

Gunia Nowik Gallery

Feminin non-éternel? Surrealizm materialistyczny w twórczości Hannah Sophie Dunkelberg

Nie tylko bowiem jest tak, że rozmowa umożliwia wolną od przemocy zgodę, lecz o zasadniczej eliminacji przemocy świadczy też jak najdobitniej pewna znacząca okoliczność: bezkarność kłamstwa.

Walter Benjamin, *Przyczynek do krytyki przemocy*

Może nawet chciałybyś napisać bajkę, Ewo – zasugerowała Hannah Sophie Dunkelberg w naszej rozmowie poprzedzającej napisanie tego tekstu. Niezły pomysł, pomyślałam w pierwszej chwili, ponieważ opowiadanie jest czymś bardzo dla mnie łatwym; robię to właściwie od dzieciństwa. Ale teraz uznałam, że nie napiszę bajki. W jakiś sposób narracja potoczyła się sama. Popatrzcie.

Kradzież, kolaboracja, kooptacja, zawłaszczenie, asymilacja, odrzucenie, walka, izolacja – strategii radzenia sobie z kulturą zdominowaną przez mężczyzn jest tyle, ile osób identyfikujących się jako kobiety. W *Śmiechu Meduzy* (1975) Héléne Cixous opowiada się za strategią, którą przypisuje srokom, opartą na patchworku i kradzieży, za alternatywą wobec ucieczki czy asymilacji. Jej celem jest przekształcanie kultury poprzez odgrywanie wybranych jej części i dodawanie nowych strategii, takich jak pisanie ciałem. Zawłaszczanie, recykling, selekcja i wzbogacanie. Zainspirowana przez Cixous, w obliczu różnorodności możliwych strategii, zawsze wybierałam te bardziej złożone i wywołujące śmiech – kradzież, zawłaszczanie, queerowanie i tym podobne. W twórczości Hannah Sophie Dunkelberg jest wiele przykładów takich praktyk. Wyczuwalna jest obecność kradzieży – dziewczyny sięgają po chłopiące środki produkcji i bawią się. W cyklu *Kokardy* na przykład obecna jest jakaś wersja queerowania porażki, w *Zmęczonych koniach* zwierzęta zastępują kobiety na kozetce psychoanalityka, na szeszlangu, w buduarze... *Gorsety* – nowe, surrealistyczno-oniryczne prace Dunkelberg – zapowiadają kolejne ćwiczenie z zawłaszczenia, które tym razem igra z kulturową kobiecością i tradycyjną kobiecą zbroją, czyli pięknem i jego okrutnym optymizmem.

Kiedy po raz pierwszy zobaczyłam *Kokardy*, doznałam swoistego wstrząsu – były takie zimne, ciężkie, monumentalne... Zupełnie nie tego się spodziewałam; po obejrzeniu zdjęć myślałam, że będą ciepłe, być może wykonane z tworzywa sztucznego, a więc lekkie i pogodne. Jest tymczasem dokładnie odwrotnie; pojedyncza kokarda ma rozmiar połowy średniej wielkości samochodu, jest zespawana na zimno i nosi widoczne ślady dawnych doświadczeń, takich jak małe rozdarcia w tiulu kokardy niebiesko-białej, sugerujące, że wstążka wróciła późno z randki lub imprezy, na której doszło być może do brutalnej sceny... W Galerii Guni Nowik, gdzie pierwszy raz zetknęłam się z *Kokardami*, od razu zaczęłam je analizować, uwiedziona ich zagmatwanymi sprzecznościami, figlarnością i chłodem. Patrząc na te prace, jestem świadkinią szczególnie interesującej kradzieży, zawłaszczenia typowo męskiego materiału – stali – przez młodą artystkę, która nie tylko projektuje metalowe kokardy, ale także spawa je i wykuwa w swojej pracowni, co uważa za szczególnie ważne. To zawłaszczanie męskich środków produkcji przebiega w figlarny, ale historycznie znaczący sposób, wzbogacając ekspansję kobiet na domeny wcześniej zarezerwowane dla mężczyzn. Z *Kokardami* wkraczamy w krainę surrealistycznego materializmu, a tym samym podążamy drogą zapoczątkowaną przez Leonorę Carrington, Leonor Fini i inne artystki. Prace te są pastiszem przemysłów metalowych i jednocześnie kpinią z męskiej fascynacji samochodami i innymi fetyszami ze stali. Wchodzimy do dziewczęcego pokoju, być może buduaru, gdzie krzykliwe symbole młodej kobiecości są zimne, duże, ciężkie i wytrzymałe. Zabawne, że te metalowe dzieła sztuki najprawdopodobniej przeżyją nie tylko nas, ale i cały nasz gatunek.

Gorsety mają pewne cechy wspólne z *Kokardami*, przypominają jednak o tym, co Lauren Berlant nazywała „okrutnym optymizmem” – o niesamowitej, paradoksalnej przemianie naszych afektywnych inwestycji z pełnych nadziei, mających podtrzymywać życie lub nawet dawać przyjemność zaangażowań emocjonalnych w śmiertelne uzależnienia, których nie można zatrzymać. Stworzone po to, by nadawać kobiecym sylwetkom modny kształt i rozmiar, gorsety powodowały też trudności z oddychaniem. Ucieleśniają okrucieństwo mody, mitów piękna i mistyki kobiecości, a jednocześnie stają się środkiem do zawłaszczania erotyki wiktoriańskiej w sposób wyzwalający pożądanie i namiętność przynajmniej niektórych członkiń i użytkowniczek różnych odmian radykalizmu seksualnego oraz osób korzystających z przemysłów post-pornograficznych. Nie można więc spojrzeć na gorset neutralnie – obojętność od razu przekłada się na aseksualność, a fascynację można odczytać jako lekceważenie cierpienia. Wydaje się, że w tym przypadku "nie ma alternatywy", jak chciała niegdyś Margaret Thatcher – czy jesteśmy za, czy przeciw, zawsze popieramy patriarchy. A jednak wejście do tego buduaru generuje również to, co Bertolt Brecht nazwał efektem dystansu (niem. *Verfremdungseffekt* lub *V-Effekt*) – odczarowanie i wyobcowanie, przełamanie ideologii, być może wzmocnione paleniem cygar, doświadczane przez widzów spektaklu artystycznego mającego na celu rewolucyjną praktykę, a nie zwykłą katharsis. Być może taka była intencja wykorzystania gorsetów przez Vivienne Westwood – kiedy pojawiały się one w jej punkowych, wywrotowych pokazach mody, wydawały się aktem radosnej kradzieży, a nie asymilacji.

Warto o tym pamiętać, patrząc na obiekty stworzone lub złożone przez Dunkelberg, takie jak wielkie *Zmęczone konie*

Gunia Nowik Gallery

(prezentowane na targach Efremidis w 2022 roku), okupujące kanapy – strefy relaksu, komfortu, terapii i regeneracji, kulturowe narzędzia odnowy naszej produktywności w rzadkich, wręcz zakazanych chwilach zmęczenia, które w społeczeństwach neoliberalnych zostały niemal wykluczone. Możemy marzyć o odpoczynku, ale wszystkie kanapy są już zajęte. Widzowie muszą stać i obserwować monumentalne, pełne wdzięku, ale i zmęczone zwierzęta, odpoczywające, a więc robiące coś, co nie generuje wartości. Nie-ludzie w większości nie stali się jeszcze pacjentami czy klientami przybytków regeneracji, niemniej artystka zmusza ich do udziału w takich działaniach. *Zmęczone konie* przywodzą na myśl queerową sztukę porażki, gdyż nie zdają egzaminu z neoliberalnej produktywności, stając się jednocześnie swoistym pomnikiem wyczerpania, zmęczenia i odmowy (zob. Jack Halberstam, 2010).

Małe drewniane figurki Pinokia, być może najstraszniejsze ze wszystkich akcesoriów Dunkelberg, *objets trouvés* umieszczone na wystawie, odsyłają do nieszczerości i kłamstw przenikających na co dzień nasze życie – choćby w świecie sztuki, gdzie tak wielu mężczyzn maskuje swoje nadużycia udając niewinnych, figlarnych chłopców, podczas gdy ich działanie jest często w gruncie rzeczy przemocowe i powoduje bolesne reperkusje. W pracy Dunkelberg Pinokio wygląda zza innych przedmiotów, komplikując naszą i tak już lekko rozchwianą percepcję. Pinokio budzi strach nie tylko dlatego, że zagraża nam kłamstwo, ale dlatego, że jego historia przypomina o surowej karze, jaką społeczeństwo przewiduje za zastąpienie „rzeczywistości” – „fikcją”, za kłamstwo. Nie bez powodu Walter Benjamin w *Przyczynku do krytyki przemocy* zastanawiał się nad społeczeństwem, które tolerowałoby kłamstwo, a tym samym byłoby wolne od przemocy. Korelację przemocy i obowiązku mówienia prawdy definiuje prawo. Na szczęście w konfrontacji ze sztuką Hannah Sophie Dunkelberg kłamstwa nie są karane, a my nie musimy przestrzegać żadnych praw. Nie jesteśmy karane za żądanie niemożliwego.

W naszych rozmowach z artystką, ale też z galerzystką Gunią Nowik, było coś siostrzanego i wesołego, co będę miło wspominać; trochę intensywnego wspólnego myślenia, pełnego żartobliwości i wdzięku wyrugowanych przez neoliberalne systemy produktywności, narzucające ciężkie normy parametryczne każdej minucie pracy. To był radosny czas. Jestem za niego wdzięczna.

Ewa Majewska
przeł. Joanna Kalińska