



Marta Baron-Milian

 0000-0002-5430-4339

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Katarzyna Szopa

 0000-0001-5880-092X

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wstęp. Dlaczego „płeć awangardy”?

W jednym z wywiadów udzielonych w kwietniu 1977 roku na łamach włoskiego komunistycznego czasopisma „L'Espresso” Julia Kristeva dostrzegła konieczność powiązania dyskursów awangardowych z feministyczną praktyką:

Uważam, że zadaniem współczesnego ruchu feministycznego jest wynalezienie takiej formy anarchizmu, która wyraziłaby swoim zachowaniem i działaniem dyskurs historycznej awangardy: destrukcję (tradycyjnego) zachodniego podmiotu¹.

Przykładem takich praktyk, zdaniem autorki *La révolution du langage poétique* (1974), może być – oprócz Comte’a, de Lautréamonta i Stéphane’a Mallarmégo – twórczość Ezry Pounda i Louisa-Ferdinanda Celine’a, poetów sympatyzujących z faszyzmem i jawnie kontestujących jakiejkolwiek działania anarchistyczne. Kristeva dostrzega jednakże w sposobie ich pisania kierunek wyraźnie antyfaszystowski, sugerując, iż nieświadome powagi sytuacji, „dyskursy artystycznej awangardy były jedynymi prawdziwie antyfaszystowskimi dyskursami”, ponieważ podważały tkwiący u podstaw męskocentrycznej ideologii burżuazyjnej zunifikowany, jeden jedyny podmiot.

Stanowisko Kristevej odsłania paradoks, w jaki uwikłały się niektóre teoretyczki feministyczne w latach siedemdziesiątych miniego wieku: chcąc dekonstruować porządek oparty na uprzy-

¹ J. KRISTEVA: *Che sfortuna! È un intellettuale disorganico*. „L'Espresso” 1977, no 14, s. 63.

wilejowanej pozycji (męskiego) podmiotu, szukały inspiracji w praktykach artystycznych twórców awangardowych, nie zawsze podając w wątpliwość ich zdecydowanie wątpliwy antyfallogocentryczny charakter. W ten sposób nie tylko odcinały one praktyki dyskursywne od praktyk społecznych, formę tekstu od jego materii, lecz nade wszystko nie dostrzegły jednej zasadniczej kwestii: tej mianowicie, że feminizm jako masowy ruch społeczny sam w sobie należy już postrzegać jako zjawisko *stricte* awangardowe.

Drugim problemem, jaki porusza w swej wypowiedzi Kristeva, jest stosunek do relacji między teorią i praktyką ruchów feministycznych. Badaczka sugeruje, jakoby feministyczne praktyki wypracowywane w łonie kobiecych ruchów społecznych miały iść w parze z dyskursem historycznej awangardy. Oznaczałoby to z jednej strony, że istnieje gładkie przejście między praktykami poetyckimi, wymierzonymi w burżuazyjną moralność, kapitalizm i racjonalność, a feminizmem jako ruchem społecznym i politycznym. Z drugiej strony perspektywa ta stwarza warunki, w których praktyki eksperymentu poetyckiego można z łatwością odciąć od kontekstu politycznego, w jakim powstawały. Konsekwencją takiego myślenia jest odpolitycznienie zarówno praktyk awangardowych, jak i feministycznych, ponieważ destrukcja porządku syntaktycznego w dyskursie poetyckim, nawet jeśli zawiera ogromny ładunek możliwych interwencji politycznych, w istocie jest zakłóceniem chwilowym, niezdolnym do zidentyfikowania własnych agentów politycznych (kobiet i/lub mężczyzn).

Dlatego też, rozpatrując nie tylko samą awangardę, lecz także rozmaite zjawiska awangardowe z perspektywy badań nad płcią, dostrzegamy możliwość wyjścia z impasu, w jaki uwikłała się w swoim projekcie między innymi Kristeva. Pytając o „płeć awangardy”, chcemy wrócić do pytań o wspólne dla awangardy oraz feminizmu źródła i korzenie, które, naszym zdaniem, tkwią nie tyle (i nie tylko) w praktykach artystycznych, ile społecznych. W tym sensie relacja między awangardą a feminizmem dotyczy zarówno feminizmu awangardy, jak i awangardy feminizmu, co w skrócie oznaczać miałyby, że feminizm jest praktyką awangardową, bo u swych źródeł podaje w wątpliwość tradycyjne urządzenie płci, oraz że awangardę, a także zjawiska neo-, post- czy transawangardowe należy rozpatrywać z perspektywy feministycznej, czyli takiej, która skupiać się będzie na reinwencji tradycyjnych instytucji pojęciowych, takich jak „kobieta” i „mężczyzna”. Tropienie śladów płci w artystycznych i dyskursywnych praktykach ruchów

awangardowych z początku XX wieku wielokrotnie prowadzi nas do wniosku, że mimo swych ambicji rewolucyjnych awangarda przechowuje i utrwała tradycyjny, częstokroć mizoginiczny, charakter, dlatego wymaga rewizji i krytycznej lektury – zwłaszcza takiej, która swoim pryzmatem uczyni postawangardowe konfrontacje, przewartościowania oraz kontynuacje.

Perspektywa ta nie ogranicza się zatem do obecności czy raczej, zwłaszcza w polskiej literaturze i sztuce, nieobecności „kobiecej awangardy” i do zadania pytania o powody niewielkiej aktywności kobiet jako autorek eksperymentatorskich gestów. Bynajmniej nie oznacza to, że problem ten uważamy za nieistotny, gdyż – jak pokazała Linda Nochlin w słynnym już tekście *Dlaczego nie było wielkich artystek*² – wynika on w głównej mierze z uwarunkowań społecznych, politycznych i ekonomicznych, a także towarzyszących im „zasad, na których opierają się struktury instytucjonalne, oraz uwarunkowanego przez nie sposobu patrzenia na rzeczywistość”³. Tym, co interesuje nas w szczególności, jest sytuacja powstawania sztuki, której integralną częścią są wszystkie elementy struktur społecznych, determinujące warunki możliwości realizowania przez kobiety praktyk artystycznych w przestrzeni, którą zdominowali określani w głównej mierze klasowo, rasowo i płciowo aktorzy, czyli biali mężczyźni z klasy średniej⁴. Z tej perspektywy równie ważne są dla nas awangardowe konstrukty kobiecości i męskości, jakie obserwuje się w obszarze różnych awangardowych praktyk artystycznych, a może zwłaszcza w manifestach czy innych wypowiedziach o charakterze metaartystycznym. Podjęcie tematu „płeć awangardy” skłania również do prześledzenia w tej perspektywie założeń teoretycznych i filozoficznych dyskursów, zarówno tych należących do historii zachodniej myśli feministycznej, jak i tych rozwijających rozmaite teorie (neo)awangardy.

Jednym z najważniejszych celów feministycznej polityki jest zarówno odsłanianie procesów powstawania politycznej repre-

² L. NOCHLIN: *Dlaczego nie było wielkich artystek?* Przeł. B. LIMANOWSKA. „Ośka” 1999, nr 3, s. 52–56.

³ Ibidem, s. 55.

⁴ Nochlin podkreśla wyraźnie, że wszelkie próby odpowiedzi na pytanie: „Jeżeli kobiety naprawdę są równe mężczyznom, to dlaczego nie było wielkich artystek (albo kompozytorek, matematyczek, filozofek, albo dlaczego było ich tak niewiele)?”, najczęściej przez odwoływanie się do zapomnianych prac pisarek, filozofek i artystek, choć wartościowe poznawczo, to „w żaden sposób nie przyczyniają się jednak do zakwestionowania założeń tkwiących w pytaniu [...]. Wprost przeciwnie: próbując na nie odpowiedzieć, dodatkowo wzmacniają zawartą w nich negatywną sugestię”. Ibidem, s. 53.

zencji, jak i użycie środków, za pomocą których możliwe będzie dokonywanie interwencji w sposobach reprodukcji relacji płciowych. Przez „reprodukcję” rozumiemy pojęcie odsyłające do relacji społecznych, a nie jedynie do eksperymentów estetycznych. Jak pokazały feministyczne teoretyczki i filozofki, relacje płciowe od zawsze używane były do strukturyzowania i wytyczania granic dyskursów politycznych, ekonomicznych, społecznych oraz kulturowych, najczęściej w sposób petryfikujący tradycyjny podział ról genderowych, by uzasadniać wykluczającą politykę wobec kobiet i mniejszości. Sztuka, zwłaszcza awangardowa, również nie pozostawała wolna od reprodukcji tych mechanizmów. Istotne stało się zatem wypracowanie takich praktyk feministycznych, które już u swych podstaw zawierać miały ów rewolucyjny pierwiastek awangardowy. Nie chodzi zatem o poszukiwanie artystycznej jakości, lecz o poszukiwanie feministycznych znaczeń, czyli takich praktyk lekturowych, za pomocą których możliwe będzie relokowanie źródeł artystycznej przyjemności i wszelkiego typu afektywnych oddziaływań sztuki. Jak pisze Angela Partington,

Feministki włożyły sporo wysiłku, by pokazać, w jaki sposób instytucje sztuki (edukacyjne, krytyczne, komisje artystyczne, system galerii sztuki *etc.*) są ustrukturyzowane zgodnie z relacjami dominacji i podporządkowania, i dlatego nie mogą utrzymywać, że funkcjonują niezależnie od relacji z innymi (nieartystycznymi) dyskursami, takimi jak prawa, moralność, rynek pracy, zdrowie, technologia *etc.* Znaczenia tych prac nie sposób lekceważyć, ponieważ istotną funkcją sztuki (czy też kultury wysokiej) jest jej określony wkład w burżuazyjną i patriarchalną hegemonię. Tę hegemoniczną pozycję zajmują profesjonalści i intelektualiści (historycy, krytycy, nauczyciele), dlatego też roszczenia, by sztuka zachowała ekonomiczną (i dlatego ideologiczną) bezstronność, są zazwyczaj wspierane i uzasadniane argumentami o jej oporze wobec kapitalizacji oraz wymagań ekonomii rynkowej. Im dłużej sztuka będzie jawiła się jako „autonomiczna”, tym bardziej jej hierarchizacja estetycznej przyjemności będzie uchodziła za „naturalną”. Sztuka feministyczna uwidoczniała sposób, w jaki owe ideologiczne (i dlatego ekonomiczne) interesy są reprezentowane przez produkcję artystyczną, ta zaś jako koncept (to jest sztuka będąca jawnie tendencyjna) stanowi przekleństwo mitologii kultury wysokiej. Skoro relacje płciowe nie mogą być rozpatrywane w oderwaniu od innych relacji dominacji i podporządkowania (klasowego, rasowego *etc.*), to inicjatywa ta każe definiować feminizm jako poli-

tykę rewolucyjną, dotyczącą wszystkich aspektów społecznego kształtowania⁵.

Jak pokazują doświadczenia kilku pokoleń filozofek i teoretyczek feministycznych, pytanie o płeć – ujmowaną zarówno w aspekcie ucieleśnionym, jak i usytuowanym (bo znakowanym za pomocą rozmaitych zmiennych, takich jak: rasa, klasa, wiek, orientacja seksualna, pochodzenie społeczne *etc.*) – nie tylko znosi iluzję (płciowej) neutralności i wymusza konieczność myślenia przez pryzmat różnic, ale nade wszystko wyrasta z tak zwanej polityki umiejscowienia⁶ i dąży do praktykowania wiedzy usytuowanej⁷, poszerzając ramy uznawalności o inne – dotychczas niedoreprezentowane – byty, podmioty, mniejszości. Awangardę rozumieć będziemy zatem jako szerokie spektrum praktyk dyskursywnych (politycznych, społecznych, historycznych, językowych, performatywnych, erotycznych, artystycznych), za których pośrednictwem płciowość może być artykułowana.

Nasza uwaga ogniskuje się na awangardach historycznych, neoawangardach oraz aktualnych konsekwencjach oddziaływania eksperymentalnych impulsów, a także awangardowego myślenia na literaturę i sztukę. Zakreślamy więc szerokie ramy czasowe, obejmujące zjawiska XX i XXI wieku. Heteronomiczny charakter awangardowego gestu, wymierzanego stale w tradycyjne instytucje i definicje sztuki, zmusza do rozszerzenia obszaru zainteresowania na wszystkie dziedziny artystycznej aktywności, a kosmopolityzm awangardy nakazuje z kolei zniesienie narodowych ram refleksji. Kluczowe jest dla nas zainteresowanie awangardowym pragnieniem zmiany społecznej – czy to wskutek samozniesienia sztuki, czy dzięki osobliwej trosce o jej autonomię – które stanowić miałyby punkt wyjścia nowego programu bądź też nowego sposobu organizacji społecznej, opartego na genderowej sprawiedliwości i równości partycypacji we wszystkich sferach życia społecznego, politycznego oraz kulturowego. Pytania o to, jak awangarda miałyby przekształcać świat, wiążą się z próbą wyznaczenia jej najważniejszych adwersarzy, a zarazem z pytaniami o udział, jaki będą

⁵ A. PARTINGTON: *Feminist Art and Avant-Gardism*. Birmingham 1986, s. 1–2. Przekład własny.

⁶ A. RICH: *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*. Przeł. W. CHAŃSKA. „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1–3, s. 31–48.

⁷ D. HARAWAY: *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*. Przeł. A. CZARNACKA. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> [dostęp: 19.07.2019].

miały w tej zmianie ciała w ich dążeniu do poszerzenia ramy pojęciowej, o wiązanie między systemem wyobrażeń dotyczących płci a polem społecznych i politycznych doświadczeń.

Niniejsza książka jest owocem konferencyjnych debat, jakie odbyły się w październiku 2017 roku na Wydziale Filologicznym w Katowicach. Zaproponowany układ nie oddaje w pełni złożoności i bogactwa omawianych zjawisk, nie zamyka się również w ramach metodologicznej spójności ani też nie odzwierciedla porządku geograficznego i historycznego. Wynika to z faktu, że omawiane zagadnienia i problemy wymykają się jednoznacznym klasyfikacjom. Teksty autorek i autorów pomieszczone w zbiorze wykraczają poza ramy zarówno metodologiczne, jak i krytyczno-, teoretyczno- oraz historycznoliterackie, proponując nowe odczytania twórczości pisarek i pisarzy, poetek i poetów, artystek i artystów nie zawsze utożsamianych ze zjawiskiem awangardy. „Awangardowość” ich twórczości rozpatrywana jest jednak z odmiennej perspektywy: tropienia mechanizmów odsłaniających sposoby wykorzystywania relacji płciowych do rozmaitych celów estetycznych, dyskursywnych i politycznych.

Pierwsza część książki, zatytułowana *Między modernizmem a awangardą*, poświęcona jest zjawiskom preawangardowym i ich związkom z myśleniem o płci. Mateusz Skucha w tekście *Córki dekadencji. Anglosaskie nowelistki fin de siècle’u*, za pomocą narzędzi, jakie wypracowała feministyczna krytyka literacka, a konkretnie Elaine Showalter, dostrzega w twórczości pisarek preawangardowych gest *stricte* awangardowy. Polegał on na strategii przepisywania oraz demitologizowania zdominowanej mizoginicznymi projekcjami sfery związanej z artystyczną produkcją, tak by mogła ona służyć artykulacji tego, co kobiece. W konsekwencji projekt „córek dekadencji” owocował powstaniem nowej konstrukcji tożsamościowej, znanej jako Nowa Kobieta, będącej wyrazem działań i dążeń ruchów emancypacyjnych.

Kontynuacją tych rozważań jest tekst Moniki Świerkosz *W poszukiwaniu nowego spojrzenia. Proza Stanisławy Przybyszewskiej między modernizmem wernakularnym i awangardą*. Autorka prezentuje prozę Przybyszewskiej w świetle strategii, które również uchodzić mogą za awangardowe, a są to: styl wernakularny, polegający na łączeniu obiegów wysoko- i niskoartystycznych, eksperymentowanie z formą przez wprowadzanie szkicowych, niedomkniętych i niedopracowanych tekstów oraz technika montażu inspirowana kinem awangardowym. Świerkosz dostrzega w pisarstwie Przybyszewskiej „sposrzenie kubistyczne”, które z jednej strony jest wyra-

zem doświadczenia nowoczesności i wynikających z nich napięć między apologią rozwoju technologicznego a kryzysem egzystencjalnym, z drugiej zaś – nieprzystawalności twórczości pisarki zarówno do literatury głównego nurtu dwudziestolecia, jak i do pisarstwa kobiecego.

Anna Pekaniec w tekście *Nieemożliwe jest. Awangardowe autobiografie Gertrudy Stein* skupia się na strategiach konstruowania tożsamości kobiecej dzięki wykorzystaniu formy autobiograficznej, odsłaniając tym samym problematykę związaną z techniką wytwarzania podmiotu, która co innego oznaczać będzie w pisarstwie kobiecym, a co innego – w tradycyjnej literaturze dokumentu osobistego. Awangardowość autobiograficznych narracji Stein autorka opiera na strategii „niemożliwości” i ujmuje jako gest przekraczania nie tylko konwencji gatunkowych, lecz nade wszystko konstruktów tożsamościowych.

Tekst Dezyderego Barłowskiego, zamykający pierwszą część i zatytułowany *Anihilacja „dogmatu płci” jako droga do ostatecznej emancypacji „homosapa”, czyli „gender” według Williama Burroughsa*, wprowadza odmienny kontekst historyczny i społeczno-polityczny, gdyż dotyczy projektu tworzonego w okresie schyłkowym modernizmu światowego. Burroughs, pisarz związany z grupą Beat Generation, ukazany zostaje jako jeden z teoretyków konceptualizujących myślenie o różnicy płciowej przez pryzmat późnowojennych technik władzy i mechanizmów kontroli. Co prawda, choć w myśleniu o relacjach płciowych, definiowanych przez Burroughsa z perspektywy konstruktywizmu społecznego, ujawnia się („taktyczny”) mizoginiczny i męskocentryczny schemat myślenia, to mimo wszystko dąży on do radykalnej redefinicji różnicy płci. Jego rozważania – jak podkreśla autor – mogą zawierać element subwersji „polityki seksualnej”, dlatego też domagają się wyjścia poza utarte schematy myślowe i pogłębienia analizy z perspektywy *gender* oraz *queer studies*.

Zamieszczone w pierwszej części książki analizy preawangardowych zjawisk literackich zapowiadają zarazem tematykę części drugiej, która zogniskowana będzie wokół awangardy historycznej z początku XX wieku i realizowanych przez nią różnych typów artystycznych praktyk, problematyzujących kategorie, tożsamości i relacje płciowe. Pytanie, jakie zdaje się towarzyszyć wszystkim autorkom i autorom, których teksty zostały pomieszczone w tej części, za swój przedmiot obiera relację pomiędzy eksperymentowaniem z formą i instytucjonalnymi granicami sztuki a rewolucyjnym potencjałem w obszarze myślenia o płci.

Marta Baron-Milian próbuje odpowiedzieć na podobnie sformułowane pytanie, analizując artystyczne realizacje i metaliterackie wypowiedzi polskich i europejskich futurystów, komplikując stereotypowe sądy, w których świetle dyskurs awangardy historycznej z punktu widzenia pytań o modele płciowego urządzenia świata jawi się jako najzupełniej konserwatywny. Autorka pokazuje rozdźwięk między wielkim awangardowym marzeniem o destruowaniu instytucji czy rozbijaniu społecznych konstruktów i fantazmatów a faktycznym utrwalaniem tradycyjnych modeli płciowego podziału i propagowaniem nierówności. To punkt wyjścia analizy złożonego charakteru futurystycznych problematykacji płci, gdzie dyskursywnie wyjaskrawione obrazy płciowej ekskluzywności i patriarchalnego ucisku zaczynają jawić się jako „przechwycenia”, których celem staje się krytyka kultury mieszczańskiej. Uwidaczniają tym samym futurystyczne zmagania z opresyjnym modelem męskości, opartym na reprodukcyjnym fantazmacie.

Bezpośredni związek z – ujawniającymi się w niejednokrotnie mizoginicznych awangardowych tekstach – formami męskiego lęku ma problem, jaki podejmuje Mikołaj Marcela. Autor zadaje pytanie o formy mediacji i napięcia powstałe w obliczu idei krzyżowania technologii z ciałem, którą ukazuje za pośrednictwem analizy awangardowego fantazmatu fuzji kobiety z maszyną, opartego przede wszystkim na komplikacji potencjału reprodukcyjnego. W przytaczanych przez autora praktykach artystycznych Hanny Höch, Gianniny Censi i Miny Harker widoczna staje się pozostająca w centrum nowoczesności, choć raczej wyjątkowa na tle innych praktyk awangardowych, próba przekształcenia wizerunku kobiecej tożsamości, ujawniającej swą cyborgiczną, a zarazem hybrydyczną naturę. Zestawione tu projekty eksperymentalne, rozwijane w ścisłej łączności z rozwojem technologii, nowych mediów i kultury konsumpcyjnej, stają się istotną krytyką mieszczańskich wyobrażeń, budując obraz społecznego, politycznego oraz emancypacyjnego potencjału nowej kobiety.

Inny sposób lektury awangardowych konstruktów męskości i kobiecości proponuje Paweł Majerski, podążając w analizie erotyków Tadeusza Peipera tropami Andrzeja K. Waśkiewicza i podejmując się rekonstrukcji „strategicznej mapy” eksperymentalnej, erotycznej materii poetyckiej. Kolejne sekwencje zagadnień, w jakie wprowadzają erotyki Peipera, wiążą się z cielesnością, próbami rekapitulacji pojęć i obrazów związanych z miłością fizyczną oraz poetyką wyrażania uczuć. W interpretacjach, rozwijanych na tle odniesień do futurystycznych realizacji, ujawnia się „ofen-

sywny”, „agresywny” i zdecydowanie męskocentryczny charakter erotycznej poezji Peipera, w której dochodzi do uprzedmiotowienia, „zanegowania autonomiczności partnerki”, obsadzenia kobiety w roli erotycznego obiektu.

W części trzeciej centralne miejsce w obszarze refleksji nad płcią awangardy zajmują konceptualizacje męskości w prozie przed- i powojennej. Otwierają ją rozważania Kaspra Pfeifera dotyczące opisanego przez Brunona Jasieńskiego przerwanoego projektu emancypacyjnego w porewolucyjnej Rosji. W tekście „*Męstwo Brunona Jasieńskiego. Polityka płciowa w ZSRR a proza socrealistyczna*” autor tropi ślady konstruowania „nowej komunistycznej moralności”, której celem była całkowita reorganizacja burżuazyjnego podziału ról genderowych. W istocie, jak dowodzi Pfeifer, projekt ten okazał się wyłącznie iluzją podtrzymującą stary, tradycyjny porządek, wypełniony jedynie nową treścią. Tytułowe „męstwo”, znamionujące cechy postaci kobiecej, której życie w efekcie zostaje poświęcone na rzecz mężczyzny, jest *de facto* „rekapitulacją nieudanego projektu rewolucyjnej emancypacji”, którego fundamentem staje się porządek patriarchalny.

Błażej Warkocki w tekście zatytułowanym *Kogo boi się doktorowa z Wilczej? O recepcji debiutu Witolda Gombrowicza* analizuje dyskursy krytyczne powstałe wokół *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, wyszukując pojawiające się klisze interpretacyjne. Przyjmując perspektywę wypracowaną na podstawie teorii *queer*, Warkocki wykracza poza utarte schematy interpretacyjne, odsyłające do lektury Gombrowicza z perspektywy psychoanalizy, i kieruje uwagę ku zagadnieniom oscylującym wokół „performatywnego aspektu języka”. Autor stawia tezę, że w wielu wypowiedziach Gombrowicza uporczywie powracająca tytułowa „niedojrzałość” funkcjonuje jako silnie performatywna eufemizacja „homoseksualności”.

Wojciech Śmieja w tekście *Antynomie męskości i erotyczne spojrzenie na męskie ciało w „Agnieszce, córce Kolumba” Wilhelma Macha* wydobywa na jaw stan kryzysu, w jakim znalazła się dominująca, hegemoniczna męskość w tużpowojennym społeczeństwie. Analizując jedną z najmniej awangardowych powieści Macha, autor wydobywa jej eksperymentatorski charakter, który tkwi w strategii „zasłaniania odsłoniętego”. Za ową zasłoną, jaką stanowi nadmierne eksponowanie dominujących wzorców męskości, a następnie tropienie niejednoznacznych i skomplikowanych relacji między mężczyznami, w istocie kryje się model homoseksualnego pożądania.

Artykuł Przemysława Kaliszuka *Rewolucja pozbawiona kobiecości. „Chłopacki” ekskluzywizm „nowej” prozy lat siedemdziesiątych*

i osiemdziesiątych dotyczy „nowej” prozy lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, która – zdaniem autora – za sprawą swojego zamiłowania do eksperymentów znamionowała stosunek do (wyczerpującej się już) nowoczesności. Zasadniczymi znamionami owego „wyczerpania” nowej prozy są przeważający w niej męski punkt widzenia oraz utrwalanie patriarchalnych stosunków władzy i dominacji. Ów schyłek nowoczesności staje się więc „paradygmatem męskim”, w którym z jednej strony zaobserwować można uporczywie reprodukowaną wizję wykluczających kobiecość relacji płciowych, a z drugiej – niezdolność do skonstruowania stabilnego, silnego męskiego podmiotu. Maskulinistyczna awangardowość „nowej” prozy okazuje się zatem konserwatywna i odporna na działania oraz dążenia dyskursów emancypacyjnych.

Szkice zawarte w kolejnej części, zatytułowanej *Poetki awangardy*, łączą zmagania z problemem, który trafnie artykułuje Joanna Orska, pisząc: „W ramach już i tak zmarginalizowanej przez język XX-wiecznej krytyki dyskusji o tym, co w sztuce inne, nienormatywne, nie przewidziano właściwie miejsca na dyskusję o poezji kobiet, o kobiecości w poezji – a co dopiero o kobiecej awangardzie”. Stąd więc charakterystyczne dla tej części tytuły tekstów, zorganizowane wokół „nieobecności”, „wynajdywania” i szkicowania „konstelacji”.

Wskazywanie powodów „nieobecności Miłobędzkiej” prowadzi Joannę Orską wprost do postawienia pytania, nawiązującego do słynnego hasła Lindy Nochlin: „Dlaczego nie było wielkich awangardystek?” i dlaczego oryginalny wariant kobiecej awangardy, jaki stanowi propozycja Miłobędzkiej, mógł wkroczyć w orbitę zainteresowań polskich czytelników tak późno. Podążając tropem „metafory otwartej” Tymoteusza Karpowicza i wierszy, a zwłaszcza sztuk teatralnych Miłobędzkiej, autorka szkicu poszukuje sensów cielesności i warunków, w jakich funkcjonuje w tej twórczości ciało jako konstruujące swój świat „na żywo”, procesualnie, performatywnie, a zarazem wprowadzające w przestrzeń matczyńskich, lecz niekoniecznie płciowych atrybutów, a często też pozacielesnych sensów.

Zmagania z kategorią płciowości i problemami z sytuowaniem twórczości Miłobędzkiej w szeroko pojętym kontekście poezji kobiecej podejmuje Krzysztof Hoffmann w artykule *Miłobędzkiej wynajdywanie płci. Na marginesach „Dwunastu wierszy w kolorze”*. Zdając sprawę z własnego czytelniczego doświadczenia oraz indywidualnych zmagania z upłciowieniem podmiotu wierszy Miłobędzkiej, konfrontuje się zarazem z materialnością tekstu *Dwunastu wierszy w kolorze* i wskazuje nieoczywistość wszelkich interpretacyjnych rozstrzygnięć. Hoffmann oprócz refleksji nad twórczością

Miłobędzkiej poddaje zarazem krytycznej analizie własne motywacje do podjęcia tematu oraz pozorną płciową neutralność akademickiego dyskursu.

Dla Joanny Gładziel-Wójcik punktem wyjścia rozważań na temat twórczości Julii Fiedorczuk staje się również problem marginalizacji udziału kobiet w literaturze kontynuującej linię awangardy. Badaczka próbuje ująć tę kwestię przez pryzmat dwóch strategii: asymilującej, której celem jest włączenie twórczości kobiet w istniejące już podziały, dopasowując ją do uniwersalnego wzorca, oraz alienującej, która separuje twórczość opatrzoną etykietą „liryki kobiecej” lub uruchamia „retorykę osobności”. Gładziel-Wójcik podejmuje również problem motywacji męskocentrycznych praktyk i dyskursów awangardy oraz form ich opisu, próbując na przykładzie twórczości Fiedorczuk poddać analizie metody absorpcji poetyk i programów ruchów awangardowych z początku XX wieku. W refleksji Gładziel-Wójcik projekt Fiedorczuk jawi się jako neoawangardowy, łącząc płciowo nieprzezroczysty językowy eksperyment z zaangażowaniem społecznym.

Dominująca w omówionych tu częściach tomu perspektywa literaturoznawcza zostaje przełamana w tekstach autorek i autorów, których szkice złożyły się na przedostatnią część książki, stanowiąc konfrontację z neo-, post- czy transawangardowymi praktykami artystycznymi, sytuującymi się w obszarze sztuk plastycznych, wizualnych czy performatywnych.

Edyta Frelik w artykule zatytułowanym *Gender (według) Georgii O’Keeffe: (cudzy) obraz a (własne) słowo artystki* poddaje analizie twórczość O’Keeffe w perspektywie zagadnień związanych z ciałem, płcią i seksualnością, sytuując własne wnioski interpretacyjne na tle kontrowersyjnych i jednostronnych rozpoznań krytyków, jakie towarzyszyły artystce na różnych etapach twórczej aktywności. Poddając krytycznej lekturze refleksje badaczy, uznawane za kluczowe w historii recepcji malarstwa reprezentantki amerykańskiej awangardy, Frelik wskazuje uwikłanie interpretacji w stereotypowe postrzeganie kobiecej cielesności, ról płciowych, seksualności oraz form ich artystycznej artykulacji.

W szkicu *Kobieta walcząca o pozycję w polu produkcji artystycznej* Tomasz Załuski ujmuje twórczość Ewy Partum w kategoriach „samoidentyfikacji, samoorganizacji i samoemancypacji”. Wypracowany przez Partum neoawangardowy, feministyczny język sztuki konceptualnej, jako ściśle związany z eksperymentalnymi teoriami poezji, koncepcjami znaku i generowania znaczeń, byłby – zdaniem badacza – ciągłym mierzeniem się upłciowionego i ucieleśnionego

podmiotu z materialnym wymiarem rzeczywistości i materialnością samej reprezentacji. Metaforę tej konfrontacji stanowi, odczytywany tu w różnych wymiarach, „dotyk kobiety”. Załuski, interpretując wybrane prace i performatywne praktyki Ewy Partum, ukazuje je w perspektywie walki o kapitał symboliczny oraz pozycję kobiety w polu sztuki.

W podobnej perspektywie – jako kobiety walczącej o swoje pełnoprawne uczestnictwo w rynku sztuki – Alina Świeściak ukazuje twórczość Natalii LL. Badaczka interpretuje neoawangardowy charakter praktyk artystycznych Natalii LL w perspektywie krzyżujących się w ich polu minimalizmu, performansu, nowych mediów, konceptualizmu, serializmu, konsumpcjonizmu, pop-artu, body-artu i feminizmu. Poddając analizie przede wszystkim rewolucyjną i transgresyjną *Sztukę konsumpcyjną* oraz paradoksy jej recepcji, Świeściak próbuje usytuować teoretyczne refleksje i prace Natalii LL, będące reprezentacją stanowiącej zagrożenie seksualności, w kontekście feministycznych praktyk artystycznych.

Anna Kałuża w artykule zatytułowanym *VALIE EXPORT, Eva and Franco Mattes: performance, powtórzenie i różnica płciowa* podejmuje problem ograniczeń i możliwości związanych z kulturowym funkcjonowaniem neoawangardowych impulsów. Autorka analizuje artystyczne i ideologiczne konsekwencje oraz niebezpieczeństwa, jakie niosą z sobą przechwycenie i swoista translacja performansu *Tapp und Tastkino VALIE EXPORT* z połowy XX wieku na kody netartu i przeniesienia w wirtualną przestrzeń. Operacja ta zyskuje w interpretacji Anny Kałuży bardzo istotne znaczenie, stając się zarazem wypowiedzią o charakterze metaartystycznym na temat możliwości zmiany relacji społecznych i płciowych, aktywizmu, uczestnictwa, a także zaangażowania sztuki.

Całość zamyka tekst Katarzyny Szopy *Awangardowe wyzwania teorii feministycznych* dotyczący tak zwanej awangardy feminizmu, czyli francuskich teorii feministycznych lat siedemdziesiątych minionego stulecia. Autorka dowodzi osłabienia ich rewolucyjnego potencjału wskutek odpolitycznionych interpretacji spod znaku *French Feminism*, skupionych wokół zagadnień związanych z tekstualnością i praktykami dyskursywnymi. W efekcie kierunek, jaki obrały wówczas teorie feministyczne, częstokroć prowadził do potęgowania wykluczającego charakteru owych dyskursów. Wyjściem z impasu bycia „w awangardzie” feminizmu zapominającego o swoich początkach staje się powrót do wspólnych zarówno awangardzie, jak i feminizmowi korzeni, które wiedą wprost do praktyk życia społecznego.