



# Amerykańskie Madonny

Macierzyństwo w twórczości Mary Kelly i Roberta Gobera

Anna Markowska

Malarz, tytułowy bohater opowiadania *Teobald* Henry Jamesa (1843-1916), patrząc na *Madonnę della Sedia* Rafaela w Palazzo Pitti, przyznaje, że wielokrotnie kopiował to renesansowe arcydzieło i widzi je już z zamkniętymi oczami. O ile inne dzieła Rafaela można chwalić za przeróżne zalety, o tyle stojąc przed *Madonną della Sedia*, pozostaje już tylko podziwiać i kochać. Jej krągłe miękkości i harmonia powodują, że umysł widza rozpuszcza się w pełnej na-

il. 1 Mary Kelly, *Post-Partum Document*  
/na poprzedniej stronie/

miętności tkliwości i zapachu kwitnącego macierzyństwa. Malarz nie był odtąd w stanie niczego namalować, bo wszystko musiałoby być niedoskonałe. Przestał więc tworzyć w „wulgarnym sensie”, gdyż jego wyborem stało się nie manifestować siebie poprzez niedoskonałość. Dowodem na świadomość artystyczną stało się odtąd niedodawanie niczego do śmietnika świata. Teobald chciałby wszakże spotkać modelkę i muzę w jednej osobie, by namalować Madonnę przyszłości. Ale przecież i po spotkaniu Serafyny płótno Teobalda pozostanie puste, białe.

Być może za Henry Jamesem zgodzić się musimy, że nie potrafimy już tak malować Madonny, jak to robił Rafael. Jednak inaczej niż jego Teobald, wielu artystów decyduje się na szczęście wyrazić to, co matczyne i ludzkie. Elaine Risle, malarzkę-bohaterkę książki kanadyjskiej pisarki Margaret Atwood (ur. 1939) *Kocie oko*<sup>1</sup> poznajemy jako młodą dziewczynę i towarzyszymy jej dojrzewaniu, także zawodowemu. Elaine nie zaprzęta sobie głowy ideałami jak Teobald. Pyta praktycznie: „Ciekawe, czego Maria używała na pieluszki? To by była właściwie relikwia: Święta Pieluszka. Właściwie dlaczego nie ma obrazów Jezusa na nocniku? Gdzieś tam przechowują kawałek Świętego Napletka, ale co ze Świętą Kupką?”<sup>2</sup>. Koleżanki, jak można się domyśleć, reagują na to okrzykiem „jesteś okropna”, jednak Elaine na dwa sposoby uzasadnia swoje wystąpienia: po pierwsze, lubi podokuczać koleżankom, i po drugie – „niech widzą, że jestem inna”. Tę inność charakteryzuje traktowanie Elaine przez kolegów jako „honorowego chłopaka”, przy którym można świntuszyć<sup>3</sup>. W ten sposób Atwood znakomicie oddaje klimat rodzenia się powojennego artysty (i artystki) jako kogoś niepokodzonego z reprezentacją świata w tradycyjnej ikonografii. Koleżanki Elaine chcą zostać nauczycielkami wychowania plastycznego w gimnazjum. Jedynie Pan Josef Hrbik, nauczyciel sztuki i uciekinier z Europy Środkowej, nie boi się ciała i ośmiela dziewczynę do odwagi – rysowania życia. Elaine zauważa po jednej z jego korekt: „Popełnił wykroczenie: ludzie nie mówią o ciałach, chyba że chodzi o chorobę”<sup>4</sup>, ale to właśnie niewprawną angielszczyzną wypowiedziana korekta zakończona konstatacją „Jesteś niedokończoną kobietą [...] ale my cię tu wykończymy” staje się powodem ostatecznej decyzji Elaine, by wytrwać w postanowieniu zostania artystką. Elaine wie nie tylko, że Pan Hrbik nie ma pojęcia o tym, że „wykończymy” oznacza „załatwimy na amen” i że chce jej dodać otuchy; chce też chyba nie bać się życia i „zostać wykończona”. Książka Atwood ukazała się w 1988 roku, zaś „święte pieluszki” własnego syna – fragment instalacji amerykańska artystka Mary Kelly pokazywała pod koniec lat 70.<sup>5</sup> w Londynie, zaś cały *Post-Partum Document* ukazał się drukiem w 1983 roku. Można więc powiedzieć, że Atwood uchwyciła ducha rewolty lat 70., a także dekonstrukcję ikonografii Matki Boskiej z Dzieciątkiem jako przedstawienia wyrażającego nie tyle pobożność, co ukazującego po prostu poszukującą „macierzyńskość”. „Zmaganie się” z wizerunkami maryjnymi bywa bowiem, jak sądzę, szczególnie trudne nie tylko ze względu na sprzeczność różnych rodzajów chrześcijańskiej pobożności i woli chrześcijańskiej jedności, ale także dlatego, iż ikona Marii nawet dla zdeklarowanych agnostyków (agnostyczek) jawi się jako posiadająca wielką siłę. Sama Kelly nazwała ją *empowering*, a więc dającą siłę upoważniającą, uprawomocniającą, umocowującą czy wręcz umożliwiającą zrobienie czegoś.

W niniejszym tekście chcę omówić zmaganie się z ikonografią Madonny, a więc próbę – trawstując Henry Jamesa – ukazania Madonny czasów dzisiaj-



<sup>1</sup> M. Atwood, *Kocie oko*, przeł. M. Konikowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995 (ed. princeps M. Atwood, *Cat eye's*, McClelland and Stewart, Toronto 1988). Tłumaczenie nieznacznie zmienione przez autorkę.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 318.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 345.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 305.

<sup>5</sup> W 1976 roku Kelly w londyńskim ICA (Instytucie Sztuki Współczesnej) pokazała *Post Partum Document*, cz. I–III, a w 1977 w Museum of Modern Art w Oxfordzie *Post Partum Document*, cz. I–IV; obu wystawom towarzyszyły katalogi.



il. 2 Benjamin West, *Portret żony artysty z synem Rafaelem*, ok. 1770, olej na płótnie, Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City

szych – przez zaledwie dwóch artystów i wskazać na dwa zaledwie dzieła: *Post-Partum Document* Mary Kelly oraz instalację Roberta Gobera dla MoCa w Los Angeles. Jest to niezwykle wprost zubożenie, gdyż inspiracje tematyką maryjną obecne są w sztuce amerykańskiej od jej początków. Socjolog Józef Chałasiński (1904-1979) pisał, że kobieta amerykańska, modelując się wedle wzoru Madonny, odkrywała w sobie istotę duchową, opanowującą seksualizm, i opierała na tym poczucie duchowej przewagi nad mężczyzną. Nie będę się tu zajmowała tym aspektem, który podnosi Chałasiński – mocą uszlachetniania zwierzęcego instynktu mężczyzny, czyli wyzwania go od seksualności, „po prostu od Szatana”<sup>6</sup>, a w konsekwencji tragicznymi skutkami sentymentalizmu, skupię się bowiem na relacji matki i syna. W Muzeum Sztuk Pięknych w Salt Lake City, w stanie Utah, znajduje się obraz Benjamin Westa (1738-1820), nazywanego ojcem malarstwa amerykańskiego. Płótno, pochodzące z około 1770 roku, jest wzorowane na arcydziele Rafaela *Madonna della sedia*, tak podnoszonego później – jak już pisałam – przez Henry Jamesa. Ale obraz, choć powtarza formę tonda, pozy i kompozycję renesansowego obrazu, nie przedstawia Madonny, ale żonę artysty i ich syna Rafaela. Mamy tu więc zarówno potwierdzenie tezy Jamesa, że nie potrafimy już namalować Madonny, jak i zaprzeczenie tej tezy – bo obraz, choć świecki, odbierać też możemy jako przekroczenie, ubóstwiający zarówno doczesność, jak i samego artystę<sup>7</sup>. West tworzy – porównując go z Rafaelem – „w wulgarnym sensie”; „madonna” ma rękę jak z ciasta, nadmiar owłosienia zdaje się formować w baczki i delikatny wąsik; relacja matki i dziecka nie ma



<sup>6</sup> J. Chałasiński, *Kultura amerykańska. Formowanie się kultury narodowej w Stanach Zjednoczonych Ameryki*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1962, s. 327.

<sup>7</sup> Kuratorom Utah Museum of Fine Arts znane są cztery obrazy Westa wzorowane na *Madonnie della Sedia*.



ani niewysłowionej słodyczy, ani oddania. Przypomina się uwaga Juliana Ursyna Niemcewicza, który latem 1798 roku w czasie podróży po Ameryce odwiedził dom generałostwa White w New Brunswick. Ich pięcioletnia córka, Lisa, była dzieckiem nader rozpuszczonym, „jak większość dzieci amerykańskich” i „słyszysz się, jak mówi ona czasami do matki: »You damn't bitch«”<sup>8</sup>. Nie będę oczywiście spekulować, matką i babką jakiego artysty amerykańskiego mogła się stać dorosła Lisa. Wszak ten trop doczesności i przekroczenia, zapowiedziany przez Westa (i Niemcewicza) w XVIII wieku, będzie kontynuowany przez dzieła XX-wieczne, na których się skupię. Pierwsze z nich, z 1976 roku, przełamuje tabu związane z macierzyństwem i sztuką nowoczesną, drugie, z 1997 roku – przełamuje tabu związane z macierzyństwem i męskością. Kelly oddziela i problematyzuje kobiecość i macierzyństwo; tropem rozdziału podąży Gober. Dzieła te dzieli ponad 20 lat, jest to więc oczywiście dość arbitralny wybór. Jeśli zdecydowałam się na wyjęcie tych dwóch prac z wielkiej fali dzieł odwołujących się do tradycji maryjnej, to z powodów, że dla obojga artystów ikona Marii nie przestała być żywym słowem, mimo iż artyści mają mocne przeświadczenie, że jej obraz nie powstał cudownie, nie-ludzka-ręką, lecz został uformowany poprzez procesy historyczne. Formotwórcza siła maryjnej ikonografii poddana zostaje jednak nie tylko racjonalnej inspekcji, ale przede wszystkim artystycznej reinterpretacji. Pisząc o duchowości amerykańskiej, przychodzi mi w tym miejscu do głowy stwierdzenie Barnett Newmana: „Amerykanie przywołują swój świat uczuć i fantazji przez pewien rodzaj osobistego pisma bez podpórek jakiegokolwiek znanego kształtu. To jest akt metafizyczny. Natomiast europejscy abstrakcyjniści prowadzą nas do ich duchowego świata poprzez już znane obrazy. To jest akt transcendentalny. Ujmując to filozoficznie, Europejczycy troszczą się o transcendencję obiektów, podczas gdy Amerykanie – o rzeczywistość transcendentalnego doświadczenia.”<sup>9</sup> Mimo że już w 1967 roku Newman zauważył, że duchowość w dyskursie artystycznym stała się słowem nieprzyzwoitym<sup>10</sup>, to postaram się również zastanowić, biorąc za podstawę analizowane dzieła, czy faktycznie mamy do czynienia z rzeczywistym transcendentnym doświadczeniem.

Mary Kelly jest artystką oraz profesorem na UCLA, Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles. Lata 60. i 70. spędziła w Londynie, gdzie przyjaźniła się m.in. z Juliet Mitchell, autorką wydanej w 1974 roku książki *Psychoanalysis and Feminism. Freud, Reich, Laing and Women*, oraz z Laurą Mulvey, używającą psychoanalizy w refleksji nad sztuką filmową, która w 1975 r. na łamach czasopisma „Screen” opublikowała wpływowy esej *Visual Pleasure and Narrative Cinema*<sup>11</sup>. Mąż Mulvey, Peter Wollen, także odegrał wielką rolę w artystycznym formowaniu się Kelly (dziś jest zresztą emerytowanym profesorem na UCLA). Duże wrażenie zrobiła na Kelly także, wydana w 1970 roku, książka amerykańskiej pisarki i aktywistki Kate Millet *Sexual Politics*. Artystka formowała swoją sztukę w kontekście poszukiwań sztuki lewicy, związanej z marksizmem – inspiracji płynących od filozofa Waltera Benjamina i artystów: Jean-Luc Godarda, Bertolda Brechta oraz pary Jean Marie Straub i Danièle Huillet. Wpływy filmowego myślenia widać m.in. w formie, która – jak zauważyła Griselda Pollock – powstawała w dużej mierze pod wpływem Brechta – zarówno jeśli chodzi o wzajemne oddziaływanie tekstu, obiektu i obrazu, jak i brechtowskich sposobów używania wielorakich sposobów reprezentacji, w tym przypadku – naukowego, medycznego, autobio-



<sup>8</sup> J. U. Niemcewicz, *Podróże po Ameryce 1797–1807*, red. E. Kipa, Wrocław–Warszawa 1959, s. 42. O stosunku Amerykanów do dzieci pisze dalej Niemcewicz: „Cały dom jest nieszczęśliwy z powodu najmniejszej przykrości, jaka spotyka dziecko.”

<sup>9</sup> Barnett Newman: *selected writings and interviews*, ed. by J. O'Neill, Alfred A. Knopf, New York 1990, s. 166.

<sup>10</sup> *Response to the Reverend Thomas F. Mathews*, [w:] Barnett Newman: *selected writings and interviews...*, s. 288.

<sup>11</sup> L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, TA i WPN Universitas, Kraków 1992, od s. 95; po latach Mulvey wróciła do swojej teorii m.in. w artykule L. Mulvey, *Spojrzenie w przeszłość: nowe przemyślenia o feministycznej teorii filmu z lat 70-tych*, przeł. M. Radkiewicz „Panopticum” 2005, nr 4. Na polskie tłumaczenia zwróciła mi uwagę p. dr M. Radkiewicz z UJ, za co jej serdecznie dziękuję.

graficznego, edukacyjnego i teoretycznego itp. Z gruntu brechtowska jest też próba zawieszenia tworzenia ideologii poprzez wyobcowanie podmiotowości oraz sekwencja kolejnych sekcji, aktywnie stwarzająca widza, który z krytycznym zaangażowaniem będzie śledził relacje matki i dziecka i proces uspołeczniania. Dzieło Kelly spełnia też kryteria Wollena, związane z podkreślaniami mechanizmów, które stwarzają seksualne dyskursy umiejscawiające kobiety w określony sposób w społeczeństwie. Narracja artystki zdystansowała się zarówno od ideologicznej kategorii „naturalnej matki”, jak i od voyeurystycznej eksploatacji autobiografii<sup>12</sup>. Ta pełna powściągliwości sztuka wiele zawdzięcza też formie Donaldda Judda, Carla Andre czy Josepha Kosutha, lecz jej celem było robienie sztuki adresowanej do kobiet i ich różnorodnych pragnień. Jej marksizm z pewnym uproszczeniem można by streścić w zdaniu: Kobiety wszystkich krajów łączcie się! (parafrazując *Woman of the world unite* Judy Chicago, o której istnieniu nie miała wówczas pojęcia). Praca *Post-Partum Document* pokazana została w londyńskim Institute of Contemporary Art w 1976 roku (pokazano wówczas trzy pierwsze części), w USA po jej powrocie do Stanów w 1983 roku m.in. w *Yale Center for British Art* w 1984. To był czas, gdy zakwestionowano esencjonalny feminizm i zastanawiano się nad tzw. społecznym konstrukcjonizmem – co dla niej w latach 70. nie było wcale tak oczywiste. Sama jednak zdecydowanie zalicza się ideowo do tej drugiej generacji feminizmu. *Post-Partum Document* jest z jednej strony refleksją nad strategiami reprezentacji (i fetyszystyczną naturą wizualizacji kobiecego ciała), z innej – przepracowaniem koncepcji Freuda i Lacana. Artystka uważa bowiem, że utrata dziecka jest żeńskim odpowiednikiem lęku przed kastracją; zauważa też macierzyński fetyszyzm (zbieranie loczków, buciaków, rysunków), nie zgadzając się tym samym, że fetyszyzm jest jedynie męską perwersją<sup>13</sup>. *Post-Partum Document* ma formę pamiętnika i składa się z sześciu części, w których pojawiają się diagramy, klasyfikacje, indeksy, oschłe i metodyczne analizy, także śladów zostawionych przez „święte kupki”; artystka unika zaś ukazywania „wzruszających” obrazów matki i dziecka – siebie i syna: robi to tylko raz<sup>14</sup>. Właśnie ślady kału i oschły język spowodowały, że praca Kelly okazała się tak szokująca w latach 70., choć pojawiły się też głosy porównujące ślady po niemowlaku oprawione pieczołowicie w ramy do pietyzmu, z jakim pokazuje się Całun Turyński. Dla zrozumienia, jaką metodą posługuje się Kelly, pozwolę sobie na zacytowanie kilku fragmentów z każdej z sześciu części *Post-Partum Document*.

Dokumentacja I dotyczy etapu odstawiania dziecka od piersi. Składają się na nią elegancko oprawione, niczym drogocenne grafiki, opakowania pieluszek ze śladami plam oraz dokładne opisy związane z każdą „grafiką”. Diariusz zaczyna się 1 lutego 1974, kiedy dziecko jest w 6. miesiącu życia, i pod tą datą czytamy: „8.45 5 uncji mleka modyfikowanego „sma”, 2 łyżeczki płatków zbożowych  
11.45 6 uncji sma, 1 łyżeczka marchwi  
14.15 3 uncje pomarańczy  
16.45 5 uncji sma, 2 łyżeczki płatków zbożowych, 3 łyżeczki jabłka  
18.45 1 uncja wody  
20.30 9 uncji sma  
razem: 29 uncji płynów  
8 łyżeczek pokarmów stałych”.



<sup>12</sup> G. Pollock, *Difference. Fertility. Feminism and the histories of art*, Routledge, London & New York 1988, od s. 166.

<sup>13</sup> Opieram się głównie na M. Iversen, D. Crimp, H.K. Bhabha, *Mary Kelly*, Phaidon, London 1997.

<sup>14</sup> M. Kelly, *Post-Partum Dokument*, Verlag Silke Schreiber, München, Generali Foundation, Wien 1998 (przedruk z wyd. I z 1983, posługuję się jedynie dostępnym mi wydaniem niemieckim).

Autorka zapisuje więc dokładnie ilość spożywanych pokarmów i pokazuje w formie graficznej fizjologiczne skutki ich spożycia. Zapis kończy się 28 lutego 1974:

„8.30 4 uncji sma, 2 łyżeczki płatków zbożowych, 3 łyżeczki żółtka jajka

10.20 2 uncje pomarańczy

12.30 7 uncji sma, 4 łyżeczki marchwi, 6 łyżeczek wołowiny

14.30 7 uncji sma, 3 łyżeczki płatków zbożowych, 12 łyżeczek moreli

20.00 2,5 uncji napoju Ribena

21.00 8 uncji sma

razem: 36 uncji płynów

30 łyżeczek pokarmów stałych”.

W analizowanym czasie dziecko przybrało na wadze z 7,65 do 8,24 kilograma. To wszystko zostało powiązane z widokiem plam fekalnych i z oznakowaniem – po lewej pojawia się data, a po prawej cyfry od 01– 05, według oznaczeń stolca:

01 zatwardzenie

02 normalny

03 niespoisty

04 miękki

05 rozwolnienie. Na dokumentacji z 1 lutego mamy oznaczenie 01, a na 28 lutym 02, raz pojawia się 05 (3 lutego).

Z kolei w części II – analizie prób wypowiedzi i doświadczeń z mówieniem, dokonywanej między 26 stycznia 1975 a 26 kwietnia 1975, pod datą 26 stycznia 1975 roku czytamy:

„Wypowiedź /ma-ma/

Interpretacja: pomóż mi, zobacz to, bądź tu

Funkcja: istnienie

Wiek: 17 miesięcy, 26 stycznia 1975

Kontekst: M(atka) przygotowując K(syna) do łóżka, godz. 21.20

Zdarzenie mowy (S)

1.1. M. Czy to dzieciaczek Kelly? (razem patrząc w lustro)

K. /ma-ma/ma-ma/

M. Co to? Kto to ten dzidziuś? (wskazując na K)

K. da/ da/ da-da/ da-da (ojca nie ma w tym czasie obok)

M. Nie, to Kelly

1.2. K. /ma-ma/ (patrząc na przedmiot na biurku M.)

M. Co to jest?

1.3. K. /ma/ma-ma/ma (płacząc i sięgając do biurka)

NAJCZĘSTSZA WYPOWIEDŹ: /ma-ma/ da-da/ eh/ no/ dere/

ŚREDNIA DŁUGOŚĆ WYPOWIEDZI: 1.42

Ostatnie notacje pochodzą z 6 marca 1975:

WYPOWIEDŹ: /Siyeh jest jest tu/

INTERPRETACJA: Zobaczyć tu dziecko

Funkcja: istnienie

Wiek: 19 miesięcy”.

Całość wieńczy zapis z 26 kwietnia 1975:

„Kontekst: M(atka) ubiera K(syna), godzina 9.30 rano

Zdarzenie mowy: /siyeh jest-jest tu/ R23

23.1. K. /bu/bu/ (próbuje się ubrać)

M. Tak, dobrze, to buty  
A co to jest (zdjęcie K. z pierwszych urodzin)  
K. /ah/ jest-jest tu/ jest- jest/ jest-jest/ jest-jest/ (podniecony)  
/siyeh jest jest tu/  
M. Odłóżmy to teraz (R.[ojciec] chce je zachować)  
K. /le da jest-jest/le da jest-jest/  
M. Już nie ma  
K. /ma-ma/ le da jest-jest / (płacze)  
M. Ciiii, cicho (decyduje, że pozwoli mu wziąć je)  
K. /tu/e jest-jest/ e jest-jest tu/  
NAJCZĘSTSZA WYPOWIEDŹ: /le tu jest-jest/ sihey jest -jest tu/  
ŚREDNIA DŁUGOŚĆ WYPOWIEDZI: 2. 38

W opisach „funkcji obok „istnienie” pojawiły się jeszcze: Nie-istnienie (gdy kotek odszedł i woda spłynęła do kanalizacji), powtórzenie (gdy widzi ponownie kotka, spodziewa się zobaczyć czerwony samochód przed domem, chce odtworzyć płytę i rzucenie piłką) oraz odmowa (nie dotykać czegoś, zwrócić coś).”

Dokumentacja III poświęcona jest analizie rysunków dziecka. Zaczyna się schematem z następującymi oznaczeniami:

R1 Zapis mowy dziecka

R2 Zapis wewnętrznych monologów matki w związku z R1

R3 Drugie opracowanie R1 z perspektywy tygodnia. Pojawiają się też oznaczenia dotyczące formy i kompozycji rysunków.

Pod R1, z 13 września 1975, 25. miesiąc, czytamy:

„Imię Kelly (patrzac na zdjęcie z pierwszych urodzin)

Co to? (patrzac na moje korale)

Patrz, mamó! (robiac coś)

Odłóż to (odkładając zdjęcie na miejsce)

Iść do parku (odpowiada mi, kiedy się pytam, gdzie chce iść)

Mały ptaszek, duży ptaszek (przy czytaniu bajek)

Nic nie ma (odnosząc się do pustej kartki)”

Pod R2 pojawia się adnotacja:

„Nie jestem pewna, czy rozpoznaje swoje zdjęcie.

Jest tak wiele i różnych, że mam trudności z wyjaśnianiem mu bez wprowadzania go w zakłopotanie.

Bardzo lubię, gdy przede mną występuje albo robi to, co powiedział.

Chcę mu pokazać, że ma dobrą pamięć.

Prosiłam go, by powiedział „ptak”, poprawiam swoją infantylną mowę.

Myślę, że rozróżnienie między dużym, małym i niczym jest wspaniałe.

R3, pisane pismem odręcznym, 20 września 1975 roku zaczyna się od słów: „Byłam zdenerwowana jego pierwszym dniem w żłobku...”

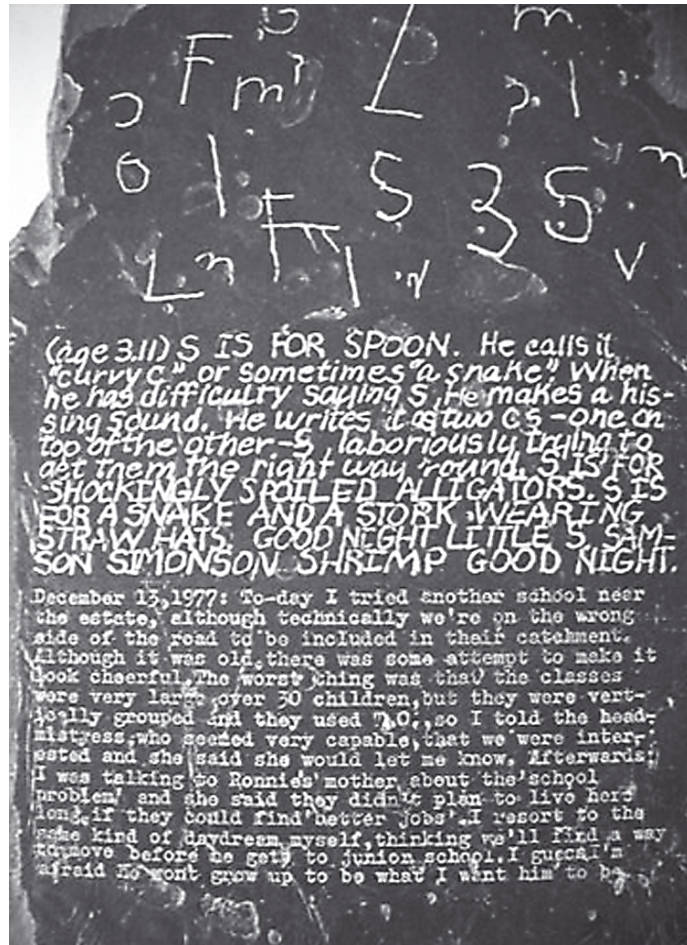
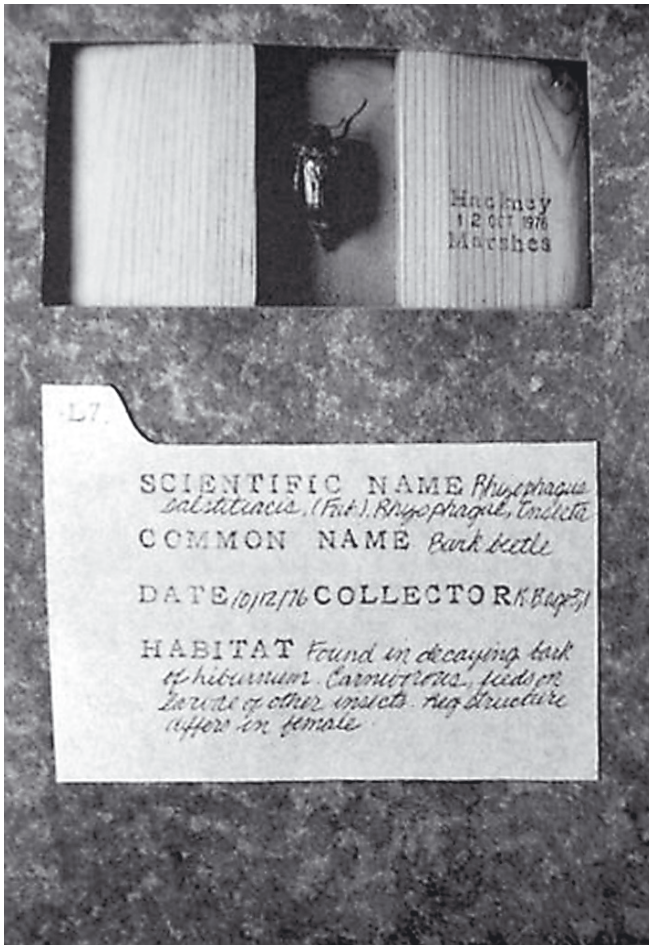
Dokumentacja III kończyła się na obserwacji 15 listopada 1975 roku i wspomnianiu zdarzeń i odczuć 22 listopada 1975. Na tym pamiętniku dodatkowo znajdują się rysunki dziecka, a przebieg ołówka analizowany jest w skali od S1 do S1. Tak jak Dokumentacja V, oparta jest na wzorcach z muzeów historii naturalnej.

Dokumentacja IV składa się z gipsowego odcisku zaciśniętej w piąstkę rączki dziecka i tekstu na płótnie, z oznaczoną datą i wiekiem. Nazwano ją najbardziej romantyczną reprezentacją wzajemnej miłości, utraty i upamiętnienia<sup>15</sup>.



<sup>15</sup> M. Iversen, D. Crimp, H. K. Bhabha, *Mary Kelly...*, s. 43.





il. 3 Mary Kelly, *Post-Partum Document, Documentation V*

il. 4 Mary Kelly, *Post-Partum Document, Documentation V*

Zaczyna się od 27 stycznia 1976 (wiek 2,5 roku): „Jego słowa są teraz tak jasne... tak domagające się. Mniej uzmysławia sobie moje sztuki, które powtarzam... „nie jesteś dzieckiem, jesteś dużym chłopcem”. Wszystkie moje piosenki, żarty, wierszyki, groźby... wydają się skupiać na różnicy między „dziećmi” i „chłopcami”... Jest to różnica wprowadzona przez R. i stopniowo przejęta przeze mnie.” Ostatni zapis, z 2 maja 1976 roku, wiek 2,8 : „To chyba nowa faza ciekawości seksualnej K., pokazując nam swojego siusiaczka, etc, raz nawet go nazwał „kurczak z frytkami”. Kiedy czytał elementarz , „J jest jak Jabłko”, wskazał na mnie i powiedział „To jest pierś, ta, to jest pierś”. Zauważa też, co noszę... Lubi moje „błyszczące” buty i „puchową” kurtkę. Cieszę się tą jego uwagą, ale też czyni mnie bardziej świadomą, że za dużo go pieścę. Czyni mnie też bardziej świadomą siebie... i bycia kobietą”.

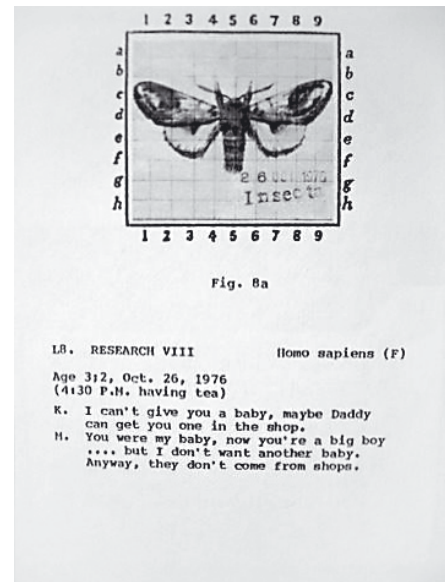
Dokumentacja V pokazuje z jednej strony seksualne rozbudzenie dziecka, z drugiej – jego sublimację w związku z pojawieniem się alfabetu. Ciekawość dziecka skierowana do ciała matki przenoszona jest na kwiaty, owady i ślimaki – które są nazywane i klasyfikowane jako dowód dystansowania się od matczynego ciała. Sklasyfikowane obiekty zebrane zostały między lipcem 1976 a wrześniem 1977. Diariusz zaczyna się od liścia, na kawałku drewna, w poetyce obiektu-poematu (*poème-objet* André Bretona), opisanego niżej następująco:



„Nazwa naukowa: *Ligustrum vulgare*  
 Nazwa pospolita: ligustr  
 Data 9/7/76, zbieracz: K.B. lat 2,10  
 Habitat: znaleziony w wapiennej glebie w ogrodzie z tyłu domu. Liście proste, podługne. Kwiat zapyłony przez owady.  
 Potem pojawia się „badanie 1, godz. 7.30 rano, wchodząc do naszego łóżka:  
 K. Mamuś, gdzie twój siusiak?  
 M. Nie mam siusiaka. Jestem dziewczynką, a ty jesteś chłopcem. Jesteś jak Tatuś. Wy dwaj macie siusiaka, a ja nie mam.  
 K. Pokaż mi.  
 M. Oh, Kel...”

Następnie pojawia się indeks słów A do Z, zestawiony z rysunkami anatomicznymi ciała ludzkiego. Słowa na „a”, zaczynają się od *abdomen* (brzuch), i kolejno czytamy: „anormalna ciąża, aborcja, aborcja niecałkowita, aborcja septyczna, aborcja spontaniczna, aborcja terapeutyczna, *afterbirth* (łożysko), *afterpains* (ból poporodowy), *amniocentesis* (punkcja owodni), *amnion* (owodnia), *amniotic fluid* (płyn owodniowy), anemia, *anaesthesia* (znieczulenie), *anaesthetic* (znieczulający), analny otwór, *ankles swelling* (puchnące kostki), *ante-natal* (przedurodzeniowy), *ante-partum*, anus, *areola* (otoczka), *artificial insemination* (sztuczne zapłodnienie)”. W tej części zestawiono konkretne insekty, owady, muszle, liście, motyle, kwiaty znalezione przez chłopca z rysunkami tychże znalezisk, zapisanymi krótkimi rozmowami, w których objawia się zainteresowanie seksualnością dziecka (8 października 1976: „Mamuś, masz dziurę w brzuchu?, M. Nie; 18 października 1976:” K: Czy przyjdzie zły i utnie mi siusiaka? M: Nie, oczywiście, że nie”; 8 września 1977: „Mężczyźni nie tańczą z mężczyznami, prawda mamó?, M: mhm... to prawda.”).

Dokumentacja VI związana jest z przyjmowaniem imienia ojca i wypowiedaniem własnego imienia, a więc z etapem kompleksu Edypa. Mamy tu zatem wzmożone napięcie separacji. Zapis wzorowany jest na kamieniu z Rosetty, składa się z trzech rodzajów pisma: pierwszych prób dziecka, napisów matki i sporządzonego na maszynie do pisania dziennika – jest to zapis 18. miesiący, między styczniem 1977 a kwietniem 1978 (inaczej mówiąc, dziecko zaczęło pisać, jak miało 3 lata i 5 miesięcy i dokumentacja trwała do czasu, jak ukończyło 4 lata i 8 miesięcy). Ostatni zapis w pierwszym pasie ma dziecinne zapisy Kelly Barrie, powtórzone kilkakrotnie, w drugim pasie czytamy: „B jak balon. To jest pierwsza litera, którą napisał specjalnie po to, żeby napisać konkretne słowo – swoje nazwisko. Rysuje „P” i starannie dodaje brzuszek. Ucząc się pisać „Barrie”, zauważył też, że „b” do góry nogami jest podobne do a. B jest jak aligator, pękające (*bursting*) balony, jak niedźwiedzie (*bears*) granie na dudach (*bagpipes*), w zespole (*band*). Dobranoc. B. Bertram, gil (*bullfinch*), jamnik (*basset*)”. Trzeci pas brzmiał następująco: „19 kwietnia 1978. Teraz Kelly chodzi do przedszkola na całe dni. Ray nalega, żeby jadł w przedszkolu kolację. Twierdzi, że Kelly jest całkiem zadowolony i muszę przyznać, że to prawda, przynajmniej jak dotąd. Kiedy przychodzi do domu, próbuję go wypytać, co robił w przedszkolu, co jadł na lunch, ale zazwyczaj nie chce mi nic mówić, jest w strasznym pośpiechu, by zmienić ubranie i wyjść bawić się z Ronnie’em. Stali się bardzo dobrymi przyjaciółmi. Raz powiedział, że nie wydaje mu się, by potrzebował tatę ani mamę, bo



il. 5 Mary Kelly, *Post-Partum Document, Documentation VI*

on i Ronnie mogą mieszkać razem i troszczyć się o siebie. Przyniósł do domu kartki z napisami w paru językach i wydaje się, że to zastępuje mu nasze sesje nauki alfabetu i prowadzi też mały notatnik w przedszkolu i jak tam pójde, to mogę na niego spojrzeć od czasu do czasu. Wszystko się zmieniło i to szybko. Kiedy powiedziałam Rosalindzie, że zaczął chodzić do przedszkola, odparła – to teraz jesteś już prawdziwą matką”.

A co to znaczy być prawdziwą matką? Margaret Atwood włożyła w usta swojej bohaterki, malarki, Elaine, następującą definicję: „Ponieważ jestem matką, potrafię się zgorszyć; przedtem nigdy ani niczym się nie gorszyłam”<sup>16</sup>. Kelly niewątpliwie stara się ukazać właśnie tę część macierzyństwa, która wiąże się nie tylko ze wstydem, ale z tym co – z oczywistych względów – nie mogło się pojawić w przedstawieniach Madonny.

Matka Kelly jest przede wszystkim historyczna, gdyż posługuje się obrazami dokumentalnymi. Artystka dokonała interpretacji tradycji ikonograficznej w duchu refleksji nad tezami Freuda o kompleksie Edypa, który w latach 70. był szczególnie mocno dyskutowany przez pisarki-feministki. Przypomnijmy, iż wedle Freuda w fazie fallicznej dziecko zauważa, że matka nie ma penisa i boi się kastracji jako odwetu ojca, związanego z miłością do matki. Zastępczo więc dokonuje masturbacji i stopniowo przejmuje cały system przekonań ojca. Wielokrotnie podkreślano, że Freud nie był w stanie zdefiniować kobiecych pragnień, a jego pomysł z zazdrością o penisa był szeroko atakowany. Najsłynniejszą może książką tamtego czasu, pisaną w perspektywie feministycznej, jest wydany w 1975 roku *Le Rire de la Medusa* Hélène Cixous, przetłumaczony już rok później na angielski. Lata 70. to czas, gdy niezwykle aktywne i wpływowe są dwie inne, obok Cixous, francuskie poststrukturalistki: Luce Irigaray i Julia Kristeva. Ta ostatnia za Melanie Klein (1882-1960), a przeciw Freudowi i Lacanowi podkreśla ważną rolę macierzyństwa i matczynej regulacji w prawa ojca w dostępie do kultury i języka; podczas gdy Freud i Lacan widzą wejście w język i kulturę jako spowodowane strachem przed kastracją opuszczenie bezpiecznego matczynego ciała, Kristeva jest zainteresowana konstruowaniem tożsamości przed freudowską fazą edypalną i lacanowskim stadium lustra. Powtarzając lacanowskie parametry rozwoju psychoseksualnego, Kristeva dodaje poprzedzające stadium lustra, stadium *chory*<sup>17</sup>. Podobnie jak wiele innych pisarek, filozofek, artystek, domagała się nowego dyskursu o macierzyństwie, gdyż nie zadowalał jej ani katolicki dyskurs macierzyńskiej świętości, ani naukowy dyskurs redukujący matkę do natury – a te dwa dyskursy dominowały w kulturze Zachodu; uważała ponadto, że funkcja macierzyństwa nie może być ograniczana do matek, kobiet i kobiecości. W dyskursie feministycznym powraca ponadto motyw matkobójstwa jako kulturowego wymogu społecznej inicjacji (u Kristewej złączonej z *abject* do kobiecego ciała) czy nieodłączności cierpienia i macierzyństwa w kulturze Zachodu. Na twórczość Kelly wypada popatrzeć jako równoległą do prób stworzenia *écriture féminine*, gdyż odwraca cielesną obecność i głosową nieobecność, uosabiającą reprezentację kobiety i wybrzmiewa z pozycji kobiecości, z pozycji tradycyjnie milczącej, tak by widz śledził inicjację dziecka w język<sup>18</sup>. Ale należy także docenić, iż autorka chciała rozszerzyć formy obrony kobiet przed utratą i dać po prostu podstawę do wysublimowanej przyjemności w sztuce. Artystka używa różnych sposobów zapisu, przy pomocy metafory kamienia z Rosetty pod-



<sup>16</sup> M. Atwood, *Kocie oko...*, s. 350.

<sup>17</sup> J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

<sup>18</sup> G. Pollock, *Difference...*

kreśla zarówno trudność odszyfrowania i zapisania na nowo relacji matki i syna, ukazując ją jak stary, zapomniany, choć święty język. Kelly podkreśla w swojej pracy, zgodnie z tezą Freuda, polimorficzną perwersyjność nowo narodzonego, z neofreudowskim [za Karen Horney (1885-1852)] przekonaniem, choć niewyraźnym *expressis verbis*, że zazdrość o penisa jest raczej zazdrością władzy. Matka, w ujęciu Kelly, jest także istotą polimorficznie perwersyjną; jej zainteresowania seksualne, niewyczyszczone przez patriarchalną kulturę, to domena *paraphilia*, zachowań, które łamią normy kulturowe; w przypadku zaś odwołania do religii – być może wręcz łamią boski plan seksualności człowieka. Matka jest bowiem fetyszystką pieluszki, nieobca jej kopro-, uro- czy mikrofilia. Kelly pokazuje „wejście w język”, próbując za Jacquesem Lacanem ukazać rozdźwięk pomiędzy porządkiem symbolicznym a emocjami oraz jak wiele jest tracone pomiędzy tym, co pozostaje nieświadome i niewypowiedziane; pokazuje i upomina się więc o – mówiąc wprost – kobiece pragnienia, które nie muszą od razu być skazane na anihilację. Domaga się powrotu wypartych popędów w postaci nienerwicowej. Zainteresowania Kelly wiodą do granicy lat 5., które Margit Mahler (1897-1985) określiła jako pożegnanie się ze stanem symbiotycznym i wejściem w fazę separacyjno-indywidualizacyjną – narodzinami różnicy między dzieckiem i matką, „pęknięciem muszli”. Kelly skupia się jednak na fazie symbiotycznej, którą wprowadza w przestrzeń publiczną; przestrzeń domu i rodziny tradycyjnie bowiem cieszyła się autonomią. Strukturalna transformacja sfery publicznej w latach 70. obejmowała różne działania artystyczne; ich najbardziej ekstremalnym przejawem było *Splitting* Gordon Matta-Clarka z 1974 roku – przepołowienie piłą łańcuchową podmiejskiego domku w Englewood w stanie New Jersey, odczytywanym często jako zamach na rodzinną prywatność. O *Splitting* Pamela Lee napisała, że w żadnym razie nie może być pojmowany jako akt wandalizmu, raczej jako akt wyzwolenia, a wprowadzenie światła to nie tylko fascynująca kwestia estetyczna, ale też jakby odkorkowanie hermetycznego zasobnika, wyjście ze społecznego izolacjonizmu<sup>19</sup>. Takiego odsłonięcia dokonuje też Kelly. Pytanie, jakie stawia sobie na końcu – co zrobiłam źle? – zawiera w sobie niepokój związany z utratą dziecka; inne pytanie – co zrobiłam? – koi ból po utracie. Brechtowski *Verfremdungseffekt* (efekt alienacji), brak podziału na edukację i rozrywkę, a więc pewna dydaktyczność pracy Kelly oraz próba krytycznego i zdystansowanego spojrzenia, zarazem scjentycznego, purytańskiego i racjonalnego, tworzą konglomerat o dużym stężeniu antykataktycznym. Niewątpliwie stężenie to jest znacznie niższe w pracach Roberta Gobera: u niego mamy podglądactwo, dążność do empatii, patosu... Chęć zmiany świata zamiast kontemplacji samego dzieła jest jednak tym, co łączy obu artystów. Podkreśla się, że Kelly wniosła do sztuki podmiot i różnicę gender. Także, konsekwentnie, Gober przenosi sprzeczności gender od kobiecego i terapeutycznego rzemiosła do męskiej, profesjonalnej przestrzeni, gmatwając kategorie publicznego i prywatnego, ukazując je jako czasowe konstrukcje społeczne<sup>20</sup>. Walka na gruncie reprezentacji jest tym, co zbliża *Post-Partum Document* do instalacji Gobera.

Nad wystawą w The Geffen Contemporary w Museum of Contemporary Art w Los Angeles, która miała miejsce od 7 września do 14 grudnia 1997, Gober pracował dwa lata, a wraz z wstępnymi przygotowaniem – cztery, początkowo myśląc o stworzeniu w galerii domu, do którego można by wejść, z wnętrzem wy-



<sup>19</sup> Por.: Pamela M. Lee, *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London, England 2000; J. Habermas, *The structural transformation of the public sphere*. Cambridge, MA, MIT Press, 1989; Tenze, *Modernity, an incomplete project*, w: *The anti-aesthetic*, ed. H. Foster, Port Townsend, WA, Bay Press 1983.

<sup>20</sup> M. P. Sherlock, *Arcadian elegy*, „Arts Magazine”, Volume 64 no 1, September 1989.



pełnionym autorskimi obiektami rzeźbiarskimi. Jak zauważył Paul Schimmel, kurator projektu, Gober od lat 70. wykonywał domki dla lalek, i to początkowo tylko dla zarobku, nie traktując ich jak dzieła sztuki<sup>21</sup>. Metafora domu wydała się jednak artyście za mało pojemna i w rezultacie powstał rodzaj przydomowej kaplicy. Zaproszenie do wykonania instalacji, skierowane do Gobera w 1993 r., związane było jeszcze z wnętrzem zwanym *The Temporary Contemporary*, a obecnie – po renowacji przestrzeni dzięki funduszom Davida Geffena – znanego jak *The Geffen Contemporary*. Zanim artysta wykonał konkretne obiekty, skupił się na ogromnym przedsięwzięciu robót ziemnych – usunięciu ziemi tak, by w galerii mógł powstać prawdziwy wodospad i duże, umieszczone pod posadzką zbiorniki wodne. Te imponujące i kosztowne wykopy robione były z całą świadomością, że długość trwania dzieła równa będzie długości, jedynie trzymiesięcznej, trwania wystawy. Pośrodku surowego wnętrza stała Madonna, po jej prawej i lewej stronie dwie skórzane, ciemne walizki, otwarte w stronę środka pomieszczenia; na głównej osi, za figurą Marii, zamontowano drewniane (cedrowe) schody, po których spływała kaskada wody do kratki ściekowej. Motyw kratki ściekowej powtarzał się kilkakrotnie – na niej stała figura Dziewicy, także walizki, zamiast własnego dna, ukazywały kratki ściekowe; pod nimi wykopano ziemię i wsadzono wielkie pojemniki z wodą z zadziwiającymi urodą podwodnymi pejzażami. Statua Marii, odlana z betonu i niepolichromowana, była naturalnej wielkości. Stała w powłóczystych szatach, z lekko pochyloną, okrytą welonem głową i rękami ułożonymi do łokci wzdłuż ciała, niżej rozwartymi, zapraszającymi, z otwartymi dłońmi. Powtarzała schemat, określany powszechnie w literaturze amerykańskiej dotyczącej Gobera jako Matka Boska Miłosierdzia, w wersji kiczowatych figur, masowo produkowanych i powszechnie dostępnych w sklepach z dewocjonaliami (a także statuę-fontannę *Standing Kiki Smith*, z 1998 roku, z University of California w San Diego). Nie będę rozwijać wątku ikonografii figury Marii użytej przez Gobera, gdyż wymagałoby to osobnego studium. Zgodzić się można chyba roboczo, że mamy do czynienia z typem związanym z orędownictwem Marii, w przeciwieństwie do tego, który pojawia się w wydarzeniach zbawczych poprzedzających narodziny Chrystusa. Chodzi więc o orędowniczkę wszystkich wiernych, zwornik łączący świat i zaświaty, wiążącą Kościół triumfujący, walczący z cierpiącym, jako wybawicielkę dusz czyścicowych<sup>22</sup>. Twarz Marii odlana w betonie, wzorowana na konkretnej modelce, sprawiała wrażenie surowości, szlachetności i smutku. Łono przesywała wielka rura, ułożona prostopadle do pionu ciała – dlatego z boku statua i rura (tej samej długości co rzeźba) formują znak krzyża. Szokujący widok drewnu w łonie Marii recenzentom kojarzył się m.in. z odwołaniem do bandyty opisanego przez Jeana Geneta, zwanego Matką Boską Kwietną (*Notre-Dame des fleurs*)<sup>23</sup>. Statua i dren tworzyły razem formę krzyża, zwielokrotnionego cieniem, który kładł się na posadzce. Przez otwór w łonie zobaczyć można przepływające z tyłu kaskady wody, spienione i gwałtowne. Widok z przodu był zdumiewający: tradycyjna figura Madonny w pofałdowanej luźnej szacie zestawiona została jak preparat anatomiczny z rurą-drenem, z zupełnie innej narracji – „szew” między rurą i szatą był tyleż bolesny, co bluźnierczy. Ale jeszcze bardziej zadziwiający był widok przez rurę – bo niczym przez lunetę widzieliśmy tam znowu coś zupełnie innego: zatopione schody, mokre, niczym z powodu jakiegoś kataklizmu. Zbliżenie się do Marii i spojrzenie w dół również



<sup>21</sup> P. Schimmel, *Gober in the details*, [w:] Robert Gober [katalog wystawy], org. P. Schimmel, The Museum of Contemporary Art, Scalo, Zurich-Berlin-New York 1997, s. 43-44.

<sup>22</sup> M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa*, T.1-2, Warszawa 1987. Charakterystykę orędownictwa zaczerpnęłam ze wstępu ks. Janusza S. Pasierba zamieszczonym w T. II. Gwoli uczciwości zaznaczam, iż bardzo podobne do figury Gobera przedstawienia określane bywają jako Niepokalana, brak kontekstu czyni rozpoznanie trudniejszym.

zaskakuje: pod jej stopami i kratką rozpościerał się basen z wodą, gdzie dostrzec można było kamienie, rośliny i monety z rokiem urodzin artysty. Podkreślano, że monety pełniły rolę wotywną – osobistej modlitwy artysty, prośby o wstawienie i przebłagalnego ukorzenia. Od tyłu, gdy patrzyliśmy od strony pleców Marii, nastrój wnętrza radykalnie się zmieniał: oko ślizgało się po „minimalistycznym” wnętrzu, w szarościach i bielach, z dominantą ambiwalentnych uczuć nostalgii i uspokojenia po katastrofie. „Bukoliczna łagodność”<sup>24</sup> panowała z kolei w basenach pod walizkami, gdzie rozpościerał się podmorski wygląd Arkadii, innego i lepszego świata. Pod jedną z walizek można było zobaczyć owłosione nogi mężczyzny brodzące w wodzie, a wyżej nogi niemowlaka, ujęte tak, że dostrzec można było też pieluszkę. Choć widzieliśmy tylko fragmenty ciała, domyśleć się można było, że mężczyzna dźwiga przed sobą dziecko, z bosymi stópkami wiszącymi w powietrzu. Dziecko, zasłaniając krocze mężczyzny, mogło sprawiać wrażenie, jakby wychodziło spomiędzy nóg opiekuna. Ikonograficznie domyślać się można było sceny z Jezusem i św. Krzysztofem lub św. Józefem, lub – odchodząc od przedstawień religijnych – sceny zupełnie świeckiej: ojca z synem lub po prostu (wracamy do pierwotnego rozpoznania) mężczyzny z dzieckiem. W aranżacji całości dominował kontrast między gwałtownym strumieniem (180 galonów na minutę – jak można było przeczytać w prasie), lejącej się niczym wodospad wody, okrutną penetracją figury Marii oraz łagodnym idyllicznym pejzażem podwodnym, widocznym poniżej walizek, porównywanym do nastrojów tahitańskich Paula Gauguina.

Ważnym elementem w powstaniu figury Marii jest fakt, że artysta zdecydował się na samodzielne jej wyrzeźbienie z gliny. Artysta opisał pragnienie rzeźbienia językiem, który Peter Schimmel nazwał szokującym idiomem wprost z trzewiów: „Chciałem zanurzyć w niej swoje ręce i zrobić ją, powtórnie ją wykonać”<sup>25</sup>. Choć ostatecznie do rzeźbienia postaci służyła modelka, to w trakcie pracy nastąpiło swego rodzaju utożsamienie figury z artystą, gdyż autor uczynił ją dokładnie swojego wzrostu. Identycznie długa zresztą, jak wysokość Marii, była też sama rura odpływowa. Takie utożsamienie z figurą niewieścią nie nastąpiło po raz pierwszy; precedensem jest chociażby rozmiar sukni Panny Młodej z instalacji *Wedding Gown, Cat Litter, Sleeping Man/Hanging Man* w Paula Cooper Gallery w Nowym Jorku w 1989 roku. W sukni panny młodej artysta sam się zresztą sfotografował. Jeśli natomiast chodzi o rury czy drewno penetrujące ciało, to użył je też w męskiej figurze przedstawionej w *Slides of a Changing Painting* (1982-1983). Jak słusznie pisano, Gober wskrzesza wielkie narracje, tradycję Courbeta i Gauguina, a także dioramy, jeśli przyjąć, że jest nią *Wielka Szyba Duchampa*<sup>26</sup>.

Ikonografia maryjna tradycyjnie związana jest z obecnością wody, źródła, fontanny, studni, zbiornika na wodę; woda występująca w scenie Zwiastowania bywa interpretowana jako znak wcielenia w łono. Symbolika fontanny pojawia się też w przedstawieniach Niepokalanej, odnosząc się do jej czystości. Maria bywa przedstawiana jako fontanna dająca życie. Woda odnosi się również do „zapieczętowanego źródła” z *Pieśni nad Pieśniami* (4.12). Ale woda jest też uniwersalnym rozpuszczalnikiem, może być więc całkiem świecką metaforą. Z trzech stanów skupienia – stałego, gazowego i płynnego – pierwszy odnosi się do intuicyjnie do czegoś stałego i stabilnego; drugi do sublimacji, a więc meta-



<sup>23</sup> D. Joselit, *Poetics of the drain* – Robert Gober, Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California, „Art in America”, December 1997 – autor pisze o specyficznym gejowskim erotyzmie Geneta, w którym morderstwo, zdrada i fizyczne upodlenie, jak również analność, która może być nazwana poetyką drenów, powiązane są z katolicyzmem [sic! – przyp. A.M.]; pol. wyd. J. Genet, *Matka Boska Kwietna*, przekł. i postł. K. Zabłocki, Tenten, Warszawa 1994.

<sup>24</sup> Określenie samego artysty w wywiadzie Robert Gober and Richard Flood, *Interview*, [w:] Robert Gober: *Sculpture and drawing*, Walker Art Center [katalog] Minneapolis, Minnesota 1999, s. 136.

<sup>25</sup> P. Schimmel, *Gober in the details...*, s. 46.

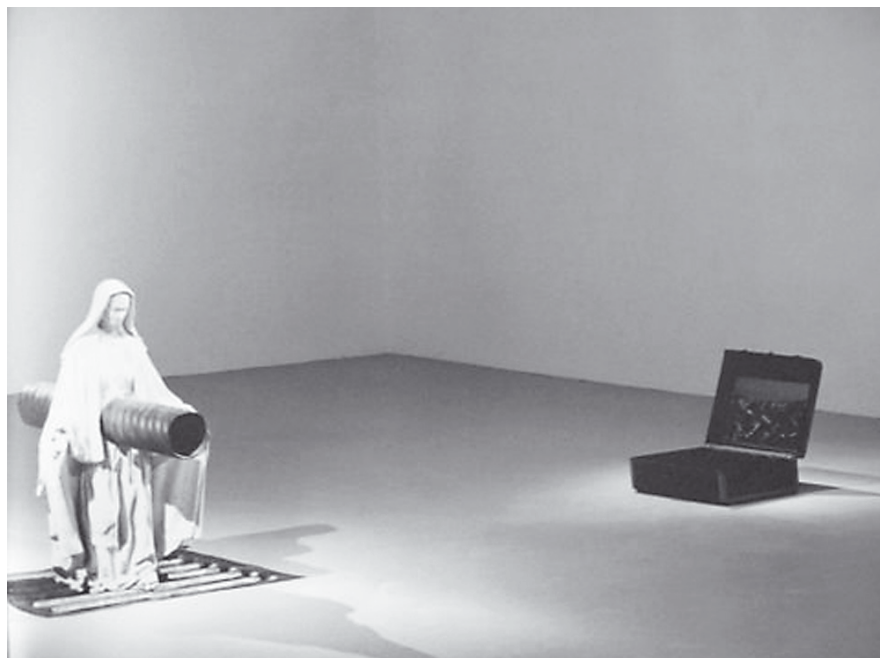
<sup>26</sup> L. Lumpkin, *Robert Gober – Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California*, „Art Forum”, December 1997.

il. 6 Robert Gober, Budowa instalacji w The Geffen Contemporary w Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997



forycznie – duchowości. Dlatego wilgotność jest często we współczesnej sztuce używana do wyrażania świata materialnego, cielesnego, ale nie podlegającego zwyczajowym kategoryzacji. W sztuce amerykańskiej wilgoć i zmiana stanów skupienia akcentowana była w sztuce land-artu. Robert Smithson z niechęcią mówił o czymś wysuszonym, czy był to wysuszony umysł, czy autonomiczne, o sprecyzowanych granicach, dzieło. Dlatego odszedł od geometrycznej estetyki *minimal-art* w stronę entropijnych dzieł z wilgotnego mułu. W religii i poza nią woda jest ponadto tym, co oczyszcza. Niewątpliwie zatem woda w instalacji Gobera odnosi się tyleż do ikonografii maryjnej, co do chęci zapewnienia wilgoci podziemnemu wizerunkowi mężczyzny z dzieckiem, być może ojca z dzieckiem. Wizerunek mężczyzny z dzieckiem jest więc wizerunkiem płynnym, którego widok może ulec zatracie i którego normatywność jest nieustabilizowana. Przez wydarzenie Dzieciątka Matce i włożenie go w ręce mężczyzny zauważamy z pewnym zdziwieniem, że kontakt z dzieckiem, malutkim i bezbronnym, jest kulturowo – ikonograficznie – przypisany niewieście. Tak jakby pieśczoły, tkliwość i czułość wobec dziecka były naturalnie jedynie kobiece. W brutalnym porwaniu dziecka w instalacji Gobera rozpoznajemy tęsknotę za tego rodzaju więzią oraz zastąpienie – dosłownie i bluźnierczo wedle autora – wyczerpanej pobożności maryjnej, „katakumbowym”, bo dosłownie podziemnym, obrazem-marzeniem o odsłonięciu tych jej wątków, które zostały zmarginalizowane przez wymogi struktur społecznych. Jednym słowem, autor tradycję ikonografii maryjnej pojmuje jako ograniczającą mężczyzn i dysfunkcjonalizującą, powodującą, że traktowani są instrumentalnie i oddzielani od dziecka. Powie ktoś, że jest przecież w tradycji chrześcijańskiej wiele czułych przedstawień św. Józefa. A przede wszystkim, że wystarczyłoby ukazać mężczyznę z dzieckiem, nie trzeba było posługiwać się szokiem drenażu – brutalnego wyrwania dziecka matce. Być może autorowi chodziło jednak nie o budowanie sentymentalnej figury, ale o ukazanie traumy oddzielenia. Gober, podobnie jak Kelly, ukazuje świat *post-partum*, i podobnie jak Kelly uświadamia nam, jak naturalnie w społeczeństwie traktuje się owo rozdzielenie z dzieckiem. W jednym i drugim przypadku akcent postawiono na dramat rozdzielenia – Kelly pokazuje sposoby oswajania się z tą





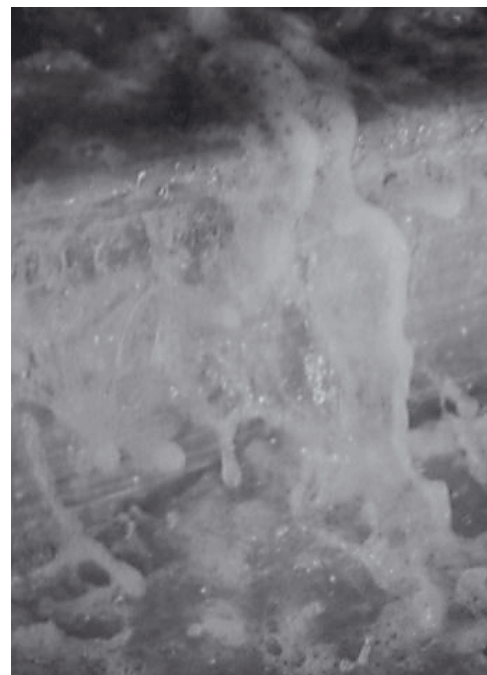
traumą, Gober po prostu wykrada dziecko, bezprawnie, łamiąc społeczne reguły. O ile Kelly interesuje moment wydarcia dziecka dla społeczeństwa, oddzielenie od ciała matki (choć także, nieoczywisty w dyskursie nowoczesnym lat 70. fakt, że matka może być artystką), o tyle Gobera interesuje moment wydarcia dziecka ojcu tuż po urodzeniu czy wręcz przed narodzinami, po poczęciu. Wówczas bowiem mamy sytuację, gdy część męskiego ciała rozwija się z dala; nastąpiło rozdzielanie; niekiedy trzeba wręcz prosić nieprzyjaznego pośrednika, by wyczuć, jak „jego” ciało unosi się w wodach płodowych. Trauma rozdzielania i radość poczęcia złączone są w jeden nierozsupływalny węzeł. Pytanie – gdzie jest reszta mnie?<sup>27</sup> – nie jest zatem pytaniem odnoszącym się tylko do fragmentów męskiego ciała wychodzących ze ścian, do obutych nóg w skarpetkach wyrastających z narożników – tak częstego motywu występującego w sztuce artysty. Ta „reszta mnie”, do której mężczyzna w społeczeństwie patriarchalnym nie ma prawa, to także niemowlę. Obsesję amputacji tłumaczy się niekiedy opowieściami matki Gobera, która jako pielęgniarka uczestniczyła w traumatycznych operacjach i musiała odkładać ręce i nogi, oddawane jej przez lekarzy, co potem opisywała synowi, nie mogąc poradzić sobie z tym doświadczeniem. Można wszak zauważyć, że matka jedynie dostarczyła synowi języka, by wyraził własne odczucia. W pracy z MoCA oddzielenie od dziecka traktować możemy zatem w ciągu prac Gobera nie tylko jako kolejną amputację, ale też jako nadzieję na wzajemne połączenie. W ikonografii maryjnej często pojawia się motyw przytulenia głów czy policzków (tzw. Eleusa); kadrowanie Gobera jest subwersyjne – mamy same nogi, wspólną motoryczność, jeden ruch. Zwisające nogi noszonego dziecka i kroczące owłosione męskie nogi jako znak zapomnianego czy wypartego przez kulturę przymierza ciała. Gober pyta o płęć za Foucaultem, który pokazywał, że seksualność jest konstruowana inaczej w każdej kulturze. Fragmentaryzacja ciała w wykopie pod walizkami *de facto* pozbawia je płci; domyślamy się, że widzimy

— il. 7 Robert Gober, fragment instalacji w The Geffen Contemporary w Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997

— il. 8 Robert Gober, fragment instalacji w The Geffen Contemporary w Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997



<sup>27</sup> To pytanie zadane w eseju Hala Fostera, *The Art of Missing Part*, w katalogu *Robert Gober*. The Museum of Contemporary Art, Scalo, Zurich–Berlin–New York 1997.



il. 9 Robert Gober, fragment instalacji w The Geffen Contemporary w Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997

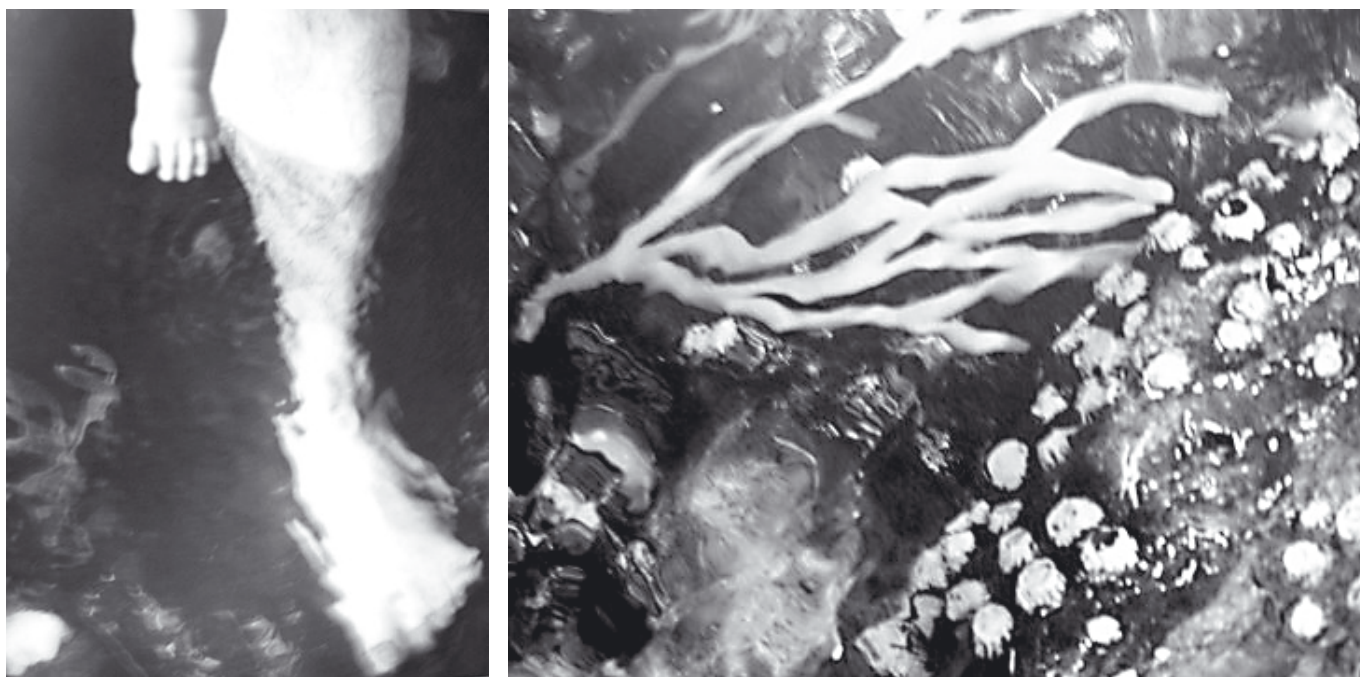
il. 10 Robert Gober, fragment instalacji w The Geffen Contemporary w Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997

il. 11 Robert Gober, fragment instalacji w The Geffen Contemporary w Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997

il. 12 Robert Gober, fragment instalacji w The Geffen Contemporary w Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997

nogi męskie, choć i damskie nogi bywają przecież owłosione. Przymierze cielesne dorosłego i dziecka dokonuje się zatem bez sprecyzowanej kategoryzacji płciowej, która odsyłałaby do oczekiwanych społecznie zachowań. Świadom, że nieodłącznym elementem dyskursu macierzyństwa jest ramowanie ideologiczne, artysta ukazuje nogi dwóch ludzkich istot, o których nie jesteśmy w stanie powiedzieć nic poza łączącą je więzią, w której zamiast ideologii mamy troskę objawiającą się w dźwiganiu. Brzemie w zwrocie „bycie brzemienną” nabiera często radości z możliwości dźwigania. Bukoliczny pejzaż, w którym mamy do czynienia z radosnym dźwiganiem, jest związany z istotą o owłosionych nogach i stopach, które wyglądają raczej na męskie. Jeśli wypowiem słowami to, co jawi się przy kontemplacji tego obrazu, brzmieć to będzie trywialnie, ryzykownie, śmiesznie. Ta męska istota jest nie tyle może brzemienna, co dająca życie. Marzenie o byciu brzemiennym i rodzeniu, radość z dźwigania, jest skryte, jakby zamknięte w walizce; jej odemknięcie i nieco nieuprawnione spojrzenie do jej środka jest trochę podglądactwem a trochę moralnie podejrzanym przeszukaniem zawartości cudzego bagażu. A przecież myśl oddzielenia macierzyństwa od kobiecości pojawia się u poststrukturalistów, wzbudzając nawet niechęć części pisarek feministycznych do tego aspektu myśli Jacquesa Derridy. Czy kulturowa amputacja od innego – rozłączenie świata męskiego od świata malutkich dzieci – jest jedną z przyczyn nieradzenia sobie zachodnich społeczeństw z innymi, niekoniecznie dziećmi? Bo skoro męskim zadaniem jest jedynie funkcjonalne włączenie innego w społeczeństwo, to w łonie takiego społeczeństwa narodzić się mogła myśl o funkcjonalnym jego wyłączeniu. Artysta, budując przymierze z dzieckiem przed fazą kompleksu edypalnego, buduje dla siebie i dziecka świat wód płodowych, rodzaj Kristewowej *chory* i umieszcza ją we wnętrzu będącym rodzajem domowej kaplicy. Ten niezwykle obraz ma jednak swoje antyczne pierwowzory – Zeus także potrafił przecież rodić z własnego ciała, a wizerunki Her-





mesa bawiącego się z malutkim Dionizosem przypominają o radości i beztrudności obcowania z małym dzieckiem. W The Geffen Contemporary powstała jednocześnie cudowna i zbezczeszczona kaplica, metafora dobrego i pełnego przemocy domu. Już wcześniej zwracano zresztą uwagę na hybrydalną, utopijno-dystopijną przestrzeń, aranżowaną przez artystę<sup>28</sup>. Sam Gober wspominał, że choć niektórzy odebrali instalację jako kolejną akcję w rodzaju prowokacji przeciwko Jerry Falwellowi<sup>29</sup>, to on sam zdecydowanie nie miał podobnych intencji. Dyskusję o społecznych funduszach uciął zaś, przeznaczając na wykonanie dzieła także własne oszczędności<sup>30</sup>. Mówił, że naprawdę chciał zbliżyć się do Marii. Przewidując zaś inne złe odczytania, wyposażył dziecko w pieluszkę, by podkreślić troskę o nie i opiekuńczość.

Instalację Gobera tłumaczono jako nadzieję na zbawienie i metaforę schyłku instytucjonalnej religii, nogi mężczyzny i dziecko brano za autoportrety artysty, który rodzi samego siebie, tak jak było to z w przypadku autoportretów Fridy Kahlo<sup>31</sup>. Sam artysta zwrócił uwagę na pozytywną reakcję własnej matki, która zinterpretowała pracę jako ukazywanie własnych narodzin, a figurę Marii jako po prostu reprezentację macierzyństwa<sup>32</sup>. Gdyby zestawić propozycję macierzyństwa Gobera z dwoma historycznie ukształtowanymi modelami kobiet amerykańskich: pani-matki oraz dziewczyny *glamour* w kostiumie kąpielowym, to zauważyć można, że artysta wchodzi ironicznie w sytuację bezradnego zawieszenia amerykańskiego mężczyzny pomiędzy tymi dwoma modelami kobiety. Dlatego kiedy cytowany już socjolog Józef Chałasiński, autor książki o *Kulturze amerykańskiej* i wykładowca na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, wykrzykiwał retoryczne w odczuciu niemożności: „Jak pogodzić te dwa modele kobiety w jednym małżeństwie?”<sup>33</sup>, to Gober łączy je wręcz w jednej osobie, figurze rozebranego (być może do kostiumu kąpielowego) mężczyzny, który jest jednocześnie panem-matką i boyem *glamour*. Chałasiński zwraca ponadto uwa-



<sup>28</sup> M. P. Sherlock, *Arcadian elegy. The art of Robert Gober*, „The Arts Magazine”, September 1989.

<sup>29</sup> W sprawie Hustler versus Farwell z 1983 roku chodziło o fikcyjną reklamę Campari, w której Farwell przyznawał się do relacji z własną matką. Spreparowana reklama była parodią i mówiąc oględnie, mało wyrafinowaną kpina z pastora, znanego z ewangelizacyjnych programów telewizyjnych. To jedna z kilku sądowych spraw pastora, który ma też na koncie nazwanie gejów częścią systemu szatana, a chorobę AIDS uważa za nastaną na nich karę bożą.

<sup>30</sup> R. Smith, *Religion that's in the details. A Madonna and drain pipe radiate an earthy spirituality*, „The New York Times”, November 18, 1997 – suma wydana przez muzeum to 200 tysięcy dolarów, zaś sumę wydaną przez artystę określono jako większą.

<sup>31</sup> L. Lumpkin, *Robert Gober – Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California*, „Art Forum”, December 1997.

<sup>32</sup> Interview. *Robert Gober and Richard Flood*, [w:] *Robert Gober: Sculpture and Drawing*. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota 1999, s. 142.

<sup>33</sup> J. Chałasiński, *Kultura amerykańska...*, s. 352.



gę, że stawianie kobiety na piedestale czcigodności powoduje, iż Amerykanin tym więcej czei jej okazuje, im mniej ją lubi. Idąc za myślą socjologa, można więc zauważyć, że Gober chce zniwelować duchową obcość mężczyzny i kobiety jako istot ludzkich. Elementy historycznie ukształtowanej postaci Marii, mające swój odpowiednik w tradycji ikonograficznej, są przez omawianych artystów ukazane jako krępujące. Dyskurs macierzyństwa jest we współczesnej sztuce niezwykle obfity, korzysta często z przedstawień religijnych, przekształcając dawne wzory: od *Madonny* Edwarda Muncha, poprzez *Kruźlową* Aliny Szapocznikow, do *Madonny* Cindy Sherman (której wystawa w 1997 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku sponsorowana była zresztą przez *Madonnę*, jak kpiąco zauważono – aktorkę filmów klasy B, które wyśmiewa na swoich zdjęciach właśnie Sherman<sup>34</sup>) czy *Świętej Dziewicy* Chrisa Ofli, pokazywanej w 1999 roku w The Brooklyn Museum na wystawie *Sensations: Young British Artists from the Saatchi Collection* i zaatakowanej tam przez wandalę<sup>35</sup>. Zarówno Mary Kelly, jak i Robert Gober nie traktują wymagań, jakie nakłada macierzyństwo, jako ciężaru. Przeciwnie, ich sztuka pokazuje, że jako społeczeństwo nie radzimy sobie z traumą rozstania z dzieckiem, gdyż tradycyjne role nie uczą nas bycia rozdzielonym. Tradycyjne role, czysto fizyczna więź matczyna, jak i męska, czysto cerebralna, zostały poddane wielostopniowej rozbiórce. U Kelly – na fotografii swojej i dziecka, wzruszającego wizerunku młodej szczęśliwej matki i syna, pojawia się mediacja między ich ciałami w postaci najnowszej technologii – magnetofonu. Między ciało matki i syna włączono maszynę, i ten pośrednik uzdrowi być może relacje, gdyż nauczy, że nie muszą być to jedynie związki dwóch jednakowo bijących serc. Matka wykreowana przez Kelly jest dobrą matką, choć w sztuce amerykańskiej pojawił się ostatnio obficie również wątek okrutnych, karzących, niszczących matek – silnie obecny chociażby w sztuce Mike’a Kelleya (ur. 1954). W tym znaczeniu Mike Kelley kontynuuje więc raczej Maxa Ernsta i jego obraz *Madonna karząca Dzieciątka Jezus przy trzech świadkach: A.B., P.E. i artyście*, z 1926 roku, znajdujący się dzisiaj w Muzeum Ludwiga w Kolonii, a który w USA pokazano z okazji retrospektywy niemiecko-amerykańskiego surrealisty, w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku w 2005 roku<sup>36</sup>. Choć i w tym obrazie warszawski artysta Andrzej Dłużniewski (ur. 1939) dostrzegł potencjał sublimacyjny, skoro stwierdził, że dzieło budzi trochę wstydliwą radość: „Jest jak objawienie, jak dopuszczenie do czegoś, co nas podnosi we własnych oczach. On nas ulepsza”<sup>37</sup>.

Analizując pracę Gobera, zauważyć możemy, że narzędzia, jakie dawały teorie feministyczne, są zdecydowanie niewystarczające i należy je raczej zastąpić *queer theory*. Jednak narzędzia wyjaśniające dzieła wedle społecznych schematów otwierają je tylko wedle tych oczekiwań. Męskie macierzyństwo czy matczyność *queer*, które widać w pracy Gobera, przybrało formę i błuznierstwa, i modlitwy jednocześnie.

Pozytywny aspekt macierzyństwa, jaki rozpoznajemy w sztuce Kelly, występuje także u Gobera. U niego, w sielskim pejzażu, gdzie pojawili się mężczyzna i dziecko, nie ma żadnych pośredników, gdyż tych pośredników wyprodukowała – aż za nadto – kultura. Scena, jaką zaprojektował Gober, porównać można nie tyle do *Madonny della Sedia*, wspomianej na początku niniejszego tekstu, ale do innego dzieła Rafaela, do *La belle jardinière* z Luwru. Pamiętamy wszak cią-



<sup>34</sup> B. L. Miller, *Sherman's mass appeal – contemporary still-photo, visual artist Cindy Sherman*, „Afterimage” Nov.–Dec. 1997.

<sup>35</sup> L. MacRitchie, *Ofli's Glittering Icons – work of Chris Ofli at the Brooklyn Museum of Art, New York*, „Art in America”, January 2000. Wystawa wywołała gniew burmistrza Rudolpha Giulianiego, który odmówił finansowania i zagroził zamknięciem wystawy; sprawa skończyła się w sądzie przegrana burmistrza.

<sup>36</sup> Dało to asumpt do natrząśnięcia się z burmistrza Giuliani i chrześcijańskiej koalicji Arthura C. Danto w recenzji z wystawy opublikowanej w „The Nation” z 6 czerwca 2005 r.; nie zachowując symetrii, nie będę cytować, jak boleśnie wyśmiewano się z książki Arthura C. Danto, *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley, University of California Press, 2001 i jego porównań z sytuacją nakreśloną przez Henry Jamesa w *Teobaldzie* do dzisiejszej, a pustego płótna – do białych monochromów Rodczenki, Malewicza, Rymana czy Rauschenberga.

<sup>37</sup> A. Dłużniewski, *Odlot*, Warszawa 2000, s. 39.

<sup>38</sup> J. Romaine, *Closer to Heaven: the art of Robert Gober*, „Image: A Journal of The Arts and Religion”, No 28, Fall 2000.

gle, że „pięknego ogrodnika” – autoportret Gobera z The Geffen Contemporary – oglądamy przez kratkę ściekową, że jest to widok utkany nie tylko z marzeń, ale z kulturowych zakazów i wykluczeń.

Praca Mary Kelly odnosiła się do tego, co nieobecne było w reprezentacji maryjnej macierzyństwa; świecka madonna współczesności posługuje się wykresami oraz językowymi analizami. Także Gober destabilizuje binarność ról płciowych związanych z macierzyństwem. Szokujące i bluźniercze elementy pracy były jednak bynajmniej nie tylko potępiane przez amerykańskich katolików, gdyż część z nich wskazywała na żywość chrześcijańskiej tradycji wizualnej, gotowej ciągle generować przejmujące obrazy. Wedle Jamesa Romaine’a dzieła Roberta Gobera skutecznie badają ludzkie uwarunkowania, dojmująco ukazując tęsknotę za niebem. Jego prace widzi jako repozytoria nadziei i lęku, zaś rury i dreny interpretuje jako posiadające funkcje sakramentalne<sup>38</sup>. W dziełach Kelly i Gobera wyraźnie dostrzegliśmy, że ojcostwo nie jest przypisane do ojca-mężczyzny, a macierzyństwo do kobiety; co więcej – niedoskonałość, inaczej niż Teobald Henry Jamesa, artyści wpisują dziś w nieprzypisane już jednej płci macierzyństwo. Współczesny Teobald szczęśliwie nie musi się więc zadrećzać rozczarowaniem wobec Serafyny ani zadrećzać jej samej. Z pewnością między szokującym brakiem idealizacji Marii w *Śmierci Marii* Caravaggia a szokującym wizerunkiem Gobera istnieje paralela: to chęć ziemskiego przeżycia tego, co nie ma przecież wymiaru jedynie historycznego, ale co przeżyć można jedynie historycznie, temporalnie, dzisiaj. Dlatego, być może, zgodzić się trzeba z cytowanym na wstępie Barnettem Newmanem, że Amerykanom drogie jest transcendentne doświadczenie, odnawiane w każdym pokoleniu nowymi, pełnymi wigoru, jeszcze niewidzianymi obrazami, które nie czynią nas widzami, lecz współuczestnikami misterium życia i rodzenia, a więc – twórcami.

---

**dr hab. Anna Markowska**

*Historyk sztuki, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.  
Zajmuje się sztuką współczesną.*

**Źródła ilustracji:**

il. 1–4 M. Kelly, *Post-Partum Dokument*, Verlag Silke Schreiber, München, Generali Foundation, Wien 1998; il. 5–11 *Robert Gober* [katalog wystawy], The Museum of Contemporary Art, Scalo, Zurich–Berlin–New York 1997.