu polegało na tym, że stojąc na ulicy z przymocowanym na wysokości klatki piersiowej pudłem z kurtyną, EXPORT zgadzała się na to, by zachęceni przez mężczyznę stojącego obok przechodnie dotykali jej piersi⁸. Na kilka minut wkładali swoje ręce pod zasłonę pudełka i mogli – patrząc w oczy artystce – dotykać jej ciała. Użytego tu – dodajmy – jako materiału filmowego. Chodziło bowiem między innymi o to, by pokazać i powtórzyć z innej perspektywy kinowo-filmowe przyjemności płynące z uprzedmiotowienia kobiecego ciała. Sama EXPORT mówiła o swojej akcji: „[...] nie reprezentować realnego, lecz kwestionować je”⁹. Widz w sali kinowej pozostaje dla innych w ukryciu, to sytuacja podglądacza, który sam jest niewidoczny. Realne – ciało, zapachy, porowatość skóry, opór materii – jest zestetyzowane i oddalone w obrazie. Zmieniając parametry percepcyjne – zapośredniczony obraz staje się bezpośredniością dotyku, oczy zastąpione rękami – zmieniamy relacje społeczne w bardziej dosłowne i mniej zapośredniczone. *Tapp und Tastkino* (*Smak i dotyk kina*, 1968) EXPORT nazwała „prawdziwym filmem kobiecym”, bo pracują w nim przede wszystkim materialność i ciało. EXPORT – jak zauważa Magdalena Moskalewicz – „konfrontuje odcieleśnione i odrealnione spojrzenie właściwe odbiorowi kinowemu z materialnością realnego kobiecego ciała”¹⁰.

Prace EXPORT nie zyskały początkowo rozgłosu, lata sześćdziesiąte w Niemczech i Austrii to początek kształtowania się ruchu feministycznego, dlatego EXPORT sama komentowała własną twórczość, wpisując ją w semiotyczny feminizm. Mówiła więc o analizie struktur i systemów uprawomocniających kulturę patriar-

⁷ Korzystałam z artykułu B. SICHEL: *To us all. VALIE EXPORT's Film and Video Works*. In: *VALIE EXPORT, Zeit und Gegenzeit – Time and Countertime...*, s. 207–213.

⁸ V. EXPORT (1968) *Touch Cinema*. https://www.youtube.com/watch?v=JGv7F_S-rYk [dostęp: 14.01.2018].

⁹ R. MUELLER: *Valie Export – Fragments of the Imagination*. Indianapolis 1994, s. 3. Cyt. za: D. RODE: *Reenactments 2007–2010, Eva and Franco Mattes*. W: *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*. Red. P. ZAWOJSKI. Katowice 2015, s. 161.

¹⁰ M. MOSKALEWICZ: *VALIE EXPORT: między taśmą filmową a kobiecym ciałem*. „artem” 2010, listopad, s. 11. http://www.academia.edu/16752374/VALIE_EXPORT_mi%C4%99dzy_ta%C5%9Bm%C4%85_filmow%C4%85_a_kobiecym_cia%C5%82em [dostęp: 19.07.2019].

chalną. Swoje akcje wiązała z działaniami amerykańskich artystów, głównie tancerek eksperymentalnych (Trisha Brown) czy konceptualistów (Laurence Weiner). Pytana o odczucia podczas akcji *Tapp und Tastkino*, nie formułowała uwag krytycznych pod adresem patriarchalnej kultury, ale przesuwiała znaczenia swojej akcji w kierunku, by tak rzec, pozytywnych projektów społecznych:

Był to bardzo silny kontakt wzrokowy. Fascynujący, karmiłam się nim. Z poszczególnymi osobami głęboko i intensywnie patrzyliśmy sobie w oczy, a w tym samym czasie odbywała się projekcja „dotykowego filmu” (Tastfilm). Miałam nałożone na siebie pudło z otworem na piersi z przodu, ludzie mogli wkładać ręce do tego pudła i patrząc na mnie, równocześnie dotykać moich piersi. Spojrzenie, tak potrzebne w przypadku kina, wyrażało się w bezpośrednim kontakcie¹¹.

W tej perspektywie *Tapp und Tastkino* można czytać jako reakcję na postępujące zapośredniczenie kontaktów w kulturze, choć przecież sama artystka pracowała z mediami i interesowała się ich materialną specyfiką.

Najprościej byłoby określić strategię EXPORT w tej akcji jako nadidentyfikację z hegemoniczno-patriarchalnymi wzorcami wspartymi na antyfeministycznych koncepcjach nierówności płciowej (które mogą stanowić obsceniczną wersję świadomości grup dominujących). Łączyłoby to jej działania z zasadą potłaczku, czyli przetwarzania swojego wizerunku i udostępniania go na zasadzie daru, ale – jak pisze Ewa Majewska –

odwrócenie przedstawienia jest w tej pracy zarazem dyskusją nad polityką reprezentacji, czyli tym, co wizualne. Technologie jego medialnej i politycznej reprodukcji zostają w tej pracy połączone, by nie rzec – utożsamione – z polityczno-społecznym wymiarem płci i cielesności, dodatkowo kontestowany jest podział na prywatne i publiczne (dotykanie ciała kobiecego przez mężczyznę zostaje przeniesione na place Monachium, Wiednia i kilku innych miast Europy)¹².

¹¹ *Papierosy marki smart export*. Rozmowa Marty Czyż z VALIE EXPORT. „dwutygodnik.com” 2016, nr 4. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6494-papierosy-marki-smart-export.html> [dostęp: 19.07.2019].

¹² E. MAJEWSKA: *Ucieleśnione zniesienie (końca) sztuki w pracach VALIE EXPORT*. W: EADEM: *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*. Kraków 2013, s. 193.

To więc, co pokazuje EXPORT, nie jest (tylko) karykaturą/krytyką systemu widzialności/kina, jest raczej odpowiedzią na działania sił spektaklu napędzającego system symboliczno-kapitalistyczny. EXPORT zdaje się mówić, że uprzedmiotowienie kobiecego ciała bierze się z jego odcieleśnienia, przemoc (jak profanacja) ponownie ucieleśnia ciało, a więc – jej zdaniem – wprowadzenie ciał do kultury materialności zminimalizowałoby działania przemocowe. EXPORT nie jest tu reprezentantką sztuki krytycznej, rozumie, że nie wystarczy ujawnić mechanizmów, by odebrać temu systemowi sprawczość. Autorka *Tapp und Tastkino*, podobnie jak Antonioni, „nie krytykuje współczesnego świata, w którego możliwości głęboko »wierzy«: krytykuje współistnienie w świecie nowoczesnego umysłu i sfatygowanego, zużytego, neurotycznego ciała”¹³. Artystka nie tyle eksponuje fakt swojego podporządkowania i upodrzednienia, ile z materialności ciała czyni kontrargument przemiany ciała w znak towarowy czy przedmiot konsumpcji. To niecodzienna praktyka: męski nurt body artu, ale też częściowo kobiecy, choć zajmował się ciałami, to traktował je w bardzo specyficzny sposób: jako trampolinę do duchowo-rytualnych praktyk, ascetyczno-ekstazy. EXPORT walczy o ponowne ucieleśnienie ciała, nie do końca licząc się z dokonującymi się przy tej okazji polityczno-kulturowymi efektami jego upłciowienia.

Może warto jeszcze wspomnieć o innej, bardzo znanej akcji tej artystki *AktionHose: Genital Panic (Action Pants: Genital Panic, Spodnie akcji. Panika genitalna)* z 1969 roku, podczas której EXPORT przechadzała się w kinie między widzami w kostiumie z wyciętym trójkątem ukazującym łono artystki: „Mijałam rzędy wypełnione ludźmi z tym trójkątnym wycięciem, z tyłu padało światło projektora, sala była przyciemniona, z przodu był biały ekran. Nie mówiłam wiele. Tłumaczyłam tylko, że to, co zwykle mogą widzieć na ekranie, widzą tym razem na jawie”¹⁴. Po tej akcji powstała seria fotografii przedstawiających siedzącą VALIE EXPORT w rozkroku, w tym samym kostiumie, najczęściej bez butów, z natapiowanymi włosami i bronią. Tę akcję fotograficzną EXPORT powtórzyła Marina Abramović, pozując w tym samym/podobnym kostiumie i upodabniając się do austriackiej artystki, nie wywołało to jednak takiego odzewu jak działania EXPORT¹⁵.

¹³ G. DELEUZE: *Kino, ciało i mózg, myśl*. W: IDEM: *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Gdańsk 2008, s. 423.

¹⁴ *Papierosy marki smart export...*

¹⁵ Zob. M. ABRAMOVIĆ: *Valie Export Genitalpanik*. <https://www.youtube.com/watch?v=dgaE0fXNYO0> [dostęp: 19.07.2019].

Od 2007 roku Eva i Franco Mattes, artyści net-artowi, realizowali projekt *Reenactments (2007–2010)*... polegający na odtwarzaniu performansów z lat sześćdziesiątych, w tym performansu VALIE EXPORT, w warunkach wirtualnego życia Second Life. Na internetowej stronie artystów znajduje się zapis tego performansu¹⁶. Wernisaż polegał na tym, że publiczność zebrana w galerii może oglądać to, co dzieje się na ekranie, podczas gdy gracze Second Life mogą jako awatary wpływać na przebieg wydarzenia. Zmianie ulega sytuacja związana z podziałem na biernych i aktywnych oraz na tych, którzy pozostają z sobą w relacji bezpośredniej, i tych, którzy się nie kontaktują. Zwraca na to uwagę Dagmara Rode: „Spotkanie artystów i widzów w jednej przestrzeni nabiera natomiast paradoksalnego charakteru, bowiem Mattesowie, fizycznie obecni, skupiają się na aktualnym działaniu w Sieci”¹⁷.

Co tu się stało? Do – zdawałoby się – artystyczności opartej na efekcie bezpośredniości i zaangażowania cielesnego Mattesowie wprowadzili zapośredniczenie medialne, unieważniając w ten sposób przekonanie o performansie jako sztuce reakcji wyłącznie cielesnych lub – ujmując to dokładniej – wskazując, co oznaczają i jak się tworzą reakcje cielesno-płciowo-seksualne. Nie są oczywiście pierwsi, o mediatyzacji tak zwanej żywej sztuki mówiło się już od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Philip Auslander dowodził w swojej książce *Liveness*, że „performanse na żywo coraz częściej stanowią używane powtórki samych siebie, przetworzone przez mediatyzację”¹⁸. Oczywiście, w ramach takich powtórek mamy do czynienia z różnymi strategiami: czymś innym jest na przykład aktywność Brendy Laurel, która eksperymentuje z interaktywnością i teatralnością, ale chce osiągnąć te same efekty, o które chodziło poprzednikom obywatelom się bez kontekstu wirtualizacji:

Sądzę, że pewnego dnia – mówi artystka – będziemy przeżywać dionizyjskie doświadczenia w rzeczywistości wirtualnej i że będą to przeżycia najpotężniejsze i najbardziej intymne. Aby do tego

¹⁶ E. and F. MATTES: *Reenactment of Valie Export and Peter Weibel's Tapp und Tastkino. Synthetic Performance in Second Life*, 2007. <https://0100101110101101.org/reenactment-of-valie-export-and-peter-weibels-tapp-und-tastkino/> [dostęp: 19.07.2019].

¹⁷ D. RODE: *Reenactments 2007–2010, Eva and Franco Mattes*... s. 164.

¹⁸ P. AUSLANDER: *Liveness*. London 1999, s. 158. Cyt. za: M. CARLSON: *Performans...*, s. 196.

doszło, musimy tchnąć życie w narzędzia. Nasza twórcza siła musi się objawić nie jako artefakt, lecz jako współpracownik – rozszerzenie nas samych, wcielonych w nasze systemy¹⁹.

Czymś innym są działania między innymi An Xiao, która odtworzyła w warunkach realnych, ale za pośrednictwem Twittera, performans Mariny Abramović. Artystka znajdowała się w jednym miejscu z uczestnikami tej akcji, ale nie patrzyła na nich, bo cały czas kontaktowała się z nimi przez telefon i laptop, w absolutnej ciszy²⁰. Mattesowie, podobnie jak Xiao, zdecydowali się na powtórzenie performansu z lat sześćdziesiątych, realizowanego w warunkach rzeczywistych, i sprawdzenie – przynajmniej w punkcie wyjścia – w jakim stopniu zmiana środowiska, w którym wydarza się performans, może wpłynąć na zmianę wymowy akcji EXPORT.

II

Aby się zastanowić, co ostatecznie wynika z przeniesienia performansu austriackiej artystki do wirtualnej przestrzeni, musimy najpierw skoncentrować się na różnicy między kontekstami jej działań (z lat sześćdziesiątych) a kontekstami działań Mattesów.

Stawka interpretacji sztuki performansu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych polegała na dowiedzeniu transgresyjności, autentyczności, bezpośredniości tych akcji, co przekładać miałyby się na ich skuteczność kwestionowania systemów symbolicznych. Performans widziano więc przede wszystkim jako uosobienie absolutnej niepowtarzalności (wydarza się tylko raz, tu i teraz) i bezpośredniości działania oraz sprzeciwu wobec norm kulturowo-społecznych. Jedno z drugim było nierozzerwalnie związane. Niepodatność performansu na powtórzenie zakwestionowano jednak zarówno pod względem teoretyczno-konceptualnym, jak i artystycznym²¹. Od jakiegoś czasu bowiem artyści nieodżegnujący się od związków z awangardą uważają, że w sztuce zosta-

¹⁹ B. LAUREL: *Computers as Theatre*. Addison-Wesley, Reading 1992, s. XVII. Cyt. za: J. MCKENZIE: *Performuj...*, s. 163.

²⁰ Zob. E. WÓJTOWICZ: *Remediacje w kulturze postcyfrowej*. W: EADEM: *Sztuka w kulturze postmedialnej*. Gdańsk 2016.

²¹ Zob. T. ZAŁUSKI: *Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?*. W: *Zwrot performatywny w estetyce*. Red. L. BIESZCZAD. Kraków 2013, s. 79–95.

nie tylko to, co da się powtórzyć i czego można ponownie użyć. Nierozdzielność performansu i powtórzenia (oraz wyzyskiwanie powtarzania w tej praktyce artystycznej) skorygowała wcześniejsze poglądy o jego unikatowym charakterze, co więcej – uświadomiła liczne konsekwencje wynikające ze związku między performansem i jego dokumentacją, archiwizacją, zapisem *etc.* Dla nas najistotniejszą konsekwencją stanowi to, że tego rodzaju praktyka artystyczna w sposób nieunikniony podlega rozmaitym dekontekstualizującym ją aktualizacjom; innymi słowy: przyszły efekt performatywnych działań zawsze jest niepewny.

Najciekawiej charakter związku performansu i powtórzenia pokazała Judith Butler. U tej badaczki w powtórzeniu spotykają się performans i płęć. Zdaniem autorki *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, w ramach płciowych mutacji zachowane zostaje wyłącznie to, co podlega performatywnemu odtworzeniu; relacje płciowe i seksualne oparte są przede wszystkim na utrwalających ponowieniach. Powtórzenia płciowych zachowań – ujawniające splątania praktyk materialno-dyskursywnych, ciał i znaków – nie są czymś akcydentalnym, są niejawnym śladem tego, że tworzenie obiektu (płci) nigdy nie przebiega w oddzieleniu od innych obiektów (warunków) – to nie tyle produkt produkuje, ile produkcja przekracza indywidualność oraz intencyjność produktu. Butler bowiem bardzo wyraźnie odróżnia performatywność od performansów: „[...] performatywność polega na reiteracji norm, które poprzedzają, powstrzymują i przerastają performerów; w tym sensie nie można ich brać za wynik »woli« czy też »wyboru« performerów”²². Czy istnieje zatem różnica między „performowaniem norm płciowych a performatywnym użyciem dyskursu?” – pyta badaczka²³. To bardzo ważne pytanie, bo jeśli związek sztuki performansu i powtórzenia ma charakter trwały, to z kolei jego związek z normą społeczno-kulturową nie jest tak oczywisty. Oznacza to, że nie można uznać niejako z zasady performansu za skuteczny gest oporu wobec norm. Podatność performansu na powtórzenie zbliża go do performatywów w takim znaczeniu, w jakim za Austinem używa je Judith Butler. Powoduje to, że performanse mogą być – w największym uproszczeniu – transgresyjne wobec zakazów, ale też normalizujące zasady społeczne. Performans można w tym układzie widzieć także jako sposoby

²² J. BUTLER: *Critically Queer*. „Gay and Lesbian Quarterly” 1993, no. 1, s. 17.

²³ J. BUTLER: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*. London 1993, s. 231.

sprawowania władzy, jako przykład działania sztuki podtrzymującej opresyjne systemy symboliczne. McKenzie, podkreślając zwrócenie uwagi przez Butler na to, że *performance* tworzą także procesy normatywne i im sprzyjają, przeprowadza coś w rodzaju systematyki powtórzeń performatywnych:

Trzeba rozróżnić dwa powtórzenia: z jednej strony normatywne powtórzenie tradycyjnej mimesis, dążące do likwidacji różnic i anomalii po to, by stworzyć pozór jednolitej, spójnej i źródłowej obecności; z drugiej zaś strony – mutacyjne powtórzenie przeciw-mimesis czy kontrmimikry, w którym wyolbrzymia się powtórzenia aż do momentu, gdy mnożą się i rozpowszechniają same. [...] Mamy więc: proces uwłaszczania (normatywna formacja form z sił), wywłaszczania (mutacyjna deformacja form przez siły), zawłaszczania (normatywizacja sił mutacyjnych), odwłaszczania (mutacja sił normatywnych)²⁴.

Ta systematyka przyda nam się w tej chwili, by podkreślić, że akcja EXPORT jest – jako taka – bezwzględnie mutacyjna wobec norm społecznych: usiłuje przechwycić je i odebrać im władzę nad społeczeństwem, które realizuje zasady nierówności płciowej.

Performance z 2007 roku odbywa się oczywiście w innych warunkach niż *performance* EXPORT. Dzieje się tak nie tylko z powodu zmiany świadomości związanej z dostrzeżeniem władzy performansu²⁵. Przeformułowanie podejścia do tej dziedziny sztuki wynika także – jak zauważa McKenzie – z hipermediacji wytworów społecznych przez komputery i sieci informatyczne oraz – jak można wnosić z dyskusji o sztuce partycypacyjnej – z refleksji nad zwiększonym wyzyskiem cielesnym, który w tym kontekście wyraża się użyciem opłaconych ciał innych ludzi w charakterze materiału twórczego²⁶. Elizabeth Bishop nazywa *performance*

²⁴ J. McKENZIE: *Performuj...*, s. 275.

²⁵ McKenzie tłumaczy, dlaczego tak się stało, że teorie między innymi performansu Marcusego oraz Lytorda czytane były z pominięciem wytwarzania efektów normalizujących: „Liminalna norma naszego paradygmatu, pozwalając nam teoretyzować na temat transgresyjnego performansu oporu i kontrowersyjnej sytuacji nas samych, nie pozwalała nam zarazem wyczuć władzy performansu – nie mówiąc już o zbiorczych performansach-wyzwaniach zarządzania performatywnego czy technoperformansu”. Ibidem, s. 211.

²⁶ Zmiany są także inne. Na przykład Philip Auslander opisuje ponowoczesny performans jako zwrot od transgresji do oporu. Różnica polega na tym, że transgresja to ruch poza dominujące struktury i formy społeczne, opór „trzeba budować od wewnątrz” – to także różnice między performansem lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (s. 55). Trzeba też wspomnieć o „przekie-

lat dziewięćdziesiątych delegowanym. Polega on bowiem na zatrudnianiu osób, które wykonują instrukcje przewidziane przez autora: „O ile tradycja wysoko ceniła »żywą« i bezpośrednią obecność przez eksponowanie ciała artysty, w ostatnim dziesięcioleciu przestano skupiać się na indywidualnym wykonawcy, zmierzając w stronę zbiorowego ciała grupy społecznej”²⁷. Najbardziej kontrowersyjna z tej perspektywy jest artystyczna działalność Santiago Sierry i między innymi jego *People Paid to Remain inside Cardboard Boxes* [Ludzie opłacani za przesiadywanie w kartonowych pudłach] z 1999 roku – tu robotnicy schowani w pudłach stanowią metaforę swojej społecznej niewidzialności, czy *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People* [Linia o długości 250 cm wytatuowana na ciałach 6 opłaconych ludzi] – tu z kolei Sierra zatrudnił i opłacił ludzi za zrobienie sobie tatuażu na plecach, który, gdy stoją pod ścianą, układa się w linię. Bishop w tym kontekście podkreśla, że delegowanym akcjom towarzyszą zawsze gorące spory dotyczące etyki reprezentacji, związanej tu z wykorzystywaniem przez artystów innych podmiotów oraz z problemem powtórzenia instytucjonalnego normatywnego nakazu i reprodukcji kapitalistycznego utowarowienia jednostki.

Mamy więc od lat dziewięćdziesiątych w sztuce sytuację zwielokrotnionego odcieleśnienia dokonującego się za sprawą zarówno zmediatyzowania działań artystycznych, jak i zwielokrotnionej przemocy cielesnej, związanej między innymi z kapitalistycznym wyzyskiem ciał. Jeśli *performance* Mattesów potraktować podobnie, byłby to także *performance* delegowany, z tą różnicą, że nie podejmowałby problemów ekonomii i współczesnej pracy, lecz jedynie stwarzałby sytuację, w której delegowani jesteście do grania samych siebie. „Żywą walutą” (sformułowanie francuskiego kuratora Pierre’a Bala-Blanca) nie jest już ciało, jest nią sytuacja, w której interpasywność połączona z interaktywnością tworzy przynajmniej dwa przebiegi nakładających się na siebie znaczeń: oddania własnej aktywności komuś/czemuś, kto/co działa w naszym imieniu (interpasywność), oraz przekonanie, że działamy niezależnie (interaktywność)²⁸. Warto, jak sądzę, zwrócić uwagę na te para-

rowaniu zmysłów” jako efekcie zmiany tego paradygmatu: jak w rzeczywistości cyfrowej działają zmysły?

²⁷ E. BISHOP: *Performans delegowany...*, s. 381.

²⁸ „Interpasywność – zaniechanie działania, oddelegowanie kogoś innego w naszym imieniu – odsłania to, co interaktywność ukrywa: nadanie użytkownikowi/komuś innemu niezależności, ale tylko w obrębie uprzednio wyznaczonych ścieżek, interaktywność stwarza dla odmiany wrażenie, że podmiot panuje nad językiem i komunikacją”. Bishop tłumaczy nakładanie się interpa-

doksy uczestnictwa naszego „ja” oddelegowanego do awatarynych ciał. Znacznie wyraźniejsze staje się wówczas to, że partycypacja nie dotyczy wyłącznie ludzkich uczestników performansu, ale zespala także nieludzkie urządzenia, aplikacje, maszyny. Zostawiając jednak na boku wiele problemów z synestetyczną partycypacją, wspomnijmy o podstawowym dla rozumienia różnic między performansem lat sześćdziesiątych a zwirowalizowanymi przedsięwzięciami. Oprócz stematyzowanej świadomości zwielokrotnienia relacji poszerzonych o nieludzkie uczestników performansu trzeba także podkreślić różnice między świadomością konsekwencji społecznego i kulturowego zaangażowania. Mateusz Chaberski, analizując rozmaite przykłady *digital art* w kontekście doświadczenia syn(estetycznego), zauważył, że

sztuka wykorzystująca interaktywne media cybernetyczne problematyzuje raczej kwestię uwikłania uczestników kultury w szerszą sieć zależności społeczno-politycznych i układów sił, które dążą do wytworzenia swego rodzaju złudzenia aktywnego uczestnictwa w artystycznym działaniu, pociągając za sobą iluzoryczne przekonanie o możliwości dokonania zmiany społecznej²⁹.

Te dwa problemy – relacji ludzkich uczestników z różnego rodzaju nieludzkimi aktorami oraz iluzoryczności efektów zaangażowania – trzeba wziąć pod uwagę, gdy rozpatrujemy różnice w warunkach i sposobach funkcjonowania performansów artystycznych w XX wieku.

III

Czy zatem to, co robią Mattesowie, jest komentarzem do performansów z lat sześćdziesiątych oraz krytyką wiary w bezpośrednie działania i performatywność zdolną do „zakrzywienia” normalizujących procesów społecznych? Czy to raczej wypowiedź o zmianach kulturowo-medialnych? Do jakiego stopnia

sywności na interaktywność tak: „[...] interpasyność jest utajonym językiem rynku, który degraduje ciała do postaci obiektów, a także językiem używanym przez artystów do przedstawienia owej degradacji”. Ibidem, s. 405.

²⁹ M. CHABERSKI: *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*. Kraków 2015, s. 306.

jest to komentarz performansu, a do jakiego *performance* stanowi tu punkt wyjścia wypowiedzi o czymś innym? A w perspektywie ogólniejszej: w jakim stopniu (w jaki sposób) żądania wynikające z doświadczenia nierówności płciowych, stawiane przez autorów/autorki niektórych performansów artystycznych w swojej szczytowej fali przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, definiowane były/definiowane są dziś przez ramy dyskursów dominujących, przez – jak je nazywa za pomocą pojęć Deleuze’a i McKenzie – performanse naczelne³⁰, a ich potencjał krytyczny był/ jest skutecznie przechwytywany i zawłaszczany przez prawomocne performanse organizacyjne, *performance* władzy czy technologii. Czy awangardowy impuls, każący „uciekać do przodu”, ma coś wspólnego z podatnością na przechwycenia przez performanse naczelne? Zastanówmy się więc teraz, jakie są konsekwencje piętrowych powtórzeń i zmian medium/mediów, z których korzystają artyści.

VALIE EXPORT powtarza normy społeczne i kinowe mechanizmy wizualne, chcąc je obrócić na swoją korzyść, to znaczy na korzyść relacji społecznych, w których kobiece ciało nie byłoby przyczyną społecznej i kulturowej nierówności. Przechwytuje dostępne praktyki społeczne i wytwarza nadmiar kobiecości przez odfetyszyzowanie płciowo-cielesnych różnic (dotykanie piersi, odsłanianie łona). Ale koncentrując się przedstawieniach kobiecej cielesności, czyli na tym samym, na czym koncentruje się kultura patriarcalna, podobnie zresztą jak większość jej współczesnych i przyszłych artystek, EXPORT dzieli z nimi coś, co krytycy nazywają problemem wtórnego wpisania³¹. I Mattesowie wykorzystują ten mechanizm: powtarzając kogoś, kto powtarza na zasadzie kontrapunktowej normy społeczne, utrwalają najbardziej tradycyjne praktyki dominującej kultury. Pokazują dokładnie to, o czym mówi Butler: cielesne performanse poprzedzają ukonstytuowanie się „ja”. Przy czym Butler dopuszcza możliwość zmiany, Mattesowie – nie-

³⁰ Dla McKenziego (za Deleuze’em) performanse naczelne („major”) to te normalizujące, systemowe, z kolei pomniejsze („minor”) sprzyjają mutacjom: „[...] chociaż możemy rozróżnić performanse naczelne i pomniejsze, musimy też orzec, że każde mogą stać się tymi drugimi”. J. MCKENZIE: *Performuj...*, s. 290.

³¹ „Performanse maskarady narażone są na niebezpieczeństwo, które – zdaniem Derridy – grozi każdej dekonstrukcji chcącej obrócić ustalone struktury przeciw samym sobie. W toku podobnych zabiegów można mianowicie wtórnie utrwalić te struktury i umocnić je – zwłaszcza wobec konwencjonalnej publiczności”. M. CARLSON: *Performans...*, s. 275.

stety nie. Przymus społeczny, który i w ujęciu Butler, i w ujęciu EXPORT leży u podstaw mechanizmu powtórzeń, jest do zakwestionowania i choćby tymczasowego zneutralizowania za sprawą powtórzenia właśnie, zdaniem Mattesów jest wyłącznie do zreprodukowania. To, co zostaje z performansu EXPORT, to praktyki normalizujące pozycję kobiecego awatara, innymi słowy Mattesowie przechwytyją wyjściowy potencjał krytyczno-konstruktywny jej performansu, zawłaszczają go i redukują do postaci normalizującej. To prawda, że stojący obok awatara Evy Mattes awatar Franka Mattesa najpierw nawołuje „Ladies and Gentelman”, a potem rozszerza adres: „men, women, transexuals, furies, animals, robots, dragons, whatever you are”, zachęcając, by wszyscy oni dotykali piersi Evy Mattes. W jego nawoływaniach znika sygnał zapośredniczenia – na poziomie dyskursu *performance* nie ujawnia syntetyczności, z jaką prowadzi się tu akcję. Nawoływania i pojawiające się furie czy awatarowe postacie kreskówek, odtwarzając podstawowy zarys sytuacyjny performansu EXPORT w zupełnie innych warunkach, mimo rozmnożenia innopłciowych graczy, nie zmieniają zasadniczego ustawienia relacji płciowych, przeciwko któremu wymierzony był *performance* EXPORT.

Wydaje mi się, że wiele to mówi o performansach z lat sześćdziesiątych, które nie są odporne na powtórzenia normalizujące, nie mówi jednak nic o skuteczności sztuki w tamtych czasach, co więcej – i o tym chciałabym pamiętać – skoro Mattesowie przechwycili performanse z lat sześćdziesiątych, można także przechwycić ich performanse, na przykład rozmnażając wyjściowe ustawienia płciowe. Na przykład w powtórzonych działaniach Abramović i Ulaya pojawiają się nienormatywne tożsamości: nagle wpada do gry kreskówkowe Hello Kitty, postacie typu *furry* czy Noodle, wirtualna członkini zespołu Gorillaz. Dzięki nim tradycyjne różnice płciowe krzyżują się w sposób bardziej skomplikowany, ale też sytuacja podstawowa performansu Abramović i Ulaya była inna niż EXPORT. Nawet jednak wprowadzając do performansu rozgrywanego w warunkach wirtualnych nienormatywne tożsamości płciowe, Mattesowie nadal uprzywilejowywali tradycyjnie heteronormatywny i wsparty na patriarchalnej podległości model płci. Można się zastanawiać, co byłoby, gdyby oni sami wybrali na swoje awatarowe reprezentacje nieoznaczoną płciową postać z kreskówki.

W każdym razie (nie tylko) ich akcje każą zwrócić uwagę na coś znacznie bardziej ogólnego niż tylko na niewydolność performansu dzisiaj. Artyści sami przyznają, że do powtórzenia skłoniła ich nie-

chęć do tej formy działań artystycznych³². Ale nawet jeśli ich celem była wyłącznie kompromitacja performansu z lat sześćdziesiątych, to warto spojrzeć na ich akcję nieco ogólniej. I tak, przede wszystkim wynika z niej, że do zakwestionowania warunków tworzenia się relacji płciowych i różnicy płciowej nie wystarczą już przechwycenia, mutacyjne powtórzenia zestawów performatywów. Do gry wchodzi bowiem inne podmioty, a relacja z nimi nie zachodzi w ramach antropocentrycznego modelu wzrokowego. W przypadku performansu Mattesów mamy do czynienia z interakcją między cyfrowo generowanym obrazem i innymi użytkownikami, bo osoby zgromadzone na wernisażu i sami artyści wprowadzają (wytlumione co prawda) doznania zmysłowe, rzeczywistość wirtualna pomieszana jest więc z realną. Podobnie było w przypadku performansu EXPORT: tam także relacje między ludźmi zapośredniczyło medium, jakim było pudło nałożone na ciało artystki. Tyle tylko, że całą akcję prowadzono w imię uznania praw ciał kobiet i budowano ją na przekonaniu o możliwości zmiany relacji społecznych. W ujęciu Mattesów to samo powtórzone w innych warunkach nie prowadzi do wytworzenia nowych wspólnot ludzkich i nieludzkich aktorów, lecz do utwierdzenia tradycyjnych relacji. Mówiąc wprost, *performance* Mattesów ma na celu przekonanie, że nasza pozycja wobec systemu jest absolutnie nienegocjowalna, choć uwikłana w podsycane w nas przekonanie o możliwości zmiany. System potrzebuje naszego udziału. I to jest, jak sądzę, dzisiejszy punkt wyjścia działań artystycznych, wyciągających lekcję z (neo)-awangardowych akcji. Trzeba uznać, że każdy rodzaj aktywizmu można wrogo przechwycić. Dlatego artystyczna praca, koncentrując się na wzbudzaniu zapotrzebowania na zmianę, uczestniczenie i zaangażowanie, powinna także uwidocznić iluzję takiego uczestnictwa i nie każdy rodzaj zaangażowania mierzyć tą samą miarą.

Bibliografia

- ABRAMOVIĆ M.: *Valie Export Genitalpanik*. <https://www.youtube.com/watch?v=dgaE0fXNY00> [dostęp: 12.01.2018].
- AUSLANDER P.: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London 1996.

³² Zob. D. QURANTA: *Reenactment of Marina Abramovic and Ulay's Imponderabilia – Re-akt!*. <https://www.reakt.org/imponderabilia/index.html> [dostęp: 19.07.2019].

- BISHOP C.: *Performans delegowany: outsourcing autentyczności*. W: EADEM: *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacji i polityka widowni*. Przeł. J. STANISZEWSKI. Warszawa 2015.
- BUTLER J.: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*. London 1993.
- BUTLER J.: *Critically Queer*. „Gay and Lesbian Quarterly” 1993, no. 1.
- CARLSON M.: *Performans*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. Warszawa 2007.
- CHABERSKI M.: *Doświadczenie (syn)estetyczne. Performatywne aspekty przedstawień site-specific*. Kraków 2015.
- DELEUZE G.: *Kino, ciało i mózg, myśl*. W: IDEM: *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Gdańsk 2008.
- LOXLEY J.: *Performativity. The New Critical Idiom*. New York 2007.
- MAJEWSKA E.: *Ucieleśnione zniesienie (końca) sztuki w pracach VALIE EXPORT*. W: EADEM: *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*. Kraków 2013.
- MATTES E. and F.: *Reenactment of Valie Export and Peter Weibel’s Tapp und Tastkino*. *Synthetic Performance in Second Life*, 2007. <https://0100101110101101.org/reenactment-of-valie-export-and-peter-weibels-tapp-und-tastkino/> [dostęp: 14.01.2018].
- McKENZIE J.: *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Kraków 2011.
- MOSKALEWICZ M.: *VALIE EXPORT: między taśmą filmową a kobiecym ciałem*. „art-eon” 2010, listopad, s. 11. http://www.academia.edu/16752374/VALIE_EXPORT_mi%C4%99dzy_ta%C5%9Bm%C4%85_filmow%C4%85_a_kobiecym_cia%C5%82em [dostęp: 14.01.2018].
- Papierosy marki smart export*. Rozmowa Marty Czyż z Valie Export. „dwutygodnik.com” 2016, nr 4. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6494-papierosy-marki-smart-export.html> [dostęp: 14.01.2018].
- QURANTA D.: *Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101 Reenactment of Marina Abramovic and Ulay’s Imponderabilia*. In: *Re:akt! Recontruction, Re-enactment, Re-reporting*. Red. A. CARONA, J. JANSKA, D. QUARANTA. Brescia 2009.
- QURANTA D.: *Reenactment of Marina Abramovic and Ulay’s Imponderabilia – Re-akt!*. <https://www.reakt.org/imponderabilia/index.html> [dostęp: 19.07.2019].
- RODE D.: *Reenactments 2007–2010, Eva and Franco Mattes*. W: *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*. Red. P. ZAWOJSKI. Katowice 2015.
- SCHNECHNER R.: *Performatyka. Wstęp*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Wrocław 2006.
- SCHNEEMANN C.: *More than Meet Joy*. New Paltz 1979.
- SUGIERA M.: *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*. W: *Kulturowa teoria literatury 2: Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. WALAS, R. NYCZ. Kraków 2012.
- Where the Conceptual Meets the Real. The Room as Territory for Important Battles*. In: *VALIE EXPORT, Zeit und Gegenzeit – Time and Countertime*. Eds. A. HUSSLEIN-ARCO, A. NOLLERT, S. ROLLING. Köln 2010.
- V.EXPORT(1968) Touch Cinema*. https://www.youtube.com/watch?v=JGv7F_S-rYk [dostęp: 14.01.2018].
- WÓJTOWICZ E.: *Remediacje w kulturze postcyfrowej*. W: EADEM: *Sztuka w kulturze postmedialnej*. Gdańsk 2016.
- ZAŁUSKI T.: *Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?*. W: *Zwrot performatywny w estetyce*. Red. L. BIESZCZAD. Kraków 2013.

Anna Kałuża

VALIE EXPORT, Eva and Franco Mattes: Performance,
Repetition, and Sexual Difference

Summary

The paper describes the artistic and ideological consequences of transferring VALIE EXPORT's Tapp und Tastkino performance by Net Art artists Eva and Franco Mattes to the virtual world of Second Life. Using the performative activities of artists from mid twentieth and early twenty-first centuries as an example, the paper discusses the potential of neo avant-garde impulses in virtualised culture, their limitations, susceptibility to various hostile takeovers, and the ability to resist the normalisation socio-cultural practices.

Keywords: repetition, performance, virtualisation, sexual difference