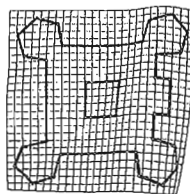


# Mary Kelly

○ wierności: sztuka, polityka, pasja i wydarzenie  
○ On Fidelity: Art, Politics, Passion and Event

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski Warszawa  
Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw  
00-461 Warszawa  
ul. Jazdów 2  
22 628 76 83; 22 628 12 71-73; fax 22 628 95 50  
www.csw.art.pl  
Dyrektor/Director: Wojciech Krukowski



**Konferencja w związku z wystawą**  
**A conference in conjunction with the exhibition**  
**Mary Kelly: Words are Things/Słowa to rzeczy**  
**O wierności: sztuka, polityka, pasja i wydarzenie**  
**On Fidelity: Art, Politics, Passion and Event**  
**29.03.2008**

**Kurator/Curator:** Milada Ślizińska

**Asystenci kuratora/Assistant curators:** Ola Dolińska, Justyna Wesołowska, Paulina Gradkowska

**Koncepcja i redakcja/Editor:** Milada Ślizińska

**Tłumaczenia/Translation:** Agnieszka Graff, Krystyna Mazur, Ola Dolińska

**Korekta/Proof reading:** Janusz Koźbiel, Borys Pągacz-Muraszkiewicz, Arthur Barys

**Zdjęcia/Photographs:** Postmasters New York, Mary Kelly; Ray Barrie, CSW Zamek Ujazdowski; Mariusz Michalski, Rafał Manowski; Piotr Stanisławski, documenta 12, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Generali Foundation, Vienna; Gagosian Gallery; Galeria Trietiaowska, Moskwa; Narodowa Galeria Sztuki Zachęta; Jerzy Jacek Gładkowski; Muzeum Sztuki w Łodzi; Piotr Tomczyk; Fundacja Sztuki Polskiej ING, Warszawa; British Museum, London; Freud Museum, London; British Film Institute, London; Ambasada USA w Warszawie i artystów/and the artists.

**Projekt katalogu/Catalogue design and layout:** Aleksander Mrozek

© Copyright Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski 2008  
ISBN 978-83-61156-07-9

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
Partially funded by the Ministry of Culture and National Heritage

MKIDN

**Konferencja zorganizowana we współpracy/Conference organized with support from:**

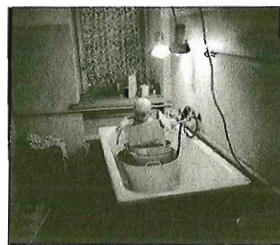
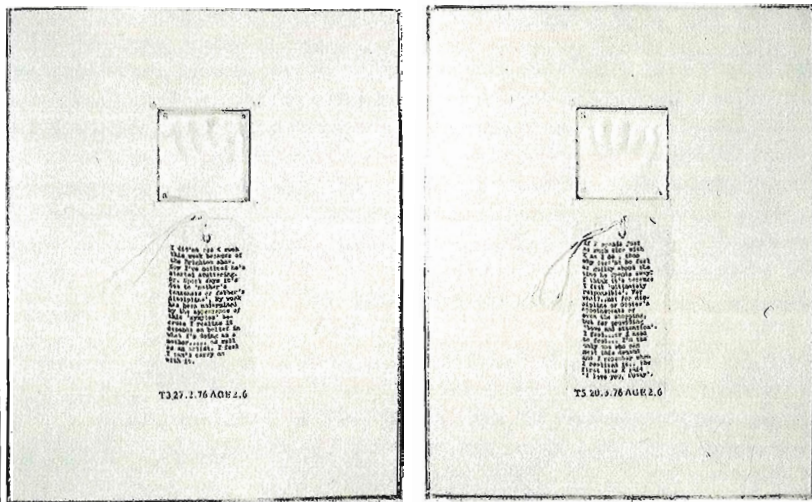
TRUST FOR MUTUAL UNDERSTANDING



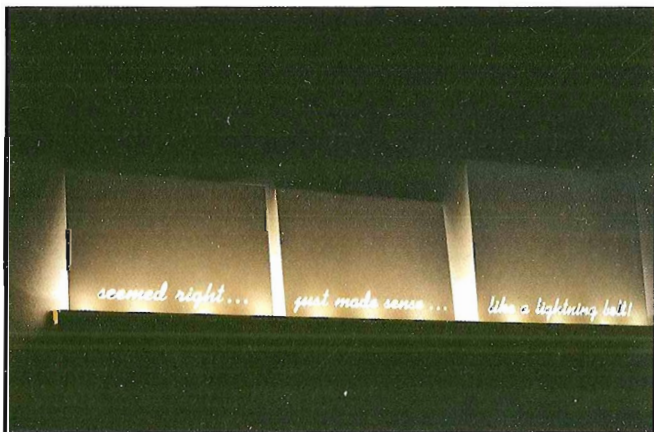
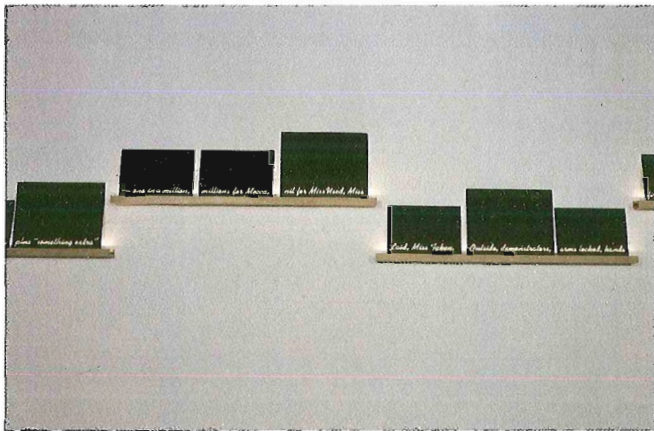
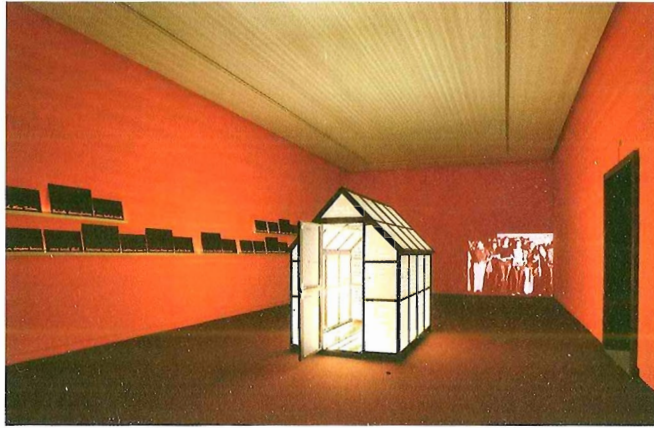
austrackie forum kultury<sup>WAW</sup>

**Sponsorzy/Sponsors:**

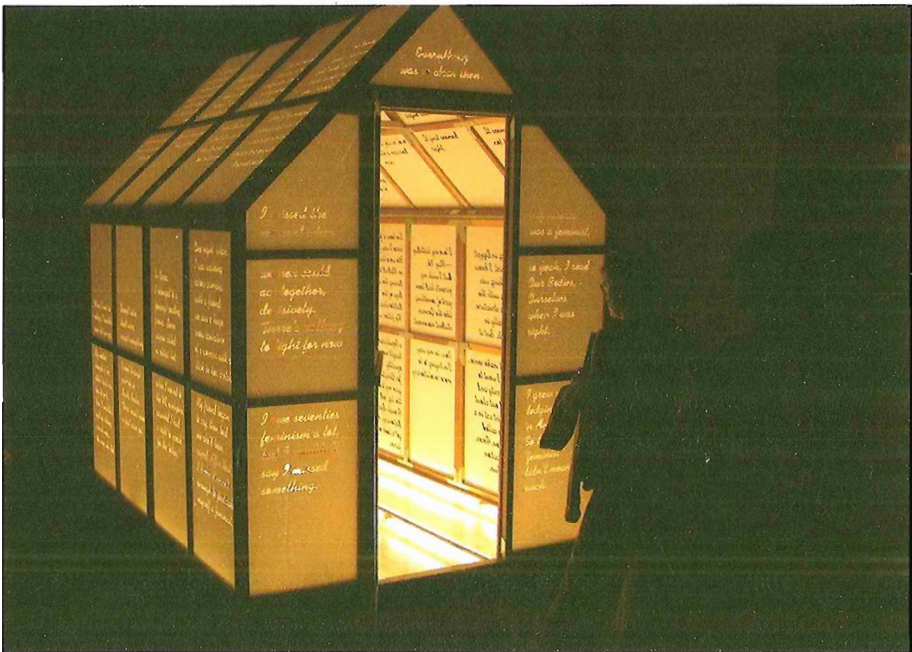
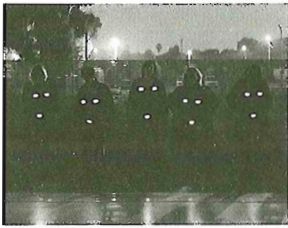




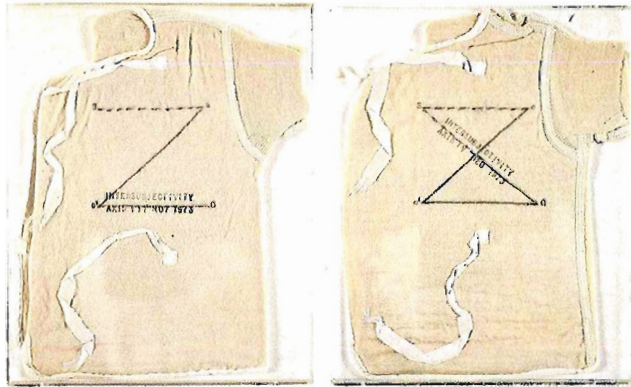
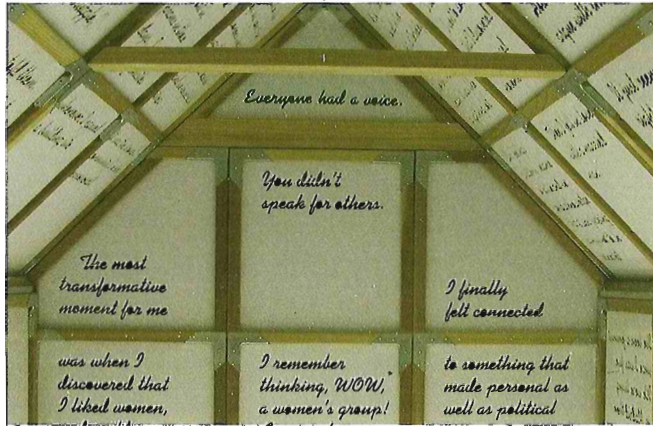
1. Mary Kelly, *Post-Partum Document: Documentation IV, Transitional Objects, Diary and Diagram*, 1976
2. Kwiekulik, *Działania z Dobromierzem/Activities with Dobromierz*, 1972-1974



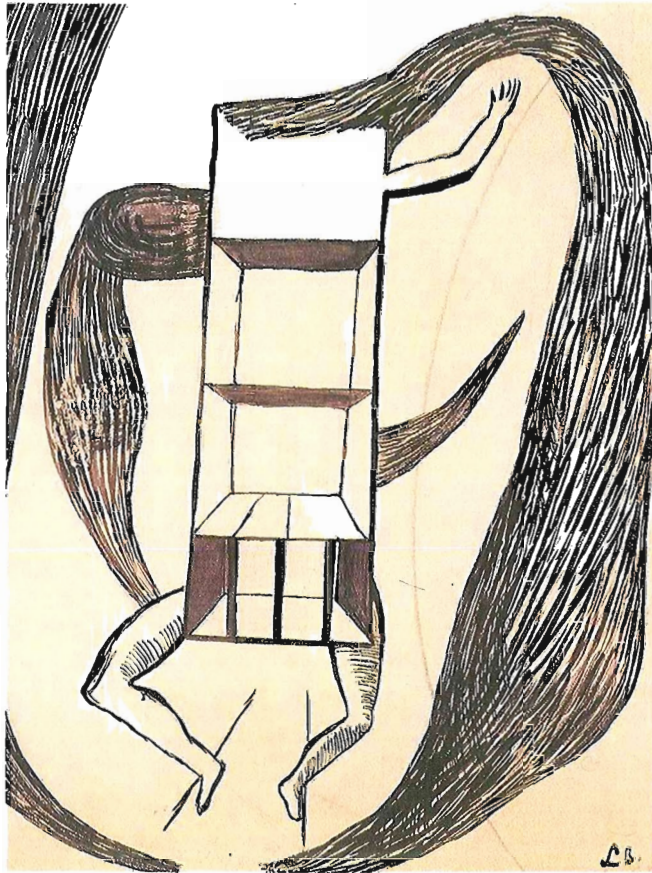
3. Mary Kelly, *Love Songs*, 2005-2007, documenta 12, Kassel 2007
4. Mary Kelly, *Love Songs, Sisterhood is POW*, 2005
5. Mary Kelly, *Love Songs, Seemed Right*, 2005



6,7. Mary Kelly, *WLM Demo Remix*, 2005  
8,9,10. Mary Kelly, *Flashing Nipple Remix*, 2005  
11. Mary Kelly, Ray Barrie, *Multi-Story House*, 2007



12. Mary Kelly, Ray Barrie, *Multi-Story House*, 2007
13. Mary Kelly, *Post-Partum Document: Introduction*, 1973
14. Mary Kelly, Ray Barrie, *Multi-Story House*, 2007



15. Louise Bourgeois, *Femme-maison*, 1947

16. Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975



17. Zofia Chometowska, Plac Trzech Krzyży. Manicure-Pedicure, 1945

18. Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga, Wolska 115a/32 (z cyklu Plan)/Wolska 115a/32 (Plan Series), 2003





Ewa Lajer-Burcharth  
*Multi-Story: Mary Kelly*

Moja opowieść o pracach Mary Kelly, jeśli ma być naprawdę moja, musi być „wielopiętrowa”, to znaczy wielowątkowa.

Jest połowa lat osiemdziesiątych. Leżę na łóżku w maciupieńkiej sypialni naszego mieszkania w East Village w Nowym Jorku i czytam książkę Mary Kelly *Post-Partum Document* (il.1).<sup>1</sup> Przez okno dociera do mnie nieprzerwany strumień dźwięków, które częściowo rozpoznaję – to moi ukraińscy sąsiedzi jak co dzień głośno wymieniają poglądy, wywieszeni ze swych okien po dwóch stronach podwórka-studni. Nie przeszkadza mi to, jestem całkowicie pochłonięta lekturą, która jest dla mnie objawieniem. Używając terminu Badiou, przeżywam właśnie wydarzenie. Moje pierwsze zetknięcie z pracą Mary Kelly było zdarzeniem, które dokładnie tak, jak określił Badiou, używając słów Lacana, „wybito dziurę” w mojej dotychczasowej wiedzy, wyzwalając proces prawdy i nakłaniając mnie do nowego sposobu życia.<sup>2</sup> Dla uściślenia dodam, że nie chodziło o podjęcie decyzji o zostaniu matką. Nie miałam w tamtym momencie ochoty na macierzyństwo i nieprędko miało się to zmienić. Jeśli praca *Post-Partum Document* stała się dla mnie objawieniem, to dlatego, że otworzyła przede mną całkiem nową możliwość doświadczenia siebie: możliwość rozpatrzenia mojej podmiotowości jako kobiety.

Była to dla mnie całkowita nowość. Dorastając w Polsce, miałam mało *praktycznych doświadczeń* związanych z pojęciem podmiotowości. Oczywiście, tak jak wszyscy zaliczyłam swoją dawkę Freuda, ale nie wiedziałam, co z nią zrobić, jak wykorzystać ten rodzaj wiedzy do zrozumienia mojej własnej sytuacji. Sądzę, że wtedy w Polsce nikt nie uznawał argumentów Freuda czy Lacana za teoretycznie czy też politycznie przydatne (w każdym razie nie przed 1982 rokiem, kiedy opuściłam kraj.) Oznaką braku refleksji nad podmiotowością, jak również czynnikiem zniechęcającym do takiej refleksji, jest w polskim kontekście

język. W języku polskim nie ma słowa, które byłoby odpowiednikiem angielskiego terminu „self”. Nie istnieje u nas termin określający „podmiot” jako jednostkę psychiczną. Słowo *podmiot* odnosi się do „podmiotu” w sensie gramatycznym. Natomiast pojęcie jaźni, będące terminem filozoficznym, i do tego niezmiernie technicznym, odsyła nas do pre-freudowskiej koncepcji podmiotu jako samoświadomości.

Praca Mary Kelly była więc dla mnie odkryciem. Lepiej niż jakiegokolwiek inne dzieło czy tekst, z którymi zetknęłam się w czasie, kiedy byłam doktorantką historii sztuki – a czytałam wtedy dużo prac teoretycznych, zwłaszcza z teorii feministycznej – *Post-Partum Document (PPD)* uświadomił mi, że bycie kobietą czy matką nie jest czymś danym, lecz rezultatem nieustającego procesu psychicznej, kulturowej i społecznej konstrukcji. Sprawił, że stało się dla mnie wręcz namacalnie jasne, że ta konstrukcja powstaje w relacji (jest efektem relacji między matką i dzieckiem) i że zachodzi w języku. Przede wszystkim uzmysłowił mi, że zdobycie i podtrzymanie tożsamości wymaga twórczego wysiłku. *PPD* sam w sobie był oczywiście dokumentem twórczego wysiłku artystki, ale jednocześnie podkreślał fakt, że każda matka, aby zostać matką, musi wykonać pewne twórcze zadanie, że zdobycie matczynej tożsamości jest aktem wyobraźni twórczej.

Innymi słowy, praca ta ilustrowała pewne kluczowe teoretyczne propozycje feminizmu, które w tym czasie chłonęłam, ale dopiero sposób, w jaki to robiła, sprawił, że wydały mi się one szczególnie fascynujące. *Post-Partum Document* umieścił społeczną i psychiczną konstrukcję tożsamości w materialnej specyfice codziennego życia. Był wyjątkowo poruszający właśnie poprzez swoje osadzenie w banalnych przedmiotach codziennego użytku (poplamione pieluchy, niemowlęce koszulki, dziecięcy kocyk), ale i przez przywołanie matczynego nawyku zbierania pamiątek, dziecięcego zwyczaju kolekcjonowania i nazywania wszystkiego, i utartych domowych zwyczajów dokumentowania i reprodukcji życia rodzinnego. Odniesienie do tych domorosłych sposobów przedstawiania połączyło sferę artystki ze sferą jakiegokolwiek innej kobiety, czy to matki czy nie. Kiedy tak czytałam, otaczająca mnie skromna sceneria życia codziennego nowojorskiej doktorantki (malutkie przechodnie pokoiki, czyniące uzyskanie prywatności codziennym wyzwaniem; wanna na środku kuchni, wspólna toaleta i dominujące nad tym wszystkim ciągłe trajkotanie ukraińskich sąsiadów), ukazała mi się jako przestrzeń samookreślenia, potencjalne miejsce nowego wyobrażenia sobie własnego „ja”.

Zacząłam od osobistej anegdoty, żeby postawić bardziej ogólne pytanie o status dzieła sztuki, a w szczególności prac Mary Kelly, jako wydarzenia, które przeobraża adresata tego dzieła. Chodzi mi nie tylko o nakreślone przeze mnie indywidualne, subiektywne znaczenie tej pracy, ale także o znaczenie polityczne, w tym wypadku o odniesienie do polityki feminizmu (czy raczej feminizmu jako polityki). Z mojej perspektywy feminizm stanowił przede wszystkim rodzaj doświadczenia estetycznego, a to dlatego, że pół pokolenia później niż Mary Kelly doszłam do feminizmu przez sztukę. Gdy dorastałam, feminizm nie istniał w Polsce jako ruch polityczny. Miało to związek ze specyficznymi społeczno-kulturowymi warunkami w tak zwanej komunistycznej Polsce. Kobiety pracowały. Większość z nas dorastała w domach, gdzie oboje rodzice mieli zawodowe ambicje. Miało się pewne poczucie równości płci (na przykład wybory Miss Świata były nie do pomyślenia, w każdym razie nie przed zakończeniem ery „komunistycznej”), a zmaganie się z trudnościami ekonomicznymi było równie ciężkie dla mężczyzn i kobiet.

Feminizm pojawił się za to w alternatywnych praktykach estetycznych połowy lat siedemdziesiątych. Po raz pierwszy zetknęłam się z projektem feministycznym przede wszystkim poprzez prace artystek takich jak Natalia LL, Zofia Kulik (pracująca wtedy w duecie z Przemysławem Kwiekim) i Ewa Partum oraz poprzez prace odwiedzających Polskę zagranicznych artystek takich jak Ulrike Rosenbach, która miała wystawę w Warszawie w 1980 roku (wszystkie artystki, które wymieniłam, należą mniej więcej do pokolenia Mary Kelly) (il. 2).<sup>3</sup>

Projekt Kelly wydał mi się rewolucyjny. I był on rewolucyjny nawet poza kontekstem. Poprzez zwrócenie uwagi na kwestię podmiotowości *PPD* stał się punktem przełomowym w estetycznym rozwoju konceptualizmu i feminizmu praktykowanych w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. We wczesnych latach siedemdziesiątych, czyli w momencie powstania tej pracy, kwestie podmiotowości i seksualności nie zostały jeszcze podjęte przez sztukę konceptualną po żadnej stronie Atlantyku. Nie było ich też jeszcze w programie ruchu kobiecego. *Post-Partum Document* był próbą wypełnienia tej luki w konceptualizmie.<sup>4</sup> Wspomniane kwestie zostały włączone do szerszego programu estetycznego tak zwanej zaawansowanej praktyki artystycznej dopiero w połowie lat osiemdziesiątych. Moim zdaniem praca Kelly pokazała w sposób wyjątkowy, że kwestia podmiotowości jest nie tylko ważna, ale że

powinna być tworzona, a nie tylko przedstawiana w sztuce.<sup>5</sup>

Podmiotowość pozostała kluczową kwestią całego projektu estetycznego Kelly. We wszystkich swoich pracach artystka zajmuje się psychicznym wymiarem zjawisk, czy chodzi o kwestię macierzyństwa (*PPD*), kobiecości (*Interim*), męskości (*Gloria Patri*), traumy wojennej (*Mea Culpa, Ballad of Castriot Rexhepi*), rewolty (*Circa 1968*) czy ostatnio feminizmu. Nie chodzi o to, że przedkłada psyche nad inne aspekty, ale że ukazuje ją jako niezbędny rejestr doświadczenia, coś, jako co musi ono zostać ujawnione. Przykładem niech będzie najnowsza instalacja *Kelly Love Songs* (2005-2007, il.3).

Instalacja ta, po raz pierwszy pokazana w galerii Postmasters w Nowym Jorku w 2005 roku, a następnie, w rozszerzonej wersji, na *documenta 12* w Kassel latem 2008, jest poświęcona feminizmowi jako doświadczeniu historycznemu oraz jego efektom. Składa się na nią pięć prac.

*Sisterhood is POW* (il.4) to trzydzieści sześć paneli z czarnego akrylu z wyciętym laserowo tekstem, w którym Mary Kelly opowiada o udziale w demonstracji brytyjskiego Ruchu Wyzwolenia Kobiet przeciwko wyborom Miss Świata w Albert Hall w Londynie w 1971 roku. Panele umieszczone są na drewnianych półkach i podświetlone, co sprawia, że tekst wygląda, jakby był napisany światłem. Rozmieszczono je na ścianie w rytmie, który kojarzy się z nutami na pięciolinii czy, jak zasugerował mi Ray Barrie, z tablicami trzymanymi przez uczestników demonstracji politycznej.

Kolejna praca, *Seemed Right* (il.5), jest skonstruowana w podobny sposób, tyle że akrylowe panele, w tym wypadku tylko trzy, są białe, a nie czarne. Tekst tej pracy to cytaty z wypowiedzi uczestniczki Ruchu Wyzwolenia Kobiet opowiadającej o swoich doświadczeniach. (W obu pracach tekst może być postrzegany w pewnym sensie jako „partytura” piosenek o doświadczeniu, które zostały tu zdefiniowane jako piosenki o miłości – *love songs*.)

*WLM Demo Remix* (tytuł zawiera skrótowe odniesienie do demonstracji Ruchu Wyzwolenia Kobiet, czyli WLM, il.6), to dziewięćdziesięcioszekundowa zapętłona projekcja DVD wyświetlana na ścianie. Powtarza ona scenę z archiwalnej fotografii zrobionej podczas ulicznej demonstracji feministek w Nowym Jorku z okazji pięćdziesiątej rocznicy wprowadzenia Dziewiętnastej Poprawki do Konstytucji Stanów Zjednoczonych, gwarantującej amerykańskim kobietom prawo głosu. To, że scena ze zdjęcia jest raczej „odegrana”,

niż po prostu powtórzona, zasygnalizowane jest w sposobie jej prezentacji poprzez powolne zanikanie obrazu i przez towarzyszącą mu widoczną przemianę sloganu pojawiającego się na tablicy trzymanej przez jedną z kobiet z *Łączmy się dla emancypacji kobiet* w wers z wiersza Sylvii Plath: *Od kamienia ku chmurze* (il.7).

Praca *Flashing Nipple Remix* (il.8; 9, 10) składa się z czarno-białych fotografii prezentowanych w wiszących na ścianie lightboxach. Obrazy są dokumentem odtworzonego performansu ulicznego zorganizowanego przez kobiety w proteście przeciwko wyborom Miss Świata, tego samego, do którego odnosi się tekst w pracy *Sisterhood is POW*. Kobiety pojawiają się w ciemności, nosząc przyklejone w miejscu sutków i genitaliów światełka. Gdy się poruszają, oświetlone w ten sposób części ciała tworzą plątaninę świetlistych linii, stając się rysunkiem w przestrzeni. W ten sposób kobieca anatomia zostaje przemieniona w twórcze narzędzie autodefinicji. (Na documenta 12 to wydarzenie zostało odegrane na nowo jako happening z udziałem setki uczestniczek w parku Bergpark na wzgórzu Willemshöhe).

I wreszcie centralny punkt instalacji (w rozszerzonym formacie, w którym została pokazana po raz pierwszy na documenta), zajęty jest przez kluczową pracę autorstwa Mary Kelly i Raya Barrie zatytułowaną *Multi-Story House* (il.11), co można przetłumaczyć jako *Wielopiętrowy/Wielowątkowy dom*. W przejrzystych panelach, z których zbudowany jest ów dom, wycięto dające się odczytać od wewnątrz lub z zewnątrz opowieści dwóch pokoleń kobiet – tych, które doświadczyły feminizmu „z pierwszej ręki”, i tych, które odnoszą się do niego z pozycji „córek”. Story [wątek/piętro] stanowi tutaj pewną przestrzenną i narracyjną metodę odnoszącą się jednocześnie do przestrzennego podziału domu na piętra i do wątków różnych relacji z historycznych doświadczeń kobiet (il.12).

*Love Songs* jako całość to przestrzenny multimedialny dokument feminizmu rozumianego jako „wydarzenie,” które ukształtowało kobiety z pokolenia Kelly i które okazało się także, choć w inny sposób, ważne dla młodszych kobiet. Ale podobnie jak *Post-Partum Document*, *Love Songs* to także dokumentacja „ja”, przestrzeń subiektywna. Nie tylko dlatego, że w instalacji wykorzystane zostały teksty odnoszące się do osobistych doświadczeń i subiektywnych reakcji kobiet, ale także przez to, że poprzez sam format i techniki prezentacji praca wskazuje na psychiczny wymiar owych doświadczeń.

Według mnie taką właśnie funkcję pełni tu światło – jako metoda i metafora wpisana w całą instalację. Światło odnosi się więc do efektu feminizmu opisanego przez jedną z kobiet cytowanych w pracy *Seemed Right* jako „błysk objawienia” i jako takie może być rozumiane jako narzędzie dydaktyczne. (Określenie to pojawia się także w jednej z inskrypcji wewnątrz *Multi-Story House*). Ale może też ono być postrzegane w odniesieniu do psychicznych mechanizmów projekcji i introjekcji, które to mechanizmy pozwalają na „wyświetlanie”, czyli przetworzenie zbiorowych doświadczeń w subiektywny materiał psychiki indywidualnych kobiet, uzyskując przez to wymiar kształtujący ich tożsamość. Podświetlone panele *Sisterhood is POW* i *Seemed Right* wytwarzają poczucie istnienia pewnej wewnętrznej głębi czy też pamięci, z której wyłaniają się, jak zjawy, fragmenty narracji, mimo że za panelami niczego nie ma. W ten sposób zostaje zasugerowana przestrzeń psyche, chociaż nie jest ona pokazana. Można też uznać, że techniczne aspekty innych części instalacji (*lightboxy Flashing Nipple Remix*, czy zdjęcie w projekcji *WLM Demo Remix*) pełnią podwójną rolę jako przedstawienia wymiaru psychicznego poprzez samo medium.

Cała instalacja *Love Songs* stawia problem podmiotowości jako feministycznej kreacji w podwójnym sensie: kreacji feminizmu i kreacji Mary Kelly. Tak jak *PPD*, instalacja ta jest nieciągłą kroniką stawania się, tyle że tym razem nie jest to proces „stawania się matką”, jak to było w *PPD*, ale proces stawania się kobietą w odniesieniu do doświadczeń feminizmu. Pytanie postawione przez tę instalację brzmi: czy pojęcie „kobiety” jako podmiotu zmieniło się w wyniku feminizmu, a jeśli tak, to w jaki sposób?

Stawiając to pytanie, Kelly sięga, jak zauważyła Rosalyn Deutsche, po zaczerpnięte z Alaina Badiou pojęcie podmiotu jako funkcji „wydarzenia”, czyli sytuacji radykalnego zerwania.<sup>6</sup> Badiou podkreślał, że taka sytuacja jest zdolna wytworzyć radykalnie nowy sposób bycia. Innymi słowy u Badiou podmiot nie istnieje przed sytuacją, lecz jest przez nią powołany czy też spowodowany. (Łatwo zrozumieć, dlaczego teorie Badiou<sup>7</sup> zwróciły uwagę Kelly, jeśli weźmie się pod uwagę jej własne długotrwałe estetyczne i conceptualne zainteresowanie pojęciem podmiotu jako produktu „sytuacji”, rezultatu pewnego procesu). Co podtrzymuje ten nowy podmiot w jego wierności wydarzeniu? *Podmiotem nazywam tego, kto jest nośnikiem wierności wydarzeniu, kto podejmuje proces prawdy*, mówi Badiou. Warto tu zwrócić uwagę, że podmiotowość u Badiou jest niepomna na różnicę płciową ani jej

społeczne i kulturowe znaczenie i że jego retoryka jest często heroiczna w tradycyjnym, żeby nie powiedzieć niemodnym, maskulinistycznym sensie. Ale to, co jest najbardziej interesujące w jego wywodzie, dotyczy koncepcji wydarzenia jako czegoś, co stanowi nie tylko przełom epistemologiczny, ale także zjawisko etyczne i subiektywne, to znaczy takie, które stwarza nowy sposób subiektywnego istnienia.

W swojej pracy Kelly sprawdza adekwatność propozycji Badiou dla feminizmu. Pyta: jeśli uznamy feminizm za „wydarzenie”, to w jaki sposób mamy wyobrazić sobie podmiot, który został lub też może zostać przez to wydarzenie stworzony? Pojęcie podmiotowości w ujęciu Badiou jest nie tylko, jak już wspominałam, neutralne w odniesieniu do płci i jej znaczeń, ale także dość abstrakcyjne (na przykład, żeby pokazać, że ma na myśli nie określoną jednostkę, lecz pewien historycznie uwarunkowany rodzaj fikcyjnego bytu, Badiou porównuje podmiot do partii politycznej – porównanie, które przez kogoś, kto dorastał w Bloku Wschodnim, może zostać przyjęte jedynie ze sceptycyzmem).<sup>8</sup>

*Love Songs* próbuje pokazać tę stronę doświadczania wydarzenia, która związana jest z różnicą płciową i gender. I jeśli Kelly zajmuje się psychiczną stroną doświadczenia feministycznego, to po to, żeby zbadać sferę procesów pierwotnego kształcenia i zróżnicowania podmiotu.

Na ten kierunek interpretacji wskazuje wers z wiersza Sylvii Plath *Love Letter*, który pojawia się w *WLM Demo Remix*. Przywołuje on rodzaj podmiotu obecnego w całej instalacji, mianowicie kobietę, która przechodzi życiową transformację *Od kamienia ku chmurze*. Plath opisuje swoją radykalną i ekstatyczną transformację – zarówno fizyczną, jak i psychiczną – jako efekt ciąży i narodzin córki, do której skierowany jest wiersz. Oto cała strofa, z której pochodzi wers cytowany przez Kelly:

*Nie dałam się oszukać. Poznałam cię od razu.  
Drzewo i kamień błyszczały, nie rzucając cienia.  
Moje długie palce stały się przejrzyste jak szkło,  
Zaczęłam pączkować jak marcowa gałąź  
Ręką i nogą, ręką i nogą.*



*Od kamienia ku chmurze, tak właśnie wstępowałam.  
Unosząc się w powietrzu w wym duchowym przebraniu  
Czysta jak szyba z lodu. To prawdziwy dar.*

[tłum. Teresa Truszkowska z pewnymi zmianami autorki tekstu]

Strofa ta jasno pokazuje, że Plath widzi ciężę nie tylko jako radykalną transformację ciała (*Zaczęłam pączkować jak marcowa gałąź*), ale, co równie istotne, jako psychiczny proces samostwarzania. Wiersz jest świadectwem psychicznego samorozdzielenia się autorki w odpowiedzi na rozwój innego ciała w jej własnym. Widzimy jej zdolność do wyobrażenia sobie tego rozwoju, a co za tym idzie, do przeobrażenia samej siebie, do transformacji *od kamienia ku chmurze*. Wiersz jest więc nie tylko sprawozdaniem z procesu wyobrażania sobie siebie na nowo, ale i jego instrumentem. W tym sensie *Love Letter* Plath, tak jak jej córka, został poczęty jako dar – dla niej samej.

Odwołując się do ekstatycznej przemiany Plath w matkę, przemiana fotograficznego obrazu zawierającego wers z wiersza Plath – jego wewnętrzna zmiana oraz jego wyłanianie się i zanikanie w czasie projekcji *WLM Demo Remix* – sugeruje polityczną i psychiczną transformację kobiety jako podmiotu feminizmu. Ale dopiero praca *Multi-Story House* może być postrzegana jako materialny rezultat tej transformacji. Stojąc w centrum instalacji, podtrzymywany przez własne wewnętrzne światło, ten *Wielopiętrowy/Wielowątkowy dom* to świetliste „duchowe przebranie” kobiety (w sensie kolektywnym) odmienionej przez feminizm. Nie próbuję tu oczywiście sugerować, że *Dom* jest obrazem ciąży. Chodzi mi raczej o to, że jest on wyobrażeniem przestrzeni kobiecego samopoczucia. I jako taki jest on „prawdziwym darem” feminizmu. Tak jak matczyne ciało Plath nabrzmiałe zaczątkami nowego bytu, *Dom* jest subiektywną przestrzenią kobiety jako nowego podmiotu, złożonego z matczynych i córczynych komponentów. *Jak marcowa gałąź* ściany *Domu* pączkują słowami dwóch generacji kobiet. Zatem „wątek/piętro” z tytułu tej pracy nie stanowi jedynie przestrzennej i narracyjnej metody, ale jest również instrumentem subiektywnego zróżnicowania, odwołującym się do rozłamu między matkami i córkami i do wewnętrznie podzielonej przestrzeni psyche, do koncepcji „ja” nieidentycznego z sobą samym,

samoświadczony. Pod tym względem ironia widoczna w tekstach wykorzystanych w całej instalacji (na przykład w samym tytule *Sisterhood is POW*, gdzie ostatnie słowo *power* zostało ucięte, ponieważ kobieta, która skandowała to hasło, została uderzona w głowę, co przerwało jej wypowiedź, a także w inskrypcjach na ścianach *Multi-Story House*) może zostać skojarzona z ideą różności, bliską greckiej etymologii słowa *eironicos*, znaczącego „udawany” w dwóch sensach: oszukujący (przywdziewanie masek) i wewnętrznie rozdzielony (przeciwieństwo semantyczne). Ironia służy zatem podkreśleniu koncepcji „ja” wewnętrznie zdystansowanego do samego siebie.

Prowokacyjnie pusty, niezamieszkały i nienadający się do zamieszkania *Multi-Story House* jest zatem syntezą rozłączną, żeby przywołać filozoficzny ideał Gillesa Deleuze’a, to znaczy syntezą, która oparta jest na radykalnym wewnętrznym pęknięciu, na braku jedności.<sup>9</sup> Wyznaczając granice próżni, przez którą mogą podróżować słowa – tak jak słowa moich ukraińskich sąsiadów mogły podróżować przez wewnętrzne podwórko mojego domu, tworząc w ten sposób własną przestrzeń w dzielonej z innymi przestrzeni architektonicznej – domek Kelly jest przestrzenią samoodniesienia opartą na różnicy.

Ta złożona wielowątkowa przestrzeń czyni *Dom* domeną intersubiektywności, pojęcia po raz pierwszy przywołanego przez Kelly w *Post Partum Document* (il.13). Innymi słowy, *Dom* podkreśla względną naturę „ja”, sugerując, że jest ono kształtowane przez relacje i doświadczenia z innymi kobietami, tak jak we wcześniejszej pracy Kelly było ono pokazane jako rezultat relacji między matką a dzieckiem. Podmiotowość jest zatem rozumiana nie tylko jako produkt edypalnych relacji wyłaniających się w trakcie rozwoju psychicznego danej osoby, ale też jako rezultat doświadczeń zbiorowych i więzów uczuciowych uformowanych w ich trakcie. Ten właśnie uczuciowy wymiar jest podkreślony w instalacji, której tytuł – *Love Songs* – odnosi się zarówno do emocjonalnych związków między uczestniczkami Ruchu Kobiecego w samych początkach jego działania, jak i do ich przywiązania uczuciowego czy wierności „wydarzeniu”, w którym uczestniczyły, które pomagały kreować i które podtrzymuje sens ich kobiecej tożsamości, jakkolwiek tymczasowa i niespójna ta tożsamość by była. Zatem to nie nostalgia, tak często kojarzona z funkcją piosenki miłosnej, była motywacją do przedstawienia w tej pracy feminizmu jako „wydarzenia”, lecz pragnienie uwypuklenia uczuciowego i przez to kształtującego wymiaru feminizmu. (il.14) (W tym sensie celem ironii

w *Love Songs* jest podważenie zapędów ku nostalgicznej egzegezie tej pracy).

Jest jednakże w głównej części instalacji może nie dokładnie tęsknota za domem (słowo nostalgia pochodzi od greckiego *nostos* – dom, i *algia* – choroba), ale tęsknota – choćby ironiczna – za stworzeniem „domu” dla tego „ja”, które powstało w wyniku doświadczeń feministycznych. W końcu *Multi-Story House* jest domem. Jako taki wpisuje się w potencjalnie zdradziecki obszar skojarzeń między przestrzenią domową a kobiecością. Kobiety często były kojarzone z przestrzenią jako taką, ale rzadko z powodów, które feminizm uznałby za korzystne dla kobiet. W sensie filozoficznym, zgodnie z długą tradycją, której źródeł można szukać od starożytności, poprzez Kanta, do czasów współczesnych, kobiety były łączone z przestrzenią przeciwstawioną czasowi, który, jako reprezentacja wewnętrznej głębi, był uznawany za atrybut mężczyzn. W sensie społeczno-kulturowym co najmniej od XIX wieku kobiety były kojarzone z przestrzenią poprzez identyfikację z obowiązkami domowymi.<sup>10</sup>

*Femme-maison* (Kobieta-dom, il.15), praca Louise Bourgeois istniejąca w wielu wykonanych w różnych technikach wersjach, jest zwięzłą ilustracją tej kulturowej asocjacji między sferą domową a kobietą, której ciało jest tu zarazem osadzone i rozłamane przez tę sferę. Lecz nie jest to tylko przedstawienie trudnego położenia kobiet; można też te prace rozumieć bardziej ambiwalentnie, raczej jako obraz kobiety, która stanowi schronienie sama dla siebie, niż jako ilustrację udomowienia czy uwięzienia kobiety. W latach siedemdziesiątych wiele artystek odniosło się krytycznie do tej kulturowej tendencji „udomowiania” kobiet. Wczesne prace Kelly podejmujące temat pracy kobiet, instalacja *Women and Work* (1973) stworzona razem z Kay Hunt i Margaret Harrison oraz film *Nightcleaners* (1975), którego Kelly była współautorką, są na to przykładem. Innym godnym odnotowania przykładem jest wideo Marty Rosler z połowy lat siedemdziesiątych zatytułowane *Semiotics of the Kitchen* (il.16), które kpi z kojarzenia kobiet z pracami domowymi, będąc jednocześnie krytyką teorii semiotycznej jako systemu nieadekwatnego do opisu trudnej sytuacji kobiet.<sup>11</sup> Praca *Multi-Story House* proponuje inny związek między przestrzenią i kobiecością. Wkraczamy tu nie w sferę domową, ale w dziedzinę dyskursu. Mamy do czynienia z domem zrobionym ze słów, z przestrzenią języka czy też, inaczej ujmując, z językiem pokazanym jako przestrzeń. Takie podejście do języka jest zgodne z tym, jak Kelly traktowała te kwestie we

wszystkich wcześniejszych instalacjach. Język był w nich zawsze ważny, z naciskiem położonym na jego materialność (tak jak ujmuje to tytuł wystawy Kelly w Zamku Ujazdowskim: *Słowa to rzeczy*). Jednak w tej instalacji dostrzec można pewne przesunięcie akcentu. *Multi-Story House* materializuje czy uprzestrzenia dyskurs, ale uwidacznia też coś, co istnieje poza nim. Biała powłoka słów nabrzmiała wymowną pustką wnętrza, *Dom* to przestrzeń ludzkiego wnętrza, która jest efektem języka, a jednocześnie nie daje się do niego sprowadzić. Kobiecość, tak jak wyobraża ją *Dom*, jest zatem określona jako formacja dyskursywna – bardziej kreacja specyficznego dyskursu albo doświadczenia przekazywanego przez dyskurs niż, dajmy na to, twór biologiczny. Ale *Dom* sugeruje także, że kobiecość jest przestrzenią. Jaką przestrzenią? Taką, jaką kobiety muszą stworzyć samodzielnie, podejmując odpowiedzialność za własne poczucie wewnętrznej głębi. Przychodzi tu na myśl dawne zalecenie Luce Irigaray, że aby stać się naprawdę autonomiczną jednostką, kobieta musi *powrócić do siebie jako miejsca, gdzie może zostać stworzone coś pozytywnego*.<sup>12</sup> Jak zasugerowała Irigaray, kobieta musi wyobrazić sobie siebie jako przestrzeń, w której mogłaby się umieścić, zamiast opierać się na mężczyźnie w celu uzyskania poczucia, że się odróżnia. *Multi Story House* wydaje mi się reprezentować kobietę jako dokładnie tego rodzaju przestrzeń – nie samoidentyfikacyjną, lecz samozróżnicowaną, byt względny, związany z innymi kobietami i osadzony w ich słowach, ale także wykraczający poza słowa i wykraczający poza siebie.

Właśnie tak odczytuję sens pustki w tej pracy. Nie ma to nic wspólnego z pojęciem braku, tradycyjnie kojarzonym z kobiecością. Raczej, poprzez swoją abstrakcyjność, pustka jest miejscem, gdzie kobieta może się wymyślić na nowo, wnętrzem, w którym może się ona sobie wyobrazić w inny sposób. Jeśli w tej strukturze jest zawarte pojęcie jednostki, która posiada moc działania, sytuuje się ono właśnie w pustce rozumianej jako przekroczenie języka, jako coś niedającego się zredukować do mówiącego podmiotu, mimo iż wyobrażenie kobiety jako takiego podmiotu zawsze było i jest ważne. (Jestem daleka od lekceważenia „kobiety mówiącej własnym głosem”, próbuję po prostu zdefiniować inne, pozalingwistyczne metody samodefinicji i samodoświadczenia).

Pomocny w zrozumieniu tego wymiaru pracy Kelly może być fragment tekstu *Sketch of the Past* Virginii Woolf.<sup>13</sup> Woolf opisuje w nim zapamiętane z dzieciństwa doświadczenie

wnętrza, które wyrobiło w niej poczucie własnej „wewnętrzności”. Widzimy ją w domu w St. Yves, gdzie spędza letnie wakacje. Jest wczesny poranek. Leżąc w łóżku, obserwuje zasłoneż okienną, wydymaną lekko przez wiatr wiejący od morza. Światło przedzierające się przez nieprzejrzystą kotarę i delikatny powiew, który nią porusza, przesuwając umocowane do niej sznurki po podłodze, wzbudzają w dziewczynce nagłą i głęboką radość „bycia tutaj”, uzmysławiając jej sens jej własnego istnienia w świecie jako oddzielnej jednostki. Ten wymowny opis przypominającej membranę powierzchni zasłony, przez którą delikatnie przeciska się zewnętrzny świat, uświadamiając Woolf jej własne granice, może być zrozumiany jako przetworzony obraz bycia w tonie w matki. Bardziej jednak interesuje mnie pokazana w tym fragmencie zależność między zdolnością do wyobrażania sobie siebie a doświadczeniem przestrzeni wnętrza. Dla mojej analizy ważne jest szczególnie położenie przez Woolf nacisku na coś prelingwistycznego, ukazanie naporu światła jako presji czegoś niewypowiedzianego, presji świata nieprzetworzonego jeszcze przez język. Jeśli owo wspomnienie, które Woolf uznała za najbardziej istotne dla wyrobienia w niej tożsamości pisarki, nawiązuje do matczynego ciała, to jest ono niczym przestrzeń, którą ona już dawno opuściła, ale którą potrafiła także zinternalizować, wyobrazić sobie jako przestrzeń wewnątrz siebie (podobnie jak Plath, która – odwrotnie – była zdolna do wyobrażenia sobie obecności córki w sobie). Fragment ten ilustruje zatem autokonstrukcję Woolf, opartą na pewnym marzeniu o matczynym ciele, które jest jednocześnie na zewnątrz i wewnątrz podmiotu. Marzenie to stało się dla Woolf subiektywnym i twórczym źródłem, jej psychicznym „własnym pokojem”.

Nasze poczucie wewnętrznej głębi jest oparte również na tym, jak ją sobie wyobrażamy, jak doświadczamy i przetwarzamy świat, aby stworzyć „własną” przestrzeń wewnętrzną.<sup>14</sup> Do takiej refleksji skłoniło mnie, niczym zasłony w pokoju Woolf, przebywanie wewnątrz przejrzystych ścian *Multi-Story House*. Przypomniało mi o moim zamiłowaniu do tworzenia własnych przestrzeni, kiedy byłam dzieckiem. Najłatwiej było zbudować prowizoryczny namiot; podczas wakacji u babci na wsi robiłam to niemal codziennie, żeby mieć gdzie czytać książki. Stary koc, kij (wystarczyła sucha gałąź) i cztery kamienie do przytrzymywania rogów koca wystarczały do stworzenia ustronia, w którym mogłam zatopić się w świecie słów innych ludzi. Czytanie wewnątrz tak zbudowanego, zapewniającego prywatność

schronienia, odseparowanego od świata zewnętrznego, a jednocześnie pozwalającego mu, choć odrobinę, przenikać do środka pod postacią promieni słonecznych sączących się przez koc, stanowiło niezwykłą przyjemność. Zachowałam też niewytłumaczalnie silne wspomnienie o moich bardziej ambitnych próbach wybudowania wielopiętrowego namiotu, w którym mogłabym się bawić z moją przyjaciółką Anią. Naprawdę wierzyłam w możliwość stworzenia takiej złożonej konstrukcji, chociaż oczywiste było, że jest to niemożliwe.

Te moje próby postrzegam teraz jako oznakę potrzeby przedstawiania wnętrza równie silnej jak potrzeba posiadania go. Chociaż zdecydowanie nie myślę o tym pragnieniu jako o unikalnym i niezwykłym per se, wierzę, że w moim wypadku miało ono dużo wspólnego z kulturą czasów „komunistycznych”, w których dorastałam, a zwłaszcza z naturą prywatnej przestrzeni, którą zawsze cechowała niepewność. To właśnie owa niepewność wywoływała w moich rodzicach stały „niepokój wnętrza”; pod jego znakiem przeżyłam większość mojego życia w Polsce. W mojej rodzinie często powtarza się historię o tym, jak moi rodzice koczowali w mieszkaniu kwaterunkowym w budynku, który pomagał budować mój ojciec. Noc przed oficjalnym przydziałem mieszkania spędzili śpiąc na kuchennym blacie, żeby mieć pewność, że na pewno je dostaną. Odkąd pamiętam, moja rodzina żyła z piętnem troski o mieszkanie, o posiadanie i o możliwość utrzymania i zatrzymania go.

Jestem pewna, że mimo różnych osobistych okoliczności każdy, kto dorastał w Polsce starego reżimu, rozpozna niepewność istnienia we wnętrzu jako problem. Mam na myśli to, jak sposób istnienia w fizycznym wnętrzu wpływał na poczucie subiektywnej niepewności. Zaczniemy od tego, że nigdy tak naprawdę nie miało się przestrzeni wnętrza dla siebie. Z powodów politycznych ściany były permanentnie nieszczelne – albo miało się założony podsłuch, albo wyobrażano sobie, że się go ma. Na pewno pamiętają państwo dowcip, który robiło się rozmawiając przez telefon: pukało się w ścianę i podnosiło głos, kierując go do prawdziwego lub wyobrazonego szpicla: „Panie majorze, teraz będzie ważne!” – taka próba uprzedzenia lub przechytrzenia podsłuchującego.<sup>15</sup> Poza tym mieliśmy do czynienia z ciągłym brakiem przestrzeni mieszkalnej. Najpierw był to spadek po zniszczeniach drugiej wojny światowej, których doświadczyło pokolenie moich rodziców dorastające w powojennej Warszawie, to znaczy przede wszystkim wśród ruin (il. 17); potem był to wynik złej ekonomii czasów „komunistycznych” i zniekształcenia społecznych potrzeb i popytu

poprzez system arbitralnie przyznawanych przywilejów i zwyczajnej korupcji.

Powiedziałabym, że problem przestrzeni prywatnej stanowi jedną z kluczowych politycznych kwestii czasów postkomunistycznych w Polsce i w całej Europie Wschodniej. Potrzeba stworzenia na nowo przestrzeni prywatnej to zadanie równie ważne jak podjęty już wysiłek stworzenia sfery publicznej, chociaż być może mniej oczywiste. Podejmując ów wysiłek wyznaczenia granic sfery prywatnej, trzeba by było wziąć pod uwagę nie tylko fizyczny, społeczny czy kulturowy wymiar „wnętrza”, ale i jego aspekt subiektywny. Innymi słowy, gra idzie nie tylko o odzyskanie przestrzeni prywatnej, ale i o rekonstrukcję podmiotowości rozumianej jako własna przestrzeń. Tak rozumiana przestrzeń prywatna nie musi być postrzegana w terminach separatystycznych czy wykluczających, jako że przestrzeń „własna” jest zawsze w pewnym sensie podzielana, czy to dlatego, że tworzona jest w odniesieniu do innych, czy dlatego, że zawiera inność w samej sobie. Przestrzeń ta, aby mogła zaistnieć, musi być nieprzerwanie postulowana, wyobrażana, przedstawiana, definiowana i redefiniowana.

Dla takiego projektu przestrzennej autodefinicji kluczowa jest praktyka artystyczna, która zresztą już się tego nieraz podejmowała. W polskim kontekście można zacytować wiele dawnych przykładów, ale ten, który natychmiast przychodzi mi na myśl, choć być może nie jest najbardziej oczywisty, to eksperymentalny film Józefa Robakowskiego *Z mojego okna* (1978-85). Wnętrza nie widać w nim w ogóle, ale jest ono zawarte pośrednio w punkcie widzenia – jako specyficzne, naznaczone kulturowo i osobiste miejsce, z którego dane jest nam oglądać zmieniające się przez lata formy życia i miejskiego krajobrazu. Inny przykład, bardziej współczesny i być może bardziej oczywisty, to praca Anety Grzeszykowskiej i Jana Smagi pt. *Plan*, seria fotograficznych planów dziesięciu warszawskich mieszkańców, stworzona między 2003 a 2005 rokiem (il. 18).<sup>16</sup> Obie prace, choć odmienne, są według mnie intrygujące właśnie dlatego, że obie podejmują problem podmiotowości jako funkcji wnętrza.

Ale aby pojąć własną przestrzeń i własne „ja”, trzeba być przeszkolonym w odróżnianiu. I właśnie tutaj feminizm i feministyczna praktyka artystyczna są tak istotne. Zwraca nas to ku pracom Mary Kelly. Jej *Love Songs* są bardzo użytecznym terenem do ćwiczeń wyobraźni, a szczególnie do ćwiczeń w wyobrażeniu sobie różnicy w sensie, który tu proponuję. *Multi-Story House* to przestrzeń, którą każdy z was może wypełnić wątkiem własnej historii. To prawdziwy dar.\*

\*Pragnę podziękować Frédérique Baumgartner za pomoc w przygotowaniu tekstu do publikacji.



## Przypisy:

1. W wydaniu książkowym *Post Partum Document* został opublikowany w 1983 roku w Londynie i Bostonie przez wydawnictwo Routledge & Kegan Paul.
2. Alain Badiou, *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, Verso, Londyn i Nowy Jork 2001.
3. Mam tu na przykład na myśli projekt KwiekKulik *Działania z Dobromierzem* z 1972 roku; pracę *Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum z 1974 roku; performanse Ulrike Rosenbach. pokazane podczas tygodniowej wizyty artystki w Centrum Sztuki Studio w Warszawie w 1980 roku.
4. Zobacz własne komentarze Kelly w wywiadzie przeprowadzonym przez Ewę Lajer-Burcharth, *Archeolog tożsamości. Z Mary Kelly rozmawia Ewa Lajer-Burcharth*, [w]: *Mary Kelly. Słowa to rzeczy*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008 s. 27-28.
5. Koncepcja przedstawiania może zakładać pre-egzystencję podmiotowości, którą dzieło sztuki następnie podejmuje i reprodukuje.
6. Rosalyn Deutsche, *Niezapominanie. Love Songs Mary Kelly.*, [w] *Mary Kelly Słowa to rzeczy*, ss. 2-12; tekst po raz pierwszy opublikowany w "Grey Room", Nr 24 (lato 2006), s. 27-37. Znakomita analiza Deutsche dotycząca instalacji w wersji z 2005 roku, co oznacza, że nie bierze ona pod uwagę pracy *Multi-Story House*.
7. Badiou, op. cit., s. 43.
8. Ibid., s. 43. Dla Badiou podmiot jest rodzajem abstrakcji, która zostaje powołana do istnienia dopiero w procesie przetwarzania wydarzenia.
9. To właśnie odrzucenie przez Deleuze'a jedności, zgodności i jego specyficzną koncepcję syntezy opartej na separacji i wewnętrznym rozdziale uznał ostatnio Badiou za najważniejsze dla myśli tego filozofa. Por. rozdział Gilles Deleuze, w *Petit panthéon portatif* (La fabrique, Paryż 2008), s. 108-109.
10. Por. Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Bodies*, [w]: *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies* (Routledge, Nowy Jork 1995), ss. 83-101. Griselda Pollock poddała krytyce łączenie kobiety z przestrzenią domową we francuskim impresjonizmie w nowatorskim eseju *Modernity and the spaces of femininity*, [w]: *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art* (Routledge, Londyn i Nowy Jork 1988), s. 50-90.
11. Ciekawa dyskusja o pracy Rosler: Silvia Eiblmayer, *Martha Rosler's Characters*, [w] *Martha Rosler: Positions in the Life World*, pod red. Catherine de Zegher (MIT Press, Cambridge, Mass. i Londyn 1998), s. 153-165. Szersza prowokacyjna dyskusja na temat pracy w dziełach niektórych współczesnych artystek, w tym Mary Kelly i Rosler: Helen Molesworth, *House work and art work*, [w]: "October", nr 92 (wiosna 2000), s. 71-97.
12. Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, tłum. Carolyn Burke i Gillian Gill (Cornell University Press, Ithaca i Nowy Jork 1993), s. 9.
13. Virginia Woolf, *Moments of Being*, pod redakcją i ze wstępem Jeanne Schulkind (Grafton Books, Londyn 1990), s. 72-73.
14. Używam cudzysłowu, ponieważ nigdy nie jest to „własna” przestrzeń, nigdy nie istnieje sama dla siebie, ale, podobnie jak *Multi-Story House*, jest zapisana przez coś innego (przez nieświadomość, przez język) i przez innych.
15. Takie warunki życia w całej Europie Wschodniej, doświadczane szczególnie silnie we wschodnich Niemczech, zostały ostatnio udurobiane i uromantycznione w obsypanym nagrodami filmie Floriana Henckela-Donnersmarcka *Życie na podstuchu* (2007).

16. Używając aparatu cyfrowego podwieszono na systemie szyn na suficie, artyści fotografowali każdy pokój z góry, a następnie, za pomocą komputera, wprowadzali te obrazy w plan każdego mieszkania. Uzyskane w ten sposób „plany” zanurzają nas w prywatne przestrzenie, w których wystawione są na nasze widzenie wszystkie banalne parafernalia życia domowego – ubrania rozrzucone na podłodze, niepostane łóżka, do połowy przeczytane książki i brudne naczynia. Jednak mimo tego quasi-dokumentalnego zacięcia, prace te nie są prostą dokumentacją socjologiczną wnętrza, ale podejmują pewne filozoficzne pytania o relację między wnętrzem a wewnętrzną głębią. Szersza dyskusja na temat tej pracy, a także innych prac odnoszących się do problematyki wnętrza, zawarta jest w moim eseju *Interiors at Risk: Precarious Spaces in Contemporary Art*, „Harvard Design Magazine”, September 2008.