



Ewa Małgorzata Tatar

Kobieta upadła. Na ulicy

[...] Niech od tej chwili obywatele, przechodząc ulicami nieustannie rozkoszują się głębią myśli wielkich współczesnych [...].

Niech dla wszystkich ulica będzie świętem sztuki.

A jeśli stanie się według naszych życzeń,

każdy człowiek wyszedłszy z domu, będzie się stawał coraz mądrzejszy,

będzie rósł, oglądając piękno zamiast obecnej ulicy [...]

Z manifestu rosyjskich futurystów, 1918¹

Prawdopodobnie gdzieś na obrzeżach Krakowa (Salwator?) mało ruchliwą ulicą idzie niepozornie ubrany ktoś z obciętymi krótko włosami. Na pierwszy rzut oka nie jesteśmy w stanie określić jego/jej płci. Nagle osobnik/czka kładzie się na chodniku i, jak gdyby nigdy nic, zaczyna się czołgać. Reakcja przechodniów i podjęte przez nich rozmowy z czołgającą się osobą wskazują, że jest to kobieta. W taki sposób Anna Janczyszyn-Jaros (video „W miasto”, 1993), tylko na chwilę, kiedy to zostaje przywołana do porządku przez przechodniów, wraca do pionu. W zapisie filmowym uchwycono nieliczne wypowiedzi gapiów, którzy reagowali na niecodzienne zdarzenie na różne sposoby: – z ciekawością: *Co jest*

temu człowiekowi? – pytała wyglądająca przez okno kobieta, by zaraz potem agresywnie zareagować na widok kamery; – czasem z troską: *Co Panu się stało? Nie trzeba pomocy? [...] Ktoś Panią zbił? [...] Nie? Tak Pani chodzi? [...] Aha...* – zainteresowała się przechodząca elegantka; – wręcz z czułością, jak przechodzień z synem, który pochylał się kilkakrotnie nad leżącą i zaczął z nią pertraktować; – z agresją: na przykład grupka młodzieńców w wieku licealnym, która okrążyła czołgającą się i zmusiła ją nawet, by „wstała” (tu: usiadła na krawężniku); – ze zdziwieniem: jak dzieci z piaskownicy. Typową reakcją było po prostu przyglądanie się dziwacznej postaci z kpiącym uśmiechem. Najczęściej jednak czołgającej się nie zauważano, czy raczej udawano, że jej się nie widzi. W ostatniej scenie widzimy groteskowe zachowanie kobiety z wózkiem, która gwałtownie zawróciła i przeszła na drugą stronę ulicy, byle tylko nie mijać dziwadła i przypadkiem nie być przez nie zaczepioną. Co ciekawe, w części nagrania zrealizowanego latem w spojrzeniach przechodniów widać więcej kpiny i obojętności, w części powstałej jesienią czołgająca się postać, ubłocona i przemoczona, wzbudzała żywsze zainteresowanie i mniej wybredne uwagi.

Warto zauważyć, że performerka czołga się po chodniku – tam, gdzie zazwyczaj chodzą przechodnie. Czołga się zgodnie z kierunkiem ruchu, trzyma się raczej prawej niż lewej strony. Kilkakrotnie przechodzi przez jezdnię: raz na pasach i zgodnie ze wskazówkami sygnalizacji świetlnej, ale też w miejscach nieoznakowanych, gdzie zdarza jej się hamować ruch kołowy. Szczególnie ważne w tej pracy wydają się momenty wzmiankowanych już konfrontacji z przechodniami, ale również fakt, że nawet jeśli w dość brutalny sposób – trzymana za kołnierz jak uczeń – zostaje usunięta z jezdni, każdorazowo artystka wraca do horyzontalnej pozycji i kontynuuje wyprawę.

Agresję wobec nietypowego zachowania, interpretowanego (zresztą zgodnie z intencją twórczyni) jako prowokacja, można zobaczyć w pracy Joanny Rajkowskiej „Mea Sharim” (2001). Realizacja ta to kilka ujęć uchwyconych pospiesznie aparatem fotograficznym przez towarzysza podróży artystki – Artura Żmijewskiego. Na zdjęciach widzimy „szczelnie” odzianą kobietę, która leży w poprzek chodnika, a w jej kierunku zmierza dwóch mężczyzn – po stroju możemy rozpoznać ortodoksyjnych Żydów. Starszy prawdopodobnie zamierza się na leżącą laską. Z fotografii nie dowiadujemy się, jaki dokładnie przebieg miał performance Rajkowskiej. Dopiero z offu usłyszymy: *Pobyt w takim kraju, jak Izrael sprawia, że w miarę ilości poznawanych faktów coraz mniej się rozumie. Pamiętam też uczucie gwałtownego sprzeciwu w Mea Sharim, dzielnicy ortodoksów [w Jerozolimie – E.T.]. Mało mnie obchodziło podobieństwo do polskiego sztetla. Patrzyłam na kobiety blade jak wampiry i niechętnych chasydów. Nie rozumiałam reguł tego świata i czułam, że trafiają celnie w reguły mojego, jakby go*

s. 56, 59:

Angelika Fojtuch,

„....”, 2007,

s-Hertogenbosch-NL,
video **Paulina Braun.**

—

¹⁾ Cyt. za: Szreder K., *Sztuka w służbie lewaków?* Relacja z wystawy i *Nocy złych wiadomości* w bytomskiej Kronice, „Obieg”, 30.06.2006, http://www.obieg.pl/text/ks_sztuka_lewacka.php (2.02.2008).

wysmiewały. Ten sprzeciw był tak silny, tak toksyczny, że przyszedł mi do głowy pewien pomysł: położyć się na ulicy, w poprzek chodnika. Dopiero wtedy, kiedy zrobiłeś mi zdjęcia, jak chasyd chce mnie – leżącą, walnąć laską, to mi przeszło. I wreszcie strach. Ja nie bałam się czegoś konkretnego: samobójców i bomb. Bałam się, bo strach był w powietrzu. [...] Byłam kompletnie sparaliżowana strachem. Czułam, że moja skóra drogą osmozy pobiera strach z otoczenia, i że niedługo eksploduję². Warto zaznaczyć, że w Jerozolimie obowiązuje niepisana umowa, że do Mea Sharim nie mają wstępu nie ortodoksi, a co dopiero turyści. Dlatego gest Rajkowskiej jawi się jak podwójny zamach. Nie dość, że wkracza ona na pewien – oczywiście tylko zwyczajowo – autonomiczny teren, to jeszcze czyni ze swojego kobiecego ciała – jakże skonwencjonalizowanego i stabuizowanego w ortodoksyjnym judaizmie – barierę, tamę, szlaban, przeszkodę. Barykadę!

Działanie Rajkowskiej od realizacji Janczyszyn-Jaros radykalnie odróżnia nie tylko kierunek akcji: tam zgodny z ruchem, tu w poprzek; nie tylko bezpośrednie namierzenie celu działania, ale też silne nacechowanie emocjonalne i statyczny charakter akcji. „W miasto” jest pewnym procesem, drogą, w trakcie której podejmowane są decyzje, więcej, bohaterka daje sobie czas, aby one w niej niejako dojrzały. Wydaje się, że twórczyni nie stawia sobie konkretnych celów, nie oblicza swojej interwencji na określone reakcje przechodniów. Ulica stała się dla niej nie tylko sceną pełną nieprzygotowanych widzów – naturszczyków odgrywających role napisane nie przez scenarzystkę, ale przez konwencje społeczne i przyzwyczajenia, lecz także metaforą podróży³. „Mea Sharim” natomiast jest impulsem, niemożliwym do powtórzenia czy odtworzenia z tym samym potencjałem emocjonalnym i energetycznym, jest swoistym atakiem kamikaze wymierzonym w konkretny cel, w zdefiniowany jasno konwenans. I o ile działanie Janczyszyn-Jaros dopiero po chwili namysłu interpretatora zyskuje kontekst genderowy – dopiero gdy w czołgającej się osobie rozpozna kobietę – o tyle działanie Rajkowskiej jest *par excellence* manifestacją genderowych i kulturowych różnic. Jest zbudowaną na ich podstawie prowokacją. Choć nieco na marginesie należy zauważyć, że ponieważ Rajkowskiej w roli dokumentalisty towarzyszy mężczyzna (w pozostałych dwóch przypadkach są to kobiety), jej gest może być odczytany także mylnie jako Jego prowokacja z Jej użyciem.

Jak zatem w świetle dwóch powyższych realizacji jawi się akcja Angeliki Fojtuch zaprezentowana w ramach festiwalu w 's-Hertogenbosch, którego hasłem przewodnim była twórczość Hieronima Boscha (2007)? Jak pisze Natalia Uziębło, artystka w ramach performance „wyszła na spacer” owinięta szczelnie elastycznym bandażem, z rękami unieruchomionymi przy ciele⁴. Niczym płaz czy gad pełzła, wijąc się i wspomagając ruchem stóp, boczną uliczką w kierunku ruchliwego tego dnia, pełnego kupujących deptaku. Pierwszy etap „spaceru” zajął jej prawie godzinę, pierwotnie tyle czasu przeznaczyła na całą akcję (definiowaną właśnie czasem trwania, a nie celem wyprawy). Czasem ktoś przystanął na chwilę, ża-



nych jednak znaczących reakcji nie zarejestrowano. Artystka pozostawała właściwie niezauważona przez przechodniów do czasu kulminacyjnego, jak się okazało, momentu „wkroczenia” na główną arterię. Wówczas, przywołajmy znów Uziębło, okazało się, że w *historycznych centrach miast przestrzeń publiczna nie jest do końca publiczna. Istnieje bowiem niepisane prawo sprzedawców, straganiarzy do przestrzeni wokół ich stoiska. W tym kontekście, Angelika stała się problemem dla sklepikarek. Jedna z nich krzyczała, żeby [ludzie – E.T.] „przesunęli to dalej, bo jest gotowa wezwać policję” i że przeszkadza jej „to” w sprzedaży*⁵. Wtedy także artystka zdefiniowana już jako przedmiot – „to” – została przeniesiona kilka metrów dalej przez dwie przypadkowe osoby. A tłum gapiów gestniął, reagując agresywnie także na rejestrującą wszystko kamerą wideo Paulinę Braun (podobne, aczkolwiek mniej brutalne zaczepki – też uchwycone na taśmie – spotkały rejestrującą „W miasto” Alicję Żebrowską). Wypadki lawinowo pociągnęły za sobą kolejne gesty przechodniów. Ośmielone przesunięciem niewygodnego obiektu przypadkowe kobiety, które Uziębło zidentyfikowała jako emigrantki, zaczęły „uwalniać” Fojtuch z krępujących ją bandaży, jednocześnie atakując kamerzystkę postrzeganą przez nie jako winną opresji performerki. Co ciekawe, nie przyjęły nawet do wiadomości, że są świadkami/uczestniczkami wydarzenia o charakterze artystycznym, które de facto dopiero dzięki ich spontanicznej reakcji wydawało się (d)(o)powiedziane. Akcja, co nie jest ważne dla przedmiotu tego tekstu, skończyła się pobiciem dokumentalistki, potłuczeniem kamery przez rozwścieczony tłum i spisaniem przez policję protokołu z zajścia. Dla mnie jednak symbolicznym *grand final* performance był gest zaprzyjaźnionego mężczyzny – wyniósł artystkę spomiędzy atakujących, które uformowały

²⁾ *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (projekt publiczny) [palma]. Rozmowa z Arturym Żmijewskim, http://rajkowska.com/pl/greetings_about.php (2.02.2008).

³⁾ Ze względu na ograniczenia tego tekstu tylko sygnalizuję ten, jak mi się wydaje, najciekawszy wątek w pracy Janczyszyn-Jaros.

⁴⁾ Uziębło N., *Protokół z performance spisala policja*, „Obieg”, 2.12.2007, <http://www.obieg.pl/text/07120201.php> (2.02.2008).

⁵⁾ Ibidem.



swoistą procesję i podążyły za wynoszoną⁶. Automatycznie nasuwają mi się skojarzenia z religijnymi procesjami, w których mężczyzna-przewodnik dzierży totem-znak, a wokół niego formuje się rozentuzjasmowany orszak strażniczek tajemnicy. Co ważne, także w tym przypadku, podobnie jak u Janczyszyn-Jaros, pojawiły się niewybredne uwagi na temat rzekomego szaleństwa artystki. Tu jednak znaczącą determinantą – słusznie uwypukloną w relacji Uziębło – wydaje się płeć wszystkich sprawczyń zajścia, niezależnie od tego, jaką zajmujemy stronę sporu. Autorka na łamach internetowego „Obiegu” pisze, że Fojtuch, chcąc zwrócić uwagę na *problem kondycji psychofizycznej* [co może świadczyć, że także figura szalonej była ważna już we wstępnej idei performance – E.T.] *w relacji społecznej, sama stała się problemem*. I dalej, *dla młodych emigrantek* [prawdopodobnie głównie z krajów arabskich – E.T.] *była obiektem nie do zniesienia*. [...] *Widząc w centrum miasta coś* [podkr. E.T.], *co chciały wyprzeć ze swojej pamięci – zniewoloną kobietę – zareagowały agresją*⁷.

Jak w takim razie, w przypadku tak radykalnego finału, sytuować realizację Angeliki Fojtuch wobec przytoczonych, wcześniejszych akcji? Według internetowego „Słownika Języka Polskiego” PWN „czołgać się” (czołgała się Janczyszyn-Jaros) to tyle, co *posuwać się naprzód w pozycji na brzuchu, na czworakach, ale także poniżej się przed kimś*. „Pełzać” zaś to nie tylko *poruszać się w pozycji leżącej na brzuchu lub na czworakach, lecz także zachowywać się w sposób uniżony*. Zatem słownikowe znaczenia zdefiniowanego w przypadku Janczyszyn-Jaros „czołgania się”, jak i „pełzania” Fojtuch, są prawie identyczne. Kiedy

jednak, przynajmniej w potocznym sensie, pełzanie zawiera w sobie tylko pejoratywną sieć znaczeń, czołganie kojarzyć się może z nomenklaturą wojskową i może konotować także pozytywnie. Służy ono bowiem konkretnemu celowi: maskowaniu się, ukryciu, byciu niewidocznym, po to, aby ewakuować się albo też podejść wroga. Zatem te dwie prace wydaje się więcej różnić niż łączyć. Kiedy Janczyszyn-Jaros kładzie się nagle na chodniku i dalej przemierza w pozycji horyzontalnej miasto, przemieszcza się, jak już wspomniałam, z grubsza rzecz biorąc, zgodnie z przyjętymi zasadami ruchu. Jej strój jest jak najbardziej neutralny, zwyczajny, niczym się nie wyróżnia. Tym, co jedynie może zastanawiać przechodniów, jest nietypowe zachowanie kobiety. W przypadku Fojtuch natomiast zdziwienie budzić musi jej kostium: ciasno zasznurowany gorset-kokon krępujący ruchy performerki. Tak jak u Jaros czołganie jawi się jako pewien wybór sposobu przemieszczania się, tak u Fojtuch jest on już zdeterminowany i niemożliwy do zmiany bez pomocy osób trzecich. Janczyszyn-Jaros jest wojowniczką⁶ albo dziewczynką, która bawi się w podchody z samą sobą – bardzo często w momentach konfrontacji z przechodniami po prostu się śmieje. Fojtuch natomiast mniej bawi się rolą, a bardziej ją odgrywa, z ogromnym naciskiem na wszelki prerogatywy i przymioty swojej postaci. Podobnie Rajkowska, chociaż w jej propozycji czytelna jest też bojowość Janczyszyn, nie ma natomiast humoru – puszczania oka, uśmieszku.

Ważne wydaje mi się tutaj także samo zagadnienie maskarady. Janczyszyn-Jaros i Rajkowska bowiem wydają się czynić wszystko, aby niczym kameleon stopić się z otoczeniem. Pierwsza, zwyczajnie ubrana, w strój o stonowanych barwach – skórzaną kurtkę i beżowe spodnie – który na potrzeby tego tekstu możemy uznać za maskujący. Druga jest wręcz przebrana. Aby nie być rozpoznaną jako obca w ortodoksyjnej żydowskiej dzielnicy Jerozolimy, zadbała o atrybuty tamtejszych kobiet. I tak na fotografiach widzimy artystkę odzianą w luźny, ciemny (buroniebieski) strój: spódnicę do kostek (choć rozcięcie z tyłu mogłoby się wydawać autochtonom niestosowne), bluzkę z długimi rękawami (kobiecie w tamtej społeczności nie wolno odsłonić łokcia, kolana, obojczyka). Ma też krótko przycięte włosy (uważa się, że włosy powinny być gładko upięte lub krótkie)⁷. Tak zakamufLOWANA nie budzi podejrzeń wyglądem, dopiero jej zachowanie zdradza ją jako natręta. W czterech zarejestrowanych ujęciach performance Rajkowskiej widzimy artystkę nieruchomo leżącą w poprzek chodnika. Wygląda jakby upadła zemdlona albo jakby spała. Patrzymy na nią od tyłu, ale wydaje się, że jej wzrok nie jest skierowany w stronę nadchodzących, ale raczej w ziemię. Być może zbliżający się mężczyźni początkowo nawet jej nie dostrzegli, zare-

s. 60, 65:

Anna Janczyszyn-

-Jaros, *W miasto*,

1993, klatki z wideo.

—

⁶ Powołuję się tu na Uziębło, jednoznacznie definiującą pleć sprawczyń zająścia.

⁷ Ibidem.

⁸ Tak też została odczytana ta praca przez twórczynię wystawy *Polka. Medium-cień-wyobrażenie* (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005), gdzie pokazano ją w kontekście wojny.

⁹ Przeździecka A., *Cnijut jest spokojem*, <http://fzp.jewish.org.pl/cnijut.html>.

agowali dopiero wówczas, gdy ujrzeni wymierzony w siebie obiektyw aparatu. Wówczas pewnie uznali całe zdarzenie za prowokację, przypomnę tu tylko, że ortodoksyjnych mężczyzn żydowskich obowiązuje zakaz nawiązywania kontaktów choćby wzrokowych z kobietami z poza rodzinnego kręgu¹⁰. I pewnie dopiero wtedy starszy z mężczyzn uniósł ze złości swój odświętny futrzany kapelusz (*shтреimel*) oraz pogroził/zamachnął się laską.

Inaczej nieco jest w przypadku Angeliki Fojtuch – tu już jej niecodzienny wygląd sugeruje, że ludzie przemierzający deptak są świadkami jakiegoś wydarzenia. To wrażenie potęguje dodatkowo kamera śledząca ruchy skrępowanej niczym w kokonie artystki. Co ciekawe, tak jak Rajkowska i Janczyszyn-Jaros za główny cel akcji zapewne stawiały sobie zmanifestowanie swojej podmiotowości, u Fojtuch było to raczej zmanifestowanie swego zniewolenia. Artystka – jak pisze Uziębło – *unika kontaktu werbalnego i wzrokowego z „publicznością” swoich ulicznych akcji. W przestrzeni galeryjnej nawiązany kontakt niesie znaczenie, przesłanie. [...] w performance’ach w przestrzeni publicznej Fojtuch zwykle komunikuje się za pomocą słów zapisanych na kartce papieru. [...] Dla Angeliki Fojtuch najważniejsza jest relacja z ludźmi, bezpośredni komunikat. Nie poprzez nawiązanie rozmowy, ale stworzenie sytuacji, uwolnienia energii. W ’s-Hertogenbosch nie potrzebowała żadnych dodatkowych napisów czy kartek. Sama była komunikatem. Kiedy ludzie byli blisko niej, dawała im odczuć, że ich słyszy, podnosiła głowę, ale nic nie mówiła. Nie miała głosu, a oni byli dla niej za wysoko. Widziała tylko nogi i tułowia do ramion. Był to rodzaj zakłóconej komunikacji*¹¹. Tak też odczytali to przypadkowi świadkowie. Jednak dla nich „stworzona sytuacja” stała się jednoznacznym impulsem do „uwolnienia energii” własnej i skanalizowania jej w bardzo konkretnym kierunku, zmanifestowania swojej podmiotowości wobec naruszonej podmiotowości cudzej. Szczególnie, że chwilę wcześniej, jak możemy przeczytać w relacji, artystkę postraktowano przedmiotowo, przenosząc ją kawałek dalej. Takie zachowanie dało reagującym na sytuację dziewczynom – przypomnijmy: określonych przez Uziębło jako młode emigrantki – legitymację do swojego posunięcia. Chcąc zmanifestować własną podmiotowość – w Rancierowskim sensie gruntowaną każdorazowo w zastanej sytuacji – tu zagrożoną, czy lepiej: podważoną w nich samych jako świadkach zdarzenia, które odczytały jako odarcie z podmiotowości innej osoby tej samej płci, same – w wyniku chwili, impulsu, emocji – jednocześnie w imię „dobrych intencji”: chcąc przywrócić kokonowi jego podmiotowość (rzekomo zanegowaną) kobiety, aktem agresji tej podmiotowości go *de facto* pozbawiły. Należy tu podkreślić emocjonalny aspekt zdarzenia, co wydaje się cenne w przypadku sztuki Fojtuch – artystki, która celuje właśnie w tę sferę: pozaintelektualnego doświadczenia. *Fojtuch przyznaje się do swoich intencji. Chciała, aby mieszkańcy ’s-Hertogenbosch uwierzyli w performance. Ich reakcje tylko w tym wypadku mogły być naturalne. Jednak spojrzenia dwóch stron nie mogły się spotkać. Wywoływało to efekt „błędnego wzroku” osoby słabej, unieruchom-*

mionej, ale jednocześnie nieproszącej o pomoc. „Oni” to widzieli. Cała sytuacja wprowadzała przypadkowych widzów w konfuzję, byli zdezorientowani. Grupa dziewcząt chciała sprawdzić, co się dzieje. [...] Chciały to [wyjaśnienie] usłyszeć z ust zabandażowanej, poniżonej według nich dziewczyny. Ona jednak nic nie odpowiadała. Zaczęły odwiązywać bandaże, aby zobaczyć, co jest pod spodem, żeby ją uwolnić i żeby to przerwać¹².

A czy pod spodem coś może być? Kazimiera Szczuka pisze, że maskaradę można rozumieć jako próbę zamaskowania cierpienia, zaprzeczenie kulturowemu wykluczeniu kobiety przez fetyszyzację jej ciała¹³. Czy wygląd performerek Rajkowskiej i Janczyszyn-Jaros – ewidentnie godzących w kanony (nie)widoczności kobiet – będzie właśnie tak rozumianą maskaradą-kamuflażem? Jak w takim razie będzie się jawiła kreacja Fojtuch? Czy również jako ukrycie, czy raczej podkreślenie celem jak najlepszego odegrania roli? Wydaje mi się, że w tym wypadku użyteczna będzie koncepcja Joan Riviere, która w kanonicznym już tekście zakłada, iż maskarada kobiecości i kobiecość autentyczna są tym samym¹⁴. Zatem pod bandażem Angeliki nie skrywa się nic więcej, jak tylko kolejny – kulturowy bandaże krępujący, jak w performance, albo też kulturowa poza jako na owo skrępowanie opatrunkiem. Kobiecość bowiem jest, wedle niej, zestawem norm i zachowań, maską, którą można nosić lub nie¹⁵. Jak pisze Agata Jakubowska, teza Riviere została rozwinięta na podstawie obserwacji kobiet-autorytetów, które zajmując męskie pozycje, jednocześnie odgrywały kobiecość, aby nie stanowić dla mężczyzn zagrożenia¹⁶. Ta przewrotność widoczna jest także w trzech omawianych tu realizacjach artystek, które wkraczają do sfery publicznej i, pozostając nieme, zabierają w niej głos. Co więcej, nie tylko pozostają nieme, ale wręcz przyjmują pozy(cje) horyzontalne, kulturowo kobiecie przypisane. Jak bowiem zwróciła uwagę Lynda Nead, analizując konwencję aktu, tylko ciało obrysowane kulturową normą, niczym linią wychodzącą spod pędzla artysty, nie zagraża publicznemu (= patriarchalnemu) porządkowi. Co się jednak dzieje, kiedy to sama artystka definiuje swoje ciało? Więcej, sama wpisuje je w kulturowy pejzaż ulicy – wizytówki miasta, ale zarazem bytu samego w sobie – przestrzeni estetycznej rządzącej się własnymi prawami¹⁷.

Beata Frydryczak pisze, że *ulica oznacza życie „wśród obcych”, którzy kierują się zasadą anonimowości i braku zobowiązań, co daje możliwość ciągłego*

¹⁰⁾ Por. Lew-Starowicz Z., *Miłość i seks. Słownik encyklopedyczny*, Warszawa 1999.

¹¹⁾ Uziębło N., op. cit.

¹²⁾ Ibidem.

¹³⁾ Szczuka K., *Kopciuszek i maskarada kobiecości*, [w:] Graczyk E., Graban-Pomirska M. (red.), *Siostry i ich Kopciuszki*, Gdynia 2002, s. 271.

¹⁴⁾ Wilson S., *Maskarady kobiecości*, przekł. Wilczyński M., „Artium Quaestiones” 1998, IX.

¹⁵⁾ Ibidem.

¹⁶⁾ Jakubowska A., *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004, s. 106.

¹⁷⁾ Patrz: Frydryczak B., *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, [w:] Wojciechowski J. S., Zeidler-Janiszewska A., *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, Warszawa 1998.

Joanna Rajkowska,
Mea Sharim,
 Jerozolima 2001.
 Fot. A. Żmijewski



*powtarzania tego samego [...]. W grę nie wchodzi tu kontynuowanie raz rozpoczętej sytuacji, lecz ciągła jej repetycja*¹⁸. W takim kontekście zachowanie artystek, które śmiały wtargnąć z niecodziennym zachowaniem na ulicę, jawi się jako gwałt. Ich pozioma-horyzontalna pozycja zaś wydaje się negacją-przekreśleniem wertykalnych-pionowych (hierarchicznych) ciągów i dążeń zachodniej kultury. Zarazem jednak ów horyzontalizm jest – szczególnie w przypadku Janeczyszyn-Jaros – wskazaniem na wyznaczony przez ulicę mechanizm nieuświadamiany sobie przez uczestników ciągle powtarzanego spektaklu. Frydryczak pisze, że ulica może być postrzegana albo jako montaż obrazów, albo jako szczególny ekran – w obu wypadkach będzie na przemian sceną i widownią. *Spektakl ten bardziej jednak przypomina pantomimę, bowiem tętniąca życiem ulica jest przestrzenią zawieszonego dyskursu, w której przemawia jedynie towar i reklama*¹⁹. Zastanawiające oczywiście może być autorytarne w moim wykonaniu przyporządkowanie tezy Frydryczak do skrajnie odmiennych kontekstów: wczesnokapitalistycznej ulicy z początku lat 90. w Polsce, konserwatywnej ulicy w ortodoksyjnym getcie w Jerozolimie i późnokapitalistycznej ulicy liberalno-konserwatywnej – jak się okazało – w holenderskim miasteczku. Nie chcę jednak różnicować teraz tego stanowiska, najważniejsze bowiem wydaje się – wspólne dla tych przestrzeni – zwrócenie uwagi na niemotę partycypujących w owym spektaklu. *Jako taka, ulica przemawia dwoma poziomami: poziomem mijanego tłumu – innych [ale takich samych, chciałoby się dodać] – zawsze nieznanym, i mijanych witryn sklepowych [...], poziomem lustrzanych refleksów*

szklanych fasad budynków. O ile jednak pierwszy poziom jest poziomem fluktuującym, wciąż zmieniającym swój obraz, płynnym, w którym każdy następny moment jest nieprzewidywalny, agresywnie atakujący nakładającymi się na siebie widokami, o tyle drugi poziom jest poziomem statycznym, zwierciadlanym [...]. Jest to poziom otwarty, którego zazwyczaj nie dostrzegamy, bowiem jego cichy spektakl odbywa się ponad naszymi głowami²⁰. Zastanawiające, że pomimo owej fluktuacji założonej przez Frydryczak, tłum w omawianych performancjach nie był gotowy na uczestnictwo w skrajnie różnym od przyjętych za normę doświadczeniu. Można zaryzykować tezę, że owa płynność odbywa się także w obrębie już skonwencjonalizowanej płynności – oksymoronu, w którym wyznaczono dwa bieguny dopuszczalnych zachowań. Propozycje artystek zatem były tych zachowań przekroczeniem. Co więcej, stały się nie tylko dostrzegalne, wręcz do/potykalne – dziejąc się tuż pod nogami: szczególnie u Rajkowskiej i Fojtuch, gdzie artystki zdefiniowały się jako swoiste barykady tamujące idącym drogę, żądając (wprawdzie tylko na chwilę) od przypadkowego przechodnia radykalnego przewartościowania jego sposobu percypowania w ulicy. |

Autorka tekstu dziękuje Janowi Trzupkowi i Małopolskiej Fundacji Muzeum Sztuki Współczesnej za udostępnienie filmu Anny Janczyszyn-Jaros.

¹⁸⁾ Ibidem, s. 106.

¹⁹⁾ Ibidem, s. 112.

²⁰⁾ Ibidem.

