

ANNA KAŁUŻA
Uniwersytet Śląski*

Przechwycenia estetyzacji — Zofia Kulik *Ogród (Libera i kwiaty)*

Detournement of Aestheticization — Zofia Kulik *The Garden (Libera and Flowers)*

Abstract

The aim of the article is to discuss the work of Zofia Kulik *Garden (Libera and flowers)* in the context of artistic detournement. Kulik, playing a game with the aesthetic principles of presenting masculine and feminine body in patriarchal culture, shows how subversive repetition can be. The artist questions various orders of power, avoiding masculinization and the feminization of the male body.

* Zakład Krytyki i Literatury Ponowoczesnej, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: Anna_Kaluza@poczta.onet.pl

Polskie artystki neoawangardowe w latach 70. nieczęsto zajmowały się przedstawianiem męskiego ciała. Raczej koncentrowały się na tworzeniu obrazów ciała kobiecego. Wykorzystywały przy tym rozmaite strategie nadidentyfikacji, odwołując się do cielesno-plciowych norm kulturowych. To także zasada działania większości artystek europejskich i amerykańskich: od czasów wzmożonego zainteresowania sztuką feministyczną możemy obserwować rozmaite gry z estetycznymi ideologiami kobiecych reprezentacji oraz koncentrację na tym, by przedstawić niedopuszczane w ramach „męskiej” historii sztuki aspekty kobiecego życia. Wydawać by się mogło, że to tradycja dla artystek identyfikujących się z krytyką systemu patriarchalnego nie do ominięcia: tymczasem powstające w latach 90. prace Zofii Kulik, w których kadruje ona męskie ciało, dowodzą, że tak nie jest. W najbardziej znanych fotomontażach, jak *Gotyki Między-Narodowy* (1990), *Emblemat* (1990), *Msza pierwszomajowa* (1990), *Strażnicy iglicy* (1990), *Wszystkie pocałunki są jednym pocałunkiem* (1990), *Marsz, marsz, marsz* (1990), *Liść I* (1997) oraz cyklach fotomontaży *Archiwum gestów* (1996–2004) modelem jest Zbigniew Libera, artysta i przyjaciel Zofii Kulik. Artystka wykonała około 700 fotografii, na których męskie ciało powiązane jest ze znakami władzy, przemocy i terroru polityczno-symbolicznego: „Ciało męskie uwięzione jest [tu — A.K.] w różnych znakach ideologicznych, a jednocześnie je współtworzy” (Leszkowicz 2012: 447).

Kulik rzadko odwołuje się do innych systemów znaków niż te, które odpowiadają za figury władzy, dominacji i ujarzmiania. Znajdziemy jednak w pracach artystki wyjątki od tej reguły: na pewno takim wyjątkiem jest cykl *Ogród (Libera i kwiaty)* z lat 1996–2004. Jak pisze Tomasz Fudala, „Kulik, zainteresowana od dawna problematyką wielokrotnej reprodukcji dzieła, oparła *Ogród* na bazie jednego negatywu, wykorzystując tę samą pozę modela dla całej serii” (Fudala 2004). Nagie męskie ciało nie jest tu wkomponowane w złożony układ symbolicznych znaków władzy, ale zostaje stowarzyszone, mówiąc najogólniej, z porządkiem biologiczno-roślinnym. Podobnie Kulik postąpiła w pracach z cyklu *Motyw ludzki: Libera — Bożonarodzeniowa choinka* (1990) czy też w pracy *Libera — koronka* z 1990 roku.

Wyjątkowość przedsięwzięcia zakreślonego w cyklu roślinno-ludzkich fotomontaży Kulik i Libery można dostrzec nie tylko na historycznym tle neoawangardowych akcji kobiet, lecz także wtedy, gdy weźmiemy pod uwagę rozwój nowoczesnego aktu. Wyjątkowość

ta zaznacza się również w perspektywie stosowania technik przechwyty/przechwycenia, charakterystycznych dla neoawangardy¹. Kulik nie podejmuje gry z męskim spojrzeniem, nie stara się przeobrazić dominujących sposobów definiowania roli, położenia i funkcji kobiet w kulturach patriarchalnych, nie próbuje zaburzyć i zakwestionować normatywnych reguł reprezentacji cielesności przez ich powtórzenie. Serie fotokolaży budują alter-alternatywne reguły swojego funkcjonowania. Oznacza to, że Kulik przechwytuje znaki, symbole, kody dominujących, hegemonicznych struktur systemu władzy w jej historycznych przebiegach i tworzy własne pola kontekstowe i znaczeniowe dla prac. Dzięki temu prace Kulik uniezależniają się od systemów odniesienia, z których czerpią kody, choć nie budują wobec nich estetycznie autonomicznej, alternatywnej narracji o produkcji upłciwionych ciał.

Przyjrę się przede wszystkim cyklowi *Ogród (Libera i kwiaty)* i na jego podstawie postaram się szerzej opisać problem.

Ogród Kulik

Fotokolaże Kulik (zdjęcia wielkości 120 × 100 cm) — cztery zgromadzone w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz pięć we wrocławskiej Zachęcie, wszystkie zaprezentowane po raz pierwszy w Galerii Le Guern jako zwarty cykl w 2004 roku — są reprodukcjami reprodukcji (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits and the Garden* 2004: 7–27). Na zdjęcie nagiego ciała Zbigniewa Libery (wykorzystano, o czym już wspomniałam, jeden i ten sam negatyw w całej serii), znane już z cyklu *Archiwum gestów* — w którym Libera powtarzał układy z różnych tradycji ikonograficznych — artystka nałożyła fragmenty kwiatów/roślin/lodyg i takie zestawy sfotografowała. Stworzyła w ten sposób jedenaście elementów serii. Tym samym zdjęcie gestu Libery wyłączyła z łańcucha kodowania (jakim jest ogromne fotograficzne archiwum autorki) i nadała zdjęciu status „obiekta odłączonego”, a ciało zamieszczone na zdjęciu uczyniła obiektem nie-całym (przesłoniętym roślinami/kwiatami). Fotokolaże układają się tu, mówiąc najogólniej, w dwuelementowy kod — ciało i rośliny stają się w nich znakami powiązаныmi z sobą tak jak w innych systemach komunikacyjnych.

Krytycy podkreślają kontrast między czarno-białą fotografią artysty, znaną z poprzednich prac Kulik, a intensywnymi kolorami i falliczno-waginalnymi kształtami kwiatów i lodyg, zakrywającymi częściowo ciało². Każda konfiguracja w cyklu *Ogród...* jest inna: w jej ramach ustala się podział na to, co zakryte, i na to, co odkryte, oraz przeprowadza różnego rodzaju operacje — podporządkowania, rozcięcia–rozkładu, łączenia–wypełnienia. Wiemy, co prawda, że ciało Libery zostało jedynie przesłonięte, ale efekt pracy Kulik przypomina kastracyjne naznaczanie obiektu materialnego przez reżimy dyscyplinujące. Na przykład na fotografii z kwiatem maku ciało modela (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 13) pozbawione jest głowy i części ramion; nic nie stoi na przeszkodzie, by figurę maku czytać w porządku dodawania (jako dodatkowy organ), a nie fotografię mężczyzny w porządku odejmowania (bezglowe ciało), jednak podstawowa figura cielesna, jaką prezentuje Libera, przywodzi na myśl ciało rozparcelowane, rozłożone na płaszczyźnie, poddane preparacji. To ciało płaskie, które zaczyna odgrywać

¹ Przechwycenia rozumiem za Debordem przede wszystkim jako przejście, zawłaszczenie i ponowne (krytyczne) wykorzystanie istniejących już w kulturze elementów praktyk wypowiedziowych oraz dyskursywno-wizualnych. Zob. m. in. Debord 2006; Debord 2006a.

² Zob. m. in. omówienie *Ogródu...* w kontekście seksualno-erotycznej mocy kwiatów w pracy Bakke (b.r.).

rolę powierzchni do oznaczenia. Na innej fotografii kwiat róży z lodygą przecina obiekt na pół, zasłania także głowę (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 17). Przesłonięte są również genitalia i część ud. Dodatkowo nałożenie kwiatu na wykonane już zdjęcie męskiego ciała daje efekt oddalenia obiektów od siebie i ustanowienia trzech planów wypowiedzi: czarnego tła, męskiej sylwetki, która na tym tle się odcina, oraz liści, lodygi i kwiatu róży. Wydaje się, że kształt rośliny dubluje/parafrazuje tu kształt ludzkiego ciała. Inne operacje na ludzkim medium wykonuje Kulik na fotografii z liśćmi ułożonymi krzyżowo (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 15). Przytrzymują one ciało pod ostrym kątem, a ich krzyżowy układ kontrastuje z rozłożonymi rękami i nogami modela. Z kolei na fotografii z dwoma nierozwiniętymi makami (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 21) przecięcia lodyg zakreślają łuk, ale nie zakrywają ciała — ozdabiają je, dodając mu element. Przecinają, co prawda, jednolitą powierzchnię skóry, ale jednocześnie ją obramowują, ustalając wznoszący rytm, wyprowadzający, by tak rzec, kwiaty na zewnątrz ciała, podczas gdy lodygi z poprzedniego zdjęcia, sprawiające wrażenie zaostzonych, stały się obrazem represyjnego odcięcia (w połowie figury).

Kulik w cyklu *Ogród...* dość przewrotnie parafrazuje, jak sądzę, swoje wcześniejsze prace. Powtarzane w nich serialne elementy, wiążące nagie ciało Libery ze znakami władzy i z obrazami terroru, można było interpretować jako artystyczne wyobrażenia o formowaniu się społecznych obiektów-ciał w ramach politycznych kodów władzy, wytwarzających podporządkowanie oparte na strachu³. Co prawda, także w innych swoich pracach (między innymi *Od Syberii do Cyberii*) Kulik korzysta z motywów roślinnych, ale ich użycie w *Ogrodzie...* wydaje się wyjątkowe, bo proporcje wielkości między roślinami a ludzkim ciałem nie zostają zachowane. Rozmiary roślin nie różnią się od rozmiarów ludzkiego ciała (na przykład lodygi są większe od rąk modela), a włączone do całości „ogrodowej” mówią o co najmniej dwóch ważnych aspektach tej serii: po pierwsze, wskazują na nieobecność artystkę, „ogród” bowiem to jej ogród przydomowy, skąd wzięła kwiaty⁴; po drugie, uruchamiają przyjemnościowo-zmysłowy aspekt sztuki, wiążący się z filozofią ogrodu jako dzieła sztuki:

³ Kulik komponuje swoje serie, korzystając z bogatej ornamentyki znaków symbolicznych, religijnych, politycznych, włączających ciało ludzkie w struktury rygorystycznie pomyślanych wzorów: dywanów, tapet, pomników, mandali, medali, kolumn, bram. Między innymi w *Strażnikach iglicy* artystka wykorzystała fragmenty fotografii warszawskiego Palacu Kultury, w innych pracach pojawiały się antyczne draperie, sowieckie gwiazdy, religijne symbole etc. (Kowalczyk 2002; Leszkowicz 2012; Piotrowski 2007). Krytycy wymieniają znaki-obrazy-symbole, z których korzysta artystka, ona sama zresztą dołączyła do swojej pracy *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* przewodnik po motywach (*An Iconographic Guide to the „All Missiles Are One Missile*), w którym objaśnia wykorzystane wzory.

⁴ W ogrodowej serii użyłam świeżych kwiatów, tuż po ich ścięciu. Ale wizerunki roślin zbieram od dawna. Mieszkam kilkaset metrów od Puszczy Kampinoskiej i mam ogród wokół domu. (...) Elementy kwiatowo-roślinne na równi z motywami nagiego ciała, motywami architektury czy obrazkami telewizyjnymi, budują moje prace.

W tej rozmowie z Bożeną Czubak Kulik wspomina także o tym, że jej kompozycje są jak ogrody francuskie:

typu wersalskiego, gdzie wszystko jest precyzyjnie zakomponowane, a krzaki i drzewa przycięte w sztuczne regularne figury. (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 56)

Ogród może oferować rozmaite stopnie przyjemności, w zależności od tego, czego się od niego oczekuje. Do prostej przyjemności zmysłowej czy uczuciowej wystarcza podstawowa wrażliwość na kształty, kolor i elementy naturalne. By jednak mieć przyjemność intelektualną i estetyczną, potrzebna jest idea i koncepcja, które czynią z ogrodu świat nadający się do kontemplacji; to zaś implikuje proces twórczy, taki, jaki jest obecny w każdym dziele sztuki.

(F. Farielli, cyt. za: Salwa 2016: 93)

— pisał w 1967 roku włoski historyk ogrodów Francesco Farielli. Nie wikłając się w rozmaite teorie estetyczne, można powiedzieć, że Kulik w punkcie wyjścia swojej pracy konfrontuje ze sobą dwie formacje: semantyczno-znakową i cielesno-materialną. Ogród jest tu bowiem znakiem natury (kulturową reprezentacją przyrody), a ciało zostaje wkomponowane w porządek kulturowych gestów, któremu ulega niemal całkowicie.

Czy zatem możemy te motywy kwiatowo-roślinne — jako znaki czegoś innego niż one same, pomyślane także jako materialność uzmysłowiona⁵ — potraktować jak motywy kulturowo-polityczne pracujące w innych seriach Kulik? Czy porządek ogrodu, który wprowadziła artystka, jest równie represyjny jak porządek militarno-nacjonalistyczny? I na jakiej zasadzie ten porządek (re)produkuje płciowość, cielesność i widzialność ciała męskiego/ludzkiego? Wreszcie — czy forma materiału jest tu także formą artykulacji (formowania) ciała w jego uniwersalnych horyzontach? Czy należy odnosić ciało do motywów władzy i widzieć jego elementy jako organiczne parafrazy znaków terroru?

Pola odniesień

Pierwszym, bardzo istotnym układem odniesienia dla tego cyklu prac Kulik jest tradycja kobiecego i męskiego aktu, postrzegana w ogólniejszej perspektywie jako różnica ideologiczno-estetycznego wartościowania obrazów nagiej męskości i nagiej kobiecości. Jak wiadomo, różnica ta wiąże się z różnicą obowiązującą w ramach politycznej hierarchii płci. Ciała kobiet podlegają erotyzacji/fetysyzacji w sztuce nowoczesnej mniej więcej od końca XIX wieku, co sprawia, mówiąc w uproszczeniu, że ich przedstawienia definiuje się jako dekoracyjne, natomiast przedstawienia ciała męskiego uznawane są za medium ważnych treści kulturowych⁶.

Dominacja aktu kobiecego, opartego na „przyjemnościowych” wartościach estetycznych i procedurach emocjonalnej inwestycji, została podważona dopiero przez zmiany kontrkulturowe z lat 60., kiedy to ponownie ciało męskie stało się obiektem pożądania, a nie tylko znakiem władzy i przemocy (Leszkowicz 2012; Nead 1998). Wylonily się wówczas nowe figuracje męskości, inspirowane między innymi antycznymi ideami (Leszkowicz 2012: 29), także kobiety zaczęły tworzyć męskie akty. Stały się one przełomowym zjawiskiem i osobnym gatunkiem — „ta zmiana ról jest wyzwaniem dla struktury płciowej zachodniego systemu wizualnego, gdzie kobieta była pasywnym przedmiotem spojrzenia,

⁵ Na zdjęciu, którego użyłaś, podobnie jak innych z *Archivum gestów*, Libera jako model jest raczej aseksualny. Natomiast po wprowadzeniu kwiatów pojawia się napięcie między modelem, jego ciałem i kształtem kwiatów. Kwiat sam w sobie ma dużo erotyzmu, falliczne i waginalne kształty. Na jednym ze zdjęć gra staje się nieco perwersyjna w zetknięciu penisa z pakiem kwiatu. (*Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits in the Garden* 2004: 66)

⁶ Jak podkreśla Leszkowicz:

(...) najważniejsze treści kultury przekazywano przez ciało męskie, które było nośnikiem o wiele szerszych treści politycznych, religijnych i etycznych niż kobiece. (...) Nagi atleta jest nośnikiem cywilizacji, Wenus jej dekoracją. (2012: 19)

a męczyzna patrzącym podmiotem akcji” (Leszkowicz 2012: 168). Antycycko-klasycyzujący homoerotyzm nakładał oczywiście inne reguły na prezentację męskiego ciała niż współczesna, powojenna, heteroseksualna kultura patriarcalna (Freedberg 2005: 377), ale patriarcalne przedstawienia w nowoczesności zachodniej nadal w roli sensotwórczej obśadzały męskość, a nie kobiecość.

Wydaje się, że *Ogród...* Zofii Kulik wkomponowany w tradycję nowoczesnego aktu odróżnia się od niej podwójnie: zamiast kobiecego ciała prezentuje się tu ciało męskie, ale prezentacja ta nie zestrzaja się z żadną normalizującą zasadą estetycznej wizualizacji. Kulik nie zastępuje po prostu kobiecego ciała męskim bez naruszenia tradycyjnych sposobów prezentacji. Mogłaby odwołać się do homoerotycznych przedstawień, wiążących ciało męskie z erotyką i przyjemnością, jak to się działo w przedstawieniach z lat 60., i choć sama podsuwa właśnie takie interpretacje swojej pracy, gdy mówi o erotycznym charakterze kwiatów, to takie odczytania wydają mi się niewystarczające. Artystka wypracowuje własne artystyczne zestawy analityczno-prezentacyjne, w ramach których ciało stanowi także znak erotyczny, ale przede wszystkim jest obiektem performowanym, zależnym od kontekstu i kodu, jakie to ciało formują. Ciało w kolażach Kulik nigdy nie jest autonomiczne — zawsze w ramach serii, ich przemieszczeń, łańcuchów i struktur — przywołuje system i kod, w jakim działa jako określony obiekt. Nie wiadomo bowiem, czy jest ono tu tłem czy figurą. Co więcej, użycie materiałów, które standardowo pełnią funkcję zdobień (kwiatów, roślin), zmienia warunki wytwarzania cielesności jako znaku i jako ciała; w tradycyjnie pomyślanej estetyce kwiaty przywoływały elementy kobiecości, niewinności i neutralizowały płęć, w pracach Kulik jako wyróżnione (kolorystyką, występowaniem na pierwszym planie, rozmiarem) przykuwają uwagę i przemieszczają rozmaite znaczenia. Przystają być elementami dodatkowymi, uzupełnieniami i wypełnieniami tła, a zaczynają działać w polu cielesności, wprowadzając w nie swoje prawa naturalizujące, denaturalizujące etc. Poszczególne obiekty kwiatowe stają się w tym projekcie Kulik synonimem przyrody, co odsyła do złożonego, wielowarstwowego pola odniesień: estetycznej kontemplacji przyrody w sztuce, pojęcia natury jako najznakomitszego artysty, organicznych i nie-organicznych materiałów użytych przez (neo)awangardowych artystów, naturalizowania ludzkiego ciała przez próby jego reintegracji ze środowiskiem, przetwarzania natury itp. (Brauer 2017). Nieoczekiwanie więc projekt Kulik, włączony w tradycję aktu sztuki zachodniej, dąży do przewartościowania zarówno przedstawień ciała męskiego, jak i pozycji elementów dekoracyjno-roślinnych w sztuce modernistycznej.

Drugim oczywistym kontekstem działań artystycznych Zofii Kulik jest polska sztuka neoawangardowa. Od lat 70. trwały w niej eksperymenty z nagością, które różnie można oceniać⁷, jednak to wtedy twórczość między innymi Ewy Partum, Natalii LL, Terezy Murak, Ewy Kuryluk rozpoczyna profeminiście refleksję w sztuce (Jakubowska 2004; Piotrowski 2007; Ronduda 2009). Kontynuacją tych eksperymentów są działania podejmowane przez artystów w ramach tzw. sztuki krytycznej. Odczarowanie męskości w sztuce krytycznej dokonuje się za sprawą takich prac, jak *Body Master* Zbigniewa Libery, *Pasja* Doroty Nieznalskiej, performance Artura Żmijewskiego, *Łażnia męska* czy *Lekcja tańca* Katarzyny Kozyry (Kowalczyk 2010: 117). Jednak i na tle tych prac fotokolaże Zofii

⁷ Leszkowicz, przywołując happening Andrzeja Matuszewskiego *Postępowanie*, fotografie Zbigniewa Dłubaka i Zdzisława Sosnowskiego, uznaje, że polska sztuka neoawangardowa nie wyszła poza krąg patriarcalnego kodowania relacji płciowych (Leszkowicz 2012: 126).

Kulik wydają się czymś zaskakującym i odkrywczym, bo zasadniczy nurt sztuki krytycznej w latach 90. dotyczył represyjnego stosunku do ciała, seksualności, wypartych i stabuizowanych społecznie zachowań płciowych, pokazywał uwikłania cielesności w społeczne i polityczne konteksty, nie likwidując jej somatycznego, biologicznego charakteru. Tymczasem w pracach Kulik ciało modela staje się co prawda seryjną reprodukcją, będącą sposobem analizy władzy i przemocy — podobnie jak u Katarzyny Kozyry, Artura Żmijewskiego, Alicji Żebrowskiej, Zbigniewa Libery, Grzegorza Klamana. Odwrotnie jednak niż w ich pracach, przeobraża się ono także w abstrakcyjny znak, konstrukcję a-biologiczną, hybrydalną formę roślinno-ludzka.

Ciało męskie w ogrodzie

Skupienie na detalu — oraz tradycyjnie i historycznie wiązana z nim dekoracyjność — prac Kulik wydaje się niepodważalna (Czubak 2008). Artystka mówi o swoich fotokompozycjach, że „każdy deseń zbudowany jest na zasadzie powtarzającego się segmentu (...), nie ma początku i końca, ani centrum, wzór jest rozlany na całej płaszczyźnie” (*Bżik kulturalny: Kulik Zofia [wideo]* 2011). Wspomina również, że pracuje na wzornikach — „takich jakie można kupić w sklepie z tapetami lub dywanami” (*Bżik kulturalny: Kulik Zofia [wideo]* 2011). Ten segmentowy typ kompozycji jest jednak charakterystyczną metodą konceptualizmu: artyści posługują się powtarzalnymi seriami, których elementy mogą wchodzić ze sobą w rozmaite układy, dzięki temu zaś można wskazać na system, który umożliwi ich wytworzenie. W swoich serialnych produkcjach Kulik także najczęściej zwraca uwagę na mechanizmy, systemy, procesy, które doprowadziły do ukonstytuowania się takich, a nie innych obiektów; najczęściej procesy te jawią się jako negatywne i opresyjne dla podlegających im podmiotów. Przypomnijmy, że w swojej pracy dyplomowej artystka rejestrowała „tę samą pozę, układ ciała, sekwencję ruchów — te same profile — modelki na tle różnych kontekstów przestrzennych i sytuacyjnych. Widać w tym wyraźne zainteresowanie kombinatoryką i wariacyjnością” (Zaluski 2010: 137; zob. Czubak 2004; Turowicz 2011). Używane przez duet KwieKulik obrazy fotograficzne i diapozytywowe Zaluski nazywa materia indeksowaną/indeksowalną — zdolną do „wchodzenia w różnorodne, nieskończone relacje” (Zaluski 2010: 142). W pracy *Od Syberii do Cyberii* Kulik zamieściła kilkanaście fotografii przedstawiających „wybrane fazy ruchów, jakie atletyczny mężczyzna (model) wykonywał przed »kamerą« Mareya” (*Zofia Kulik. Od Syberii do Cyberii* 2004: 31). Wcześniej podobną technikę zastosował brytyjski fotograf Eadweard Muybridge, z kolei w Polsce w 1975 roku powstała praca *Kadrowanie ciałem* Wiktora Gutta i Waldemara Raniżewskiego — seria fotografii nagiego mężczyzny wykonującego ćwiczenia gimnastyczne. Fotografie Kulik, zwłaszcza jej *Archivum gestów*, wiele łączy z pracami między innymi Gutta i Raniżewskiego. Charakterystyczna dla tych artystów praktyka znakowania ciała/kadrowania ciałem powoduje, że trudno tu mówić o dekoracyjności w tradycyjnym sensie. Podobnie trudno utrzymywać, że seryjne kadry są wyłącznie designerskim poziomem kodowania. Prace te tworzą raczej kody komend, cielesne moduły gestów-rozkazów, gestów-podporządkowań. Stają się przez to politycznie nośnym materiałem.

Podkreślenie gestów jako pojedynczych odwzorowań nakazowego trybu ludzkiej komunikacji zaobserwować można nie tylko w polu sztuki. Filozofowie Gilles Deleuze i Félix Guattari uznają, że

podstawowa jednostka języka — wypowiedź — jest nakazem. Należałoby określić zatem nie tyle zmysł wspólny jako władzę skupiającą informacje, ile odrażającą władzę polegającą na wydawaniu, przyjmowaniu, przekazywaniu nakazów. Język powstał nie tyle w tym celu, by pokładać w nim wiarę i ufność, ile po to, by być wobec niego posłusznym i z jego pomocą wymuszać posłuszeństwo. (Deleuze i Guattari 2015: 88)

Jonathan Crary dopowiada natomiast, że ten rodzaj instrumentalizacji języka ma na celu „podtrzymanie lub wytworzenie rzeczywistości społecznej, której ostatecznym skutkiem jest wywołanie strachu” (Crary 2009: 53). Podobne konteksty politycznego rozumienia komunikacji cielesnej uruchamiane są przez choreograficzne przedstawienia między innymi Muybridge’a, Kulik, Gutta. Wprowadzają one własną politykę ciała: oferując coś, co można nazwać granicznymi postaciami ciała-znaku, stanowią zarazem próbę stworzenia alfabetu za pomocą ludzkiego ciała. Aluzją do „alfabetowej” próby są odwołania do piktogramów, ideogramów i innych systemów komunikacji obrazkowej. We wszystkich tych pracach widać fascynację ruchem i gestami ciała, które w tak zarysowanej perspektywie dość jednoznacznie uświadamiają, że pojęcie sprawczości nie dotyczy podmiotu, że on sam wytwarzany jest w serii powtarzających się kulturowych oznak.

Można oczywiście uznać, że *Ogród...* jest kontynuacją tych sposobów pokazywania ciała i mówić, że dokonuje się w nim symetryczne odwrócenie pozycji dominacji i władzy, przysługującej mężczyznom w społeczeństwach opartych na regułach patriarchalnych. W pracach Kulik to mężczyzna, model, zostaje podporządkowany kształtującemu jego ciało działaniu kobiety. Piotr Piotrowski ujmuje to tak:

Rzecz jednak w stosunku pracy; kobieta jest nie tylko tą, która przyjmuje pracę, ale przede wszystkim kształtuje i przyjmuje obraz. Jeżeli więc wzrokowe kształtowanie rzeczywistości, podporządkowanie jej spojrzeniu, a także aktywność, działanie i praca są wyrazem dominacji, a więc władzy, to tą, która tu rządzi, jest kobieta, nie mężczyzna. (Piotrowski 2007: 163)

Podobne pytania stawia artystce krytyczka sztuki, Izabela Kowalczyk:

(...) czy pomijając mechanizmy opanowania kobiecych ciał, wpisuje się ona [Kulik — A. K.] ze swą sztuką w znaczenia uniwersalnej kultury, która nie dokonuje rozróżnienia płciowego czy też przeciwnie — ostrze swej krytyki kieruje w uniwersalizm, skrywający asymetryczny i hierarchiczny układ płci? (Kowalczyk 2002: 118)

Można się zastanawiać oczywiście, czy w pracach Kulik w budowaniu sensu przedstawień dochodzi do głosu przede wszystkim odwrócona logika patriarchy⁸. W tych fotokolażach męskie ciało, rozumiane jako porządek materialności, podatne jest na rozmaite, najbardziej radykalne przekształcenia — przemienione w gest, ornament, pozę, znak — traci i zyskuje semantyczność, somatyczność, wizualność, głębię i powierzchnię. Sarah Wilson wspomina w tym kontekście o andrografiach, czyli „pisananiu kształtem męskim” (Wilson 1999). Pamiętajmy, że Kulik przeszła przez pracownię Oskara Hansena, którego teoria formy otwartej nie mogła nie wyrzucić na artystkę wpływu, uniwersalistyczne kategorie

⁸ Sama artystka podsuwa takie tropy:

Czy ja, obrazując „podporządkowanie”, doceniam je i chwalam, czy wyszydzać i obalam. Akceptując „podporządkowanie” jako swój problem i temat, pełna strachu, a jednocześnie pełna nienawiści wobec sytuacji, w której występuje przymus podporządkowywania się, mszcząc się artystycznie, chwytając za każdą broń (symboliczną i formalną) użytą przeciwko mnie. (Z. Kulik, cyt. za: Piotrowski 1999: 186).

kultury modernistycznej musiała więc odbierać krytycznie (Ronduda 2009: 172)⁹. Tym bardziej, że bez problemu rozpoznajemy przedmiot konceptualizacji — między innymi w pracach takich jak *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* czy *Strażnicy iglicy* jest to męskość konstruowana przez dyskurs militarno-nacjonalistyczny, mowy więc tu nie może być o bezkrytycznie traktowanych „znaczeniach uniwersalnej kultury”, choć niekoniecznie trzeba od razu sytuować prace Kulik wobec tych znaczeń konfrontacyjnie.

W *Ogrodzje...* Kulik tworzy obiekty z efemerycznych elementów: kwiaty można uznać za tzw. słabe symbole (w porównaniu z flagą, całunem czy ze sztandarem). Dodatkowo gest modelu jest nieoznaczony: Libera na tym fotokolażu nie reprezentuje ani gestu przegranego, ani wygranego, nie do końca wiadomo, jak miałby on „autonomicznie” znaczyć. W przypadku takich słabych symboli i niejednoznacznych gestów łatwiej jest artystce przekierowywać naszą uwagę na serie, ciągi, kombinacje niż skupiać ją na efemerycznym, choć wydzielonym obiekcie. Możemy się więc domyślać, że nie tyle sam gest Libery jest istotny, ile to, co ów gest poprzedza i co umożliwiło jego powstanie. Jak pamiętamy, cywilizacja gestów rozwinęła się w średniowieczu, to wtedy powstały „pieśni o gestach”, jeden z najpopularniejszych gatunków literackich. Gesty to skodyfikowane i zrytualizowane zachowania cielesne: „Umowom i przysięgom towarzyszą gesty. (...) Modlitwa, błogosławieństwa, kadzidło, pokuta... system gestów opanowuje wszystkie dziedziny liturgii i wiary” (Le Goff i Truong 2006: 126). Reżim gestów ma podejrzaną rolę: powściągać moralnością, normą i nakazami:

Ciało, jakkolwiek kielznane moralnością czy regułami rytuału, nigdy nie daje za wygraną; im silniej na nim i na gestach zaciskają się kleszcze norm i rozumu, tym jaskrawiej rysują się również inne formy gestualności — ludyczne (u kuglarzy), folklorystyczne i groteskowe (w karnawale), wreszcie mistyczne (u pobożnych i biczowników ze schyłku średniowiecza). (J.-C. Schmitt, cyt. za: Le Goff i Truong 2006: 127)

Żeby ułożyć ciało w figurę gestu, trzeba odegrać ten gest, potraktować ciało jak materię sztuki, w ramach której ciało przeobraża się w znaki. Ciało nie sprowadza się jednak do gestu: Libera odgrywa w pracach Kulik gest — ciała muskularnego, ciała-budowli, ciała wpisanego w strukturę władzy. Ale, co ciekawe, ułożenie ciała znane już wcześniej z *Archiwum gestów*, wyrażające najpewniej gest poddania, choć niebędący obrazem poddańczego ciała, nie zostanie nam pokazane w *Ogrodzje...* w całości. W związku z tym gest, już „niekompletny”, znaczeniowo jest pomniejszony, ponieważ istotniejsze stają się rośliny zdobiące poszczególne partie pokazywanego nam obiektu. To, co przed przechwyceniem było jednorodnym gestem, gestem-znakiem, teraz, w nowej konfiguracji *Ogrodu...*, ujawnia siebie jako podzielone. Rośliny obrysowują/znakują/perforują te poszczególne części już nie znaków, a ciała. To najistotniejszy efekt przechwyceń, których dokonuje Kulik: przejęty z archiwum fotograficznego autorki, a udostępniony już w *Archiwum gestów* układ ciała Libery zostaje w *Ogrodzje...* ponownie ucieleśniony, dzięki elementom roślin dochodzi bowiem do wprowadzenia różnicujących relacji w obrębie — do tej pory nie-

⁹ Jak pisze Ronduda:

Charakteryzowało ją [formę otwartą – A.K.] odejście od modernistycznego antropocentryzmu w architekturze z jego uniwersalistyczną ideą „człowieka masowego”. (2009: 172)

podzielonego — ciała-znaku. W perspektywie kultury gestów oznacza to, że Kulik po raz kolejny resygnifikuje męskie ciało, w jej poprzednich pracach zredukowane do postaci znaku w przekraczających je porządkach formowania i dyscyplinowania.

Przechwylenia estetyzacji

Jak się ta resygnifikacja dokonuje? Oczywiście, ogromne znaczenie ma tu użycie materiałów roślinnych i znaczeniowy kontekst, które niosą one z sobą. Jednak przecież nie tylko znamiona naturalności czy estetyczno-dekoracyjnego uporządkowania decydują o dokonującej się tu interwencji w kulturowe reifikacje męskości. Kulik nagromadziła sporo odniesień i postarała się, abyśmy o nich pamiętali. *Ogród...* bazuje na materiale przejętym z wcześniejszych prac, na ich ideologiczno-estetycznym efekcie (męskość demaskowana jako uległość w porządku militarno-nacjonalistycznym), przechwytuje tradycje kultury gestualnej — trzeba te fotokolaże czytać, pamiętając o regulatywnych strukturach przedstawień nagości kobiecego i męskiego ciała w kulturze heteroseksualnej i patriarchalnej. Ale najważniejszy prze-chwy, pozwalający na powtórzenie, które odpowiada za destabilizację „wykonywania” płci zgodnie z regułami fallocentryzmu, polega na grze z estetyzacją ciała męskiego.

Piotr Piotrowski porusza problem estetyzacji w kontekście innych prac Kulik, odwołując się do tradycyjnie pojętej estetyki, czyli upiększania. „Władza estetyzując politykę, buduje ekran, który — z jednej strony — zasłania prawdziwe oblicze rzeczywistości, a więc terroru, z drugiej czyni go użytecznym” (Piotrowski 2007: 168). Kulik, estetyzując znaki władzy, przypatruje się sposobom kontrolowania społeczeństwa przez władzę za pomocą obrazów. Estetyzacja, żeby osiągnąć swój cel, musi opierać się na różnego rodzaju napięciach. W pracy Kulik *Wszystkie pociski są jednym pociskiem* Piotrowski zauważa napięcie „między dekoracyjną, estetyczną strukturą *panneau* a sceną egzekucji pokazaną w systemie stop-klatki” (Piotrowski 2007: 171). I jest to najczęściej rozgrywane napięcie w pracach Kulik: między dekoracyjnością (ornamentacyjną funkcją) tych elementów, które zazwyczaj stanowiły centralny obiekt przedstawienia, a brutalnością scen, jaką niesie detaliczny motyw. Trzeba też dodać, że brutalność ta wynika z przywoływanych znaków przemocy, pochodzących najczęściej z ikonografii wojennej i militarnej. W pracy *Od Syberii do Cyberii* Kulik umieściła przechwycone telewizyjne kadry filmów (sceny egzekucji, pomników, przywódców, sztandarów, wieców, obchodów religijno-politycznych świąt obok serii pornograficznych, przyrodniczych, sportowych) i poukładała je w panele podzielone na klatki, w innych pracach korzystała z form mandali, ostrołuków gotyckich, orientalnych dywanów.

W *Ogrodzie...* jest inaczej. Nie ma tu bogatej ornamentyki, znanej z poprzednich prac Kulik; estetyczne napięcie artystka uzyskuje w inny sposób. Kwiaty z ich mocno nasyconymi kolorami nie są elementem dekoracyjnym, usytuowanie kwiatów na pierwszym planie czyni z nich figurę produkującą znaczenia, a ciało modela staje się w tym układzie w najlepszym razie równoprawnym obiektem. Jak podkreślają krytycy, Kulik operuje najczęściej w ramach dwóch patriarchalnych systemów: politycznego (realny socjalizm) i religijnego (chrześcijaństwo: prawosławie, katolicyzm, i islam). Jednak zwracają też uwagę na ponadhistoryczność jej systemu oznakowania fotokolaży (Piotrowski 2007: 164). Kwiaty w tym kontekście nie tyle oddalają nas od historycznie umiejscowionych znaków, ile podejmują z nimi grę — nie bezpośrednio, ale przez powiązania z poprzednimi pracami Kulik oraz

poprzez estetyczne nacechowania dekoracyjności kwiatów. Zamiast z historycznie znaczącymi obiektami mamy tu do czynienia z obiektami estetycznej kontemplacji, których funkcja ograniczona została do zdobniczej. Libera to mężczyzna ozdobiony, a przecież nieprzebrany, bez makijażu, wcale nie w campowym przegięciu, a jednak z barwnymi kwiatami. Ozdabianie zdaje się iść za pragnieniem: znak/gest zaczyna funkcjonować jak ciało: znak „ma” nogi, ręce, genitalia, traci przejrzystość, zyskuje ciężar materii. Kulik przejmuje estetyczne sposoby stabilizowania tożsamości płciowych i pokazuje ich iluzję: w fotokolażach męski i nagi model zostaje „ozdobiony” kwiatami, standardowo stosowanymi jako ozdoby kobiecych ciał, a jednak nie staje się sfeminizowanym mężczyzną ani nie zostaje przedstawiony zgodnie z homoseksualnymi zasadami estetycznego porządku. Kulik unika wikłania się w binarny porządek płciowy; powtarzając prawomyślne (tradycyjne, urzeczowiające i naturalizujące płęć) strategie przedstawiania nagiego ciała, nieco parodystycznie (Butler 2008: 82–104) „przechwytuje” męskość, odmawiając jej zarówno władzy, jak i podległości, zarówno heteroseksualności, jak i homoseksualności. Artystka czyni niezrozumiałymi te porządki, które usiłują wywieść płęć z wewnętrznej prawdy ciała. W *Ogrodzje...* ciało zaczyna stawiać opór zarówno gestom, jak i znakującym je formom roślinnym, ukazuje się nie tyle jako jednolita powierzchnia, ile jako obiekt załamań, cięć, granic i w efekcie — różnic. Ciało jako suma różnic, a nie identyfikacji czy tożsamości, jest efektem tego, co nazywam przechwyceniem procesów estetyzacyjnych przez Kulik.

Żeby dokładniej objaśnić strategię Kulik, warto przywołać prace Katarzyny Kozyry: *Lekcje tańca* oraz pokrewny jej cykl *Boys* (Kozyra 2001a, 2001b), na które składają się filmy wideo oraz seria fotografii. W obu pracach bohaterami są tańczący (znowu układy choreograficzne!) mężczyźni, „ozdobieni” jedynie przepaskami zakrywającymi genitalia. Zakrycia imitują kwiaty o waginalnych kształtach. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z feminizacją mężczyzn — z modelowaniem męskiego ciała na wzór estetycznego reżimu homoseksualnego. Jeszcze bardziej jest to widoczne w pracy *Karaski* (Kozyra 1992), w której nagi model, upozowany w stylistyce *glamour*, ozdobiony roślinno-kwiatowymi elementami, przyjmuje „kobiece” pozy ekspozycyjne. Przykłady zresztą można mnożyć — widać jednak, że przywołane prace Kozyry radzą sobie z męskością w ten sposób, że przejmują wzorce homoseksualnego obrazowania ciała męskiego na wzór ciała kobiecego (są przez to campowe, glamourowe)¹⁰. Kulik z kolei działa bardziej spekulatywnie — stosuje strategię przechwyty i nie tyle odwraca relacje w ramach płciowej hierarchii czy ujednoznacznia pozy płciowo-seksualnych identyfikacji, ile podaje, by tak rzec, współrzędne artystycznego modelowania ciała, podważające zrozumiałość regulatywnych praktyk wytwarzających kategorie płci.

¹⁰ Zob. m.in. Wróblewska 2011: 414–417; Leszkowicz 2012: 241–252.

Bibliografia

- Bakke Monika (b. r.), *Rozkwitający seks. Roślinne transpozycje w pracach Natalii LL i Zofii Kulik*, https://www.academia.edu/31359607/Rozkwitający_seks._Roślinne_transpozycje_w_pracach_Natalii_LL_i_Zofii_Kulik [dostęp: 8.06.2018].
- Brauer Fae (2017), *Naturyzacja ewolucji: kolonie zwierzęce, drzewa życia i modernizm międzygatunkowy*, przeł. B. Połowińska [w:] *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, pod red. A. Jach, P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Butler Judith (2008), *Unwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Bżik kulturalny: Kulik Zofia [wideo] (2011), <http://culture.pl/pl/wideo/bzik-kulturalny-zofia-kulik-wideo> [dostęp: 3.03.2018].
- Crary Jonathan (2009), *Zawieszona percepcja. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zarembo, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Czubak Bożena (2004), *Archiwum gestów*, <http://kulikzofia.pl/archiwum/bozena-czubak-archiwum-gestow/> [dostęp: 3.03.2018].
- Czubak Bożena (2008), *Desenie*, <http://kulikzofia.pl/archiwum/bozena-czubak-desenie/> [dostęp: 3.03.2018].
- Debord Guy (2006), *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa.
- Debord Guy (2006a), *A User's Guide to Détournement* [w:] *Situationist International Anthology*, pod red. K. Knabb, <http://www.bopsecrets.org/SI/index.htm> [dostęp: 3.03.2018]
- Deleuze Gilles, Félix Guattari (2015), *Tysiąc plateau*, przeł. J. Bednarek, bęc zmiana, Warszawa.
- Freedberg David (2005), *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Fudala Tomasz (2004), *Ogrody Zofii Kulik czyli Libera w królestwie flory*, „Odra”, nr 11, <http://kulikzofia.pl/archiwum/tomasz-fudala-ogrody-zofii-kulik-czyli-libera-w-krolestwie-flory/> [dostęp: 3.03.2018].
- Jakubowska Agata (2004), *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków.
- Kowalczyk Izabela (2002), *Zofia Kulik: dekonstrukcja systemów władzy* [w:] tejsze, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo siel, Warszawa.
- (2010), *Odczarowanie „męskości” w sztuce krytycznej* [w:] tejsze, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań.
- Kozyra Katarzyna (1992), *Karaski. Serie fotografii czarno-białych*, <http://katarzynakozyra.pl/prace/karaski/> [dostęp: 3.03.2018].
- (2001a), *Boys. Wideo oraz seria fotografii*, <http://katarzynakozyra.pl/prace/boys/> [dostęp: 3.03.2018].
- (2001b), *Lekcja tańca. Performans, instalacja wideo, fotografie barwne*, http://katarzynakozyra.pl/prace/lekcja_tanca/ [dostęp: 3.03.2018].
- Le Goff Jacques, Nicolas Truong (2006), *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Cytelnik, Warszawa.
- Leszkowicz Paweł (2012), *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Nead Lynda (1998), *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań.

- Piotrowski Piotr (1999), *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań.
- Piotrowski Piotr (2007), *Od Syberii do Cyberii* [w:] tegoż, *Sztuka według polityki. Od melancholii do Pasji*, Universitas, Kraków.
- Ronduda Łukasz (2009), *W kręgu formy otwartej: gry wizualne, działania, partycypacja, archiwa, wspólnoty* [w:] tegoż, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, koncepcja wydawnicza P. Uklański, Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra, Warszawa.
- Salwa Mateusz (2016), *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Przypis, Łódź.
- Turowicz Joanna (2011), *Zofia Kulik* [w:] *Artystki polskie*, pod red. A. Jakubowska, Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała.
- Wilson Sarah (1999), *Odkrywanie psyche: Zofia Kulik*, kat., Muzeum Narodowe, Poznań, <http://kulikzofia.pl/archiwum/sarah-wilson-odkrywanie-psyche-zofia-kulik/> [dostęp: 3.03.2018].
- Wróblewska Hanna (2011), *Katarzyna Kozyna* [w:] *Artystki polskie*, pod red. A. Jakubowska, Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała.
- Zaluski Tomasz (2010), *Procesualne archiwum jako materia sztuki. O działaniach duetu KwieKulik* [w:] *Materia sztuki*, pod red. Michał Ostrowicki, Universitas, Kraków.
- Zofia Kulik. Autoportrety i Ogród / Self-Portraits and the Garden* (2004), pod red. B. Czubak, tłum. M.B. Guzowska, Galeria Le Guern, Warszawa.
- Zofia Kulik. Od Syberii do Cyberii* (2004), pod red. B. Czubak, Z. Kulik, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Warszawa, Kraków.
-