

Dowcipne rzeźby Iwony Demko

Kiedy w obszarze sztuki pojawiają się męskie genitalia można spodziewać się „skandalu”. Natomiast kiedy w obszarze sztuki pojawiają się żeńskie narządy rozrodcze – prawdopodobnie mamy do czynienia ze sztuką feministyczną, wobec której wielu wyrobiło sobie podejście charakteryzujące się ironicznym dystansem. Cipka – niby temat samograj. Z jednej strony można ocenić go cynicznie, jako łatwy wabik dla zainteresowanej sztuką współczesną publiczności, która gotowa jest przecież na dużo intensywniejsze doznania intelektualno-wizualne niż publiczność, dajmy na to, multipleksów. Z drugiej strony na terenie sztuki jest to temat stosunkowo nowy, podejmowany głównie przez artystki, chcące powiedzieć o kobiecości innymi słowami, niż czynili to artyści na przestrzeni wieków – w tym kontekście jest to temat odpowiedzialny, wymagający, ważny.

Nieobecność

Pomimo, iż jednym z głównych gatunków malarstwa europejskiego był akt kobiecy – tj. nagie ciało opanowane przez geometrię, podporządkowane konwencji – kobiecy seks nie zaistniał na płótnach jako naturalny motyw, a jedynie epizodyczny wybryk. Kobietę przedstawiano jako obiekt erotyczny odpowiadający na potrzeby męskiego widza i jednocześnie pomijano to, co ważne jest dla kobiecej seksualności, czyli dla kobiecego podmiotu erotycznych pragnień, czy podmiotu w ogóle. Zadaniem pięknych bohaterek było zalotne kuszenie, nie eksponowanie wprowadzających w zakłopotanie cipek. Ich łona zakrywały delikatne, półprzezroczyste materie bądź pieśczośliwe w istocie gesty zaczerpnięte z ikonografii Venus Pudlica.

Ta długoletnia nieobecność dla wielu współczesnych artystek stała się wyzwaniem. Kobięca fizjologia – obszar stanowiący tabu w systemie patriarchalnym – zarówno dla tzw. „esencjalitek”, jak i dla feministek „nowej

różnicy” była i jest ważnym polem działania, choć te ostatnie przeciwstawiły się uznaniu biologii ciała za obszar stanowiący o kobiecej tożsamości, słusznie podkreślając, że ciało jest tylko jednym z jej źródeł. O ile esencjalistki, próbujące powiedzieć prawdę o Kobiecie, poruszały się w ramach tradycyjnego systemu binarnych opozycji, który to, co kobiece oddziela od tego, co męskiego i w rezultacie zawsze sytuuje po gorszej, bo nieoświeconej stronie natury, to przedstawicielki „nowej różnicy” podkreślają konieczność wzbicia się ponad ten sztuczny podział. W jaki sposób jest to możliwe?

Psychoanalityczna koncepcja stawania się podmiotu sformułowana przez Lacana zakłada istnienie trzech porządków – realnego, wyobraźniowego oraz symbolicznego. W pierwszej fazie rozwoju dziecko nie posiada tożsamości. W drugiej, nazwanej fazą lustra, identyfikując lustrzane odbicie z wizerunkiem własnego ciała zaczyna postrzegać siebie jako wyodrębnioną z otoczenia jednostkę. Pamiętać jednak należy, iż dostrzeżone ciało jest sumą wyobrażeń na temat ciała fizycznego – tego, jak dziecko postrzega siebie w odniesieniu do spectrum oczekiwań jakie dana kultura stawia przed ciałem i jakie nadaje ciału znaczenie. W ostatniej fazie dziecko dokonuje identyfikacji z Matką lub Ojcem, czyli jako podmiot ustala swoją tożsamość płciową i robi to dzięki fallusowi, którego posiadaczem jest Ojciec i którego brakuje Matce. A więc od samego początku indywidualnego odkrywania różnic płciowych kobieta zidentyfikowana zostaje jako wybrakowana. Ta krzywdząca dla kobiet teoria idzie w parze np. z utrzymującą się przez wieki „wiedzą medyczną” dotyczącą anatomii kobiecego narządu, który postrzegany był jako negatyw narządu męskiego – cipka miałyby być czymś w rodzaju wessanego do środka penisa. Jednak Lucy Irigaray postanowiła rozwinąć teorię Lacana w taki sposób, by możliwym stało się definiowanie tożsamości w oparciu o dwa równorzędne znaki i obok fallusa zaproponowała nowy termin symboliczny – „dwie wargi”. Powołanie go inspiruje do pozytywnego pomyślenia o tym, co kobiece według

nowego kobiecego systemu wolnego od wewnętrznego podziału, który by deprecjonował przeciwną płęć. Naturalnie takiego systemu nie ma – istnieje on jako potencjał i inspiracja.

Sztuka współczesnych artystek poruszająca problematykę związaną z tożsamością kobiet nie ma ambicji mówienia prawdy o tym, co kobiece – gdyż takiej jednej prawdy nie ma. Intelktualny dorobek przedstawicielek trzeciej fali feminizmu inspiuje do tego, by twórczość artystek traktować jako pewne propozycje – fragmenty obrazu nieuchwytywnej całości.

Żywot waginy

Cekiny, koraliki, sztuczne futerka, zostały użyte po to, by w centralnym punkcie każdej z dwudziestu ośmiu sercokształtnych poduch oddać uproszczoną fizjonomię żeńskiego seksu. Dwadzieścia osiem pluszowych bogato przyozdobionych poduch jest jak dwadzieścia osiem dni cyklu menstruacyjnego, z całą jego dramatyczną narracją. Zróznicowane pod względem kolorystycznym na czerwone, różowe, białe oraz czarne ilustrują kluczowe dla cyklu menstruacyjnego etapy – okres, dni niepłodne, płodne oraz te związane z zespołem napięcia przedmiesiączkowego. Serię otwiera poducha czerwona jak krew. Czerwono-czarne futerko okala wąskie czerwone wargi a w miejscu, w którym szukać zwykliśmy łechtaczki naszyty został maleńki kwiat. Doznanie bólów menstruacyjnych oraz obfite krwawienie ukazane zostało za pomocą rzędów czerwonych cekin oraz sześciu szpilek wbitych w wargi. Trzy następne rzeźby stanowią różne wersje pierwszej, na piątej zaś w miejsce kwiatka pojawia się czerwony, zdaje się, że gotowy do odlotu motyl. Na szóstej poduszce, białej (a więc czystej), o wargach srebrnych, jeszcze bardziej niż poprzednie połyskujących oraz otoczonych białym futerkiem pojawiają się białe motyle z uniesionymi skrzydełkami (jeden w roli łechtaczki, reszta rozproszona) by na kolejnej poduszce przemienić się w stokrotki. Dziewiąta z kolei praca zaczyna czas dni płodnych i serię różowych cipek. Dnia dziesiątego różowe wargi rozchylają się, jedenastego – nabrzmiewają a w szczelinie między nimi pojawia się wić

białych roślin. Proces „rozkwitania” warg postępuje – czternastego dnia wagina ukazuje swoje różowe wnętrze a w nim promieniście rozchodzące się kryształki, jak wytryskujące strumyki wydzieliny owulacyjnej. W tym „dniu” tradycyjny już kwiatek łechtaczki zyskuje wytworną koronę. Dwudziesta druga w cyklu poducha stanowi zarazem pierwszą z rodzaju czarnych. Tutaj czarne wargi marudzą przekrzywiając się względem osi pionowej. Następną poduszkę zdobią błyszczące cekiny, które teraz kojarzą się ze łzami. Różowe wargi dwudziestej czwartej cipki krępuje czarna nitka, na innych pojawia się złowroga wałka, dalej – wagina szczyrzy białe zęby i wreszcie obrasta bujnie różowym futerkiem. Koniec cyklu i początek zarazem.

Iwona Demko uczyniła z waginy główny motyw swojej twórczości. Tworzone przez nią cipki są piękne, są urocze, ponieważ w artystycznej działalności Demko chodzi o przełamanie wstydu i czerpanie nieerotycznej przyjemności czy raczej frajdy z obcowania z wypartą ze sfery publicznej waginą oraz oswojenie widzów z jej wprowadzającym w zakłopotanie funkcjonowaniem. Podejmując ten temat artystka ryzykuje brak zrozumienia i naraża się na zarzuty kierowane także pod adresem innych artystek.

Redukcja

Poduchy z *28 dni* przywodzą na myśl jedną z najbardziej znanych feministycznych prac – powstały w 1971 roku *Bankiet* autorstwa Judy Chicago. Jest to instalacja złożona z trójkątnego stołu nakrytego dla 39 kobiet (m.in. Virginii Woolf, Georgi O'Keeffe), których nazwiska zostały wyhaftowane na zindywidualizowanych serwetach a każdy talerz przyozdobiony został innym malunkiem fantazyjnej formy waginalnej. Realizacja Chicago wywołała kontrowersje wśród feministek, z których niektóre zarzuciły artystce redukcję kobiecej tożsamości do waginalnego znaku. W rzeczy samej, próba upamiętnienia różnych mitycznych, ale przede wszystkim, historycznych bohaterek za pomocą plastycznych przedstawień cipek jest rodzajem nietaktu. Inaczej ma się sytuacja w przypadku *28 dni* Iwony Demko, przede wszystkim dlatego, że artystka nie próbuje

zredukować żadnej konkretnej kobiety, lecz ukazuje żywot abstrakcyjnej wagi – tworzy więc symbol koncepcyjnie (choć niezamierzenie i niezobowiązująco) zbliżony do „dwóch warg”, nie zaś reprezentację konkretnej postaci. Także prosta forma – ozdobne poduchy – wygrywa z rozbudowaną instalacją prowokacyjnie nawiązującą do *Ostatniej Wieczerzy*. W realizacji *28 dni* wagina urasta więc do rangi symbolu, choć nie jest to symbol, który onieśmiela na długo. Przyjemnie jest patrzeć na te pluszowe twory i aż chciałoby się ich dotykać.

O ile w *28 dniach* Demko przedstawia rozmaite „nastroje” kobiecych genitaliów, to w innym projekcie – *Ana-suromai* – ukazuje różnorodność cipek należących do poszczególnych postaci-kukiełek. Kukielki różnią się między sobą nie tylko wyglądem sromu, ale także wielkością, kształtem ud, rozmiarem piersi, fryzurami i same w sobie nie są standardowo „piękne”. Zdecydowanie śliczne są natomiast ich odsłonięte waginy. Włochata, asymetryczna, ukryta – w ich prezentacji nie ma niczego odpychającego, ani wulgarnego, a dzieje się tak zarówno za sprawą formy, jaką nadała im artystka, jak i inspiracji, na które wprost wskazuje. Termin „Ana-suromai” oznacza ‘podnieść ubranie’ i odnosi się do aktu obnażania sromu w celu odstraszenia złych mocy, drapieżnika czy niszczycielskich sił natury. Zwyczaj ten był praktykowany w różnych częściach świata i w różnych okresach historycznych, wskazuje on na wyjątkowe miejsce, jakie zajmowała cipka w społecznej wyobraźni. Jej rola jednak nie ograniczała się do uczestniczenia w magicznych rytuałach, ponieważ wagina była także narzędziem dyscyplinującym. Bywało, że obnażony srom skłonił do skruchy chuligana, pouczył tchórza, a nawet odwiódł potencjalnego napastnika od aktu przemocy.

Kult

Artystka sięga po obecną w wielu kulturach tradycję ludowych praktyk i dzięki temu jej dzieła nie wskazują na opresyjną sytuację (nie)bytu wagi w kulturze patriarchalnej, lecz ocalają przed zapomnieniem faktyczną rolę

sromu nie związaną z kontekstem erotycznym oraz reprodukcyjnym, choć z tego drugiego wynika wiara wielu ludów w moc sprawczą i boski charakter waginy. Takie prace jak *Ana-suromai* czy *Waginatyzm* – może zbyt dosłowna instalacja, w której przed pluszową cipką ustawiony został pokryty różowym pluszem klęcznik – odnoszą się do kultu waginy i próbują go wskrzesić w przestrzeni galerii.

Obiektem kultu czyni waginę także Maurycy Gomulicki, który podobnie jak Demko, dowartościowuje cipkę jako obiekt zasługujący na szczególną uwagę i zachwyty. Artysta na swoim blogu napisał o pracy *Pussy Mandala*: „Mandala jest kolejnym ‘wyznaniem wiary’ – deklaracją kultu waginalnego, którego jestem wyznawcą – jak większość heteroseksualnych mężczyzn z rozkoszą korzę się na ołtarzu różowej ostrygi”. Czym różni się to męskie wyznanie wiary od wypowiedzi sformułowanej przez artystkę? Różnicę widać już na poziomie formalnym. Gomulicki wykorzystuje fragmenty fotografii rodem z pism pornograficznych, na których kobiece dłonie o kolorowych paznokciach rozchylają wargi sromowe. Powielenie tego motywu w oparciu o perspektywę centralną sprowadza waginę do roli ornamentu raczej niż symbolu. Wykorzystanie formy mandali w zamierzeniu artysty miało dowartościować i uwzniościć waginę, ale efekt nie jest oczywisty m.in. dlatego, że buddyjska mandala to coś więcej niż kalejdoskopowa układanka, z jaką mamy do czynienia w projekcie Gomulickiego. Voyeryzm, nawet ten oparty na szczerym zachwycie – to wciąż voyeryzm. Zmultiplikowana cipka autorstwa Gomulickiego wciąż jest tylko obiektem męskiego pożądania. W pracach Demko natomiast vagina jest bytem rządzący się własnymi prawami. Pomimo iż artystka nie posługuje się jak Gomulicki, fotografiami, jej cipki są bardziej rzeczywiste, rzecz jasna, nie na zasadzie podobieństwa wizualnego lecz poprzez zobrazowanie istoty ich funkcjonowania. W projektach Iwony Demko ukazana została nie tylko gotowa do współżycia, rozwarta cipka, ale także jej niewzbudzające odrazy wydzieliny. Ukoronowana została łechtaczka, a więc miejsce odpowiedzialne za rozkosz

kobiety. Natomiast grymasy czarnych poduch nadają cipkom cechy ludzkie. Choć wyabstrahowane z cielesnego kontekstu nie są przedmiotami, fetyszami, nie są także esencją, lecz stanowią dowartościowany element kobiecej podmiotowości.

Płeć podmiotu

Rzeźby o waginalnych kształtach tworzy także Aleksandra Ska, jednak jej prace, skądinąd genialne, w porównaniu z rzeźbami Iwony Demko są dość.. nieprzyjemne. Prezentowane na wystawie L.H.O.O.Q silikonowe „pierogi” wyglądają niczym wycięte cipki, ich implanty bądź w najlepszym przypadku sex gadżety. Ułożone na stole pokrytym silikonową ceratą (w której odcisnięte zostały fragmenty ciała zarówno kobiety, jak i mężczyzny), obsypane mąką nasuwają skojarzenia z poddańczością partnerki względem partnera. „Pierogi” są jakby przygotowywaną przez nią dla niego seksualną ucztą, a jeśli taka ucztą jest sytuacją, w której kobieta może odczuwać przyjemność, będzie to raczej przyjemność masochistyczna. Pomimo skojarzeń kulinarnych waginy w kolorze ciała są naturalistyczne, a ponieważ poszczególne „pierogi” charakteryzuje różny stopień wykończenia, sprawiają one wrażenie ledwie wykształconych narządów. Podobnie „nieprzyjemną” realizacją jest praca *PADS* przedstawiająca rozłożoną, pożółkłą podpaszkę, pośrodku której widnieje cipka przekuta kolczykiem. Podpaska wyglądająca na wymiętą i nieświeżą sprawia, że także umieszczony w niej srom takim się staje. Wagina przedstawiona w taki sposób nie jest przedmiotem dumy, a tym bardziej nie zostanie obiektem kultu – jest raczej cipką, którą należy w jakiś sposób spacyfikować, obronić się przed jej koniecznym i wadliwym funkcjonowaniem. Choć przyozdobienie jej kolczykiem wskazuje na próbę spersonalizowania narządu, to jednak wstyd związany z posiadaniem kłopotliwego narządu nie został w tej pracy skutecznie przełamany. Niewątpliwie cipki Aleksandry Ska nie są niezależne – są to cipki występujące w kulturze fallocentrycznej, w której podlegają dyscyplinie, marginalizacji oraz opresji. Jak zauważył Jarosław Lubiak Ska jako podmiot artystycznej

kreacji nie stała się kobietą, gdyż jej twórczość jest wyrazem niepodległości się ze społeczno-kulturową konstrukcją płci. Ska negocjuje i podważa, dlatego nie może sobie pozwolić na afirmację waginy i wcale nie wyznacza sobie takiego celu.

Zadanie do wykonania

Jeśli ważnym zadaniem artystek jest prze-pisywanie ciała kobiety, sposób postępowania Iwony Demko zdaje się być propozycją zarówno kompleksową, jak i bez kompleksów. W jej dowcipnych realizacjach nie ma żadnego odniesienia do terroru, z jakim kobieta spotyka się w kulturze fallocentrycznej – artystka tę kulturę po prostu swobodnie ignoruje, a przemilczenie bywa przecież bardziej dotkliwie niż powtarzanie wciąż tych samych zarzutów. Jej postawę artystyczną charakteryzuje pogodny dystans i konsekwencja w rozwijaniu odważnego i naiwnego projektu, ale naiwność jest w tym przypadku rodzajem strategii. Demko nie dokonuje na siłę „urodzajowieniem” historii poprzez powtarzanie motywów rozpowszechnionych w kulturze męskiej z kobiecej perspektywy. Działanie takie natomiast podejmuje Ewa Świdzińska w *Żywotach intymnych* – cyklu fotograficznym przedstawiającym osłonięte przez różne gadżety łono artystki. Rekwizyty towarzyszące łonu, bądź jego charakteryzacja nawiązują m.in. do kierunków artystycznych – impresjonizmu, dadaizmu, minimalizmu – przez co sproblematyzowana została nieobecność waginy w ramach kultury wysokiej, ale czy cipka została uobecniona? Cipka na fotografiach Świdzińskiej jest wciąż ukryta, wciąż niewidoczna, przysłonięta – niewiele więc odróżnia ją od cipek bohaterek nowożytnych aktów. Natomiast zdjęcia takie jak *Maskotka* czy *Bandida* przedstawiające uda oraz krocze odziane w rajstopy wyglądają niczym fotki ze stron erotycznych dla fetyszystów. Wagina przedstawiana przez Ewę Świdzińską uparcie chciałaby funkcjonować w kulturze zdominowanej przez męski sposób mówienia i przedstawiania, bardzo chciałaby się w niej zaprezentować, lecz nie znajduje na to własnej metody.

* * *

Oczywiście można zarzucić pracom Iwony Demko esencjonalizm, ale po co skoro ponad wszelką wątpliwość występowanie cipki jest tym, co łączy kobiety niezależnie od wieku, pochodzenia, orientacji seksualnej czy wyznania. Prace Demko przecież nie mówią o niezmiennej kobiecej naturze, jej istocie i uniwersalnych cechach. Można zarzucić jej twórczości także dydaktyzm – czyż jednak forma, jaką wybrała artystka dla rozbudzania świadomości i rozpowszechniania istotnej wiedzy nie jest przyjemna i dowcipna? Rzeźby Iwony Demko są próbą wydobywania na światło dzienne represjonowanych sfer „kobiecości”. W nich ciało kobiece występuje jako „obszar znaczeniowy, na którym przecina się to, co biologiczne z tym, co społeczne”¹.

Karolina Staszak

¹ A. Jakubowska *Na marginesach lustra: ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004, s. 23