



M O C A K

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie

Museum of Contemporary Art in Krakow

GENDER W SZTUCE | IN ART



MARINA ABRAMOVIĆ & ULAY
FLORIAN ASCHKA
MAJA BAJEVIC
VANESSA BEECROFT
PIOTR BLAMOWSKI
JUDY CHICAGO
GUSTAVE COURBET
BOLESŁAW CYBIS
EDWARD DWURNIK
EVA & ADELE
VALIE EXPORT / PETER WEIBEL
IAIA FILIBERTI & DEBORA HIRSCH
ANDREA FRASER
KATARZYNA GÓRNA
MARIE-ANGE GUILLEMINOT
BARTEK JARMOLIŃSKI
OLGA KISSELEVA
JÜRGEN KLAUKE
KATARZYNA KOZYRA
LIDIA KRAWCZYK
& WOJTEK KUBIAK
ANE LAN

ZBIGNIEW LIBERA
NATALIA LL
LUBRI
ŁÓDŹ KALISKA
MAŁGORZATA MARKIEWICZ
PALOMA NAVARES
SHIRIN NESHAT
DOROTA NIEZNALSKA
MARINA NÚÑEZ
MACIEJ OSIKA
MARIA PINIŃSKA-BEREŚ
KRYSZYNA PIOTROWSKA
ROEE ROSEN
MARTHA ROSLER
DANIEL RUMIANCEW
ADAM RZEPECKI
JADWIGA SAWICKA
MIRI SEGAL
MICHAŁ SŁAWECKI
ANNEGRET SOLTAU
JANA STERBAK
PIOTR WYSOCKI



Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
Museum of Contemporary Art in Krakow

Marina Abramović & Ulay
Florian Aschka
Maja Bajević
Vanessa Beecroft
Piotr Blamowski
Judy Chicago
Gustave Courbet
Bolesław Cybis
Edward Dwurnik
EVA & ADELE
VALIE EXPORT / Peter Weibel
Iaia Filiberti & Debora Hirsch
Andrea Fraser
Katarzyna Górna
Marie-Ange Guilleminot
Bartek Jarmoliński
Olga Kisseleva
Jürgen Klauke
Katarzyna Kozyra
Lidia Krawczyk & Wojtek Kubiak
Ane Lan
Zbigniew Libera
Natalia LL
Lubri
Łódź Kaliska
Małgorzata Markiewicz
Paloma Navares
Shirin Neshat
Dorota Nieznalska
Marina Núñez
Maciej Osika
Maria Pinińska-Bereś
Krystyna Piotrowska
Roe Rosen
Martha Rosler
Daniel Rumiancew
Adam Rzepecki
Jadwiga Sawicka
Miri Segal
Michał Sławecki
Annegret Soltau
Jana Sterbak
Piotr Wysocki

GENDER

W SZTUCE | IN ART

Kraków 2015

Gender w sztuce
Gender in Art

WYSTAWA | EXHIBITION

Kuratorzy | Curators: Delfina Jałowik, Monika Koziol, Maria Anna Potocka
Koordynator | Co-ordinator: Agnieszka Sachar

MOCAK
Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
Museum of Contemporary Art in Krakow
15.5–27.9.2015

KATALOG | CATALOGUE

Teksty | Texts: Krzysztof Arcimowicz, Karolina Kizińska, Pat Mainardi, Maria Anna Potocka, Małgorzata Radkiewicz, Ann Snitow, Sławomira Walczewska
Redakcja | Managing editors: Delfina Jałowik, Monika Koziol, Maria Anna Potocka
Opisy prac | Works descriptions: Maria Anna Potocka
Biogramy artystów | Artists' biographical notes: Delfina Jałowik, Monika Koziol
Przekład | Translation: Richard Biały, Alicja Gorgoń, Anda MacBride
Opracowanie redakcyjne | Editors: Tomasz Macios, Damian Piechaczek, Mariusz Sobczyński
Korekta tekstu angielskiego | English proof-reading: Patricia Chetwyn
Projekt graficzny, DTP | Design, DTP: Rafał Sosin

© MOCAK and contributors

ISBN 978-83-62435-86-9

Wydawca | Publisher:



Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
Museum of Contemporary Art in Krakow
Dyrektor | Director: Maria Anna Potocka
Zastępca dyrektora | Deputy Director: Roman Krzysztofik
ul. Lipowa 4, 30-702 Kraków
www.mocak.pl

SPIS TREŚCI

Teksty

7

ANN SNITOW
Ograniczenie vs transformacja.
Polityka ruchu antypornograficznego
8

PAT MAINARDI
Polityka prac domowych
20

KRZYSZTOF ARCIMOWICZ
Męskość w późnej nowoczesności
26

MAŁGORZATA RADKIEWICZ
„Technologie gender”. O obrazowaniu
tożsamości płciowych w filmie
36

KAROLINA KIZIŃSKA
Studia genderowe nad muzyką
43

SŁAWOMIRA WALCZEWSKA
Gender, czyli strachy na Lachy
51

MARIA ANNA POTOCKA
Problem „gender” wymyśliła religia
57

Od Roberta Stollera do Clifforda Geertza
Najważniejsze wypowiedzi o gender
wybrała Sławomira Walczewska
118

Artyści

137

Źródła prac i ilustracji
250

LIST OF CONTENTS

The Texts

7

ANN SNITOW
Retrenchement vs. Transformation:
The Politics of the Antipornography Movement
64

PAT MAINARDI
The Politics of Housework
74

KRZYSZTOF ARCIMOWICZ
Masculinity in the Late Modern Age
80

MAŁGORZATA RADKIEWICZ
‘Technologies of Gender’: On Images of Gender
Identity in Film
90

KAROLINA KIZIŃSKA
Music and Gender Studies
96

SŁAWOMIRA WALCZEWSKA
Poles Spooked by Gender
104

MARIA ANNA POTOCKA
The ‘Gender’ Problem Was Invented by Religion
111

From Robert Stoller to Clifford Geertz
The most significant comments on gender selected
by Sławomira Walczewska
118

The Artists

137

Source references for works and illustrations
250

ANN SNITOW
PAT MAINARDI
KRZYSZTOF ARCIMOWICZ
MAŁGORZATA RADKIEWICZ
KAROLINA KIZIŃSKA
SŁAWOMIRA WALCZEWSKA
MARIA ANNA POTOCKA

Teksty
The Texts

OGRANICZENIE VS TRANSFORMACJA. POLITYKA RUCHU ANTYPORNOGRAFICZNEGO¹

Poniższy esej powstał na podstawie wykładu wygłoszonego wielu grupom słuchaczy pomiędzy marcem a wrześniem 1983 roku w odpowiedzi na rosnące głosy feministek, żądających uznania pornografii za zjawisko niebezpieczne dla kobiet. Andrea Dworkin i Catherine MacKinnon wniosły następnie antypornograficzną Ordynację cywilną, domagając się prawnego stwierdzenia, że „pornografia odgrywa kluczową rolę w powstawaniu i podtrzymywaniu cywilnej nierówności płci”. W lutym 1986 roku Sąd Najwyższy uznał Ordynację za naruszenie Pierwszej poprawki do Konstytucji. Pozostaje więc pytanie: jak feministki, dążące do zmian w kulturze seksualnej, powinny odnosić się do problemu pornografii? Gdzie aktywistki mogą szukać wyzwolenia seksualnego dla kobiet, które wychodziłyby poza neutralne i rzeczowe zapisy Pierwszej poprawki?

Polityka seksualna wywołuje wrzenie w ruchu wyzwolenia kobiet. Nie oznacza to, oczywiście, że ruch kobiecy ogranicza się wyłącznie do toczącej się debaty na temat pornografii. Jednak kobieta, która odpowiada dziś na wezwanie ruchu feministycznego, niechybnie natknie się na ruch antypornograficzny, przedstawiający seks i jego obrazowanie jako nieustanne źródło zagrożenia dla kobiet. Od pewnego czasu jest to szczytowy punkt, w którym skupia się niepodzielnie uwaga i energia feminizmu.

To wzmożenie uczuć przypomina pasję wczesnej fali współczesnego feminizmu, leżącą u źródeł ruchu proaborcyjnego i ruchu ochrony zdrowia kobiet, który dotyczył również spornego terytorium – ciała kobiety. Będąc weteranką tamtych czasów, pamiętam, jaką siłę czerpałyśmy z tej złości, jak otwierała nam oczy i oczyszczała krew. Działanie podyktowane prawdziwymi uczuciami pozwala nam czerpać z najgłębszych źródeł energii i utrzymać polityczną autentyczność.

Niemniej jednak uważam, że musimy lepiej poznać własne uczucia, w przeciwnym razie ryzykujemy stworzenie strategii działania, która ostatecznie oddali nas od upragnionego celu. Ogólnie rzecz biorąc, dzisiejsze kampanie antypornograficzne nabierają rozmachu,

¹ Niniejszy tekst po raz pierwszy został opublikowany w: *Caught Looking: Feminism, Pornography and Censorship*, ed. K. Ellis [et al.], Long River Books East Haven 1992, s. 10–17.

napędzane mieszkanką kobiecej wściekłości, strachu i upokorzenia, i obierają kierunki niezgodne, na dłuższą metę, z interesem naszego ruchu. Polityka bądź wzburzenie – często cenne i skuteczne – mogą również stać się przeszkodą dla wysiłków na rzecz zmiany podstawowej dynamiki układu płęć – płęć kulturowa.

W 1984 roku, zarówno w Kanadzie, jak i w Stanach Zjednoczonych, feministki stanęły na czele nowych politycznych sojuszy, mających na celu zwalczanie pornografii przy użyciu środków prawnych. Kanadyjki skupiały się na lokalnych zarządzeniach, licencjonowaniu i reformach Kodeksu karnego, natomiast aktywistki ruchu antypornograficznego w Stanach Zjednoczonych starały się wykorzystać prawodawstwo w zakresie praw obywatelskich jako podstawę do pozwów cywilnych. Przepisy te – wprowadzane i testowane w sądach – pozwalałyby obywatelowi żądać odszkodowania, jeśli daną wypowiedź publiczną można zdefiniować jako „jawne seksualne podporządkowanie kobiet”. Co dla Kanady za rządów Martina Mulroneya lub Ameryki Ronalda Reagana oznaczało żądanie stworzenia nowych środków prawnych, regulujących publiczne przedstawianie seksualności? Jak doszliśmy do tego, strategicznego i teoretycznego, punktu w historii aktywizmu oraz feministycznego pojmowania męskiej i kobiecej seksualności?

Mój sposób myślenia o aktywizmie, skupionym na symbolicznym terytorium seksualności, rozwinął się na bazie nowych prac historyków i teoretyków feministycznych, takich jak Carl Degler, Ellen DuBois, Barbara Epstein, Kate Ellis, Linda Gordon, Mary Hartman, Carroll Smith-Rosenberg, Gayle Rubin, Carole Vance i Judy Walkowitz. Zbudowali oni ramy, które pozwalają mi dostrzegać wysiłki dzisiejszych kobiet dążących do seksualnej autonomii. Ich prace sugerują, że – z pewnymi wyjątkami – większość aktywistek Ameryki Północnej, które wypowiadały się na temat znaczenia płci w XIX wieku, mówiła o trudnościach, jakich nastroczało kobietom przejęcie kontroli nad własnym ciałem w trakcie małżeństwa – kontroli nad poczęciami. Kobiety klasy średniej starały się zyskać rolę autorytetów w tej dziedzinie. Nawet niektóre XIX-wieczne aktywistki akceptowały ogólny schemat moralny, wedle którego mężczyźni postrzegani byli jako seksualni drapieżnicy, kobiety upadłe jako ofiary, a zameżne kobiety z klasy średniej jako seksualnie niepokalone.

Innymi słowy, znaczna większość XIX-wiecznych feministek akceptowała model społeczeństwa, który zakładał nie tylko, że mężczyźni i kobiety żyją w oddzielnych sferach oraz spełniają inne role społeczne, ale również uznawał ich zasadniczo odmienną naturę seksualną i moralną. Kobiety XIX wieku, narażone na ataki z wielu stron, wybierały strategie utrzymywania ochrony, które w rezultacie u t r a l a ły różnice płci.

Wynika z tego, że dla ostatniej dużej fali feminizmu w XIX wieku mężczyzna i kobieta to dwie trwałe, wyraźnie zdefiniowane kategorie, prawie jak dwa odrębne gatunki. Kiedy jednak spojrzymy na ten problem z szerszej perspektywy, owe ściśle zdefiniowane granice płci zaczynają się zamazywać i przesuwać. W ciągu ostatnich 150 lat na Zachodzie idea różnicy płci jako szczególnie jasnej i użytecznej zasady, według której zorganizowane jest życie społeczne, stopniowo zanika. W dalszym ciągu polegamy na tożsamości płciowej – kim bylibyśmy bez niej? – ale postrzeganie ról społecznych płci ulega zmianie. Przyjrzyjmy się na przykład

pokoleniu matek tych młodych kobiet, które zapoczątkowały dzisiejszy ruch kobiecy. Urodziły się w świecie, w którym kobiety nie miały praw wyborczych; były zmuszane bądź zniechęcane do podjęcia pracy, nie z racji płci, a klasy, do której przynależały; zostały zagonione do pracy w fabrykach w czasie II wojny światowej, a potem z nich wyrzucone, kiedy prawdziwi mężczyźni wrócili do domów. To pokolenie kobiet doświadczyło czterech lub pięciu diametralnie różnych modeli tego, czym jest i co robi kobieta. Miały więc powody, aby szeptać swoim córkom do ucha, że kobieta czasem musi spełniać wiele ról jednocześnie.

Każda fala feminizmu coraz bardziej zbliżała się do konfrontacji z trudnym problemem plastyczności gender. U początków obecnego ruchu kobiet zajmowaliśmy się tą kwestią jak nigdy wcześniej. Mimo że Anne Koedt napisała w eseju *The Myth of the Vaginal Orgasm* [Mit orgazmu pochwowego], że kobieca seksualność jest zupełnie inna i niesynchronizowana z seksualnością mężczyzny, inni teoretycy, jak na przykład Shulamith Firestone (*The Dialectics of Sex* [Dialektyka płci]), wyrażali odmienny pogląd – płęć kulturową i seksualność można rozdzielić tak, aby płęć została uwolniona od ograniczeń roli społecznej; regulacja poczęć i szansa na ekonomiczną niezależność od rodziny doprowadzą do olbrzymich zmian w myśleniu o tym, co może znaczyć bycie kobietą. Przez krótką, porywającą chwilę kobiety tak różne jak Koedt i Firestone połączyły siły, aby głosić prawo kobiet do domagania się seksualności bardziej skupionej na własnych doznaniach. Mimo że grupy działające na rzecz podnoszenia świadomości dyskutowały na temat gwałtu i poświęciły wiele godzin na rozprawianie o tym, „co mężczyźni nam robią w czasie seksu”, przeważały nastroje optymistyczne: miałyśmy poczucie, że możemy skutecznie walczyć z opresją.

Stopniowo jednak nastrojów ruchu kobiecego uległ zmianie. Nastąpiło ogólne odejście od potrzeby zdefiniowania siebie – przypomnijmy sobie grupę Lavender Menace [Lawendowa Groźba] lub wczesną celebrację wibratora, czy też nowy imperatyw heteroseksualny, nakazujący kobietom domagać się od mężczyzn zaspokojenia zgodnego z oczekiwaniami – i przejście w kierunku podkreślenia wiktylizacji kobiet; tego, że każdy seks heteroseksualny jest, do pewnego stopnia, przymusowy; że gwałt i napaść są głównymi faktami kobiecego życia seksualnego oraz zasadniczymi metaforami ogólnej sytuacji kobiet. W jaki sposób wybrana sekcja ruchu zdecydowała, że to przemoc i gwałt są podstawowymi przyczynami seksizmu, a nie na przykład wychowywanie dzieci lub nierówność ekonomiczna? Dlaczego liczne źródła przewagi, które mogłyby pozwolić mężczyznom sprawować kontrolę nad kobietami w tak złożonym i heterogenicznym społeczeństwie jak nasze, sprowadziły się do jednego argumentu – męskiej pięści?

Moje odpowiedzi na te pytania mają charakter spekulatywny, a poniższe generalizacje nie próbują zasugerować, że wszystkie kampanie antypornograficzne mają wspólne źródła, treści czy cele polityczne. Nie chcę również przeceniać kuszących priorytetów ruchu. Niemal wszystkie sformułowania dotyczące problemów płci przytaczane przez obecną falę feminizmu były obecne już w trakcie intensywnych utarczek intelektualnych w latach 1969–1972. Zmieniły się punkty głównego nacisku, ich widoczność, strategia. Stoimy przed zadaniem zbadania różnych nitek ideologicznej sieci, którą utkaliśmy, oraz odkrycia i zmierzenia

się ze sprzecznościami, nieuniknionymi w ruchu tak bogatym, o tak szerokich podstawach. Występuje tu wiele zmiennych – zarówno wewnątrz, jak i poza dynamiką naszych własnych politycznych ugrupowań.

Nieprzypadkowo w Stanach Zjednoczonych pornografia została nagłośniona przez feministki około roku 1977 – w tym samym roku Sąd Najwyższy zaczął poważnie podważać prawo do aborcji, ustanowione zaledwie kilka lat wcześniej (1973). Orzekając, że kobiety nie mogą korzystać z ubezpieczenia społecznego dla osób o ograniczonych dochodach Medicaid, aby opłacić usunięcie ciąży, sąd przywrócił temu zabiegowi status przywileju dla zamożnych. Porażka ruchu zyskała rozgłos; w tym samym czasie proponowana poprawka do Konstytucji ERA [Poprawka o zrównaniu praw], która mogła unieważnić setki dyskryminujących przepisów prawnych, znalazła się w politycznych tarapatkach. Upokorzenie politycznego programu feminizmu osiągnęło szczyt, kiedy uwagę mediów przykuło rosnące w siłę lobby Nowej Prawicy.

Pomimo masowego poparcia dla ruchu kobiecego, już pod koniec lat 70. stało się jasne, że kobiety nie osiągają ekonomicznych korzyści. Zaledwie garstka ikon feminizmu zajmowała wysokie pozycje, podczas gdy większość kobiet pozbawionych wsparcia ze strony mężczyzn żyła w niedostatku, co stopniowo podkopywało urok feministycznego entuzjazmu dla kobiecej niezależności. Bez dostępu do systemu publicznych przedszkoli oraz innych usług rodzinnych pracujące kobiety miały wszelkie podstawy, aby postrzegać swoje zatrudnienie nie jako umocowanie, ale kolejną formę wyzysku. Feministki rozpoczęły kampanię przeciw „feminizacji biedy”, naświetlając problem kobiet pracujących na dwie zmiany – wykonujących obowiązki rodzinne i zawodowe – jednak żaden ruch społeczny nie zdołał dotąd doprowadzić do znaczących zmian w zakresie tej niesprawiedliwości.

Niesprzyjający klimat polityczny powodował u feministek poczucie rozczarowania i frustracji: jak to możliwe, że przy ogromnej prężności naszego ruchu zmiany przebiegają tak wolno? Żywiłowe kampanie antypornograficzne w tym czasie były wyrazem ogólnego zniechęcenia zarówno wśród kobiet, jak i wszystkich ruchów progresywnych okresu politycznego oporu. Sformułowania używane przez ruch antypornograficzny do opisan kobiecej sytuacji zdradzają utratę wiary w bezpośrednie przeciwstawienie się władzy mężczyźni.

W owym czasie niektóre feministki zdawały się przekonywać, że jeśli rządzący pozostają obojętni na ataki z naszej strony, być może da się obrócić ich niepohamowaną siłę na naszą korzyść. Możliwe – argumentowały – że męska struktura władzy, która nie odpowiada na ideologię równości, uważniej wysłucha ideologii różnic. Ruch antypornograficzny zakłada, że męski popęd seksualny jest niezmiennie gwałtowny, tak więc diametralnie różny od zgodnej i kochającej natury seksualnej kobiet. Jeśli równość i instytucje nieuznające zjawiska płci kulturowych pozostają poza zasięgiem, jeżeli są to jedynie sny o równości, które maskują faktyczną seksualną i psychologiczną sytuację kobiet oraz przysyłają męską fobię na ich punkcie, to po co – argumentują dalej – domagać się równości? Może zamiast tego należy domagać się konkretnego, prawnego i zwyczajowego, uznania wyjątkowej natury i wrażliwości kobiet?

Logika tego argumentu jest kusząca, jednak zaburza on wcześniejsze tendencje – dążenie do uznania wyjątkowej sytuacji kobiet, które przyniosłoby określone korzyści, przy jednakowym ataku na mit kobiecości, rolę społeczną kobiet. Innymi słowy, odmiennosc kobiet, ich specjalna kultura, jest źródłem siły i autentyczności ruchu, podczas gdy idealizacja kobiecości podważa zasadność występowania przeciwko status quo. Mimo że niektórzy teoretycy ruchu antypornograficznego opowiadali się za rozróżnieniem pomiędzy kobietami, a abstrakcyjną Kobietą, prawie wszyscy skłaniali się ku polityce definiującej mężczyznę i kobietę jako relatywnie stałe, uniwersalne kategorie. W ich odczuciu, historia to nic innego jak zapis kobiecej frustracji i seksualnego niewolnictwa. Źle się dzieje, ponieważ dla kobiet sprawy zawsze przyjmują zły obrót. Według tej grupy feministek tylko głęboka i trwała różnica pomiędzy płciami stanowi należyte wyjaśnienie faktu, że zmiany przebiegają tak wolno.

Jednym z powodów, dla których w późnych latach 70. to właśnie ruch antypornograficzny stał się centrum zainteresowania feministek, była podjęta przez niego próba wyjaśnienia przyczyn oporu ze strony męskiej struktury władzy. W tym samym czasie, kiedy zewnętrzne wydarzenia wydawały się drwić z wysokich oczekiwań feministek, również wewnętrzne trudności ruchu powodowały, że emocjonalnie wyrazista i symboliczna kampania antypornograficzna zyskiwała na atrakcyjności. Stworzono rewolucyjne instytucje, schroniska dla maltretowanych kobiet, centra kryzysowe do spraw gwałtu, a kobiety pracujące w tych placówkach zaczęły zgłębiać złożoność problemu wiktymizacji. Od nich dowiedziałyśmy się nie tylko o niezliczonych formach męskiej agresji w stosunku do kobiet, ale również jak kobiety internalizują tę opresję, co zmniejsza ich zdolność do stawiania oporu. Ruch kobiecy zaczął nadawać nazwy męskim przestępstwom, które wcześniej przechodziły niezauważone – gwałt, maltretowanie żony, molestowanie seksualne – z początku samo nazwanie tych zjawisk stanowiło źródło siły. Molestowanie seksualne w miejscu pracy, na przykład, było wcześniej społecznie niedostrzegane; akceptowano je jako sprawę naturalną i nie traktowano w kategoriach krzywdy. W tej chwili, po latach skutecznej akcji politycznej feministek, istnieją wytyczne postępowania w przypadku oskarżenia o molestowanie seksualne.

Jednak zamiast postrzegać te zmiany jako niewielki wprawdzie, ale ekonomiczny i społeczny krok naprzód, ruch zląkł się ujawnionych zjawisk. Ich widoczność stworzyła nową świadomość, ale również nowy strach – oraz nowe formy dawnego seksualnego terroru: nagle molestowanie seksualne o t a c z a ł o n a s zewsząd; gwałt stał się e p i d e m i ą ; pornografia była brutalną polemiką przeciw kobiecie. Wydaje się, że nazywając przestępstwa i kładąc kres kobiecej negacji, nastraszyliśmy siebie same bardziej niż kogokolwiek innego.

Pornografia stała się symbolem porażki kobiet: patrzcie, oni nas nienawidzą – mówiłyśmy, wskazując na zdjęcie. Otaczają nas jednak dużo mniej barwne przykłady męskiej dominacji: zinstytucjonalizowany seksizm, któremu nie potrzeba krzykliwych, a tym bardziej publicznie napiętnowanych wizerunków kobiecej nagości, aby był mocno odczuwalny. Ten właśnie utrwalony system męskiej władzy okazał się dużo trudniejszy do zwalczania.

Teoria antypornograficzna oferuje ulgę w postaci przejrzystych kategorii moralnych: są ofiary i prześladowcy. Podobnie jak w XIX-wiecznych debatach o seksie, pożądanie jest rzeczą męską, oburzenie – kobiecą. Dlaczego jednak tak wyraźne i trwałe rozgraniczenie pomiędzy płciami kulturowymi odpowiada współczesnym feministkom? Jednym z powodów musi być nasza własna niepewność i obawa przed dzisiejszą płynnością symboliki i tożsamości płci. Obawy mogą okazać się uzasadnione – nie ma żadnej gwarancji, że zmiana definicji płci kulturowych jest sama w sobie oznaką postępu, prowadząc w sposób nieunikniony do większej elastyczności i szerszego wyboru. Niemniej, pośród tych niepokojących zmian, musimy dostrzec również możliwości – i świętować nawet małe zwycięstwa. Pomimo politycznego oporu i własnych niedociągnięć, ruch dokonał trwałych zmian w sposobie myślenia o kobiecie.

Zamiast dostrzegać, jak wielkim krokiem naprzód jest unaocznienie wszystkim wiktymizacji kobiet, niektóre feministki czerpią energię z przekonania, że sytuacja kobiet ulega ciąglemu pogorszeniu. Wydaje się, że straciły one z oczu szerszą prawdę historyczną: kobiety XIX wieku n a l e ż a ł y do mężów lub ojców. W takich warunkach bicie żony czy gwałt w małżeństwie właściwie nie mogły być postrzegane jako przestępstwa.

Nasza obecna sytuacja jest całkowicie inna. Kobiety szturmem zdobywają miejsca w przestrzeni publicznej. Wyzysk, nowe formy seksualnego bezprawia, sprzeciw, fobiczny opór ze strony mężczyzn, nowe utrudnienia dla kobiecej autonomii – są nieuniknione; nie wolno nam jednak widzieć ich jako porażki ani tracić wiary w możliwość zmiany przestarzałych systemów, krzewienia własnych instytucji oraz zapewnienia sobie ochrony bez narzucania ograniczeń.

Ruch antypornograficzny przyciąga kobiety z wielu sekcji wyzwolenia kobiet. Ta wspólnota ma jednak wysoką cenę, wymaga bowiem nadmiernych uproszczeń, widzenia hipotetycznego, jednolitego wroga, uniwersalnej męskiej seksualnej brutalności. Tworząc pojęcie „oni” dokonujemy pewnego rodzaju rytuału oczyszczenia: nie ma już różnic pomiędzy mężczyznami a kobietami – władzy, klas czy rasy. Wszystko to zlewa się w fałszywą jedność, braterstwo oprawców i siostrzeństwo ofiar.

W tym siostrzeństwie wydajemy się dużo bliższe sobie nawzajem, niż omawiając bardziej podstawowe i problematyczne źródła obyczajowości seksualnej, jak na przykład przynależność etniczna, religia, szkoła i rodzina. W dyskusji nad ukrytą polityką seksualną zawartą w tych złożonych instytucjach społecznych nieuniknione są punkty sporne, jednak to właśnie ta debata pozwoli na wyłonienie nierasistowskiego feministycznego konceptu wolności seksualnej. Paradoksalnie, czasem nasze dążenie do przedwczesnej feministycznej wspólnoty, na bazie kobiecego oburzenia, doprowadza do szukania kozła ofiarnego wewnątrz ruchu, tak jakby istniały wytyczne, które praktyki seksualne stanowią przekroczenie feministycznych granic. Takie wewnętrzne ataki uważam za szczególnie groźne w czasie, gdy mniejszości seksualne są coraz bardziej nękane przez państwo. Biorąc pod uwagę stopień ignorancji, strach i opresję w społeczeństwie negatywnie nastawionym do spraw seksu, nadzieja na to, że wspólnota feministek może opierać się na przedwczesnych ustaleniach dotyczących ekspresji seksualnej, zdaje się fałszywa.

Jakie więc są podstawy feministycznej jedności, dyskusji o pornografii czy też ogólnie pojętej wolności seksualnej kobiet? Niezależnie od obozu wszystkie feministki podzielają pragnienie „odzyskania władzy nad nocą”; posiadania na własność swojego seksualnego ja; wyrażania tego ja w wybrany przez siebie sposób. Podzielamy złość feministek dotyczącą seksualnego wyzysku kobiet oraz ich pragnienie utrwalenia tego uczucia – uznania tej przemożnej krzywdy, która dociera do samej istoty tożsamości – w świadomości świata.

Podzielamy również pogląd, że płeć jest konstruktem przede wszystkim społecznym, nie biologicznym; stąd społeczne układy sił wiążą się nierozdzielnie z tym, kto i co może komuś zrobić seksualnie. Skoro płeć jest zjawiskiem społecznym, zgadzamy się, że sposób symbolicznego jej przedstawiania jest istotny; że temat obrazowania płci wart jest bacznej uwagi ze strony feministek. Zgadząmy się również, że w sprawach płci, jak i wszystkich innych, kobiety mają czasem prawo do obaw: mizoginia przenika nasze życie społeczne, a mężczyźni dominują kobiety. Jednak ostatecznie wyraźnie nie zgadzamy się co do najlepszej drogi do wyzwolenia – lub nawet do bezpieczeństwa.

Dzisiejsza teoria antypornograficzna, zamiast wspierać feministyczny sposób myślenia o seksualności, hołduje seksistowskim tradycjom wypierania lub zniekształcania pytań dotyczących seksu. Zamiast poszerzać definicję przyjemności seksualnej tak, aby zawrzeć w niej wcześniej niedostrzeżoną kobiecą podmiotowość, myślenie antypornograficzne utrwała na zbyt dobrze nam znaną spuściznę intelektualną, definiującą męską żądzę jako niezmiennie zagrożenie dla autonomii kobiety. Po raz kolejny doznania kobiet schodzą na dalszy plan, podczas gdy męskie odgrywają główną rolę. Teoria antypornograficzna wprowadza dalsze ograniczenia, zawężając duży zakres niedwuznacznych seksualnych wizerunków do tylko jednej rzeczy: przemocy wobec kobiet.

Feministki nie zyskują wiele na tak wąskim pojmowaniu treści obrazów pornograficznych. Definicja pornografii, która poważnie podchodzi do analizy zjawiska, musi obejmować nie tylko przemoc, nienawiść i strach przed kobietami, ale również długą listę innych elementów pomagających wyjaśnić, dlaczego same kobiety przejawiają tak zróżnicowane reakcje na ten gatunek. (Mam tu na myśli pornografię heteroseksualną, jednak część tego opisu odnosi się również do innych jej typów; ogólnie rzecz biorąc, pornografia to gatunek dużo bardziej zróżnicowany niż antypornograficzni aktywiści zdają się zauważać).

Pornografia czasami zawiera element zabawy, tak jakby obawa, jaką kobiety odczuwają przed mężczyznami nagle zniknęła, a kobiety stały się wreszcie rozluźnione i ochocze. Taka fantazja – rewolucja seksualna jako fakt dokonany – jest oznaką manipulacji i braku wrażliwości pod wieloma przykrywkami, ale może być również formą myślenia życzeniowego, entuzjazmu lub utopii.

Niepokój przedstawiany w pornografii może być ekscytujący (a nie zawsze niebezpieczny). Mimo że częściowo jest on maniackalny i bazuje na nienawiści do kobiet, czasami zdaje się wynikać z niepewności i rozkoszy, płynących z przekraczania zawsze niejasnych granic ciała i osobowości.

Nastawienie do gatunku pornograficznego pozostaje wrogiem, będąc częścią psychodramy, w której mężczyźni często wyobrażają sobie siebie jako ofiary kobiet. Postać matki to zhora najwyższego rzędu, a kobiety, na równi z mężczyznami, odczuwają chwilową uciechę, kiedy symbolicznie spada ona ze swego piedestału.

Część pornografii prowokuje, drwiąc ze śmierci oraz ograniczeń ludzkiego ciała i natury, właściwie ze wszystkiego, co staje na drodze męskiej (a może potencjalnie również kobiecej?) woli.

Pornografia oferuje mężczyznom prywatną drogę do seksualnego pobudzenia, które zbyt łatwo pociąga za sobą niepokój lub wstyd.

Mimo że obrazowanie często skupia się emocjonalnie na dramacie dominacji i uległości, każdy z nas, kto kiedykolwiek miał do czynienia ze wściekłym podporządkowaniem lub poczuciem wszechmocy rocznego dziecka, ma powody wątpić, że dla gatunku ludzkiego patriarchy jest jedynym podłożem związku pomiędzy miłością/nienawiścią a poczuciem władzy lub bezbronności. Pornografia jest więc infantylna, jednak samo słowo „infantylny” ma negatywny wydźwięk, niosący ryzyko protekcyjnego traktowania źródeł naszych własnych głębszych uczuć. Pod niektórymi postaciami, takie infantylnie uczucia wywołują brutalne lub mordercze obrazy; inne ich formy mogą jednak być dziecinne w sposób niewinnie regresyjny, potencjalnie prowadzący do odnowy. Jak twierdzi Kate Ellis i inni, nawet kiedy folgujemy infantylnym fantazjom o wszechmocy, nie definiują one przecież całego zakresu naszej świadomości czy intencji. Niektóre głębsze uczucia niekoniecznie są cenne czy emancypujące, ale wymagają zrozumienia; nie da się ich podporządkować świadomej woli.

Choć przepelniona despotycznymi fantazjami, pornografia niejednokrotnie szydzi z autorytetów, przez co bez wątpienia przemawia do młodych chłopców, niewątpliwie jest też dla nich jednym z niewielu źródeł informacji na temat seksu. Nie powinno się jednak przeceniać znaczenia tego gatunku – prezentowane za jego pomocą wyobrażenia jest wyjątkowo wypaczone. Mimo że otwarcie oferuje on zakazane obrazy – jakkolwiek przekłamanie – i wizerunek kobiecego ciała, ciało mężczyzny zwykle pozostaje niewidoczne. Kontrolując pornografię, mężczyźni wciąż ukrywają się przed wnikliwym kobiecym spojrzeniem.

Grupy żądające usunięcia wychowania seksualnego z programu szkół, teraz przyłączają się do feministek w walce przeciwko pornografii. Jeśli to dziwne przymierze przyniesie skutek, przed nosem ciekawego świata, ale odizolowanego dziecka zatrzasną się kolejne drzwi. W dzisiejszym kontekście politycznym, pietyzm, z jakim chronimy dzieci, ma charakter bierny i reaktywny; nie tyle je chronimy, ile skazujemy na milczenie. Pornografia karmi się społeczną ignorancją i wstydem, a obecne kampanie nie starają się zmienić tej sytuacji.

Głównym zarzutem, jaki teoria antypornograficzna stawia pornografii, pozostaje promowanie uprzedmiotowienia i fragmentacji. Gatunek zmienia kobiety w obiekty męskiej przyjemności i przedstawia tylko te elementy, które dają zaspokojenie, nie stanowiąc zagrożenia. Ponownie ryzyko uprzedmiotowienia i fragmentacji zależy od kontekstu. W najbardziej utopijnych snach nie potrafię wyobrazić sobie, aby ktokolwiek postrzegał innych w tak szerokim zakresie, jak siebie samego (nawet jeśli założymy, że można dostrzec siebie

samego w całej okazałości, nie fragmentując). Prawdziwa kwestia dotyczy polityki. Antypornograficzni aktywiści mają rację, dostrzegając przygniatającą męską dominację w sposobie patrzenia na kobiety: one nie mogą odwzajemnić tego spojrzenia z równie niezłomnym przekonaniem. Jednakże podczas gdy wszystkie dążymy do nowej seksualności, którą osiągniemy, kiedy nie będziemy już zależne ani pełne obaw, kampania antypornograficzna wyznacza naszym zmaganiom mylne cele, sugerując, że w feministycznym świecie nikt nie będzie uprzedmiotowiany, nigdy nie dostrzeżemy jednego elementu w miejsce całości, nie poddamy się bezmyślności ani tym intensywnym uczuciom, które wiążą seks z dzieciństwem, śmiercią, terrorem oraz „oceanicznym” poczuciem jedności z naturą i światem. Ludzkie skojarzenia, wynikające z ich własnej niezaspokojonej woli, nie mieszczą się w granicach pornografii; nie dowodzą również, jakoby pornografia była przyczyną, a nie manifestacją dużo głębszych dysproporcji pomiędzy władzą a bezbronnością.

Antypornograficzni aktywiści twierdzą, że pornografia jest wszędzie, zarówno jako źródło nienawiści do kobiet, jak i jej najwyższy wyraz. Stawiają więc ten argument dwukrotnie: nienawiść do kobiet jest wszędzie, ale ma bardzo konkretne źródło, czyli pornografię – lekturę nienawiści, która uczy mężczyzn poniżać kobiety. To wyraźna wewnętrzna sprzeczność. Jeśli mizoginia otacza nas zewsząd, dlaczego atakujemy akurat jej seksualną manifestację? Jeżeli zaś mizoginia skupia się wokół spraw seksu, dlaczego tak się dzieje? Skąd założenie, że odgródzenie określonych seksualnych obrazów pomoże osłabić opresję w stosunku do kobiet? To nadmierne szkalowanie seksu jako przyczyny wszelkiego zła, wynika z bardzo starego przekonania, że sam seks jest szczególnie wstydliwą, niepokojącą i wywołującą poczucie winy sferą życia. Akceptując pogląd, że seks jest niebezpieczny i plugawy, należałoby obawiać się siebie tak samo, jak mężczyzn, którzy gwałcą i krzywdzą. Musimy zwalczać seksizm zawarty w pornografii, nie odrzucając jednocześnie całego obszaru pornograficznej fantazji seksualnej, jakby to królestwo pozostawało bez znaczenia i wydźwięku dla kobiet.

Bez znajomości historii, bez analizy złożoności i różnic pomiędzy płciami, bez krytycznego spojrzenia na zjawisko płci kulturowej i jej wciąż zmieniającej się definicji, bez sceptycyzmu co do sposobu, w jaki ludzie przyjmują własną kulturę, rozróżnienia – w zakresie przekonań i uczuć – pomiędzy treścią pornograficznego magazynu, a osobą mężczyzny, który go czyta, wzbudzamy w kobietach jedynie fałszywą nadzieję: że bez pornografii będzie mniej męskiej przemocy; że zmniejszenie męskiej przemocy oznacza osłabienie męskiej władzy.

Sukces kampanii antypornograficznej oznaczałby dalsze rozszerzenie prawnej kontroli nad pornografią. Po pierwsze, pozostawiłoby to opresyjne struktury społeczne całkowicie nietknięte, a nawet je wzmocniło; po drugie, zawiodłoby nasze oczekiwania, gdyż przestępstwa wobec kobiet nie mają silnego związku z pornografią, pochodzą za to z innych, bardzo widocznych źródeł.

Wiktymizacja kobiet będzie faktem, dopóki brak nam władzy. Jednak w tej chwili nie jesteśmy jej całkowicie pozbawione. Przeciwnie, cały czas toczą się złożone negocjacje układu sił. Jednym z podstawowych motywów w pornografii jest ujarzmienie bestii – Kobiety –

która, niezwiązana, capnie; niezakneblowana, przemówi. Fantastyczny penis pornografii ma okiełznać żołąć, co tak rzadko udaje się w prawdziwym życiu.

Jakkolwiek uciszane i uprzedmiotowiane bywamy w panującej kulturze, nie jesteśmy tylko uciszane ani tylko uprzedmiotowiane. Pornografia nie może całkowicie definiować naszej sytuacji. Symbolizuje ona niektóre, ale nie wszystkie, nasze doświadczenia – z mężczyznami, z seksualnością, z kulturą. W czasie walki o wyzwolenie w latach 60., Amerykańscy radykałowie upierali się, że wszystko jest połączone: wydarzenia w Wietnamie miały wiązać się z sytuacją w imperialistycznej Ameryce. W analizie i retoryce ruchu antypornograficznego, tendencje te sięgają niepokojącego ekstremum. Zamiast dostrzegać powiązania pomiędzy bardzo różnymi elementami naszej kultury, niektórzy antypornograficzni aktywiści traktują je jak nierozzerwalną całość, sunącą po równi pochyłej. Pornografia prowadzi do gwałtu, który prowadzi do gwałtu na ziemi, który prowadzi do międzynarodowego imperializmu.

Nie twierdzą, że te zjawiska nie mają związku, ale że łącząc je zbyt szybko i gładko, przez sugestywną siłę metafory, przestajemy dostrzegać nader ważne różnice. Trzeba robić rodzajowe i jednostkowe rozróżnienia, ponieważ właśnie tam, gdzie pojawia się dysonans, jest miejsce na naszą polityczną wolę wprowadzenia zmian.

Pozostawiając tę dyskusję w sferze absolutów moralnych, równi pochyłych na drodze do grzechu, wybieramy retoryczną strategię, która może wzburzać i rozsiewać, ale nie wyprowadzi nas poza ramy starych moralnych kategorii kobiecej cnotliwości.

Paradoksalnie, model równi pochyłej izoluje seks od innych kwestii, skoro wszystkie inne sprawy sprowadzają się do seksu i tylko do niego. Ponownie różnice, odmiany władzy i bezbronności, gubią się w fałszywej jedności. Wokół seksualnego wyzysku kobiet rysuje się ramkę i mówi, że to cały obraz sytuacji, jej istota, podstawowa prawda. Seksualne cierpienie kobiet staje się kobiecą seksualnością samą w sobie.

Wyrządzamy szczególną szkodę pracy feministek, mówiąc, że seks równa się przemoc. W ten sposób odstępujemy oponentom feminizmu cenne terytorium. Być może to kobieca spuścizna wstydu i strachu każe nam akceptować to równanie bez namysłu. Czy leży to w naszym interesie – nie mówiąc, w interesie prawdy – aby mówić, że skoro mężowie często gwałcą żony, cała instytucja małżeństwa to gwałt? Lub mówić, że kobiety odrzucające to równanie mają mózgi wyprane przez system patriarchalny? W ten sposób odmawiamy uznania jakiegokolwiek aktywności kobiet w całej długiej historii heteroseksualności.

Trudno sobie wyobrazić, aby to obraźliwe założenie dało początek dobrej organizacji. W książce *Right Wing Women* [Kobiety prawicy], antypornograficzna teoretyczka, Andrea Dworkin twierdzi, że istnieją tylko dwa modele kobiecej roli w społeczeństwie: model farmy i model prostytutki. Kobiety są albo polem do zaozowania, krową do wydojenia, albo są na sprzedaż. Jest to przykład pornograficznego redukcjonizmu roli kobiet w historii.

Antypornograficzny światopogląd zdaje się rozwiązywać kilka problemów naraz: wyjaśnia niepowodzenia ruchu; bagatelizuje słabe elementy odniesionych sukcesów;

dodaje energii honorowo znużonym aktywistkom; przywraca wspólnotę w momencie, kiedy różnice pomiędzy kobietami są coraz bardziej widoczne i nabierają teoretycznego znaczenia. Jednak polityczne korzyści zbudowane na słabych fundamentach nie będą trwałe. Gdy męskość definiuje się jako cechę uniwersalną, raczej trudno wyobrazić sobie, aby mogła ulec jakiejś zmianie. Polityka złości zawęża się do polityki rozpaczy – lub zadowolenia – i płci kulturowej, która pozornie płynna i zmienna, nagle znowu okazuje się solidna i niezawodna. Jeżeli – jak generalizowała Mary Daly w książce *Gyn/Ecology* [Gin/ekologia] – krępowanie stóp w Chinach, sati w Indiach i prześladowanie dzieci w Manitobie to identyczne, jednolite, zasadniczo męskie działania, to gdzie pojawi się wyrwa w tej niepodzielnej tradycji, ten dynamiczny moment, kiedy kobieca wola zyska przewagę?

Jedną z wad teorii antypornograficznej jest jej myląca konkretność. Nie potrafię równie dokładnie określić, jak zmienić często ograniczoną, zachłanną czy monotonną kulturę seksualną, w której żyją obecnie zarówno kobiety, jak i mężczyźni. Pojawia się wiele pytań: Czy nieproporcjonalnie dużo uczuć mizogicznych gromadzi się wokół seksu? Dlaczego? Jak głęboko sięga seksualna fobia? Czy seks jest rzeczywiście sferą doświadczenia, która musi być traktowana oddzielnie, mieć własną dynamikę wewnętrzną, a nawet własną dialektykę? Jeśli odrzucimy strategię represji i zakazów, w jaki sposób podniesiemy własną i polityczną świadomość w zakresie tych aspektów pornografii, które przedstawiają seksualne cierpienie, zepsucie, wrogość? (Wydaje mi się oczywiste, że zakazy są krokiem w przeciwnym kierunku, oddalają nas od uczenia się, demaskowania, a popychają ku stłumieniu, które ignoruje problem). Jaka jest faktyczna treść pornografii i jak wiąże się ona z szerszym tematem żądz? Innymi słowy, co sprawia, że uważamy daną rzecz za seksowną oraz jaką rolę w seksualizacji osoby lub sytuacji odgrywa dominacja? Czy feministki wierzą, że bez nierówności płci kulturowych, wszystkie kwestie układu sił odejdą w niepamięć, czy też w przyszłości będziemy inaczej podchodzić do spraw nierówności? Czy znane są nam inne rodzaje seksualnego podniecenia, całkowicie nieobecne w pornografii? Jak dalece wyraża ona szeroki zakres zachowań seksualnych? Na ile jest reprezentacyjna? Na ile konwencjonalna? Czy rządzi się własnymi prawami estetycznymi?

Znalezienie odpowiedzi na te pytania wymaga dużo pracy, ale sporo już wiemy. Wiemy, że kobiety muszą mieć prawo do aborcji, do swobodnego wyrażania swoich preferencji seksualnych; że musimy sprawować kontrolę nad strukturą i ekonomiczną stroną opieki zdrowotnej, przedszkolnej, i ogólnie pojętym życiem zawodowym. Na każdym poziomie zarówno prywatnego, jak i społecznego doświadczenia określany jest stopień naszej autonomii seksualnej. Nowa prawica jest przekonana, że to *ona* wie, czym naprawdę jest seksualność kobiety. Musimy odrzucić fałszywe przeświadczenia – w obozie feministek, jak i nowej prawicy – rozpoczynając budowanie nierepresyjnej kultury seksualnej, do której dążymy, gdzie ekspresja seksualna kobiet – i mężczyzn – będzie mogła rozkwitnąć. W eseju zatytułowanym *Why I'm Against S/M Liberation* [Dlaczego jestem przeciwna wyzwoleniu sadomasochizmu], zawartym w zbiorze *Against Sadomasochism* [Przeciw sadomasochizmowi], Ti Grace

Atkinson pisze: „Nie znam żadnej godnej swego miana feministki, która, musząc wybierać pomiędzy wolnością a seksem, wybierze seks”. Tak długo, jak kobiety muszą dokonywać takiego wyboru, nie możemy uważać się za wolne².

Przełożyła Alicja Gorgoń

² Dziękuję współredaktorom książki *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* [Potęga pożądania. Polityka seksualności] (Monthly Review Press), Christine Stansell i Sharon Thompson, oraz Carole Vance za wiele miesięcy nieocenionych dyskusji. Nadine Taub pomogła mi poszerzyć i wzmocnić argumenty dotyczące rozczarowania jako niewypowiedzianego tematu organizacji, a Alice Echols jako pierwsza rozwinęła temat fałszywej jedności. Ten esej jest zapisem wykładu, prezentowanego wielu grupom w 1983 roku. Dziękuję następującym organizacjom sponsorującym te wydarzenia: Calgary Status of Women; the San Francisco Socialist School and Women against Violence in Pornography and the Media; the Fourteenth National Conference: Women and the Law; Lavender Left and Philadelphia Reproductive Rights Organization; New York University Colloquium on Sex and Gender.

POLITYKA PRAC DOMOWYCH¹

Mimo że kobiety nie narzekają na władzę mężów, każda narzeka na własnego męża lub na mężów koleżanek. Tak samo jest w innych przypadkach poddaństwa; przynajmniej na początku ruchu emancypacyjnego. Chłopi nie narzekali z początku na władzę panów, tylko na ich tyranie.

John Stuart Mill, *Poddaństwo kobiet*

Kobiety Wyzwolone – coś zupełnie innego niż Wyzwolenie Kobiet! To pierwsze oznacza przeróżne rarytasy, od których rosną serca (jak i inne organy) nawet najbardziej radykalnych mężczyzn. To drugie znaczy – PRACE DOMOWE. Pierwsze niesie ze sobą seks pozamałżeński, seks przedmałżeński, wygodną organizację spraw domowych („Mieszkam z jedną laseczką”) oraz zadowolenie z siebie, bo nie jesteś tym typem mężczyzny, który chciałby mieć popychadło, a nie kobietę. To przychodzi z czasem. W końcu nikt już nie potrzebuje starego modelu, Standardowej Amerykańskiej Żony, która myśli tylko o domu, mężu i dzieciach. Nowy Model, Kobieta Wyzwolona, uprawia seks i robi Karierę, najlepiej taką, którą łatwo połączyć z obowiązkami domowymi – na przykład tańczy, lepi garnki, maluje.

Z drugiej strony mamy Wyzwolenie Kobiet – i prace domowe. Co mówisz? Że to banalne? Wspaniale! Też tak myślałam. Sprawa wydawała się jasna. Oboje pracujemy kilka dni w tygodniu i zarabiamy na życie, więc dlaczego nie mielibyśmy podzielić obowiązków domowych? Zasugerowałam to mężowi, a on się zgodził – większość mężczyzn jest zbyt na czasie, aby odmówić z miejsca. Masz rację – powiedział – musi być sprawiedliwie.

Ciekawa spawa, co stało się potem. Jedyne wyjaśnienie – mamy dużo bardziej wyprane mózgi, niż potrafimy sobie wyobrazić. Zbyt wiele lat oglądania w telewizji kobiet, które

¹ Niniejszy tekst po raz pierwszy został opublikowany w: „Notes from the Second Year. Women’s Liberation. Major Writings of the Radical Feminists” 1970, s. 28–31.

wpadają w ekstazę na widok wypolerowanych do połysku podłóg, bądź załamują się, trzymając w rękach brudne kołnierzyki koszul. Mężczyźni nie są tak uwarunkowani. Od początku wiedzą, czym (brzydko) pachną prace domowe.

Oto moja lista brudnych obowiązków: robienie zakupów, taszczenie ich do domu i rozpakowywanie; gotowanie obiadów i zmywanie garów; pranie; odgruzowanie domu, gdy bałagan wymknie się spod kontroli; mycie podłóg. Lista jest długa, ale same podstawowe prace to wystarczająco ciężka sprawa. Każdy musi to robić albo mieć kogoś, kto to robi. Mój mąż kontemplował obowiązki z rosnącym wstrętem, po czym ten zwykle słodki i czuły Doktor Jekyll zaczął przepoczwarzać się w podstępного pana Hyde’a, który robi wszystko, aby uniknąć koszmaru – prac domowych. Zapędzony w kozi róg, pełen brudnych naczyń, miotel, mopów i śmierdzących śmieci, pokazywał coraz to dłuższe i ostrzejsze kły, jego dłonie zmieniły się w szpony, a w oczach zagościło szaleństwo. Prace domowe są banalne? Nic bardziej mylnego. Tylko spróbuj je z kimś podzielić.

Tak właśnie wywiązał się dialog, który trwa już kilka lat. Oto jego główne punkty:

„Nie mam nic przeciwko pracom domowym, ale nie jestem w nich zbyt dobry. Każde z nas powinno robić to, w czym jest najlepsze”. ZNACZY: Niestety, nie bardzo wychodzi mi zmywanie naczyń czy gotowanie. Najlepiej sprawdzam się przy drobnych naprawach, zmianianiu żarówek, przestawianiu mebli (jak często przestawiasz meble?). ZNACZY RÓWNIEŻ: ze względów historycznych, klasy niższe (czyli czarni i my) mają dużo więcej doświadczenia w wykonywaniu prac służebnych. Wyszukanie kogoś innego w tym kierunku byłoby olbrzymią stratą zasobów ludzkich. ZNACZY RÓWNIEŻ: Nie lubię nudnej i głupiej roboty, więc ty powinnaś się nią zajmować.

„Nie mam nic przeciwko dzieleniu się pracą, ale musisz mi pokazać, jak to się robi”. ZNACZY: Będę zadawał miliony pytań i będziesz musiała mi pokazywać, co mam robić, za każdym razem, bo łatwo zapominam. Nie próbuj też czasem siedzieć i czytać, kiedy JA wykonuję prace domowe, bo będę cię zamęczał tak długo, aż uznasz, że łatwiej będzie, jak zrobisz wszystko sama.

„A było nam tak dobrze!” (powiedziane za każdym razem, gdy wypada jego kolej, żeby coś zrobić). ZNACZY: A było mi tak dobrze. ZNACZY: Życie bez prac domowych to błogostan. Bezdyskusyjnie. Zgadzam się w stu procentach.

„Mamy inne standardy; dlaczego miałbym pracować według twoich standardów? To niesprawiedliwe”. ZNACZY: Jeśli zaczniesz mi doskwierać brud i syf wokół, powiem: „To mieszkanie to chlew” albo „Jak można tak żyć?”. I poczekam na twoją reakcję. Wiem, że każda kobieta ma czuły punkt zwany „poczucie winy z powodu nieposprzątanego domu” lub „Prace domowe to ostatecznie mój obowiązek”. Wiem, że mężczyźni cię na to wyczulili – jeśli ktoś nas odwiedza i jest chlew, nie powie potem: „Marny z niego gospodarz”. Za każdym razem oberwiesz ty. Potrafię cię przeczekać. ZNACZY RÓWNIEŻ: Będę urządził niezliczone sceny z powodu prac domowych. W końcu będzie mniej bolało, jak sama to zrobisz, niż kiedy spróbujesz mnie do tego zmusić. Albo zasugeruję zatrudnienie gospośi. Ona wykona moją część pracy. Ty swoją. To jest babska robota.

„Nie mam nic przeciwko podziałowi obowiązków, ale nie zamierzam robić niczego pod twoje dyktando”. ZNACZY: Bierny opór. Zrobię to, kiedy mi się zachce, albo wcale. Jeśli mam zmywać naczynia, to najlepiej raz w tygodniu. Robienie prania – raz na miesiąc. Mycie podłogi – raz na rok. Jak ci się nie podoba, to rób to sama częściej, wtedy ja nie będę robił wcale.

„Nie cierpię tego bardziej niż ty. Tobie to aż tak nie przeszkadza”. ZNACZY: Prace domowe to główniana robota. Najgorsza, jaką musiałem wykonać w życiu. To upokorzenie i poniżenie dla kogoś o mojej inteligencji. Ale dla kogoś o twojej inteligencji...

„Prace domowe są zbyt banalne, żeby w ogóle o nich mówić”. ZNACZY: Jeszcze banalniejsze jest ich wykonywanie. Praca domowa jest poniżej mojego poziomu. Celem mojego życia jest zajmowanie się sprawami ważnymi. Celem twojego – bzdety. Prace domowe powinny należeć do ciebie.

„Cały ten problem prac domowych to nie jest sprawa układów damsko-męskich. Chodzi o relację dwóch osób, z których jedna będzie miała silniejszą osobowość i będzie dominować. ZNACZY: Lepiej, żeby to był ja.

„W świecie zwierząt, na przykład u wilków, przewodzi zwykle samiec, nie wybierany nawet ze względu na brutalną siłę, ale dla sprytu i inteligencji. Ciekawe, prawda?”. ZNACZY: Mam historyczne, psychologiczne, antropologiczne i biologiczne podstawy, aby cię tłamsić. Jak możesz wymagać równości od wilka-przywódcy?

„Wyzwolenie Kobiet to nie jest prawdziwy ruch polityczny”. ZNACZY: Ta Rewolucja za bardzo mnie dotyczy. ZNACZY RÓWNIEŻ: Interesuje mnie tylko, kiedy sam jestem ciemniżony, a nie jak ja gnębię innych. Dlatego to wojna, pobór do armii i szkolnictwo wyższe są polityczne. Wyzwolenie Kobiet nie jest.

„Osiągnięcia mężczyzn zawsze zależały od pomocy innych, zwykle kobiet. Czego dokonałoby wielu mężczyzn, gdyby sami musieli zajmować się pracami domowymi?”. ZNACZY: Opresja jest wbudowana w system i ja, jako biały Amerykanin, czerpię z niego korzyści. Nie zamierzam z tego rezygnować.

• • •

Demokracja uczestnicząca zaczyna się w domu. Jeśli planujesz wdrożenie swojej polityki, pamiętaj, że:

1. On faktycznie odczuwa to bardziej niż ty. On traci pewne przywileje, ty je zyskujesz. Miarą twojego dotychczasowego podporządkowania jest siła jego oporu.
2. Wielu Amerykanów nie jest przyzwyczajonych do wykonywania monotonnych powtarzalnych prac, które nie dają w rezultacie trwałego, a tym bardziej znaczącego, efektu. Dlatego wolą naprawić szafkę niż zmywać naczynia. Jeśli ludzkie dokonania przedstawimy jako piramidę, z najważniejszymi osiągnięciami na szczycie, to rzeczy niezbędne do przeżycia znajdują się na samym dole. Mężczyźni zawsze mieli służące (nas), które zajmowały się zaspokajaniem potrzeb niższego rzędu, podczas gdy oni skupiali się na

wyrafinowanych górnych rejestrach. Paradoksalne są więc ich pytania kierowane do kobiet – gdzie są wasze wielkie malarki, polityczki itd. Madame Matisse prowadziła sklep modniarski, żeby mąż mógł malować. Żona Martina Luthera Kinga prowadziła mu dom i wychowywała jego dzieci.

3. Dla kogoś, kto zawsze myślał, że jest przeciwny wszelkiej opresji i wyzyskowi jednej istoty ludzkiej przez drugą, traumatycznym przeżyciem jest uzmysłowienie sobie, że na co dzień akceptuje i wdraża taki wyzysk, oraz czerpie z niego korzyści: że jego racjonalizacja niewiele różni się od rasistowskiej, która mówi „Czarni nie odczuwają bólu” (kobietom nie przeszkadza główniana robota); oraz że najstarsza forma opresji w historii to ciemnienie 50% populacji przez drugie 50%.
4. Uzbrój się w pewną wiedzę z zakresu psychologii ludów ciemniżonych oraz kilka faktów ze świata zwierząt. Przysnaję, że zagrywanie wilkiem-przywódcą lub gorylem alfa jest niedorzeczne, ale w ostateczności mężczyźni odnoszą się do nich co chwila. Mów o pszczołach. Jeśli chcesz być złośliwa, nawiąż do życia seksualnego pajaków. Uprawiają seks. Ona odgryza mu głowę. Psychologia ludów ciemniżonych nie jest niedorzeczna. Żydzi, imigranci, czarni i kobiety stosują te same mechanizmy, aby przetrwać: podziwiają tyrana; gloryfikują tyrana; chcą być tacy jak tyran; pragną, aby tyran je lubił; głównie dlatego, że tyran miał pełnię władzy.
5. W pewnym sensie, wszyscy mężczyźni cierpią na lekką schizofrenię – oderwani od rzeczywistości podtrzymania życia. Dlatego łatwiej im pogrywać życiem. To niemal frazes, że kobiety odczuwają większą rozpacz, wysyłając synów na wojnę bądź tracąc ich na wojnie, ponieważ to one ich urodziły, wykarmiły i wychowały. Mężczyźni, którzy wzniesają wojny, nie chowali ginących na nich synów, a tym samym ich stosunek do ludzkiego życia jest bardziej powierzchowny. Godzina dziennie to minimalny czas potrzebny na wykonanie czynności niezbędnych do przeżycia. Zrzucając je na innych, mężczyzna zyskuje siedem godzin – jeden dzień roboczy – więcej na zaspokajanie potrzeb umysłu, zamiast podstawowych potrzeb życiowych. Na przestrzeni pokoleń łatwo zauważyć, jak rozwijały się zatrwające abstrakcje nowoczesnego życia.
6. Wraz z upadkiem każdej formy opresji zmienia się sposób życia, dając początek nowym postaciom ucisku. Pod koniec XIX wieku angielscy arystokraci z przerażeniem obserwowali nadanie praw wyborczych mężczyznom z klasy robotniczej w przekonaniu, że zapowiada to zabójstwo cywilizacji i powrót do barbarzyństwa. Nawet niektórzy robotnicy dali się zwieść tym poglądom. Podobnie było z ustanowieniem płacy minimalnej, zniesieniem niewolnictwa i prawami wyborczymi dla kobiet. Pomimo zmian życie toczy się dalej. Nie daj się nabrać na stwierdzenia o zabójstwie czegokolwiek, kiedy mężczyźni zaczną zmywać naczynia. Sugerują po prostu, że wstrzymujesz Rewolucję (ich Rewolucję). Ty jednak ją przyspieszasz (twoją Rewolucję).
7. Sprawdzaj. Od czasu do czasu zastanów się, kto tak naprawdę wykonuje prace domowe. Te sprawy potrafią wracać na złą drogę i rok później okazuje się, że znowu kobieta robi w domu wszystko. Po roku zrób listę prac, które mężczyzna wykonuje rzadko,

bądź których nie wykonuje w ogóle. Zauważysz, że na szczycie listy znajduje się mycie garnków, toalety, lodówki i piekarnika. Jeśli to konieczne, zrób godzinowy podział pracy. On oskarży cię o małostkowość. Jest ponad to (prace domowe). Pamiętaj, że najgorsze prace to te, które trzeba wykonywać codziennie lub kilka razy dziennie. Również brudne prace – przyjemniej jest zbierać książki i gazety niż zmywać gary. Gorsze prace wykonujcie na zmianę. To właśnie codzienna harówka cię przytłacza. Upewnij się też, że nie ponosisz całej odpowiedzialności za prace domowe, z okazijną pomocą z jego strony. „Ugotuję dziś dla ciebie kolację” sugeruje, że tak naprawdę to twój obowiązek, a on jest tak miły, że cię trochę wyręczy.

8. Większość mężczyzn prowadziła kiedyś bujne i satysfakcjonujące życie kawalera, wcale nie głodując, nie zarastając brudem i nie ginąc w śmieciach. Istnieje tabu mówiące, że kobiecie nie wolno się przemęczać w obecności mężczyzny – targamy po 20 kilo zakupów, ale nie wolno nam otworzyć słoika, jeżeli ktoś może nas wyręczyć. Druga strona medalu to przekonanie, że mężczyźni nie mogą zadbać o siebie bez naszej pomocy. Jedno i drugie to wymówka, aby prace domowe wykonywały kobiety.
9. Uważaj na pewien haczyk. On nie będzie robił tych małych rzeczy, jak do tej pory, bo jesteś teraz „Kobietą Wyzwoloną”, prawda? Niczego innego też nie będzie robił, oczywiście...
10. Właśnie kończyłam pisanie, kiedy wszedł mój mąż i zapytał, co robię. Piszę esej o pracach domowych. O pracach domowych? – powiedział. O p r a c a c h d o m o w y c h ? No nie, bardziej banalna być nie możesz. Esaj o pracach domowych.

MALY QUIZ Z POLITYKI PRAC DOMOWYCH

1. Najgorsza praca w wojsku, przydzielana za karę, to:
 - a) praca osiem godzin dziennie
 - b) służba w kuchni
2. Kiedy mężczyzna mieszka z rodzicami, jego
 - a) ojciec
 - b) matka wykonuje za niego prace domowe.
3. Kiedy mieszka z kobietą,
 - a) on
 - b) ja wykonuję prace domowe.

a) jego syn b) jego córka uczy się w przedszkolu, jak fajnie jest wyprasować tacie chustkę do nosa.
 „New York Times” 21.9.1969: „Za sprzeciwienie się juncie rządzącej w Atenach, były grecki minister, George Mylonas, został zesłany na wyspę Amorgos, gdzie odbywa karę polegającą na wykonywaniu prac domowych” (z przezabawnym zdjęciem nieszczęsnego Mylonasa, który sam niesie wiadro wody).
6. „Times” sugeruje, że powinien on mieć w domu
 - a) bieżącą wodę
 - b) gospozię.

Doktor Benjamin Spock powiedział (*Redbook*, 3/69) „Uważam, że ze względu na swoją biologię i temperament, kobiety zostały stworzone przede wszystkim do zajmowania się dziećmi, mężem oraz domem.” Pomyśl:

 - a) kto nas stworzył?
 - b) po co?
 - c) jaki to ma wpływ na ich życie?
 - d) jaki to ma wpływ na nasze życie?
7. „Time”, 1/5/70, „Tak jak w przypadku Amerykanek, wiele japońskich kobiet biorących udział w projekcie mieszkaniowym, okazuje się cierpieć na neurozę. Po raz pierwszy w historii Japonii młodzi mężowie narzekają, że są trzymani pod pantoflem. Ich żony zaczynają żądać szczegółowych wyjaśnień, kiedy nie wracają oni z pracy prosto do domu, a niektórzy japońscy mężczyźni przymuszani są nawet do wykonywania prac domowych”.
 Według „Time”, kobiety stają się neurotyczne,
 - a) kiedy są zmuszone do obsługiwania męskiej kasty każdego dnia przez całe życie.
 - b) kiedy nie chcą już obsługiwać męskiej kasty każdego dnia przez całe życie.

Przełożyła Alicja Gorgoń

MĘSKOŚĆ W PÓŻNEJ NOWOCZESNOŚCI

Dwie wizje męskości

W przeszłości mężczyzna miał uosabiać racjonalność, stabilność i bohaterstwo. Jeszcze kilka dekad temu istniała zgoda, że „prawdziwy” mężczyzna to ten, który dzięki swojej pracy zapewnia byt rodzinie, i że to właśnie praca zawodowa jest sednem tożsamości męskiej. Dziś takiej jedności już nie ma.

Można powiedzieć, że obecnie w kulturze Zachodu istnieją dwa konkurujące ze sobą paradygmaty męskości¹. Tradycyjny paradygmat ujmuje męskość jako dominację i specjalizację w określonych dziedzinach. Opiera się na heteroseksualnej orientacji, podziale ról społecznych na męskie i kobiece, asymetryczności cech męskich i kobiecych. Owa asymetryczność jest pochodną stereotypów genderowych, które łączą męskość z odwagą, asertywnością i władzą, natomiast kobiecość z opiekuńczością, wrażliwością i uległością. Opisywana wizja męskości wymaga od mężczyzny podporządkowywania sobie innych mężczyzn, kobiet i dzieci. Oznacza przymus tłumienia uczuć i emocji, broni mężczyźnie dostępu do pełni ludzkich doświadczeń. Tradycyjny paradygmat męskości w dużym stopniu pokrywa się z wersją męskości hegemonicznej – opisaną w książce *Masculinities* przez jedną z najbardziej znanych badaczek problematyki męskości, australijską socjolożkę Raewyn Connell. Autorka definiuje męskość hegemoniczną jako „konfigurację praktyk genderowych, które akceptują i legitymują patriarchy, gwarantując jednocześnie dominującą pozycję mężczyzn i subordynację kobiet”².

Obecna postać tradycyjnego paradygmatu mężczyzny ukształtowała się pod wpływem wielu czynników, wśród których ważną rolę odgrywają: tradycja judeochrześcijańska, filozofia grecka (Platon, Arystoteles), poglądy głoszone przez XVII- i XVIII-wiecznych myślicieli, którzy stworzyli fundamenty rewolucji naukowej (Kartezjusz, Newton, Bacon). Tradycyjny paradygmat męskości został umocniony przez Sigmunda Freuda i jego uczniów, a współcześnie otrzymuje wsparcie ze strony socjologów i psychologów ewolucyjnych. Warto w tym

¹ Zob. K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotyp*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.

² R.W. Connell, *Masculinities*, Policy Press, Cambridge 1995, s. 77.

kontekście wspomnieć o backlashu. W latach 80. minionego stulecia najpierw w Stanach Zjednoczonych, następnie w państwach Europy Zachodniej i w innych krajach nastąpił silny kontratak na prawa kobiet, tak zwany backlash, czyli próba odebrania osiągnięć feminizmu³. Pojawiło się wiele konserwatywnych ruchów społecznych i organizacji (na przykład Promise Keepers czy amerykański ruch mityczno-poetycki kierowany przez Roberta Bly’ego), głoszących hasła odbudowy autorytetu ojców w rodzinach i przywrócenia synom wzorca tradycyjnej męskości, ale również hasła antyfeministyczne.

Nowy paradygmat męskości akcentuje równość oraz partnerstwo mężczyzn i kobiet, uznając te wartości za fundamentalne w tworzeniu nowego ładu społecznego. Zawiera koncepcje androgyniczności i samorealizacji, rozumianych jako dążenie do pełni człowieczeństwa. Mężczyzna nie walczy z istniejącą w nim kobiecością. Nowy paradygmat pozwala na eksponowanie zarówno cech męskich, jak i kobiecych, pozwala mężczyźnie osiągnąć pełnię indywidualnego potencjału człowieka. Dewizą życiową mężczyzny staje się współdziałanie, a nie dominacja. Jest on partnerem dla kobiet i dzieci. Nowa wizja męskości – w przeciwieństwie do wizji tradycyjnej – nie dyskryminuje innych niż heteroseksualna tożsamość seksualnych. Nowy paradygmat ukształtował się przede wszystkim pod wpływem ruchu emancypacyjnego kobiet, myśli feministycznej i refleksji postmodernistycznej (na przykład teorii dekonstrukcji Jacques’a Derridy czy poglądów głoszonych przez Jean-François Lyotarda). Jak sądzę, istotną rolę odegrały tu również szkoła psychologii humanistycznej (Abraham Harold Maslow, Carl Ransom Rogers) i koncepcja androgynii (Sandra Lipsitz Bem), a także ruchy dążące do zmiany systemu patriarchalnego, takie jak New Age, ekologia głęboka, profeministyczne organizacje mężczyzn. Trzeba też zauważyć zasługi autorek i autorów sytuujących swoje zainteresowania w ramach gender studies, którzy próbują obalać fałszywe przeświadczenia dotyczące płci i poprzez badania i publikacje przyczyniają się do umacniania nowej wizji męskości. Należy również wspomnieć o studiach nad mężczyznami (men’s studies), które pojawiły się w połowie lat 70. XX wieku na uniwersytetach północnoamerykańskich, a następnie w innych krajach. Harry Brod twierdzi, że studia te nie są zwrócone przeciwko kobietom. Ich zadaniem jest pogłębianie i uzupełnianie wiedzy o mężczyznach, również tej uzyskanej dzięki studiom nad kobietami (women’s studies). Według Broda oba rodzaje badań formułują podobne pytania dotyczące mężczyzn i męskości, demonstrując szkodliwość istniejących stereotypów płci oraz ostrego rozgraniczania ról męskich i kobiecych. Krytycznie oceniają rolę ojca jako nieobecnego w domu żywiciela rodziny⁴. Przemyslenia Broda dotyczą wczesnego etapu kształtowania się men’s studies. W późniejszym okresie stosunek do emancypacji kobiet wyznaczył kilka różnych perspektyw w studiach nad męskością.

³ Zob. S. Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, Vintage, London 1992.

⁴ Zob. H. Brod, *Introduction. Themes and Theses of Men’s Studies*, w: *The Making of Masculinities: The New Men’s Studies*, ed. H. Brod, Routledge, New York – London, s. 1–17.

Patriarchalna i nowoczesna wizja męskości toczą walkę o status „prawdy”. Jednak w rzeczywistości niewielu mężczyzn realizuje w swoim życiu wszystkie nakazy zawarte w paradygmacie tradycyjnym. Stosunkowo niewielką grupę stanowią również mężczyźni opowiadający się za wszystkimi postulatami nowoczesnej wizji męskości. Zdecydowana większość mężczyzn we współczesnych społeczeństwach Zachodu realizuje w swoim życiu wartości i wzory zachowań stanowiące kontaminację elementów pochodzących z patriarchalnej i nowoczesnej wizji męskości, przy czym nasilenie cech tradycyjnych i charakterystycznych dla nowego modelu może być różne – z przewagą jednej bądź drugiej opcji⁵.

Postawioną powyżej tezę potwierdzają między innymi badania *Discovery Species* zrealizowane w pierwszej dekadzie XXI wieku w 15 krajach na próbie 12 tysięcy mężczyzn w wieku 25–39 lat. W państwach europejskich (także w Polsce) oraz w RPA przeprowadzono ankiety i wywiady z młodymi mężczyznami. Wyniki wskazują, iż tradycyjny model męskości ulega przeobrażeniom. W obliczu przemian społecznych mężczyźni do tradycyjnej roli żywiciela rodziny musi dodać funkcję opiekuna dziecka, powinien być także partnerem kobiety⁶.

Kontaminacja różnych wersji męskości jest widoczna w przypadku tożsamości pojedynczych osób, zarysowuje się też w różnych dziedzinach kultury, a także rzutuje na kształt instytucji państwa. Poziom makro (społeczeństwo i jego normy) i poziomy mikro (jednostki ludzkie, rodzina) nie pozostają w izolacji, lecz w dynamicznym związku o charakterystyce sprzężenia zwrotnego. W poszczególnych państwach tradycja i nowoczesność mieszają się w różnych proporcjach. W społeczeństwach skandynawskich, które można określić mianem podążających w stronę egalitaryzmu płci, przemiany społeczne są najbardziej widoczne, ale na przykład w Polsce i w innych kulturach męskich⁷ przeformułowanie relacji między mężczyznami i kobietami, rozwiązania instytucjonalne i prawne są znacznie mniej zaawansowane⁸.

Mężczyźni w sferze zawodowej

Rewolucja przemysłowa wymusiła proces przechodzenia mężczyzn z pracy na roli do nowych zawodów w przemyśle. Na początku XIX wieku w kulturze zachodniej sednem tożsamości męskiej stała się praca zawodowa i aktywność w sferze publicznej. Wraz z industrializacją

⁵ Zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa 2013, s. 173–179.

⁶ Zob. *Species. Praktyczny przewodnik po świecie młodych mężczyzn*, Discovery Communication Europe Ltd, London 2008.

⁷ Holenderski psycholog społeczny i kulturoznawca Geert Hofstede na podstawie badań przeprowadzonych w przeszło 40 krajach podjął próbę scharakteryzowania kultur ze względu na ich męski bądź kobiecy charakter. Hofstede uważa, iż kultura męska to taka, w której – najogólniej rzecz ujmując – role męskie i kobiece są wyraźnie różnicowane, gdzie mały jest odsetek kobiet w organach władzy państwowej, dominująca religia kładzie nacisk na męskie prerogatywy, a emancypacja kobiet postrzegana jest jako zagrożenie pozycji mężczyzn. Ponadto w kulturach patriarchalnych istnieje moralizatorskie podejście do seksualności – aborcja, nowoczesna antykoncepcja, homoseksualizm są przedstawiane jako zagrażające społeczeństwu.

⁸ Zob. G. Hofstede, *Comparative Studies of Sexual Behavior; Masculinity/Femininity as Dimension of Culture; Religion, Masculinity and Sex*, w: *Masculinity and Femininity: The Taboo Dimension of National Cultures*, ed. G. Hofstede, Sage Publications, Thousand Oaks – London – New Delhi 1998; G. Hofstede, *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values*, Sage Publications, Beverly Hills 1980.

i biurokratyzacją społeczeństwa gwałtownie zmniejszała się liczba mężczyzn utrzymujących się z pracy w rolnictwie. Zaczęli oni przyjmować rolę nieobecnych w domu żywicieli rodzin, w związku z czym kobiety zostały obciążone obowiązkami wychowania dzieci i prowadzenia gospodarstwa domowego, wraz z postępem industrializacji dokonała się specjalizacja płci⁹. Po II wojnie światowej w społeczeństwach zachodnich nastąpił dynamiczny wzrost aktywności zawodowej kobiet, co wpłynęło na zmianę relacji między płciami (szerzej o tym zagadnieniu piszę w następnym podrozdziale). Należy jednak zauważyć, iż na całym świecie nadal istnieje znacząca dysproporcja w wynagrodzeniach przedstawicieli obu płci. Uśredniona różnica w zarobkach mężczyzn i kobiet (gender pay gap) w krajach należących do Unii Europejskiej w 2012 roku wynosiła blisko 17%. Największe różnice występowały w Estonii – 28% i Niemczech – 22%, a najmniejsze w Słowenii – 3,5%¹⁰.

Według Richarda Ochberga publiczny wizerunek mężczyzny, szczególnie w pracy, przyczynia się w dużym stopniu do uformowania męskiej samoświadomości. Autor podaje w wątpliwość kompensacyjną funkcję pracy zawodowej, która w ramach tradycyjnego modelu męskości ma być antidotum na problemy życia osobistego. Zdaniem Ochberga ucieczka od problemów, przez migrację do sfery publicznej, przynosi negatywne konsekwencje. Podkreśla on konieczność zmiany roli męskiej, w której najważniejszą normą jest samorealizacja w sferze zawodowej, gdyż norma ta zubaża męską tożsamość¹¹.

Warto odnotować, że w ostatnich latach mężczyźni pojawili się w tak zwanych zawodach sfeminizowanych, na przykład podejmują pracę jako pielęgniarze, pracownicy socjalni, nauczyciele przedszkolni i nauczania początkowego. Należy jednak dodać, że proces przechodzenia mężczyzn do zawodów tradycyjnie uważanych za kobiece przebiega bardzo powoli, gdyż wybór takiej profesji przez mężczyznę jest często postrzegany jako obniżenie się jego statusu i nie przypisuje się tej decyzji pozytywnych wartości. Mężczyźni o wiele mniej chętnie wchodzi w zawody, które stanowią domenę kobiet, niż odwrotnie¹².

Mężczyźni w sferze rodzinnej

Współcześnie dokonują się istotne zmiany w tak ważnej sferze życia, jaką jest rodzina. Socjologowie Anthony Giddens¹³ i Manuel Castells twierdzą, że mamy do czynienia z rewolucją globalną, dziejącą się w niemal wszystkich regionach świata. Zdaniem Castellsa jednym z ważnych czynników

⁹ Zob. P.N. Stearns, *Be a Man! Males in Modern Society*, Holmes & Meier, New York – London 1990, s. 55–59.

¹⁰ Raport opracowano na podstawie porównania wyników różnych badań (za: *Gdzie jest największa różnica w płacach między płciami?*, *Biznes.Newsweek.pl*, <http://biznes.newsweek.pl/roznice-w-zarobkach-mezczyzn-i-kobiet-newsweek-pl,artykuly,281692,1.html>).

¹¹ Zob. R.L. Ochberg, *The Male Career Code and the Ideology of Role*, w: *The Making of Masculinities*, dz.cyt., s. 173–191.

¹² Zob. K. Warming, *Wprowadzenie do metodyki projektu i celu*, w: *Mężczyźni w Europie pracujący w zawodach sfeminizowanych. Badania nad przeminą stereotypów i rolę tradycyjnie pełnionych przez mężczyznę. Raport*, red. K. Sjørup, Roskilde University, Roskilde 2005, s. 5.

¹³ Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

przemian męskości i relacji między płciami jest zmierzch patriarchalnego modelu życia rodzinnego w społeczeństwach zachodnich. Według hiszpańskiego socjologa ideologia patriarchy, legitymizująca dominację mężczyzny na zasadzie przywileju żywiciela rodziny, została podważona na skutek wzrastającej aktywności zawodowej i niezależności materialnej kobiet. W państwach należących do Organization for Economic Cooperation and Development (OECD) uśredniony odsetek kobiet aktywnych zawodowo wzrósł z 48% w 1973 roku do 62% w 1993 roku¹⁴.

Kobiety poświęcają więcej czasu na pracę zawodową poza domem niż kilka dekad temu, co wymusza większe uczestnictwo mężczyzn w życiu rodzinnym i bardziej zrównoważony podział obowiązków domowych między płciami¹⁵. Rozprzestrzenianiu się nowych wzorów zachowań na świecie, norm i wartości sprzyja fenomen globalizacji, choć tempo przemian jest odmienne w różnych krajach. W ostatnich kilku dekadach zaczęto uwydatniać korzyści płynące z emocjonalnego otwarcia się mężczyzn. Wielu ojców odkryło nowe doświadczenia wynikające z angażowania się w życie rodzinne i opiekę nad dzieckiem, a także ich dobroczynny wpływ na samopoczucie. Rozpowszechnienie się w kulturze zachodniej partnerskiego modelu rodziny, w którym ojciec przejmuje część obowiązków związanych z opieką nad dzieckiem, znalazło odbicie w mediach¹⁶. Michael S. Kimmel, amerykański socjolog, autorytet w dziedzinie men's studies, pisze: „Jeśli męskość jest konstruowana społecznie, to jeden z podstawowych elementów tej konstrukcji stanowi przedstawianie męskości w mediach”¹⁷. Nowy wzorec męskości prezentowany w przekazach medialnych akcentuje androgyniczne zachowania, związane także z pielęgnacją i fizyczną opieką nad małenstwem. Nowe jest tutaj nie tyle samo uczucie, ile jego okazywanie. Ilustrację tego zagadnienia może stanowić spot Nivea Baby ukazujący ojca okrywającego niemowlę pocałunkami, tulącego dziecko w ramionach, delikatnie dotykającego dłoni i stóp niemowlęcia.

O przemianach kategorii męskości świadczy wprowadzenie w wielu państwach europejskich instytucji płatnego urlopu ojcowskiego. Długość owego urlopu bywa różna – najdłuższy, dwumiesięczny pełnopłatny urlop ojcowski jest w Szwecji (stan z 2013 roku), natomiast w Polsce ojcom przysługują dwa tygodnie. Wprowadzanie nowych rozwiązań legislacyjnych przyczynia się do zmiany świadomości społecznej w tym sensie, że opieka nad małym dzieckiem przestaje być postrzegana jako obowiązek jedynie kobiety.

Seksualność mężczyzny

W społeczeństwach tradycyjnych seksualność była ściśle powiązana z reprodukcją, w kulturze współczesnej została od niej oddzielona¹⁸. Dawniej seksualność postrzegano przez pryzmat monogamii małżeńskiej i relacji heteroseksualnych, obecnie coraz częściej akceptowane są

¹⁴ Zob. M. Castells, *Siła tożsamości*, tł. S. Szymański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 201.

¹⁵ Zob. M.S. Kimmel, *The Gendered Society*, Oxford University Press, Oxford – New York 2000, s. 173–175.

¹⁶ Zob. np. D. Barthel, *When Men Put on Appearances: Advertising and the Social Construction of Masculinity*, w: *Men, Masculinity and the Media*, ed. S. Craig, Sage Publications, London 1992.

¹⁷ M.S. Kimmel, *Foreword*, w: *Men, Masculinity and the Media*, dz. cyt.

¹⁸ Zob. A. Giddens, *Socjologia*, tł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 146.

różne formy związków nieformalnych (monogamicznych i niemonogamicznych) oraz nienormatywne orientacje seksualne (homoseksualna i biseksualna).

Można powiedzieć, że dominacja mężczyzn w relacjach seksualnych z kobietami została zakwestionowana. Współcześnie kobieta przestaje być podporządkowanym, pasywnym obiektem męskiego pożądania. Coraz częściej staje się ona podmiotem seksualnym, świadomie dąży do uzyskania rozkoszy. Część współczesnych kobiet uprawia seks z mężczyznami dla przyjemności i może on nie być oparty na więzi emocjonalnej¹⁹. Emancypacja kobiet i rewolucja seksualna przyczyniły się do wyrównania statusu płci, także w sferze relacji seksualnych.

Począwszy od lat 60. XX wieku, działania ruchów społecznych gejów i lesbijek w społeczeństwach należących do kręgu kultury euro-amerykańskiej podały w wątpliwość heteroseksualność jako normę seksualną. Ważną rolę odegrały w tym względzie prace autorek i autorów łączonych ze studiami gejowsko-lesbijskimi, a następnie badania i koncepcje teoretyczne rozwijane w ramach queer studies²⁰.

Od lat 80. XX wieku w przekazach medialnych (filmach, serialach, reklamach) powstających w kręgu kultury Zachodu zaczęły pojawiać się pozytywne wizerunki osób nienormatywnych seksualnie. W serialach telewizyjnych zaczęto przedstawiać homoseksualnych mężczyzn w roli ojców. Jako przykłady można wskazać północnoamerykańską produkcję *Współczesna rodzina (Modern Family)* czy polski serial *Barwy szczęścia*. Zmiana stosunku mediów do mniejszości seksualnych nie wynika jedynie z przemian obyczajowych w zakresie seksualności ani większej tolerancji wobec ludzi o nienormatywnej orientacji seksualnej, ale także z przyczyn ekonomicznych²¹. Badania przeprowadzone w Stanach Zjednoczonych, Polsce i innych krajach pokazują, że osoby nienormatywne seksualnie stanowią kilka procent społeczeństwa. Wśród nieheteroseksualnych mężczyzn większy jest odsetek osób osiągających ponadprzeciętne dochody i mających wyższe wykształcenie niż wśród heteroseksualistów²². Reklamodawcy i nadawcy przekazów medialnych, w dobie zaostrzającej się konkurencji, muszą ten fakt brać pod uwagę, dlatego coraz więcej przekazów kierują do osób nienormatywnych seksualnie.

Warto zauważyć, że rozwiązania legislacyjne ułatwiające życie osobom homoseksualnym tworzącym trwałe związki intymne funkcjonują w ponad 30 krajach świata. W niektórych państwach pary składające się z osób tej samej płci mogą zawierać umowy cywilno-prawne w formie związku partnerskiego lub konkubinatu rejestrowanego, w innych stworzono także możliwość formalizowania związku jedнопłciowego jako małżeństwa.

¹⁹ Zob. Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Wolumin, Poznań 2002, s. 54.

²⁰ Zob. S. Seidman, *Introduction*, w: *Queer Theory/Sociology*, ed. S. Seidman, Blackwell Publishers, Cambridge 1996, s. 11–12; R.J. Corber, S. Valocchi, *Introduction*, w: *Queer Studies. An Interdisciplinary Reader*, ed. R.J. Corber, S. Valocchi, Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Melbourne 2003, s. 3–4.

²¹ Zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach*, dz. cyt., s. 144–148, 409–428; J.R. Leo, *Reprezentacje gejów w amerykańskim melodramacie telewizyjnym lat 80.*, tł. J. Kazik, w: *Gender – film – media*, red. E. Ostrowska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001, s. 101–123; S. Tropiano, *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*, Applause Theatre and Cinema Books, New York 2002, s. 109–128.

²² Zob. M.R. Solomon, *Zachowania i zwyczaje konsumentów*, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2006, s. 183; Z. Izdebski, *Seksualność Polaków na początku XXI wieku. Studium badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 386–388.

Ciało i wygląd zewnętrzny mężczyzny

Antropolog kultury Dariusz Czaja uważa, iż jedną z najbardziej charakterystycznych cech kultury współczesnej jest „nadobecność ciała”, która najprawdopodobniej nie ma historycznego precedensu. Ciało wizualizowane, młode i nagie, wyzwolone z fatalizmu jest stale obecne w różnych przekazach medialnych²³. Już w latach 50. XX wieku pojawiły się w Stanach Zjednoczonych magazyny adresowane do mężczyzn, takie jak „Playboy” i „Sports Illustrated”, a w następnych dekadach „Penthouse” i „Hustler”, które spowodowały wzrost zainteresowania wyglądem mężczyzny i modą męską. Reklamy zamieszczane w czasopismach prezentowały wysportowanych, przystojnych młodzieńców. Dbanie o ciało i odpowiednią sylwetkę jest u części – szczególnie młodych – mężczyzn spowodowane także zmniejszeniem identyfikacji mężczyzny z rolą żywiciela rodziny²⁴.

Współcześnie nie tylko kobiety, ale również mężczyźni mają swój ideał ciała, do którego aspirują – jest nim sylwetka mezomorficzna. Mezomorfia oznacza sylwetkę proporcjonalną, ale ciało dobrze umięśnione, pozbawione widocznej tkanki tłuszczowej. Przyglądając się ikonom kina komercyjnego z lat 90. XX wieku i początku obecnego stulecia, konstatujemy, że najpopularniejsi aktorzy tego okresu reprezentują typ sylwetki mezomorficznej. Mam na myśli odtwórców kultowej postaci Jamesa Bonda: Pierce’a Brosnana i Daniela Craiga, jak również innych sławnych aktorów, którzy obnażali przed kamerą swój mezomorficzny tors. Analizując budowę ciała modeli biorących udział w kampaniach reklamowych popularnych marek w ostatnich trzech dekadach (na przykład Calvina Kleina), dochodzimy do wniosku, że zdecydowana większość ma sylwetkę mezomorficzną. Presja dostosowania się do ideału może powodować niezadowolenie mężczyzn z własnego ciała i obniżyć samoocenę²⁵. Należy jednak dodać, że zdaniem niektórych analityków kultury współczesnej obraz ciała mezomorficznego uczyniono obowiązującym, ponieważ nastąpił wzrost uczestnictwa kobiet w sferze publicznej, zaczęły się zacierać różnice między kobietą i mężczyzną, zatem poprzez zestawianie ze sobą szczupłego (lub bardzo szczupłego) ciała kobiety i męskiej muskulatury pokazano, że różnice między płciami jednak istnieją. Takie poglądy wyrażają amerykański psycholog społeczny Marc E. Mishkind i Raewyn Connell. Według autorki *Gender and Power* zdecydowana większość przekazów medialnych wypiera cielesne podobieństwa kobiet i mężczyzn oraz wyolbrzymia różnice. Można to określić mianem swoistego „treningu” genderowego. Jest to jeden z podstawowych sposobów naturalizowania władzy mężczyzn²⁶.

²³ Zob. D. Czaja, *Ciało w kilku odsłonach*, w: *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, red. D. Czaja, Wydawnictwo Contago, Warszawa 1999.

²⁴ Zob. S. Bordo, *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999; L. Luciano, *Looking Good: Male Body Image in Modern America*, Hill and Wang, New York 2002.

²⁵ Zob. M.E. Mishkind, J. Rodin, L.R. Silberman, R.H. Striegel-Moore, *The Embodiment of Masculinity: Cultural, Psychological, and Behavioral Dimensions*, w: *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*, ed. M.S. Kimmel, Sage Publications, Newbury Park 1987; S. Grogan, *Understanding Body Dissatisfaction in Men, Women and Children*, Routledge, London – New York 1999.

²⁶ Zob. R.W. Connell, *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford University Press, Stanford, California 1987; R.W. Connell, *Socjologia płci. Płeć w ujęciu globalnym*, tł. O. Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013; E. Goffman, *Gender Advertisements*, Harvard University Press, Cambridge 1979.

Podkreślanie różnic genderowych w kontekście ciała jest jedną z tendencji obserwowanych w kulturze współczesnej. Drugą stanowi dekonstruowanie binaryzmu płci między innymi poprzez ciało i strój. Androgyniczny wizerunek mężczyzny na przełomie lat 60. i 70. XX wieku pojawił się w przemyśle rozrywkowym. Muzycy rockowi – zgodnie z panującą wówczas modą – zaczęli nosić długie włosy i typowe dla tamtego okresu stroje osadzone w stylistyce hippisowskiej. Styl uniseks na początku lat 70. charakteryzował się zacieraniem różnic płciowych głównie na poziomie ubioru. Podstawowe elementy takiego unifikującego stroju to kamizelki, szerokie rozkloszowane spodnie, drewniaki, „pierzaste fryzury”. Uniseksualny trend powrócił w latach 90. na dużo szerszą skalę, kiedy Calvin Klein wypuścił na rynek perfumy przeznaczone jednocześnie dla kobiet i mężczyzn. Moda na płciowe niezróżnicowanie zaczęła dotyczyć już nie tylko podobnych strojów, ale i zapachów oraz różnych przedmiotów²⁷. Następnym krokiem w kierunku przełamania binaryzmu płci było prezentowanie mężczyzn bardzo zbliżonych fizjonomią i sylwetką do kobiet, często chłopięcych, o urodzie efebów²⁸. Takie wizerunki zaczęły się pojawiać głównie w kolorowych magazynach, mam na myśli reklamy kosmetyków takich marek jak: Calvin Klein, Kenzo, Jean-Paul Gaultier. Czasami fotografie przedstawiają postacie mężczyzn i kobiet tak podobne do siebie, jakby płci w ogóle nie było. Marilyn Manson oraz wokaliści zespołów rockowych (na przykład Placebo, HIM, The Cure) malują usta i paznokcie, stosują ostry makijaż. W niektórych teledyskach trudno jest rozpoznać, czy śpiewająca osoba jest mężczyzną, czy kobietą.

Z kobiecością kojarzy się chęć odmładzania i upiększania ciała. Jednak badania prowadzone w klinikach zajmujących się chirurgią plastyczną dowodzą, że mężczyźni są coraz bardziej zainteresowani poprawianiem swojego wyglądu. W latach 90. XX wieku jedną czwartą pacjentów korzystających z usług chirurgów plastycznych w Stanach Zjednoczonych stanowili mężczyźni²⁹. W 1994 roku brytyjski dziennikarz Mark Simpson posłużył się określeniem mężczyzna metroseksualny. Według Simpsona termin „metroseksualny” (metrosexual) odnosi się do „młodego singla, żyjącego w wielkim mieście, lubiącego zakupy, narcystycznego heteroseksualisty lub geja”³⁰. Słowo weszło do powszechnego użytku w Wielkiej Brytanii, zmieniając znaczenie i mianem metroseksualnych zaczęto określać mężczyzn przywiązujących dużą wagę do swojego wyglądu zewnętrznego i stroju, raczej hetero- niż homoseksualnych, ale także mężczyzn wrażliwych i empatycznych, co nie do końca koresponduje z Simpsonowskim ujęciem metroseksualności. Ikoną metroseksualności na przełomie stuleci stał się piłkarz David Beckham, który wielokrotnie zmieniał fryzury, eksperymentował z lakierem do paznokci, występował w reklamach. Dziś określenie „metroseksualny” jest w powszechnym użyciu,

²⁷ Zob. D. Dzido, *Mężczyzna do oglądania*, „Artmix” 2003, nr 5, http://free.art.pl/artmix/archiw_5/0303dd.html [data dostępu: 1.8.2007]; E. Witkowska, *Narcyz, antychryst, cyborg... Androgyniczne kreacje współczesnych muzyków rockowych*, w: *Gender a kultura popularna*, red. M. Radkiewicz, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003.

²⁸ Zob. S. Bordo, *The Male Body*, dz. cyt.; Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, dz. cyt.; Z. Melosik, *Tożsamość ciała i władza: teksty kultury popularnej, jako (kon)teksty pedagogiczne*, Wydawnictwo Edytor, Poznań – Toruń 1996.

²⁹ Zob. L. Luciano, *Looking Good*, dz. cyt., s. 181.

³⁰ M. Simpson, *Here Come the Mirror Men*, „The Independent” 15.11.1994.

a Cambridge Dictionary definiuje je jako opisujące mężczyznę, który jest atrakcyjny seksualnie dla kobiet, a jednocześnie przywiązuje wagę do mody i swojego wyglądu.

Innym, zasługującym na uwagę zjawiskiem w kontekście zamazywania różnic między płciami oraz pojęcia męskości samego w sobie jest zjawisko zwane drag queen³¹. Są to nienormatywni seksualnie lub heteroseksualni mężczyźni przebrani za kobiety, stosujący puder, tusz do powiek, noszący peruki i buty na wysokich obcasach. Drag queen pojawiają się w teledyskach, występują również w klubach nocnych i konkursach piosenki. Warto wspomnieć, że Konkurs Piosenki Eurowizji w 2014 roku wygrała austriacka drag queen o pseudonimie scenicznym Conchita Wurst. Zdaniem Judith Butler³² pokazy drag queen (i drag king) potwierdzają performatywność płci, świadczą o tym, że kobiecość i męskość są konstrukcjami społeczno-kulturowymi. Naśladując kobietę, drag queen pośrednio odsłania naśladowniczą strukturę płci oraz przypadkowość związku między płcią biologiczną i gender. Należy jednak dodać, że nowy sposób prezentowania ciała jak na razie nie podważa w sposób znaczący dominacji dyskursu związanego z ciałem mezomorficznym.

Kryzys męskości czy szansa dla mężczyzn?

Począwszy od lat 90. XX wieku, zarówno w literaturze naukowej, jak i tekstach publicystycznych coraz częściej pisze się o „kryzysie męskości”. Ze względu na ograniczone ramy artykułu nie mogę omówić wszystkich sposobów rozumienia owego kryzysu, dlatego skupię się na najważniejszych.

Pierwsze stanowisko głosi, że kryzys męskości pojawił się w związku z emancypacją kobiet, której efektem jest słabnięcie tradycyjnego paradygmatu męskości. Wychodzi się tu z założenia, że męskość tradycyjna (patriarchalna) związana z dominacją mężczyzn nad kobietami w społeczeństwie jest kategorią ahistoryczną, której nie można (re)negocjować³³. W drugim podejściu łączy się kryzys męskości z problemami tożsamościowymi współczesnych mężczyzn, ale zdaniem badaczy owe problemy nie wynikają z emancypacji kobiet, lecz w największym stopniu są pochodną patriarchalnego modelu męskości³⁴. Trzeci sposób postrzegania kryzysu męskości wiąże go z dyskomfortem odczuwanym przez mężczyzn w związku ze ścieraniem się różnych modeli męskości w kulturze współczesnej. Omawiane podejście dotyczy założenia, że tradycyjny model nie jest, przynajmniej dla części mężczyzn, rozwiązaniem optymalnym, ale nie ma dobrej alternatywy. John MacInnes w książce *The End of Masculinity* twierdzi, że kryzys męskości jest faktem i występuje powszechnie. Autor pisze o poważnym kryzysie tradycyjnego modelu męskości, lecz nie znajduje wzorca, który mógłby go zastąpić. Nowy androgyniczny wzorec określa on mianem utopii³⁵.

³¹ Zob. Z. Melosik, *Tożsamość ciała i władza*, dz. cyt.

³² Zob. J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przekł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

³³ Zob. np. R. Bly, *Żelazny Jan: rzecz o mężczyznach*, tł. J. Tittenbrun, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1993.

³⁴ Zob. np. R. Horrocks, *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*, Houndmills, Basingstoke 1994.

³⁵ J. MacInnes, *The End of Masculinity: The Confusion of Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society*, Open University Press, Ballmoor 1998, s. 46.

Sądzę, iż nie można używać pojęcia kryzysu męskości en bloc, w odniesieniu do wszystkich wzorców zachowań mężczyzn funkcjonujących w kulturze współczesnej. Jeśli miałbym posłużyć się tym określeniem, to w odniesieniu do patriarchalnego paradygmatu męskości, choć i w tym przypadku wolałbym raczej termin „przemiany męskości”. Moim zdaniem ważne jest i jak najbardziej korzystne, że obok tradycyjnego modelu w niektórych krajach wyrosły, a w innych – jak na przykład w Polsce – dopiero kiełkują nowe wzorce męskości. O coraz większej sile nowego paradygmatu męskości świadczy nie tylko coraz powszechniejsze uczestnictwo mężczyzn w opiece nad dzieckiem i obowiązkach domowych, lecz także pojawienie się profeministycznych ruchów społecznych mężczyzn, które są widoczne w Ameryce Północnej i niektórych krajach europejskich. Męskość może mieć wiele obliczy i mężczyźni mogą swoją tożsamość budować, biorąc pod uwagę różne wartości.

Zgadzam się ze stanowiskiem reprezentowanym przez autorki i autorów, którzy uważają, iż kryzys męskości to w o wiele większym stopniu wytwór dyskursu niż realny problem społeczny związany z problemami tożsamościowymi i psychicznymi współczesnych mężczyzn. Dyskursywnie konstruowany kryzys męskości nie jest zjawiskiem nowym, a dyskusja wokół niego nasila się w momentach, kiedy tradycyjny porządek genderowy wydaje się szczególnie zagrożony³⁶. Nie neguję, że część mężczyzn w związku z przemianami społecznymi i emancypacją kobiet może mieć problemy z określeniem swojej tożsamości i odnalezieniem się w nowych rolach, co potwierdzają niektóre badania³⁷. Jednak więcej problemów, choć często nieuświadomionych, przysparza mężczyznom patriarchalny paradygmat męskości³⁸.

To, co jednym wydaje się kryzysem, może stanowić szansę dla innych. Mam na myśli heteroseksualne kobiety i heteroseksualnych mężczyzn odrzucających patriarchalną wizję męskości, osoby nienormatywne seksualnie i/lub płciowo. Gdy spojrzymy na przemiany kategorii męskości z szerszej perspektywy, możemy skonstatować, że odrzucenie patriarchalnego paradygmatu męskości opartego na wartościach takich jak dominacja, władza, ujednolicenie, może być początkiem budowy nowego ładu społecznego, w którym – bardziej niż obecnie – będzie się cenić sprawiedliwość, wolność i różnorodność.

³⁶ Zob. np. M.A. Messner, *Boyhood, Organized Sports, and the Construction of Masculinities*, w: *Men's Lives*, ed. M.S. Kimmel, M.A. Messner, Allyn and Bacon, Boston 1994, s. 102–114; E. Haschemi Yekani, *The Privilege of Crisis, Narratives of Masculinities in Colonial and Postcolonial Literature, Photography and Film*, Campus, Frankfurt 2011, s. 9.

³⁷ Zob. *Species*, dz. cyt., s. 6–25.

³⁸ Zob. B. Friedan, *The Fountain of Age*, A Touchstone Book, New York 1993, s. 173–180; I. Chmura-Rutkowska, J. Ostrouch, *Mężczyźni na przełęczu życia. Studium socjopedagogiczne*, Impuls, Kraków 2007, s. 277–286.

„TECHNOLOGIE GENDER”. O OBRAZOWANIU TOŻSAMOŚCI PŁCIOWYCH W FILMIE

Sformułowanie „technologie gender”¹ zostało użyte przez Teresę de Lauretis w tytule zbioru esejów o filmie i jego teorii w odniesieniu do obrazowania tożsamości płciowych zarówno w kinie klasycznym, gatunkowym, jak i autorskim. Podstawą przeprowadzonych analiz było dla de Lauretis założenie, że gender – tożsamość płciowa – jest produktem wielu „społecznych technologii”, między innymi kina, jak również „instytucjonalnych dyskursów oraz praktyk krytycznych”². Oznacza to, że mówiąc o obrazowaniu tożsamości płciowych na ekranie, należy uwzględnić modele męskości i kobiecości wypracowane przez instytucje społeczne i kulturowe, funkcjonujące w danym kontekście. Określają one bowiem wzorce genderowe przekazywane odbiorcom w postaci filmowych wizerunków, typów postaci i zachowań. Z drugiej strony należy jednak pamiętać o kształtujących tożsamość płciową „praktykach krytycznych”, czyli wszelkich działaniach alternatywnych, często kontrkulturowych bądź związanych z grupami mniejszościowymi. Wpływają one bowiem na zmiany modelowych wizji kobiecości i męskości, prowadząc do redefinicji i reinterpretacji genderowych schematów związanych z wyglądem, codziennymi zachowaniami i rolami społecznymi.

Idea „technologii gender”, sformułowana przez de Lauretis w odniesieniu do sposobów obrazowania tożsamości płciowych w filmie, została zainspirowana myślą Michela Foucaulta i jego koncepcją „technologii płci”³. Pojęcie technologii pojawiło się w myśli francuskiego filozofa w wyniku założenia, iż „seksualność to nazwa, jaką możemy nadać historycznemu urządzeniu”, które podlega „kilku wielkim strategiom władzy i wiedzy”⁴. Władza, pełniąca

¹ Zob. T. de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington Indiana University Press, 1987.

² Tamże, s. ix.

³ Zob. M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 116.

⁴ Tamże, s. 95.

wobec seksu rolę „instancji reguły”⁵ określającej jego status legalności lub nielegalności, zakazującej go lub ograniczającej, realizuje się poprzez określone taktyki i urządzenia. Jednym z nich jest „urządzenie seksualności”⁶, którego działanie polega na ustanawianiu i egzekwowaniu obszarów oraz form kontroli aktywności seksualnej i ciała, przez co staje się ono częścią technologii płci – pojmowanej w kategoriach biologicznych oraz kulturowych (jako gender).

Problem mechanizmów „technologii płci” i związanych z nią „urządzeń”, opisany przez Foucaulta, pojawił się w refleksji filmowej za sprawą teorii i krytyki feministycznej, poddającej analizie dominujący model kina z jego ideologią i poetyką reprezentacji. W latach 70. i 80. powstały kanoniczne dziś teksty na temat sposobów przedstawiania kobiecości i męskości w kinie klasycznym oraz w będących dla niego przeciwważą awangardowych, autorskich realizacjach. Do najważniejszych z tego okresu należy opracowanie Laury Mulvey poświęcone, jak można by powiedzieć za Foucaultem, „technologiom” filmowego spojrzenia, podporządkowanej przyjemności wizualnej o charakterze seksualnym⁷. W krytycznym odczytaniu kina klasycznego przez Mulvey wyznacznikiem ekranowych relacji płciowych jest opozycja między męskością, aktywną i podmiotową, a kobiecością – bierną i pozbawioną podmiotowości. W efekcie świat filmowy zbudowany jest wokół męskiego bohatera, będącego osią akcji oraz „władcą spojrzenia”, gdy tymczasem kobieta pozostaje jedynie obiektem, częścią seksualnego spektaklu przeznaczonego dla męskiego widza. Jako przykład zastosowania takiej „technologii” spojrzenia Mulvey podaje filmy Josefa von Sternberga z Marleną Dietrich (*Maroko*, 1930; *X-27*, 1931) oraz Alfreda Hitchcocka (*Okno na podwórze*, 1954; *Zawrót głowy*, 1958; *Marnie*, 1964). Przedstawione w nich wystylizowane kobiece wizerunki stają się ikonami kultury popularnej, perfekcyjnym produktem, którego oglądanie/podglądanie jest źródłem erotycznej przyjemności.

Tekst Mulvey dostarczył przydatnych narzędzi do feministycznej analizy filmu, jednak wraz z zakończeniem tak zwanej drugiej fali feminizmu zaczęto go poddawać krytyce. Zarzucano mu, że zbyt upraszcza sytuację kinowego odbioru, zakładając, iż idealny widz jest zawsze mężczyzną, bez względu na jego faktyczną płć biologiczną czy gender. Polemiczne głosy, między innymi Judith Mayne⁸, argumentowały, iż analizę odbioru filmowego należy różnicować ze względu na warunki społeczne, ale także indywidualną konstrukcję psychiczną i gender. Należy przyjąć, jak twierdzi Mayne, że identyfikacja widzów męskich i kobiecych ze światem ekranowym przebiega raczej „w poprzek” genderowych podziałów niż zgodnie z binarnością płci, najczęściej wbrew schematom lub niejako obok nich. Do podobnych wniosków doszła również Mulvey w latach 90., gdy zweryfikowała swoją koncepcję „technologii” spojrzenia, uwzględniając zmiany, jakie pod wpływem rozwoju mediów zaszły w komunikacji kinowej.

⁵ Tamże, s. 76.

⁶ Tamże, s. 95.

⁷ Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa i kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.

⁸ Zob. J. Mayne, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, New York 1993.

Stwierdziła, iż w obliczu zróżnicowanych technologicznie możliwości tworzenia i percepcji filmowej, nie można dłużej zakładać, że istnieje jeden, dominujący model „przyjemności wzrokowej”, podporządkowanej męskiemu widzowi. W efekcie, uwzględniając genderowe zróżnicowanie odbiorców, zastąpiła kategorię męskiego „władcy spojrzenia” niezdeterminowaną płciowo figurą „refleksyjnego widza”⁹. Refleksyjność oznacza możliwość wyboru punktów widzenia i swobodę identyfikacji, bez względu na gender, gdyż tożsamość płciowa nie określa filmowego odbioru w sposób jednoznaczny, wykluczający indywidualne preferencje.

W latach 70. zastosowanie perspektywy feministycznej pozwoliło Mulvey na przykładzie kina hollywoodzkiego opisać mechanizm (męskiej) przyjemności wzrokowej. Natomiast Claire Johnston, również odwołując się do produkcji „fabryki snów”, poddała feministycznej analizie technologii obrazowania tożsamości płciowej¹⁰. Swoją krytyczną postawę wobec mechanizmów kina hollywoodzkiego wyraziła już w samym tytule swojego tekstu, nazywając kino kobiet kinem buntu, który miał być skierowany przeciw mitologizacji wizerunków kobiecości. W swojej argumentacji Johnston odwołuje się do początków kina, gdy ukształtowana została genderowa ikonografia, oparta na schematach i wyrazistej typologizacji postaci męskich i kobiecych, co miało ułatwić widzom zrozumienie filmowego opowiadania. Jej zdaniem, dokonano wówczas nie tylko stereotypizacji wizerunków płciowych, lecz także znacznego ich ograniczenia, zwłaszcza w przypadku kobiecych bohaterek, którym przypisano skrajne wzorce: „dziewczyny uczciwej” (także żony, matki) albo wampa. Dlatego, w efekcie, kino powieliło i umacniało mity kobiecości, obrazowanej zgodnie z ideologią kultury podporządkowanej mężczyznom i ich wizji świata. Twórczość filmowa kobiet, według Johnston, miała służyć demitologizacji kobiecych wizerunków i przełamywaniu genderowych schematów, czego przykładem były dla niej realizacje pionierek amerykańskiego kina: Lois Weber, Dorothy Arzner *Tańcz, dziewczyno, tańcz* (1940) i Idy Lupino *Odrzucone* (1949).

Rozwój studiów gender na początku lat 80. spowodował, że refleksja nad tożsamością płciową zaczęła obejmować znacznie więcej zagadnień niż feminizm, włączając w swój obszar także studia nad męskością oraz społecznościami LGBT. Zmiana ta zaznacza się w filmowych analizach, skupiających się na wizerunkach mężczyzn, a także na obrazowaniu nienormatywnych tożsamości seksualnych. Steve Neale, podobnie jak Mulvey, zadał pytanie o przyjemność seksualną w kinie hollywoodzkim, z tym że interesowała go sytuacja, w której wzrok męskiego widza skierowany jest na męskich bohaterów¹¹. W takim ujęciu mężczyzna jest nie tylko „władcą spojrzenia”, ale także obiektem pożądania i źródłem erotycznej przyjemności. Takie przekształcenie męskości w spektakl, związane z jej uprzedmiotowieniem, nie mieści się w genderowych schematach, obowiązujących w kinie hollywoodzkim, zwłaszcza okresu klasycznego. Dlatego, stwierdza Neale, wyeksponowanie męskiego ciała jako obiektu oglądu dla

⁹ L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Ha!art, Kraków 2010.

¹⁰ Zob. C. Johnston, *Kino kobiece jako kino buntu*, tłum. A. Helman, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 13.

¹¹ Zob. S. Neale, *Męskość jako spektakl*, tłum. M. Radkiewicz, w: *Gender w kinie europejskim i w mediach*, red. E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001.

innego mężczyzny musi zostać umotywowane inaczej niż przez seksualne pożądanie (otwarcie pokazane w kinie queer). Męska cielesność jest więc najczęściej obrazowana w scenach związanych z władzą, dominacją, gdzie element walki, przemocy, brutalności ma stłumić aspekt erotyczny. Strategia ta pozwala zrealizować akceptowane konwencje wizerunków mężczyzn i ich zachowań, choć nie eliminuje, zaakcentowanej przez Neale’a, płynności i umowności pożądania, wykraczającego poza genderowe normy.

O przekraczaniu wzorców genderowych pisała również Judith Butler¹², która wykorzystwała teorię queer do analizy filmu *Paris Is Burning* (1991) w reżyserii Jennie Livingstone, uznając zarejestrowane w nim barwne występy drag queens za realizację idei performatywności gender. Zgodnie z założeniem Butler, płeć kulturowa (gender) może być „performatywnie konstytuowana”¹³, co pokazują spektakle drag, w których kobiecość (albo męskość) jest inscenizowana i rekonstruowana. Zdaniem teoretyczki, właśnie w takich alternatywnych przestrzeniach jak nocne kluby dla performerów drag, pokazane przez Livingstone, wyeksponowana zostaje arbitralność norm określających gender. W trakcie występów miesza się to, co męskie, z tym, co kobiece, a „ideale płci kulturowej i rasy są odgrywane, stwarzane na nowo”¹⁴. Bohaterowie filmu Livingstone kreują na scenie swoją płeć kulturową, ale o ich tożsamości decyduje równocześnie szereg czynników związanych z rasą (większość jest latynoskiego pochodzenia), ze statusem społecznym (zamieszkują biedną dzielnicę) i klasą, determinującą ich styl życia. Ciekawym wątkiem w *Paris Is Burning* jest kultura popularna i jej wpływ na bohaterów, czerpiących wzorce genderowe z obrazujących idealne życie seriali oraz prasy kolorowej poświęconej modzie. Ich podejście do własnej tożsamości lokuje się więc między kreacjonizmem a powielaniem popularnych ideałów, paradoksalnie inspirujących i normatywizujących ich wizje swojego gender.

Myślenie o tożsamości płciowej jako konstrukcie społeczno-kulturowym, poddawany reinterpretacjom, spowodowało, że w badaniach nad obrazami męskości i kobiecości w kinie zwrócono uwagę na różnorodność i odmienność nie tylko płciową i seksualną, ale także etniczną, rasową, klasową. Używany w analizach termin gender odnosi się więc do różnych aspektów wizerunków, ról i typów relacji przypisywanych jednostce ze względu na płeć – bądź przez nią wybieranych (lub negocjowanych) – w danej kulturze i grupie społecznej. Filmową refleksję poświęconą gender można opisać poprzez „zmianę paradygmatów”, jak określiła rozwój kina kobiet E. Ann Kaplan, pisząc o historycznych, stylistycznych oraz ideologicznych zmianach w twórczych postawach i ekspresji reżyserek¹⁵. Dlatego obok wątków

¹² Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

¹³ Film powstał w 1990 roku, kiedy ukazało się również pierwsze wydanie *Gender Trouble*. J. Butler, *Uwikłani w płeć*, dz. cyt., s. 81.

¹⁴ J. Butler, *Gender is Burning: dylematy przywłaszczenia i subwersji*, przeł. I. Kurz, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 632–633.

¹⁵ Zob. E.A. Kaplan, *Kobiety, kino, opór: zmiana paradygmatów*, tłum. M. Radkiewicz, w: *Gender – konteksty*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków 2004.

feministycznych, rozważań nad męskosciami, teorią queer pojawiają się kwestie związane z postkolonializmem i neokolonializmem, nomadycznością, ponowoczesnością. W latach 90. postmodernizm spowodował, że zaczęto mówić o „nowej konfiguracji różnicy”¹⁶ (new configuration of difference), zmuszającej do porzucenia ujęć męskiej i kobiecej tożsamości płciowej poprzez wzorce wykluczające ich odmienności i wewnętrzną niespójność.

Można powiedzieć, że we współczesnych filmach także dokonuje się swoista „(re)konfiguracja różnicy”, głównie poprzez pokazanie tożsamości genderowej jako procesu budowania przez jednostkę swojego „ja”. Odbywa się to w relacjach do „urządzeń seksualności” i „technologii płci”, opisanych przez Foucaulta, oraz do innych ludzi i do samych siebie. Najlepszymi przykładami są filmy ukazujące wielowątkowe narracje i wielokierunkowe powiązania między bohaterami, na przykład obraz Lisy Cholodenko *Wszystko w porządku* (2010). Nie jest to produkcja, jak wczesne dokonania reżyserki, osadzona w niszowym kinie mniejszości seksualnych, ale komercyjna realizacja z gwiazdorską obsadą (Julianne Moore, Annette Bening), która w schemat kina rodzinnego wpisuje wątki queerowe. Sam fakt zaistnienia i reżyserki, i bliskiej jej tematyki lesbijskiej na obszarze głównego nurtu świadczy o ugruntowanej kulturowo potrzebie ukazania nienormatywnej tożsamości płciowej bez dokonywania jej marginalizacji.

Historia pary lesbijek wychowujących wspólnie dzieci, urodzone w wyniku sztuczniego zapłodnienia, to opowieść o nieustannej redefinicji gender i ról płciowych. Warunki życia rodzinnego i społecznego, związane z codziennymi obowiązkami, pracą, szkołą, wyznaczają bohaterom określone modele zachowań. W momencie gdy związane są one z płcią – jak macierzyństwo czy ojcostwo – pojawia się konieczność ich dostosowania do wymogów nietypowej rodziny. Decyzja dwóch kobiet o partnerskim związku i wspólnym wychowywaniu dzieci wiąże się z wykroczeniem poza heteronormatywne wzorce. Do ich ponownego przemyślenia dojdzie, gdy dorastające dzieci odnajdą biologicznego ojca i nawiążą z nim relację, wprowadzając go w życie rodziny. Każde z bohaterów zmuszone jest na swój sposób zdefiniować własny status i genderową tożsamość, uświadamiając sobie przy tym siłę, a równocześnie arbitralność płciowych norm.

Oryginalnym przykładem uchwycenia genderowej dynamiki jest *Boyhood* (2014) Richarda Linklatera, który rozciągnął realizację filmu na ponad dekadę, dzięki czemu mógł zaobserwować i biologiczne, i świadomościowe zmiany dokonujące się w każdej z postaci. Opowieść o chłopięcych latach głównego bohatera, kończąca się uzyskaniem przez niego pełnoletności, to rodzaj genderowego studium, rozpisanego na role: matki, ojca, syna, córki. Żaden schemat nie jest oczywisty, gdy zawierane związki się rozpadają, a wiele z rodzinnych relacji utrzymywanych jest sporadycznie bądź na dystans. Wszystkie postacie borykają się na swój sposób ze swoją tożsamością płciową, pozostającą pod wpływem zmian zachodzących w otoczeniu, w kontaktach z najbliższymi, a także w nich samych wraz z upływem lat. Matka rodzeństwa próbuje stworzyć stabilną rodzinę, wchodząc w związki z mężczyznami, którzy nie potrafią sprostać jej oczekiwaniom jako partnerzy i opiekunowie dzieci. Zdobyte wykształcenie pozwala kobiecie znaleźć

¹⁶ Zob. M. Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1997.

pracę zapewniającą samodzielność ekonomiczną, dzięki czemu łatwiej jej funkcjonować jako samotnej matce. Ojciec chłopca, choć wciąż nieobecny, pojawia się w jego życiu na tyle często, by stanowić dla niego wzorzec męskości, utożsamianej głównie z wolnością, swobodnym stylem życia, jaki symbolizuje sportowy samochód. W momencie gdy mężczyzna zakłada nową rodzinę, ponownie zostaje ojcem, zmienia się reprezentowany przez niego model genderowy, czego prawie dorosły już pierwszy syn nie potrafi zrozumieć. Najboleśniej jest dla niego fakt sprzedania auta, które w jego wizji ojca miało niemal mityczne znaczenie. Historia ma charakter otwarty, a wejście dojrzewającego bohatera w dorosłość wyznacza jedynie nowy etap w procesie ciągłego (re)konstruowania swojej tożsamości płciowej.

W polskim kinie obrazowania gender nie można osadzić w tradycji feministycznej czy queerowej, związanej z określonym nurtem albo stylem dominującym w jakimś okresie historycznym. Problematyka tożsamości płciowej jest jednak w polskim kinie stale obecna, choć w różnych ujęciach i kontekstach. Najciekawszym przykładem do genderowej analizy są filmy prezentujące złożoność kwestii związanych z płciowością i seksualnością, jak na przykład *Płynące wieżowce* (2013) Tomasza Wasilewskiego. Głównymi bohaterami jest para młodych mężczyzn, którzy pozostając w homoseksualnym związku, spontanicznym i emocjonalnym, muszą na nowo zdefiniować swoją męskość i określić role genderowe, względem siebie i innych, jako partnerów, kochanków, synów. Najciekawsze jest w tym filmie osadzenie postaci w sieci powiązań – z przyjaciółmi, rodziną, kolegami i współpracownikami. Okazuje się, że homoseksualny, nienormatywny związek nie determinuje wyłącznie pojedynczych losów, ale wpływa na zmianę relacji bohaterów z najbliższymi, których reakcje sytuują się między akceptacją a odrzuceniem. Ich zachowania również są nacechowane genderowo, inaczej reaguje ojciec jednego z nich, inaczej ich matka i odtrącona dziewczyna. Każde na swój sposób odczuwa skutki odmienności seksualnej mężczyzn, odbieranej jako zaburzenie genderowego porządku, związanych z nim norm i narracji określających płciową tożsamość.

Inaczej na tożsamość bohaterów patrzy Małgorzata Szumowska w swoim filmie *Body / Ciało* (2015), podkreślając w tytule biologiczność i fizyczność ujęcia. Poprzez cielesność wyraża się stosunek bohaterów do siebie i swojej tożsamości płciowej, przybierając między innymi formę autoagresji i autodestrukcji, jak w przypadku młodych dziewcząt cierpiących na zaburzenia odżywiania. Anoreksja zmusza bohaterkę, córkę owdowiałego prokuratora, do podjęcia terapii grupowej, podczas której okazuje się, że przyczyną jej zaburzeń jest tęsknota za zmarłą matką, brak bliskości w relacjach z ojcem, obwinianym zresztą przez nią za śmierć najbliższej im kobiety. W życiu prokuratora ciało to przede wszystkim przedmiot dochodzenia, pozostałość po dokonanej zbrodni, pozbawiona podmiotowości i tożsamości. On sam do ciała ma zdystansowany stosunek, podobnie jak jego dojrzała przyjaciółka i kochanka. Oboje zdają sobie sprawę z procesów biologicznych, jakim podlegają, lecz nie rezygnują z tego powodu ze swojego życia seksualnego. W filmie ważna jest również bezcielesna obecność zmarłych osób, stanowiących dla bohaterów punkt odniesienia, wobec którego definiują swoją tożsamość, także genderową, jako córka, matka, ojciec. Terapeutka pomaga innym w nawiązywaniu kontaktów z najbliższymi, którzy odeszli, gdyż sama próbuje uporać się z traumą po utracie

dziecka. Kobieta odgrywa przed swoją matką rolę szczęśliwej rodzicielki, snując przed nią fikcyjną opowieść o dorastającym wnuku, ilustrowaną znalezionym zdjęciem. Niemożność realizacji w macierzyństwie oraz przeżyte cierpienie powodują, iż otwiera się na innych, określając siebie na nowo jako kobieta samotna, doświadczona przez życie.

Filmy te pokazują różnorodność podejść do sposobów definiowania tożsamości płciowych oraz „technologii” ich obrazowania – i tych konwencjonalnych, i alternatywnych. Genderowe wzorce zostają w nich powielone bądź poddane reinterpretacji uwzględniającej indywidualne podejścia twórców, bohaterów, a także widzów.

STUDIA GENDEROWE NAD MUZYKĄ

Mniej więcej od lat 60. i 70. ubiegłego stulecia w muzykologii obserwować można zainteresowanie problematyką kobiet, a w związku z tym (czy też w następstwie tego) także problematyką gender. Pierwsze przejawy owego zwrotu w stronę analizy biografii i twórczości kobiet w muzyce związane były przede wszystkim z pojawieniem się w Stanach Zjednoczonych (w wyniku wzrostu świadomości problemu niewłączenia kobiet w powszechnie nauczaną historię) tak zwanych women's studies. Muzykologia zaczęła też otwierać się w tym czasie na nowe paradygmaty, czego efektem były narodziny „nowej muzykologii”¹. Badacze i badaczki z tego kręgu² za wartościowe poznawczo uznali włączenie do badań muzykologicznych metod i pytań stawianych w ramach innych dyscyplin i nurtów, takich jak socjologia, psychologia, literaturoznawstwo, feminizm czy postkolonializm. „Nowa muzykologia” porusza też wiele wcześniej marginalizowanych tematów, takich jak muzyka popularna, związki muzyki i polityki (władzy) czy recepcja muzyki³. A zatem w ramach tego nurtu mamy do czynienia z wykraczaniem poza ramy muzykologii tradycyjnej⁴, a więc poza (czystą) analizę dzieła muzycznego. Postulowana jest możliwość

¹ Pisownia za Josephem Kermanem, inne wersje: Nowa Muzykologia (między innymi Susan McClary), „Nowa” muzykologia, nowa muzykologia.

² Między innymi Joseph Kerman, Lawrence Kramer, Gary Tomlinson, Susan McClary, Rose Rosengard Subotnik, Ruth Solie.

³ Zob. J. Guzy-Pasiak, *Emigracja w perspektywie postkolonialnej. Wybrane problemy twórczości polskich kompozytorów emigracyjnych: Karola Rathausa i Ludomira Michała Rogowskiego*, „Res Facta Nova” 2011, nr 12, s. 178.

⁴ Inne określenia to muzykologia pozytywistyczna lub „konwencjonalna”. Maciej Jabłoński, pisząc o projekcie muzykologii niekonwencjonalnej („Ruch Muzyczny” 2008, nr 25), opisuje muzykologię konwencjonalną, która, jak podsumowuje Marcin Trzęsiok, „dąży do przedmiotowego ujęcia dzieł muzycznych. Bierze pod uwagę to wszystko (to tylko), co daje się precyzyjnie ustalić – czyli analizuje i wpisuje dzieła w różnorakie konteksty. Jej metoda jest z gruntu pozytywistyczna i logiczna, ukształtowana, może i nieświadomie, na wzór nauk przyrodniczych. To znaczy, że nie problematyzuje statusu swego języka, tak traktując słowa, jakby cechowały się semantyczną przezroczystością. Taki język jest bezosobowy. Skierowany ku przedmiotowi, reprezentuje odpowiednie stany rzeczy. Co nie daje się w ten sposób przedstawić – z definicji jest nieistotne” (M. Trzęsiok, *Ani kapłan, ani błazen. Refleksje nad projektem muzykologii niekonwencjonalnej Macieja Jabłońskiego*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 6). Oczywiście muzykologia niekonwencjonalna, inaczej mówiąc – „nowa muzykologia”, przeciwstawia się temu podejściu, uznając to, co nie daje się przedstawić w sposób preferowany przez tradycyjną muzykologię, za najciekawsze.

nie tylko jego technicznej analizy, ale i interpretacji⁵ (poprzez poszerzenie analizy muzykologicznej o kontekst kulturowy⁶). Jak pisze Jolanta Guzy-Pasiak, zwolennicy „nowej muzykologii” optują za badaniem twórczości muzycznej, które uwzględni „rozumienie społecznych, historycznych, politycznych i ekonomicznych uwarunkowań sztuki”⁷. Popularna na Zachodzie, „nowa muzykologia” w Polsce pozostaje dyscypliną mało znaną i rzadko uprawianą, uznawana jest wręcz za kontrowersyjną⁸. Cytując Michała Bristigera, „przeciwstawienie analizy czystej i analizy z interpretacją pozostaje u nas ważnym problemem do dnia dzisiejszego, nie do końca wyjaśnionym co do swej istoty i swego sensu kulturowego”⁹.

W ramach żywo zainteresowanej także zagadnieniami bliskimi feminizmowi i gender studies „nowej muzykologii” rozwinęła się z czasem tak zwana muzykologia feministyczna/genderowa¹⁰. Muzykologia feministyczna wskazuje na trojaki konieczność: ponownego włączenia do historii i kanonu muzyki biografii i dzieł kobiet (kompozytorek, instrumentalistek, śpiewaczek, dyrygentek itd.), obnażenia wpływu dualizmu płciowego na udział kobiet w praktykach muzycznych (czy też ograniczenie tego udziału) oraz pokazania obecności i sposobów funkcjonowania w historii stereotypów dotyczących kreatywności/talentu kobiet. A zatem muzykologia feministyczna ma na celu znalezienie odpowiedzi na pytanie, jak różnice pomiędzy płciami obecne w rzeczywistości społecznej wpływają na muzykę, jej twórców/twórczynie oraz ich funkcjonowanie w kulturze muzycznej. Początkowo mamy więc do czynienia ze skupieniem badaczy na kwestii płci/gender jako elemencie społecznym i kulturowym, wpływającym przede wszystkim na biografie artystek (zazwyczaj w sposób negatywny, ograniczający), nie zaś na ich dzieła (jedynie może w zakresie tworzonego i wykonywanego repertuaru). Z czasem jednak nastąpiło przesunięcie badań tej dyscypliny z twórcy/twórczyni na dzieło muzyczne. Zaczęto pytać, czy płeć ma wpływ na materię dźwiękową (nie zaś tylko na funkcjonowanie jednostki organizującej tę materię w kulturze danego czasu i miejsca).

⁵ W związku z naciskiem na interpretację w dyskursie funkcjonuje też termin „muzykologia krytyczna” – niemal tożsamy z określeniem „nowa muzykologia”. W swoim artykule zatytułowanym *What Was Critical Musicology?* („Radical Musicology” 2010–2011, vol. 5) Fred Maus przywołuje nazwiska najbardziej znaczących badaczy postulujących uprawianie muzykologii oparte na interpretacji. Są to: Edward T. Cone, Charles Rosen, Leo Treitler, Joseph Kerman, Anthony Newcomb, Carolyn Abbate i Scott Burnham. Jednak to Joseph Kerman uważany jest za „ojca” krytycyzmu w muzykologii. Zagadnieniu temu poświęcił on większą część swojej książki *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, ustalając na długo rozumienie tego terminu.

⁶ Gilbert Chase określił nawet „nową muzykologię” mianem muzykologii kulturowej (cultural musicology) właśnie w celu podkreślenia jej związków z antropologią kulturową i socjokulturowym podejściem do badania muzyki. Zob. G. Chase, *American Musicology and the Social Sciences*, w: *Perspectives in Musicology*, ed. B.S. Brook, E.O. Downes, S. van Solkema, New York 1975, s. 202–226.

⁷ J. Guzy-Pasiak, *Emigracja w perspektywie postkolonialnej*, dz. cyt.

⁸ Zob. tamże.

⁹ M. Bristiger, *Głosy po lekturze przemówienia Reinholda Brinkmanna*, „De Musica” 2004, t. 7, cyt. za: J. Guzy-Pasiak, *Emigracja w perspektywie postkolonialnej*, dz. cyt., s. 178.

¹⁰ W teorii nazwy te odnoszą się odpowiednio do muzykologii zajmującej się problematyką kobiet w muzyce (muzykologia feministyczna) oraz dyskursem płci i seksualności w muzyce (muzykologia genderowa) – w praktyce jednak często stosowane są zamiennie.

Za pionierkę tego zwrotu w badaniach muzykologicznych uznaje się Susan McClary, autorkę książki *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* z 1991 roku¹¹. McClary bada już nie biografie, ale muzykę. I to nie jakąkolwiek, ale skomponowaną przez „mistrzów” (mężczyzn), na przykład Beethovena. Interpretując utwory kompozytorów kanonicznych z perspektywy seksualności, McClary zapisała się w muzykologii jako autorka radykalna. Znana jest chociażby z porównania w 1987 roku *IX Symfonii* Beethovena do fantazji na temat morderstwa na tle seksualnym: „Punkt rekapitulacji w przebiegu *IX* jest jednym z najbardziej przerażających momentów w muzyce, gdy starannie przygotowana kadencja jest sfrustrowana, powstrzymując energię, która w końcu eksploduje w duszącej, morderczej wściekłości gwałciela niezdolnego do osiągnięcia spełnienia”¹². To kontrowersyjne zdanie wywołało wiele reakcji. Kilka lat później, w książce *Feminine Endings...*, McClary nieco je zmodyfikowała: „Punkt rekapitulacji w przebiegu *IX* odkrywa jeden z najbardziej przerażających epizodów przemocy w historii muzyki. Problem, jaki Beethoven skonstruował w tym przebiegu, polega na tym, że wydaje się on zaczynać, zanim temat symfonii osiąga swoją tożsamość”¹³. Najbardziej krytykowana była metodologia McClary, bowiem sposób formułowania przez badaczkę wniosków sprawia wrażenie stosowania luźnych skojarzeń. Zatem choć pytania stawiane przez McClary okazały się jednymi z ważniejszych i przełomowych w muzykologii lat 90. ubiegłego stulecia, to jednak próba odpowiedzi na nie cechowała się niedociągnięciami metodologicznymi.

Po ukazaniu się książki McClary muzykologia feministyczna zaczęła rozwijać się w różnych kierunkach: rozważania nad kanonem muzycznym w kontekście gender rozpoczęła Marcia Citron¹⁴, analizowania płci kulturowej w muzyce podjęli się między innymi Susan Cook i Judy Tsou¹⁵, Ruth Solie¹⁶ czy Catherine Clément¹⁷, kwestie związków muzyki z seksualnością i mniejszościami seksualnymi pojawiają się na przykład u Elizabeth Wood i Philipa Bretta¹⁸), historię kobiet w muzyce opowiadają między innymi Judith Tick i Jane Bowers¹⁹ oraz Carol Neuls-Bates²⁰), operę w perspektywie gender i kwestię seksualizacji kobiecego ciała na operowej scenie analizuje

¹¹ Zob. S. McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota 1991.

¹² *Minnesota Composers Forum Newsletter*, January 1987.

¹³ S. McClary, *Feminine Endings*, dz. cyt., s. 128.

¹⁴ Zob. M.J. Citron, *Gender & the Musical Canon*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 2000.

¹⁵ Zob. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, ed. S.C. Cook, J.S. Tsou, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 1994.

¹⁶ Zob. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. R.A. Solie, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1993.

¹⁷ Zob. C. Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, trans. B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.

¹⁸ Zob. P. Brett, E. Wood, *Gay and Lesbian Music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 9, London 2001, s. 597–608; *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. P. Brett, E. Wood, G. Tomlinson, New York 2006.

¹⁹ Zob. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*, ed. J. Bowers, J. Tick, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 1987.

²⁰ Zob. *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, ed. C. Neuls-Bates, Northeastern, Boston 1996.

choćby Mary Ann Smart²¹. I są to jedynie niektóre zagadnienia i nazwiska²². W ostatnich latach jedną z ciekawszych badaczek z tego kręgu jest Suzanne Cusick. Dlatego w drugiej części niniejszego tekstu za wartościowe uznałam zaprezentowanie próbek jej analiz. Do tego celu wybrałam dwa utwory Franceski Caccini (*S'io men vò, morirò* oraz *O vive rose*), które Cusick analizuje w swojej głośnej książce z 2009 roku *Francesca Caccini at the Medici Court*²³.

Suzanne Cusick specjalizuje się w XVII-wiecznej muzyce włoskiej. Wspomniana wyżej, napisana w duchu muzykologii feministycznej książka poświęcona jest życiu i twórczości kompozytorki florenckiej Franceski Caccini (córką Giulia Cacciniego – słynnego śpiewaka, członka Cameraty florenckiej). Wybrane dwa dzieła *S'io men vò, morirò* oraz *O vive rose* pochodzą ze zbioru *Il primo libro delle musiche*, który Caccini wydała w 1618 roku²⁴. Do czasu ukazania się książki (a wcześniej artykułów) Cusick, pieśni z tej kolekcji opisywane były zazwyczaj w sposób konwencjonalny (analizowane formalnie) bądź też interpretowano je w kontekście kultury, ale nie w kontekście gender²⁵. Cusick proponuje zaś spojrzenie na cały dorobek kompozytorki właśnie z perspektywy feministycznej. Jak sama napisała przy innej okazji: „Czuję się zobowiązana podkreślić, że moje rozważania zakorzenione są głęboko tak w świadomości feministycznej, jak i muzykologicznej”²⁶. Przyjrzyjmy się zatem owym feministycznym analizom, poprzedzając je zaprezentowaniem zapisów nutowych (za Suzanne Cusick) oraz tłumaczeń fragmentów tekstów.

²¹ Zob. *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed. M.A. Smart, Princeton University Press, Oxford 2000.

²² Szerzej o muzykologii feministycznej i autorach/autorkach prowadzących w jej ramach badania piszę w artykule *Rola płci kulturowej w badaniach muzykologicznych – zarys pola badawczego muzykologii feministycznej*, „Kultura i Edukacja” 2013, nr 1.

²³ Zob. S. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, University of Chicago Press, Chicago – London 2009. Wybór analiz zastosowanych do dzieł Franceski Caccini nie jest przypadkowy – Suzanne Cusick uznawana jest za ekspertkę w dziedzinie biografii i twórczości tej kompozytorki. Zob. tejsze, „Thinking From Women's Lives”: *Francesca Caccini after 1627*, „The Musical Quarterly” Jan 1, 1993; „Who Is This Woman...?” *Self-presentation, Imitatio Virginis and Compositional Voice in Francesca Caccini's Primo Libro of 1618*, „Il Saggiatore musicale” 1998, no 1; *Performing/Composing Woman: Francesca Caccini Meets Judith Butler*, w: *Musics and Feminisms*, ed. S. Macarthur, C. Poynton, Sydney 1999; *Re-Voicing Arianna (and Laments): Two Women Respond*, „Early Music” 1999, vol. 27 (3); *Francesca among Women: A Seicento Gynocentric View*, w: *Musical Voices of Early Modern Women: Many-Headed Melodies*, ed. T. LaMay, Ashgate, Burlington 2005; *Francesca Caccini: Questioni per una biografia tra gender e musicologia*, „Teatro e Storia” 2007 no 28; *This Music Which Is Not One: Inaudible Order and Representation of the Feminine in Francesca Caccini's Primo libro delle musiche (1618)*, „Early Modern Woman” 2007, no. 2.

²⁴ Do naszych czasów zachowały się w całości jedynie dwie publikacje Franceski Caccini: wspomniany zbiór pieśni *Il primo libro delle musiche* oraz *dramma per musica* (określana też niekiedy jako pierwsza opera skomponowana przez kobietę) *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* (Wyzwolenie Ruggiera z wyspy Alcyny).

²⁵ Badacze, którzy podjęli się analiz dzieł Franceski Caccini z *Il primo libro delle musiche*, to między innymi: Marina Lobato Miranda, *Francesca Caccini (1587–1641): Composer, Performer, and Professor Represented in Il Primo Libro Delle Musiche*, Georgia State University, School of Music, praca magisterska z 2014 roku poświęcona kolekcji Caccini: http://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=music_theses [dostęp: 19.2.2015]; *Francesca Caccini's Il primo libro delle musiche of 1618: A Modern Critical Edition of the Secular Monodies*, ed. R.J. Alexander, R. Savino, Indiana University Press, Indiana 2004; C. Raney, *Francesca Caccini, Musician to the Medici and her Primo Libro*, praca doktorska z 1971 roku, New York University.

²⁶ S. Cusick, *Re-Voicing Arianna (and Laments)*, dz. cyt., s. 437.

Przykład 1

F. Caccini, *Il primo libro delle musiche* (1618), *S'io men vò, morirò*, takty 16–34²⁷

The image shows a musical score for the piece 'S'io men vò, morirò' by Francesca Caccini. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The lyrics in Italian are: 'S'io men vò, morirò / Ahi, crudel dipartita / S'ora il cor non ha virtù / Contra il duol di sua ferita / Come lei non miri più / Chi salvar potrà mia vita'. The English translation is provided in the text block below.

Tekst²⁸:

S'io men vò, morirò
Ahi, crudel dipartita
S'ora il cor non ha virtù
Contra il duol di sua ferita
Come lei non miri più
Chi salvar potrà mia vita

Jeśli odejdę, umrę
Och, okrutne odejście
Jeśli teraz serce nie ma siły
Wobec bólu własnej rany
Jak mogłoby nadal ją widzieć
Tę, która mogłaby zachować mnie dla życia

²⁷ Źródło: S. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, dz. cyt., s. 179.

²⁸ Tłumaczenie z angielskiej wersji za: S. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, dz. cyt., s. 178.

Przykład 2

F. Caccini, *Il primo libro delle musiche* (1618), *O vive rose*, takty 1–8²⁹

The image shows a musical score for the piece 'O vive rose' by F. Caccini. It consists of three systems of music, each with a vocal line (soprano and bass) and a basso continuo line. The lyrics are written below the vocal lines. The first system contains measures 1-2, the second system measures 3-5, and the third system measures 6-8. The lyrics in Italian are: '1 O vi - ve ro - se, 2 Lab - br' - a - mo - ro - se', '3 Se d'un bel vi - so, 4 D'un bel sor - ri - so, 5 Al - te - re an - da - te, al - te - re an - da - te', and '6 - ri - so, al - te - re an - da - te'. The Polish translation is provided in the text block below.

Tekst³⁰:

O vive rose	O żyjące róże
Labbr' amorose	Kochające usta
Se d'un bel viso	Jeśli w uroczej twarzy
D'un bel sorriso	W uroczym uśmiechu
Altere andate...	Poruszacie się dumnie

Cusick rozpoczyna opis utworów *S'io men vò, morirò* oraz *O vive rose* od zwrócenia uwagi, że komponując muzykę do miłosnych tekstów obu pieśni w formie duetów na sopran i bas, Caccini sugeruje śpiewanie ich przez parę kochanków³¹. Jednocześnie zabieg ten, zdaniem Cusick, spowodował zmiany implikowanej przez teksty dynamiki miłości fizycznej³². Co dokładnie ma tu na myśli? „Śpiewany jako pieśń solowa, tekst *S'io men vò, morirò* (*Jeśli odejdę,*

²⁹ Tamże, s. 180.³⁰ Tłumaczenie z angielskiej wersji za: S. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, dz. cyt., s. 180.³¹ Zob. tamże, s. 177.³² Zob. tamże.

umrę) wydaje się oddawać głos egoistycznemu pragnieniu jednej osoby, by podtrzymać miłone spotkanie aż do momentu osiągnięcia przez nią/niego odpowiedniej »małej śmierci«. Jednak śpiewany jako duet, tekst staje się jednoczesnym ćwiczeniem obopólnie negocjowanego rozwiązania problemu rytmiczności końcówek wersów oraz zadziwiająco wyraźną reprezentacją poszukiwania przez dwójkę kochanków satysfakcjonującego ich oboje seksu. Podobnie [tekst] *O vive rose* śpiewany przez jeden głos wydaje się konwencjonalnie uprzedmiotawiający, jako że nakłania usta drugiej osoby do poddania się pożądaniu mówiącego. Jako duet jednakże oddaje głos pragnieniu dwójki kochanków do wzajemnego poddania się oraz, w domyśle, jest ich odpowiedzią na apel, by ona/on odstąpiła od pożądania, które inni widzą w jej/jego oczach. W ten sposób Francesca odchodzi od dynamiki aktywny – pasywny, mówiący – milczący partner w kierunku relacji między podmiotami. Ich głosy odgrywiają wzajemne pożądanie poprzez jednoczesne wykonywanie jednego tekstu, powołanego do istnienia przez ich cielesne akty³³. Po tym znaczącym początku Cusick przechodzi do opisu obu pieśni, nadal łącząc interpretację feministyczną z analizą formalną. I tak w *S'io men vò, morirò*, reprezentującym jej zdaniem przeciwstawne sobie pragnienia kochanków, Francesca Caccini dokonuje podkreślenia owej sprzeczności poprzez ciągłą oscylację pomiędzy centrami tonalnymi (F, d) oraz pomiędzy imitacją i homofonią³⁴. Cusick, podobnie jak kiedyś McClary, interpretuje dostrzeżone elementy muzyczne swobodnie i jednoznacznie: „tak jak w akcie seksualnym, ich ciała doświadczają radosnego kontaktu i bolesnej separacji”³⁵. Dalej Cusick opisuje dokładnie, na czym polega dostrzeżony przez nią w utworze problem rytmiczny, zasadzający się na walce o stworzenie „muzycznie satysfakcjonujących końcówek wierszy poetyckich, kończących się na akcentowanych i nieakcentowanych sylabach”³⁶. Fragment ten (i jednocześnie analizę tej pieśni) kończy Cusick, porównując *S'io men vò, morirò* do „dobrego seksu”³⁷. *O vive rose*, podobnie jak poprzedni utwór, jest według badaczki oparty na podtrzymywaniu wzajemnego pożądania³⁸. Muzycznie reprezentowane jest to poprzez długotrwałe unikanie przez głosy homofonicznego zjednoczenia i harmonicznego kadencji aż do połowy śpiewanego niemal bez oddechu tekstu³⁹. Struktura metryczna pokazuje zaś drogę poszukiwania ust przez siebie aż do ich złączenia na końcu⁴⁰. Analizy utworów podsumowuje Cusick zarówno „muzykologicznie”, jak i „feministycznie”, wskazując na wartość pedagogiczną pełnego wyzwania charakteru metrycznego pieśni⁴¹. W tym drugim podsumowaniu wartość pedagogiczna przypisana zostaje

³³ Tamże.³⁴ Tamże.³⁵ Tamże.³⁶ Tamże.³⁷ Tamże, s. 178.³⁸ Zob. tamże.³⁹ Zob. tamże.⁴⁰ Zob. tamże, s. 180–181.⁴¹ Zob. tamże, s. 181.

umożliwianiu śpiewakom/śpiewaczkom ćwiczenia niepatriarchalnej wersji miłości (wniosek ten wyciąga Cusick na podstawie posiadania w tych utworach przez każdego partnera głosu i prawa do wyrażania pragnień). Co więcej, zdaniem badaczki, seksualna dosłowność będąca podstawą budowy kompozycji Caccini dowodzi, że druga część jej *Il primo libro delle musiche* ma „implikacje normatywnych relacji płciowych i seksualnych, które kształtowały codzienne życie jej, jej uczniów/uczennic i jej patronów/patronek”⁴².

Powyższe przybliżenie analiz Suzanne Cusick miało na celu przedstawienie jednego ze sposobów (a jest ich wiele), w jaki muzykologia feministyczna łączy konwencjonalność (w rozumieniu konwencjonalnych analiz formalnych) z zagadnieniami gender. Dzięki temu pierwsza, teoretyczna część niniejszego tekstu otrzymała swoje praktyczne uzupełnienie i zobrazowała, jak powiązane mogą być ze sobą gender i muzyka.

⁴² Tamże.

GENDER, CZYLI STRACHY NA ŁACHY

Do niedawna słowo „gender” znane było głównie w wąskich kręgach akademickich. Gdy w końcu lat 90. powstawały w Polsce pierwsze gender studies, odbierane były powszechnie jako niezbyt poważna nowinka z Zachodu, niemająca wiele wspólnego z naszymi realiami. Od tamtego czasu wiele się zmieniło. Nie trzeba już dopraszać się w księgarniach półki z literaturą feministyczną i genderową. Teraz już takie działy są, powstały z powodu obfitości książek, które gender tłumaczą, i tych, które nim straszą. Samo słowo „gender” zrobiło w ostatnich dwóch latach oszałamiającą karierę i dotarło nawet pod strzechy. O tak wielkiej popularności tego terminu teoretyczki gender studies pewnie nie marzyły, ale zapewne też nie spodziewały się, że będzie się ona wiązać z przypisaniem mu całkiem nowych i zaskakujących znaczeń. „Gender” jest znany dziś w każdym mieście i w każdej wsi w Polsce i często wiadomo o nim tylko tyle, że to nowe wcielenie samego diabła. Popularność temu słowu zapewniła kampania krytyki tak zwanej ideologii gender, prowadzona przez biskupów Kościoła katolickiego.

Na polskim myśleniu o „gender” długim cieniem kładzie się postać Pawki Morozowa, nastolatka z Rosji, który władzy radzieckiej doniósł na swojego ojca, kulaka. Ojciec został zabity przez nową władzę, natomiast dziadek zabił wnuczka-donosiciela. Władza radziecka uczyniła Pawkę bohaterem i wzorcem do naśladowania dla wszystkich komsomolców. Echo tej krwawej historii z początków kształtowania się władzy radzieckiej do dziś daje się usłyszeć w krajach dawnego obozu socjalistycznego. O to samo chodzi „ideologii gender”, przekonują przeciwnicy „genderu”: o wytworzenie nowego człowieka, który będzie bardziej lojalny wobec odległej i bezosobowej władzy niż wobec własnej rodziny i ludzi, wśród których się wychował. Rodziny nie można krytykować ani modyfikować, bo to jest miejsce wolne od politycznej władzy, a „ideologia gender”, zapewniają, to szatański wynalazek rządów rozmaitej maści, by ingerować w rodzinę i żeby ją skompromitować oraz pozbawić znaczenia. Celem rządzących jest bowiem wytworzenie takich obywateli i obywaterek, dla których rodzina nie będzie żadnym punktem oparcia, przestrzenią zaufania i akceptacji ani obszarem dbania o swobodny i godny rozwój wszystkich jej członków i członkiń. Celem rządzących jest społeczeństwo ludzi, którzy

¹ Niniejszy tekst bazuje na artykule autorki *Nie warto umierać za gender*, opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” 23 grudnia 2014 roku.

będą ufać jedynie odgórnej władzy, jedynie wobec niej będą lojalni i pozostaną niezdolni do stawienia jej oporu. Chodzi o globalny spisek przeciw zachodniej kulturze i cywilizacji, przekonują krytycy „ideologii gender”: o zniszczenie podstawowych struktur społecznych i o wydanie człowieka na pastwę władzy państwa, partii i korporacji.

Próby poprawienia sytuacji kobiet i dzieci w tradycyjnych rodzinach napotykają więc na opór. Gdy metodami edukacyjnymi lub prawnymi próbuje się pomóc słabszym i wyzyskiwanym w rodzinie, podnosi się krzyk, że to zamach na tradycyjne wartości. Tymczasem najbardziej tradycyjną z tych wartości jest przywiązanie mężów do swoich przywilejów, a zwłaszcza do korzystania z pracy żon. Rodzina nie jest obszarem wolnym od władzy. Bywa ona przestrzenią pogodnej i poczciwej władzy rodzicielskiej w szczęśliwych rodzinach, ale też bywa obszarem tyranii silniejszych, najczęściej mężczyzn. Rządzą w niej zasady przekazywane przez pokolenia. Na straży tych zasad stoi kultura, społeczeństwo i religia. Do tych zasad należy korzystanie przez mężczyzn z pracy kobiet, co uznawane jest za oczywiste oraz zgodne z naturą, tradycją i historią. Przemoc obecna w rodzinach, również fizyczna, najczęściej przemoc mężczyzn wobec kobiet i dzieci, maskowana jest zapewnieniami, że przecież „kobiety nawet kwiatkiem nie można uderzyć”.

Feminizm wraz z koncepcją gender jest próbą poprawienia sytuacji, również w rodzinach. Poprzez radykalny, krytyczny namysł nad tym, czym jest płeć i poprzez wykazanie jej performatywnego charakteru, czyli jej rodzajowości („dżenderowości”) otwiera on drogę do nowego myślenia o płci i do realizowania własnej rodzajowości w sposób bardziej inwencyjny niż dotychczas. Bycie kobietą i bycie mężczyzną po nowemu, ustalanie nowych, uczciwych relacji pomiędzy płciami, a również realizowanie swoich wyborów życiowych poza szablonami: kobieta-mężczyzna, by w pełni, swobodnie i godnie realizować swój potencjał życiowy, to propozycja feministyczna.

Napotyka ona na opór fundamentalistycznych tradycjonalistów. Ich podstawowym dogmatem jest binarność płci wraz z przypisanymi jej funkcjami, a krytykę tego binarnego systemu uznają za atak na podstawowe wartości kultury Zachodu. W obronie społecznych kast płciowych, które dla nich są ważniejsze niż indywidualny człowiek, fundamentaliści okopują się na szanicach obrońców kultury Zachodniej. Nic bardziej błędnego. System ról płciowych nie był nigdy w myśli Zachodniej uznawany za jakąś szczególną wartość. Dopiero feministyczna krytyka kultury wprowadziła refleksję na temat płci do kultury Zachodu. Wcześniej taka refleksja istniała jedynie na marginesie myśli o człowieku. Feminizm wydobył i uczynił przedmiotem namysłu wszechobecny i praktykowany na co dzień, lecz wcześniej rzadko problematyzowany podział na płcie oraz wykazał, że Zachodnia refleksja dotycząca człowieka zazwyczaj ograniczała się do człowieka rodzaju męskiego, a pomijała kobiety.

Fundamentalisci zapewniają, że namysł nad tym, czym jest płeć i czy można ją realizować inaczej, jest bezprzedmiotowy, ponieważ ponad dwa i pół tysiąca lat temu w Biblii zostało wyraźnie napisane, kim jest mężczyzna, a kim kobieta. Uważają, że płeć jest czymś oczywistym, istnieją dwie płcie, a koncepcja płci kulturowej służy zaciemnieniu tego stanu rzeczy i szkodliwemu rozmywaniu różnicy płciowej. Przytaczają oni wers 27 z Księgi Rodzaju, w którym jest

zapisane, że „stworzył [...] Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę”². Interpretują oni ten wers w kontekście następnego, 28, w którym kobieta i mężczyzna dostają od Boga polecenie, by się rozmnażali. Faktycznie, z perspektywy prokreacji płeć daje się wyraźnie zdefiniować: kobieta to zapładniana, a mężczyzna to zapładniający uczestnik procesu prokreacji. Gdyby jednak w kwestii płci chodziło wyłącznie o prokreację, sprawa byłaby prosta. Tak jednak nie jest, prokreacja to tylko jeden z bardzo wielu obszarów życia człowieka, w których w grę wchodzi płeć. Inne sytuacje, naznaczone płcią, to praca zawodowa, kariera, utrzymanie domu, zarobki i wysokość emerytury, wychowywanie dzieci oraz wiele innych, w których kategoria płci ma znaczenie, choć nie ma bezpośredniego związku z płodzeniem i rodzeniem.

Zwolennicy prokreacyjnej koncepcji płci absolutyzują prokreację i z jej perspektywy definiują człowieczeństwo. Zdają się przy tym zapominać, że zgodnie z Pismem Świętym nie rozmnażanie się, lecz zbawienie jest najwyższym celem człowieka. „Mężczyzną i kobietą stworzył ich Pan”, ale w pierwszym rzędzie stworzył ich ludźmi, a powinnością chrześcijanina jest przecież troska o zbawienie swej duszy, nie o rozmnażanie. Czy kiedy kobieta i mężczyzna ustalają ze sobą, że ich rodzina będzie inna, lepsza, jest to niechrześcijańskie? Jeśli nie będzie w niej przemocy, a prace domowe będą dzielić równo, inaczej niż było w ich rodzinnych domach? Negocjacje genderowe tych młodych ludzi nie są żadnym zamachem na rodzinę i nie są dla niej groźne, wręcz przeciwnie.

Aby lepiej naświetlić przedmiot sporu, trzeba przypomnieć, skąd wziął się termin „gender”, czyli rodzaj. Amerykański seksuolog, Robert Stoller, w latach 60. prowadził badania nad osobami transseksualnymi, czyli takimi, które mają subiektywne poczucie przynależenia do płci innej niż ta, do której społeczeństwo przypisuje ich ze względu na wygląd i funkcje ciała. Stoller w 1968 roku opublikował wyniki swoich badań w książce *Sex and Gender*, a jego koncepcja płci odczuwanej, nie-biologicznej, została podjęta w teoriach feministycznych i była na różne sposoby w nich rozwijana. Koncepcja płci czy raczej rodzaju, niezależnego od płci biologicznej, była inspirująca, a też intuicyjna. O ile bowiem płeć biologiczna w każdej kulturze daje się w znacznej większości przypadków łatwo ustalić na podstawie różnic w budowie i funkcjach ciała (rzadkimi, ale istniejącymi wyjątkami są hermafrodyty, posiadający i męskie, i żeńskie cechy płciowe), o tyle płeć psycho-socjo-kulturowa, czyli właśnie „gender”, jest kwestią konwencji. Osoba, która jest w ciąży, w każdej kulturze uznana będzie za kobietę, ale nie w każdej kulturze za kobietę zostanie uznana osoba ubrana w sukienkę. Sukienka to element konwencji kulturowej, a nie cecha płci. Konwencje dotyczące tego, w jaki sposób komunikowana jest płeć, są zmienne kulturowo i historycznie. Faktycznie, tak jak na poziomie biologicznym ludzie są dymorficzni i płcie biologiczne są dwie, tak płcie kulturowe również zazwyczaj są dwie. W niektórych społeczeństwach nie jest to jednak regułą. Margaret Mead, badaczka kultur pierwotnych, stwierdziła w niektórych z nich istnienie społecznego przyzwolenia na indywidualną decyzję o wyjściu poza dualizm płci. Na przykład wśród Indian Zuni

² Biblia Tysiąclecia, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa 1991, s. 25.

można zadeklarować przynależność do płci innej niż męska lub żeńska, do trzeciej płci. W niektórych współczesnych społeczeństwach, na przykład w Indiach, Tajlandii czy Macedonii, też jest taka możliwość. W Indiach osoby deklarujące przynależność do trzeciej płci noszą nazwę hidźrasów, w Tajlandii są to gatoi, a w Albanii i Macedonii – virgineshe, tak zwane zaprzysiężone dziewice (możliwość wyboru trzeciej płci dotyczy tylko kobiet). Indie, ale też Australia, należą do nielicznych krajów, które prawnie dopuszczają możliwość zadeklarowania własnej płci jako innej niż męska lub żeńska.

W naszej kulturze na przestrzeni ostatnich trzech – czterech pokoleń dokonały się duże zmiany, dotyczące płci kulturowej. Najlepiej je widać poprzez przemianę sposobów komunikowania płci. Jeszcze całkiem niedawno, bo w pokoleniu naszych pradiadków i prababć, moda kobieca i męska były całkiem odmienne. Noszenie spodni dotyczyło wyłącznie płci męskiej, co współcześnie jest już całkowitym anachronizmem. Dziś kobiety powszechnie noszą spodnie, noszą też sukienki, podczas gdy mężczyźni wkładają tylko spodnie i jeszcze nie nastąpiła moda na spódnice czy sukienki dla nich. Jest to nadal element przynależny kobiecej płci kulturowej, z wyjątkiem osób duchownych, co również może się w przyszłości zmienić. W końcu starożytni Grecy i Rzymianie, którzy stworzyli podwaliny kultury europejskiej, ubierali się w tuniki i togi, czyli właśnie w rodzaj sukienek.

Zmiany płci kulturowej dokonują się w o wiele szerszym zakresie: kobiety coraz częściej pracują w zawodach uznawanych dotąd za męskie oraz pełnią funkcje w życiu publicznym, które wydawały się dotąd odpowiednie jedynie dla mężczyzn. Mężczyźni częściej zajmują się małymi dziećmi, coraz więcej młodych mężczyzn z wózkami widać na ulicach. Również w domach gotowanie i sprzątanie przestaje być przypisane jednej płci.

Ciekawe jest też, że język polski uwzględnia możliwość trzeciej płci, względnie pozapłciowości. Oprócz femininum i maskulinum istnieje w nim też neutrum. Gdyby iść za intuicją języka, trzeba byłoby uznać, że dzieci mają inną płeć kulturową niż kobiety i mężczyźni i że ich gender (płeć kulturowa) jest nijaka.

W teoriach feministycznych termin „gender”, czyli płeć kulturowa, był narzędziem pojęciowym do wypracowania koncepcji zmiany sytuacji kobiet i takiej przemiany społeczno-kulturowej, która uwolni społeczeństwa od upodrzędzania kobiet. Teorie feministyczne znalazły swoje miejsce na uniwersytetach, początkowo amerykańskich i tam były rozwijane najpierw pod nazwą studiów kobiecych. Później dokonana się zmiana nazwy na studia genderowe, zmiana doniosła w skutkach, jak się okazało. Gender studies stopniowo odchodziły od zainteresowania zmianą społeczną i emancypacją kobiet na rzecz coraz większego wyrafinowania teoretycznego. W Polsce też czasem można się spotkać wręcz z samodefiniowaniem studiów genderowych poprzez negację „aktywizmu”, rozumianego w tym kontekście jako feministyczny ruch na rzecz zmiany społecznej. Pogląd, że „gender studies” to teoria, a feminizm – coś całkiem innego, działalność społeczna, wprowadza anachroniczny podział na myślenie i działanie, jak gdyby można było działać, nie myśląc, albo myśleć dla samego myślenia, bez odniesienia do realnego życia. To drugie można sobie wyobrazić w odniesieniu do matematyki, ale nie do humanistyki, której częścią są „dżendery”, jak popularnie nazywa się studia

gender. Pierwsze w Polsce ogólnodostępne studia gender zainicjowano w 1995 roku na Uniwersytecie Warszawskim. Były forpocztą zmian, które później wprowadził na polskie uczelnie proces boloński. Zgodnie z nim zadaniem uczelni jest nie tylko dostarczanie wiedzy, ale też uczenie, jak tę wiedzę spożytkować dla siebie i dla swojego otoczenia. Studenci mają nie tylko zapamiętywać, żeby zdać i zapomnieć, lecz także nabywać na uczelni umiejętności zastosowania zdobytej wiedzy w swoim własnym rozwoju intelektualnym oraz uzyskiwać kompetencje społeczne, czyli umiejętności zastosowania zdobytej przez siebie wiedzy w swoim otoczeniu społeczno-zawodowym. W tym duchu powstawały w Polsce pierwsze „gender studies”. Proces boloński nie zaskakiwał i nie budził oporu, ponieważ wiedza o teoriach feministycznych nie miała być wiedzą do „zakuwania, zdawania i zapominania”, lecz miała służyć osobistemu rozwojowi i zaangażowaniu społecznemu.

Problemem teoretycznym, z jakim muszą się współcześnie konfrontować „gender studies” w Polsce, jest niedostrzeżenie autonomiczności refleksji feministycznej. Bywa ona włączana do teorii filozoficznych, którymi się jedynie inspirowała, choć do żadnej nie daje się sprowadzić. Zapożyczenia terminologiczne czy inspiracje teoriami filozoficznymi są jedynie środkiem do celu, którym jest wypracowanie danej teorii feministycznej, zazwyczaj niemieszczącej się w ramach żadnego z istniejących nurtów filozoficznych, a czasem wręcz nieuznawanych w nich. Pokazuje to przypadek Lucy Irigaray i Lacana. Lacan odciął się od swojej uczennicy. Z kolei egzystencjalizm Sartre’a nie wchłaniał *Drugiej płci* Beauvoir, która przez całe lata, w czasach największej popularności egzystencjalizmu, recypowana była poza kręgami entuzjastycznymi się filozofią Sartre’a. Niektórzy autorzy wywodzą koncepcję gender z marksizmu, z pominięciem myśli feministycznej, choć twórcy marksizmu nie znali i nie stosowali pojęcia gender. W marksizmie najciekawszą inspiracją dla feminizmu jest praca Engelsa *O pochodzeniu rodziny*, bazująca na odkryciach Bachofena i jego pracy *Matriarchat*. Inni z kolei uznają za podstawowe dla gender studies inspiracje psychoanalizę, poststrukturalizm i studia postkolonialne. Tymczasem dla teorii feministycznych jest to zawężony wykaz, gdyż refleksja feministyczna nad upodrzędzeniem kobiet i zmianą społeczno-kulturową ma swoją o wiele bogatszą tradycję, budowaną w nawiązaniu do szerszego spektrum teorii. Klasyczna lektura, sytuująca teorie feministyczne na tle innych kierunków, czyli *Myśl feministyczna. Wprowadzenie* autorstwa Rosemarie Putnam Tong, oprócz autonomicznych teorii feministycznych, które nazywa feminizmem radykalnym, wymienia wiele inspiracji filozoficznych feminizmu. Na pierwszym miejscu umieszcza liberalizm z jego najbardziej wpływowym dziełem Johna Stuarta Milla pod tytułem *O poddaństwie kobiet* z 1869 roku. Egzystencjalizm, postmodernizm i ekofilozofia to kolejne nurty filozoficzne, do których sięgały myślicielki feministyczne.

Trzeba dodać, bo nie jest to w dzisiejszej Polsce oczywiste, że na uniwersytetach potrzebna jest przestrzeń do tego, aby myśli feministyczna, mająca 200 lat, łącząca się ze wszystkimi znaczącymi tradycjami filozoficznymi i wszechobecna w humanistyce, mogła być studiowana i rozwijana. Można ją nazwać gender studies, choć właściwie potrzebne są feminist studies, czyli po prostu wiedza o feminizmie. Taka nazwa byłaby bardziej

adekwatna, ponieważ podstawowym tematem myśli feministycznej nie jest gender, czyli płeć kulturowa, lecz upodmiotowienie oraz równe szanse dla wszystkich, niezależnie od płci – jakkolwiek by płeć rozumieć.

Feministki polskie z końca XIX i początku XX wieku domagały się dostępu do edukacji, pracy zarobkowej i praw politycznych „bez różnicy płci”. Kazimiera Bujwidowa w Krakowie, Paulina Kuczalska w Warszawie, czy Maria Dułębianka we Lwowie w ten sposób wyrażały postulaty ówczesnego ruchu kobiecego: żądały praw politycznych oraz dostępu do edukacji i do pracy zawodowej bez jej określania. Nie było przy tym istotne, co to jest płeć, jak ją definiujemy, ani to, kto ma władzę definiowania płci. Akcent położony był na równość szans, nie na płeć. Dzisiaj można byłoby powtórzyć postulaty feministek sprzed stu lat modyfikując je nieco: chcemy równych szans bez różnicy płci w każdym dowolnym znaczeniu pojęcia „płeć”. Chcemy równych szans dla każdej osoby, bez ograniczania ich ze względu na jej „gender”.

Z tej perspektywy patrząc, nie jest potrzebna polityka „genderowa”, odnosząca się do płci kulturowej, lecz polityka przeciwdziałania dyskryminacji ze względu na płeć w każdym sensie tego słowa, czy to ze względu na płeć biologiczną, czy kulturową. Podobnie nie jest potrzebna edukacja genderowa, jeśli, zgodnie ze swoją nazwą, ma dotyczyć płci kulturowej, lecz w pierwszym rzędzie potrzebna jest edukacja uwrażliwiająca na dyskryminację i stawiająca w centrum człowieka, a nie kulturowe konwencje dotyczące płci. Czy potrzebna jest sztuka genderowa? Guerilla Girls odpowiedziałyby na pewno, że nie. Potrzebne jest natomiast, i to pilnie, pokazanie, że twórczość kobiet nadal zbyt często podlega skrzywionej ocenie, obciążonej stereotypowym podejściem do płci, potrzebne jest również przewyciężenie dyskryminacji kobiet w sztuce.

Feminizm sprzeciwia się ograniczaniu szans i możliwości życiowych z racji płci oraz wspiera płeć dotąd dyskryminowaną, kobiety. Słowo „gender” jest narzędziem pojęciowym do realizacji tych celów, wypracowanym przez myśl feministyczną. To słowo budzi ostatnio wielkie emocje, ale nie ono jest najważniejsze, lecz zmiana świata na taki, w którym nie ma dyskryminacji ze względu na rozumianą tak czy inaczej płeć.

PROBLEM „GENDER” WYMYŚLIŁA RELIGIA

Gender pojawia się na samym początku opowieści o świecie. Najpierw było słowo, a zaraz potem gender. Bóg stworzył mężczyznę i uznał, że samotność w raju będzie dla niego monotonna, z – dość podłego – kawałka jego ciała stworzył mu rozrywkę w postaci kobiety. Kobieta – jeszcze zanim „zgrzeszyła” – już była czymś gorszym od mężczyzny. On został stworzony, ona dana mu jako dopełnienie jego szczęścia.

Zapewne od dawna nikt nie wierzy, że coś takiego zdarzyło się naprawdę. Mimo to absurdalna opowieść o powstaniu Ewy nie straciła swojej mocy. Jej prawdziwość zamieniła się w symboliczność. I dzięki temu nadal silnie oddziałuje na podświadome traktowanie płci. Mężczyzna otrzymał prawo pozwalające mu sądzić, że „coś ze mnie jest mną, mnie podlega i od mojej woli zależy”. Taki przekaz dotyczący pozycji kobiety podarowała mężczyźnie i narzuciła kulturze Biblia¹. Okazał się niezwykle sugestywny i przeniknął wszystkie dziedziny życia. Nie było potrzeby odwoływania się do podłej pozycji kobiety w dziele stworzenia. A tam kryje się kolejny świetny argument przeciwko Ewie. Wszystkie istoty – także rośliny – zostały stworzone bezpośrednio. „Niech ziemia wyda istoty żywe różnego rodzaju: bydło, zwierzęta pełzające i dzikie zwierzęta według ich rodzajów”². Tylko kobieta była półproduktem. Na dodatek nie od razu została uznana za potrzebną. Najpierw Stwórca zaoferował Adamowi zwierzęta, ale ten żadnego nie zaakceptował. W ten sposób kaprysy Adama doprowadziły do stworzenia Ewy. „...Pan Bóg z żebra, które wyjął z mężczyzny, zbudował niewiastę. A gdy ją przyprowadził do mężczyzny, mężczyzna powiedział: »ta dopiero jest kością z moich kości i ciałem z mego ciała«”³. Kobieta nie zasłużyła nawet na to, aby powstać z ziemi jak wszystkie inne zwierzęta. Ale ten argument nie został nigdy wysunięty, bo nie był konieczny; „zebro” wystarczyło.

Historia o pochodzeniu rodzaju ludzkiego funkcjonuje w obiegu kulturowym bez tych „sodomicznych” detali. Skomplikowane opowieści nie są skutecznymi manipulatorami świadomości. Ograniczenie informacji o początkach gatunku ludzkiego do dwóch punktów – Adam stworzony na podobieństwo Boga, Ewa zbudowana z części Adama – miało głęboki sens

¹ I inne religie wielkich ksiąg.

² Rdz 2, 22. Biblia Tysiąclecia, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa 1991, s. 24.

³ Rdz 2, 23, dz. cyt., s. 26.

manipulacyjny. Taki przekaz posiadał dobrze wyważony i skondensowany potencjał. Prawo wynikające z tego przekazu przez wieki skutecznie funkcjonowało (w wielu miejscach funkcjonuje nadal), stawiając kobietę w pozycji istoty niedecydującej o niczym.

Literacko-symboliczny zabieg na kobiecie przeprowadzony przez Biblię (i inne księgi) zasługuje na miano zbrodni przeciwko ludzkości⁴. Oczywiście takie oskarżenie nigdy nie zostanie wysunięte, bo winny jest nieosiągalny. Biblia traktowana jest jako księga objawiona, więc nikt na tej ziemi nie bierze odpowiedzialności za jej treść. „Tak zostało zapisane, tak było, tak ma być, bo taka jest prawda”. To klasyczna odpowiedź każdej religii, dająca prawo do niemyślenia, nietolerancji i niesprawiedliwości. Wszystko, co z tych ksiąg wynika, ma swoje usprawiedliwienie „wyżej”.

Historia biblijna o Adamie i Ewie podzieliła ludzkość na ludzi lepszych i gorszych. Mężczyźni stali się panami, którym kobiety miały służyć i podlegać. Operacja na ludzkiej świadomości została przeprowadzona w tak perfekcyjny sposób, że zaczęła funkcjonować jako prawo natury. Dla wszystkich stało się oczywiste, że mężczyzna mówi, a kobieta słucha⁵. Prawo natury ma w sobie siłę oczywistości, która skutecznie tłumi odruchy krytyczne. Prawa ludzkie poddają się krytyce i dzięki temu można rozpoznać ich sensowność lub absurdalność. Prawo biblijne⁶ – jako niepodważalne – zyskało przywileje należne prawom natury. Tym samym otrzymało najwyższe zabezpieczenie dla swojej trwałości i niezmienności.

Ta konfiguracja genderowa wpłynęła mocno na ewolucję społeczną i zasady doboru behawioralnego. Mężczyźni – będąc istotami dominującymi – zastygli w samozadowoleniu. Kobiety – jako ofiary – cały czas doskonaliły cechy pozwalające im na cichą decyzyjność i ukryte poczucie wolności. W tym celu musiały precyzyjnie wyczuwać męskie nastroje, napięcia oraz wynikające z nich groźby i przewyżczać je swoją chytrą inteligencją i umiejętnym manipulowaniem słabymi stronami przeciwnika. Relacje między mężczyznami a kobietami stały się zakamuflowanym polem walki.

W naturze między drapieżnikiem a ofiarą rozgrywa się ciągły wyścig zbrojeń. Obie strony próbują się prześcignąć w sprawności ucieczki czy ataku. Każda ze stron dostosowuje swoje możliwości do postępów drugiej. W tej grze ewolucyjnej cały czas panuje równowaga sił. Jedno wprawdzie potrafi coraz szybciej gonić, ale drugie coraz szybciej ucieka.

Ustalone przez Biblię relacje między mężczyzną a kobietą nie dopuszczały takiej gry, ponieważ wykluczały równowagę. Mężczyzna miał być silny, a kobieta słaba. Przy takiej dysproporcji sił ujawnianie przez kobietę jakichkolwiek możliwości groziło poważnymi konsekwencjami,

⁴ Kolejną tego typu „zbrodnią” popełnioną przez Biblię jest zdjęcie odpowiedzialności za śmierć Chrystusa z Rzymian (fantastyczne posunięcie marketingowe!) i przerzucenie jej w pełni na Żydów. Taki przekaz okazał się wystarczającym argumentem dla nienawiści, pogromów i w efekcie Holokaustu.

⁵ Oczywiście można znaleźć teksty filozofów religii z różnych wieków, stawiające kobiety na równi z mężczyznami. Jednak te poglądy nie zostały przeniesione z terenu teologii na teren cywilizacji i tym samym nie wpłynęły na społeczny status kobiety.

⁶ To fenomenalny przypadek twórczy, kiedy tekst napisany przez człowieka zaczyna funkcjonować jako przekaz z tamtego świata, otrzymując automatycznie status niepodważalnej prawdy.

cjami, z utratą życia włącznie. Dlatego kobiety – w przeciwieństwie na przykład do antylop, które ujawniały swoją szybkość – skrywały wiedzę, refleksje oraz wnikliwość psychologiczną. Można wręcz odnieść wrażenie, że im więcej mogły i wiedziały, tym bardziej były skryte i przebiegłe w uległości.

Kobiece strategie i podstępny wobec mężczyzn sposób są słabo udokumentowane. Nic dziwnego, w końcu ambicją kobiet było takie przeprowadzanie akcji, aby główny odbiorca, czyli mężczyzna, niczego nie zauważył. Kobiece sterowanie życiem miało charakter działania tajnego. I było podporządkowane mężczyznom. Udokumentowane są jedynie te przypadki, w których relacje płci uległy odwróceniu i kobieta zdobywała panowanie nad mężczyzną. W każdej z tych historii bohaterka ma wszystkie przewagi obu płci: jest piękna, mądra, przewidująca, kreatywna i wnikliwa. A przede wszystkim celuje w przyjazną manipulację i uczuciową hipokryzję. Kobieta, aby zwyciężyć, musiała być wielokrotnie lepsza od mężczyzny. Takie wyjątki jedynie potwierdzają regułę, jaka przez wieki obowiązywała w wielu kulturach. Opowieści o tych kobietach brzmią równie nieprawdopodobnie jak bajki o Kopciuszku.

Świadomość własnej pozycji – a właściwie dezorientację w tej kwestii – dobrze oddają analogie wymyślane przez kobiety, w których próbują one ukazać mężczyzn i siebie jako istoty równie ważne. W jednej „oni” to porcelana, a „one” to wióry, które zabezpieczają kruchy materiał w transporcie. Bez tego miękkiego opakowania porcelana nie przetrwałaby wstrząsów. To przygnębiające zestawienie wyrażało kiedyś dumę z niezbędności kobiet. Brak refleksji nad upokarzającym zakresem tej niezbędności stanowi dobrą miarę kobiecego podporządkowania. Inna analogia – bardziej współczesna – porównuje mężczyznę do głowy, a kobietę do szyi, która tą głową kręci. Dysproporcja wprawdzie się zmniejsza, ale podległość i brak prawa do własnej tożsamości pozostają.

Wiarygodne opisy tajnych strategii kobiecych można znaleźć jedynie w literaturze. Pisarze z większą wnikliwością przyglądali się grom społecznym i szybciej zauważali dysproporcje praw kobiet i mężczyzn. Mistrzem tych spostrzeżeń i refleksji okazał się Balzac. Nic dziwnego, że pokochały go kobiety w całej Europie. Można go nawet uznać za proroka gender. W *Ojcu Goriot* pod nazwą domu pani Vauquer zamieszczona jest intrygująca informacja: „Pensjonat domowy. Dla obojga płci i innych”⁷.

Mężczyźni żyli w nieświadomości skomplikowanych akcji, jakie się wokół nich toczyły. Folgowali swoim potrzebom intelektualnym i fizycznym, tłumili napięcia rozrywkami i alkoholem. Nie wyczuwali narastającej determinacji kobiet. W ten sposób stali się „leniami ewolucji społecznej”, przede wszystkim w sferze emocjonalnej. Ale przy tym mnóstwo wygrywali, bo mieli prawo do własnych pasji i rozwoju. Kobiety nie miały na to przyzwolenia, czasu ani miejsca. Zostały obciążone odpowiedzialnością za „gniazdo i potomstwo”. Poza tym sporo czasu zajmowało im wyczuwanie nastrojów i napięć, jakim podlegali mężczyźni. Dzięki temu kobiety stały się życiowymi ekspertami w skali mikro. Mężczyźni niezbyt interesowali się emocjami i koncentrowali się przede wszystkim na sprawach makro. Ten podział na świat mi-

⁷ H. Balzac, *Ojciec Goriot*, tłum. T. Żeleński-Boy, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 7.

kro i makro głęboko przeniknął psychikę obu płci i w efekcie zaciążył na obrazie genderowym po rewolucji feministycznej. Mężczyzna i kobieta zostali zaprogramowani przez zakres świata, jaki im przynależał. Tego nie mogły rozwiązać czy naprawić regulacje prawne ani kulturowe.

Feminizm – chociaż nie był w stanie naprawić całego zła – radykalnie zmienił sytuację na korzyść kobiet. Po pierwsze otrzymały one prawa wyborcze⁸. Została ogłoszona – co nie znaczy wprowadzona – równość. Od tego momentu kobiety miały dostęp do edukacji i wszystkich zawodów. W końcu mogły stać się ludźmi w pełnym znaczeniu tego słowa. I niektóre z tego skorzystały. Ale zdecydowana większość kobiet była i jest spętana starym światem mikro, w którym nadal istotną funkcję pełni „gra na mężczyznę” oraz przymus podobania się innym, a nie sobie. Dawniej kobiety były ograniczane, teraz często ograniczają się same. Są w trudnej sytuacji, bo oficjalnie nie są już ofiarami, ale psychicznie i cywilizacyjnie w dużym stopniu nimi pozostają. Pojawia się trudne pytanie. Od jakiego momentu ofiara ponosi odpowiedzialność za swój zdeformowany kształt?

Pomimo zadeklarowanej przez cywilizację równości, obie strony jeszcze nie do końca wiedzą, jak być pełnymi ludźmi. W pewnych miejscach mężczyźni są nawet w trudniejszej sytuacji niż kobiety. Opanowali intelekt, ale nie radzą sobie z emocjami. Niewątpliwie wysiłek w stronę intelektu znacznie szybciej daje efekty niż wysiłek w stronę emocji. Łatwiej przeniknąć Kanta niż potrzeby emocjonalne partnera czy rodziny. Dodatkowa trudność dla mężczyzn wynika z tego, że emocjonalność w trakcie ewolucji społecznej była wypracowywana przez kobiety. Dlatego dla wielu mężczyzn próby dorównania kobietom na polu emocji kończą się bezradnością lub uległością. Jednak sytuacja dość szybko się zmienia i wyrównanie zakresów emocjonalnych jest kwestią najbliższych generacji.

Zakamuflowana gra genderowa to obecnie już przeszłość. Jawne relacje między kobietą a mężczyzną zwalniają obie strony z wielu przymusów. Kobieta nie musi już za wszelką cenę być kobieca, a mężczyzna męski. Obie strony mają prawo zaprzeczać swoim uwarunkowaniom biologicznym i podążać za uwarunkowaniami duchowymi. Ta wolność rozszerza rozumienie płci. Sytuację potwierdzili psychologowie, uznając za normę zarówno preferencje hetero-, jak i homoseksualne. To oznacza wolność w wyborze płci, ale również wolność w sposobie manifestowania własnej płci w życiu codziennym. Na poziomie wyższej kultury demokratycznej to wszystko zostało uznane i przyjęte. Niestety, przeciętna świadomość społeczna ma problemy z zaakceptowaniem prawa do genderowej wolności. Wprawdzie pojawia się zgoda na pewne zachowania – trochę wymuszona przez snobizm na tolerancję – ale ma ona raczej charakter ustępstwa niż zrozumienia.

Gender, psychoterapia i coaching należą do zjawisk, które w XX wieku z dziedzin amatorskich przeistoczyły się w dziedziny profesjonalne. Wszystkie trzy łączy „dualizm operacyjny”, ponieważ funkcjonują równocześnie jako dyscypliny naukowe i jako praktyki społeczne. Wszystkie trzy są tak stare, jak ludzkie współistnienie. Amatorskie gender polegało

⁸ Trudno uwierzyć, ale w Szwajcarii dopiero w 1971 roku!

na intuicyjnym⁹ i zgodnym z tradycją ustalaniu ról kobiety i mężczyzny. Było raczej pilnowaniem stanu niż procesem, aczkolwiek pod spodem kobiecej poprawności narastał powoli bunt. Amatorska psychoterapia była jednym z kobiecych surwiwali. Z kolei amatorski coaching był uprawiany przez mężczyzn wobec synów i przez kobiety popychające mężów w stronę kariery. Obecnie wszystkie te dziedziny rozwijają swój profesjonalizm i poszerzają zakresy swojego działania. Psychoterapia i coaching operują na jednostkach lub na grupach zdefiniowanych. Gender jest narzędziem społecznym, którego zadaniem jest rozwikłanie skomplikowanej narracji absurdu, jaka została zbudowana wokół statusu płci w społeczeństwie.

Obecnie jesteśmy na etapie młodego genderyzmu postreligijnego¹⁰. Jego głównym celem jest doprowadzenie mężczyzn i kobiet do poczucia wspólnego człowieczeństwa. Kolejnym celem – kontynuacja walki o równouprawnienie – jest uzyskanie prawa do decydowania o własnej płci społecznej i orientacji seksualnej. Pod tym względem jesteśmy jeszcze „w lesie”. Wprawdzie widać postępy, ale dyskusja wokół problemu LGBT jest pełna przesadnej ostrożności i niezrozumiałej delikatności wobec fanatycznych obrońców heteroseksualizmu. Przejawem takiego kompromisu jest chociażby nieśmiałość starań o zalegalizowanie związków partnerskich. Tymczasem sama koncepcja takich związków już jest nieuzasadnionym ustępstwem. Jeżeli homoseksualizm został akademicko uznany za równoprawny z heteroseksualizmem, to obu orientacjom należą się takie same prawa, czyli śluby, adopcje, a w przypadku osób wierzących również śluby kościelne. Tego należy się domagać. Oczywiście to wszystko – zwłaszcza ostatni punkt – wymaga czasu, ale wydaje się nieuchronne.

W czasach, kiedy relacje genderowe znajdowały się pod wpływem ustaleń wynikających z religii, dokładnie było wiadomo, co wolno kobiecie, a co mężczyźnie, ponieważ role zostały narzucone i rozdzielone. Na dodatek regulacje prawne i zwyczajowe pilnowały tego niesprawiedliwego porządku. Jednak taki podział ról, oparty na wymyślonej (dla niektórych objawionej) historii, zdecydowanie przekraczał różnice wynikające z funkcji biologicznych. W efekcie kobieta zdecydowanie za bardzo różniła się od mężczyzny, a tym samym on od niej. Taka polityka gender doprowadziła do głębokiego rozdziału płci i również do poważnego kalectwa – zarówno mężczyzn, jak i kobiet – w postrzeganiu siebie jako ludzi. Nastąpiło zafalszowanie podstaw egzystencji, które musiało doprowadzić do kryzysu, a w efekcie do rewolucji.

Taką rewolucją był feminizm. W okresie mniej więcej stu lat poradził sobie z jawnymi ograniczeniami dotyczącymi kobiet i doprowadził do prawnego uznania równości płci. To zasługa na miarę wieczności. Ta operacja wymagała wielu uproszczeń i operowania wyraźnymi opozycjami. Mężczyzna był zły, kobieta dobra, on był oprawcą, ona niewinną ofiarą. Walka wymaga jasnych rozgraniczeń. Obecnie postawa bezkrytycznie afirmująca kobiety nie ma już uzasadnienia, a używanie takich uproszczeń stało się wręcz szkodliwe. W obszarze kultur zachodnich bataliony feministyczne odchodzą na zasłużoną emeryturę kombatancką. W innych

⁹ Założeniem stojącym za tą intuicją był przekaz biblijny.

¹⁰ Pozbawienie religii kompetencji genderowych wywołało w Polsce akcję Kościoła przeciwko terminowi „gender”. Bezradność intelektualna tej walki może być mierzona ilością absurdalnych argumentów.

miejscach świata nadal mają sporo do zrobienia i jest to zadanie, które stawia szczególne wyzwania. Feminizm jest produktem kultury zachodniej i powstał po to, aby dokonać na niej gwałtu. To się udało. Jednak metody zachodnie nie będą skuteczne w innych kulturach, które również czekają na wyzwolenie kobiet. Przystosowanie feminizmu – zapewne będzie się inaczej nazywał – do operacji na terenie innych kultur to jedno z zadań studiów genderowych.

Zwycięstwo feminizmu nie rozwiązało problemu zbyt głębokiego podziału płci. Naprawiło jedynie największe krzywdy i zostawiło krajobraz po bitwie, kreujący problemy i domagający się terapii. Dlatego akcja przeniosła się z ulicy na uniwersytety i w obszar kultury. Skończyła się walka, zaczęła się rehabilitacja antropologiczna. Studia genderowe stały się dyscypliną akademicką, której zadaniem jest opracowanie naukowych wyjaśnień i argumentów dotyczących sensu i zakresu płci w świecie współczesnym. Natomiast psychologia genderowa powinna uwolnić kobiety i mężczyzn od „nadmiaru płci”, jaki obu stronom narzuciła dotychczasowa polityka gender.

Sztuka i literatura mają tutaj swoje specjalne zadania. Żadni badacze ani psychologowie nie sięgną tak głęboko i nie spojrzą tak ostro jak twórca. Nie szkodzi, że spojrzenie artystyczne nie kreuje jasnych konkluzji ani nie podsuwa instrukcji pozwalających na działanie. Sztuce nie przeznaczono roli narzędzia rozwiązującego problemy. Jej zadaniem jest wyciąganie na wierzch tego, czego nie potrafimy dostrzec sami z siebie. Poprzez sztukę odkrywają się miejsca najbardziej stłumione, najbardziej prywatne i najbardziej zakryte przez pozorną oczywistość. Artysci nie komentują z zewnątrz, tylko stają się częścią istotnej dla nich „sprawy”. Dzięki nim można zrozumieć, co to znaczy być podmiotem lub ofiarą, a nie tylko obserwatorem. Wartość artysty dla społeczeństwa zawiera się właśnie w tej przenikliwości i w szczególnej zasadzie obecności wewnątrz spraw, które wydają się zewnętrzne. Domknięciem jest taka zdolność formułowania własnej irytacji czy afirmacji, która tworzy przekaz „piękny” i sugestywny. Wprawdzie nie do końca jeszcze opanowaliśmy mechanizmy przekładania sztuki na narzędzie interpretujące otaczającą nas rzeczywistość, ale jesteśmy coraz bliżej tej niezbędnej umiejętności.

Wartość inspiracyjna sztuki ujawnia się najlepiej w odniesieniu do problemów „gorących”. Obecnie takim tematem – wywołanym do „odpowiedzi” i nagłościonym tendencyjnymi komentarzami przez prawicowe opcje światopoglądowe – stał się gender. Dlatego warto spojrzeć na to zjawisko poprzez różnorodność wizji artystycznych. Takie wystawy jak *Gender Check*¹¹ czy *Gender w sztuce* w szerokim zakresie to umożliwiają.

¹¹ Kurator: Bojana Pejić. Ekspozycje: Mumok (2009), Zachęta (2010). Ta wystawa nie uzyskała dostatecznego nagłościenia społecznego, bo pięć lat temu termin „gender” był jeszcze terminem „chłodnym”, przede wszystkim akademickim.

Gender to płeć kulturowa. Studia genderowe badają zależność płci od historii i kultury. Kim w danym świecie są mężczyzna i kobieta, w dużym stopniu zależy od tego, kto manipuluje tymi wizerunkami. Przez wieki koncepcja gender znajdowała się w rękach religii, które osobom odmiennych płci narzucały „odpowiednie” dla nich role społeczne. Trwało to na tyle długo, że w przekonaniu wielu ludzi stało się prawem natury. Zdecydowana większość religii sprowadziła kobietę do roli płci słabszej, głupszej i podporządkowanej. Nadal niektórym wydaje się to „naturalne”. Studia genderowe próbują zrozumieć mechanizmy dotychczasowych manipulacji i szukają rozwiązań, które zapewnią wszystkim płciom pełną godność i te same prawa. Ambicją gender jest, aby „płeć społeczna” przestała być produktem ideologicznym, a stała się indywidualną decyzją człowieka, odpowiadającą jego poczuciu identyfikacji. Literatura i sztuka – jako narzędzia kultury – są w tych genderowych zmaganiach bardzo przydatne. Z jednej strony poddają krytyce to, co nami dotychczas manipulowało, z drugiej wnikają we współczesne pojmowanie płci. To, co dawniej było obu płciom narzucone z zewnątrz, obecnie staje się deklaracją w pełni indywidualną.

RETRENCHMENT VS. TRANSFORMATION: THE POLITICS OF THE ANTIPORNOGRAPHY MOVEMENT¹

This piece is drawn from a talk that was given to a number of groups between March and September 1983 in response to a growing movement among feminists to identify pornography as dangerous to women. Andrea Dworkin and Catherine MacKinnon then proposed their anti-pornography Civil Ordinance which tried to put into law claim that “pornography is central in creating and maintaining the civil inequality of the sexes.” In February 1986, the Ordinance was declared a violation of First Amendment rights by the U.S. Supreme Court. The questions remain: How should feminists who want to change sexual culture deal with pornography? In which activist direction can we seek a sexual liberation for women that goes beyond the neutral, unembellished promise of the First Amendment?

There is a storm brewing in the women’s liberation movement over sexual politics. This is not to say the women’s movement is by any means limited to the current debates about pornography. But when a woman today goes searching for the feminism she’s heard about, that has called her, she is likely to encounter the anti-pornography movement, with its definition of sex and sexual imagery as continuous zones of special danger to women. Of late, this has been one burning tip of feminism where energy and feeling collect.

These heated feelings recall the passions that fueled the early days of the present wave of feminism, that fueled the pro-abortion movement and the women’s health movement – both also about that contested terrain, the female body. As a veteran of those years, I remember how empowering that anger was, how it opened the eyes and cleansed the blood. We must indeed act out of what we feel or be cut off from the deepest sources of energy and political authenticity.

Nonetheless, I want to argue here that we need to know more about these feelings, or else run the risk of creating a strategy likely to move us away from the very things we say we desire. I want to argue that, in general, today’s anti-pornography campaigns achieve their energy

¹ First published in: *Caught Looking: Feminism, Pornography and Censorship*, ed. K. Ellis [et al.], Long River Books, East Haven 1992, pp. 10–17.

by mobilizing a complex amalgam of female rage, fear and humiliation in strategic directions that are not in the long-term best interests of our movement. A politics of outrage – which can be valuable and effective – can also seriously fail women in our efforts to change the basic dynamics of the sex-gender system.

Both in Canada and the United States in 1984, feminists have moved in the forefront of new political alliances pledged to combat pornography through legal means. Canadians have emphasized municipal bylaws, licensing and reforms in the Criminal Code, while U.S. anti-pornography activists are trying to use civil rights legislation as the basis of civil suits. These U.S. laws – now being proposed and tested in court – would allow an individual to claim damages if a public utterance could be defined as “the sexually explicit subordination of women.” What does it mean in Mulroney’s Canada or Reagan’s America to demand new legal means to regulate public sexual imagery? How have we come to this strategic and theoretical point in the history of feminist thinking and activism about men’s and women’s sexuality?

All that I think about activism centered on the symbolic terrain of the sexual has developed in the atmosphere of the remarkable new work of feminist historians and theorists such as Carl Degler, Ellen DuBois, Barbara Epstein, Kate Ellis, Linda Gordon, Mary Hartman, Carroll Smith-Rosenberg, Gayle Rubin, Carole Vance and Judy Walkowitz. They provide a frame through which I see women’s present efforts to gain sexual autonomy. This work suggests that though there were exceptions, most of the North American activist women who spoke of the importance of sex in the course of the nineteenth century spoke of how hard it was for women to gain control of their bodies within marriage – to control pregnancy. In this effort, middle-class women struggled to establish themselves as more authorities. Even some of the most radical nineteenth-century activists accepted a general moral scheme in which men were sexual predators, fallen women were victims, and married, middle-class women were sexually pure.

In other words, the vast majority of nineteenth-century feminists accepted a model of society that not only assumed that men and women live in separate spheres, do different social tasks, but also that they have essentially different sexual and moral natures. Vulnerable on many fronts, nineteenth-century women chose organizing strategies to gain protection that *confirmed* gender differences.

If one narrows one’s focus to these women, to the last major wave of feminism in the nineteenth century, male and female can look like two fixed, clearly defined categories, almost like two species. But as soon as one draws back and takes a longer view, these sharply defined gender distinctions begin to blur and shift. In the West in the last 150 years or so, the idea that gender is a particularly clear or useful principle by which to organize social life has been steadily eroded. We continue to cling to gender identity, of course – who, we wonder, would we be without it? – but gender keeps changing on us. Take, for example, the mothers of the young women who initiated the present wave of the women’s movement. Born into a world where women couldn’t vote, either forced to work or discouraged from working, depending not on gender but on class, rushed into the factories during World War II, then out of them again when the real men came home, this generation of women experienced – within one lifetime – four or five fundamentally

different versions, of what a woman is and does. They had reason to whisper into their daughters' ears that a woman might need to be any number of things.

Each wave of feminism has come a bit closer to facing this frightening malleability of gender. At the start of the present women's movement, we flirted with this idea as never before. Though Ann Koedt wrote in the germinal essay, *The Myth of the Vaginal Orgasm*, that female sexuality was utterly different and out of synchronization with male, other theorists, such as Shulamith Firestone (*The Dialectic of Sex*), were saying the opposite, that gender and sexuality were separable, that sex could be set free from the old gender boundaries, that birth control and the chance of economic independence outside the family were going to make a tremendous difference, were going to change what *being a woman can mean*. For a brief, heady moment, women as different as Koedt and Firestone joined in to proclaim the right to demand a sexuality more centered on female pleasure. Though consciousness-raising groups discussed rape and spent long sessions detailing "what men do to us around sex," their predominant mood was one of hope: we felt we could fight our oppression effectively.

But gradually the mood of the women's movement changed and its organizing shifted in emphasis. In general there was a move away from insisting on the power of self-definition – think of the Lavender Menace, or the early celebration of the vibrator, or the new heterosexual imperative that one should demand from men exactly what one wanted sexually – to an emphasis on how women are victimized, how all heterosexual sex is, to some degree, forced sex, how rape and assault are the central facts of women's sexual life and central metaphors of women's situation in general. How did a sector of the movement come to say that violence and rape are the fundamental causes of sexism, rather, for example, than child-rearing practices or economic inequalities? Why did the many powers of men to control women in a complex and heterogeneous society such as our own get telescoped into the single power of the male fist?

My answers to these questions are speculative and the following generalizations are not meant to imply that all anti-pornography campaigns have the same sources, content or political goals. Nor do I want to overstate the shift in movement priorities. Nearly all the current formulations of sexual issues in this wave of feminism were already present in the intense intellectual melee of 1969 to 1972. The changes of emphasis, of visibility, of strategy. We are faced now with the task of exploring the various strands of the ideological web we've been weaving all along, discovering and facing the contradictions that are inevitable in a movement as rich, as broadly based, as our own. There are many variables here – both inside and outside the dynamics of our own political groups.

Let me take it as emblematic and not a coincidence that in the United States pornography became a much publicized focus for feminist organizing around 1977, the same year that the U.S. Supreme Court began seriously to undermine the right to abortion it had only established in 1973. By ruling that women could not use Medicaid funds for abortions, the court returned abortion to the status of privilege for those who can afford it. This failure of movement momentum got publicity, while at the same time the Equal Rights Amendment to the U.S. Constitution, which would have rendered hundreds of discriminatory laws illegal, was beginning to run into serious

political trouble. The popular backlash against the political program of feminism was in full swing, with the New Right stealing media attention and gaining clout as a powerful, growing lobby.

In spite of a mass-based women's movement, by the late 70s it was also plain that women were not making economic gains. Though token women were appearing in high places, most women without economic support from men continued to live in poverty, a situation that has steadily undermined the allure of feminist enthusiasm for female independence. Without public support for day care and other family services, the working woman had reason to see her job not as a new access to power, but as one more instance of exploitation. Feminists have mounted a campaign against the "feminization of poverty," and, here and there, the fact that working women put in a double day has been acknowledged, but no social movement has yet succeeded in significantly altering this unfairness.

In such a political climate, feminists felt disappointment and frustration: How could it be that, in spite of the vitality of our movement, change was so much slower than we had hoped? The lively anti-pornography campaigns of this period are one expression of a general discouragement among women, and among all progressive movements during this period of backlash. The terms the anti-pornography movement uses to describe women's condition betray a loss of heart about women's ability to challenge men's power directly.

In this time of backlash, some feminists seem to be reasoning that if the state is impervious to our attacks, perhaps we can compel its unchecked strength to our service. Maybe, this argument goes, the masculine power structure that resisted the ideology of equality will listen more attentively to the ideology of difference. The anti-pornography movement posits a male sexual drive that is intrinsically violent, different in kind from a more consensual and loving female sexual nature. If equality and gender-blind institutions are unobtainable, if they are fantasies of sameness that bury women's particular sexual and psychological condition and obscure the phobic male reaction to women, then, these feminists reason, why continue demanding equality? Why not demand instead specific recognition in law and custom of women's special nature and vulnerability?

The logic of this argument is compelling, but it collapses a theoretical tension that was clear and vibrant earlier, a tension between recognizing the specific situation of women with all the strengths that proceed from it and, at the same time, attacking the female role, the female myth. In other words, female difference, the special culture of women, is a source of the movement's strength and authenticity while the idealization of femaleness tends to undermine the movement's power to challenge the status quo. Though some anti-pornography theorists pay lip-service to this distinction between women and the abstraction, Woman, almost all opt for a politics that defines male and female as relatively fixed, timeless categories. For these theorists, history is nothing but a record of female frustration and sexual slavery. Things are going badly now because for women they always go badly. For these feminists, only a profound and enduring difference between the sexes seems an adequately powerful explanation of why changes we wish for are so slow in coming.

One reason, then, why the anti-pornography movement became a focus of feminist energy in the late 70s lies in its claim to explain the recalcitrance of the male power structure. And at the same time that external events seemed to mock earlier feminist high expectations, internal

movement difficulties also made this emotionally vivid, symbolic campaign attractive. We had created revolutionary institutions, battered women's shelters, rape crisis centers, and the women who worked in them began to explore the complexity of female victimization. We learned from them not only about the variety of ways in which men brutalize women but also about how women internalize this oppression, weakening our capacity to resist. The women's movement set out to name male crimes formerly invisible – rape, wife battering, sexual harassment – and at first this naming was power in itself. For example, sexual harassment at work used to be socially invisible; it was accepted as a natural event, never seen as an injustice. Now, after years of effective feminist political action, in many an administrator's drawer lies a plan for what to do with a sexual harassment charge.

But rather than seeing this as a step forward in economic and social power, however small, our movement began to be frightened by what it had brought to light. Visibility created new consciousness, but also new fear – and new forms of old sexual terrors: sexual harassment was suddenly *everywhere*; rape was an *epidemic*; pornography was a violent polemic against women. It was almost as if, by naming the sexual crimes, by ending female denial, we frightened ourselves more than anyone else.

Pornography became the symbol of female defeat: Look, they hate us, we could say, pointing to a picture. Far less colorful instances of male dominance surround us: institutionalized sexism that needs no lurid, not to mention stigmatized, representations of naked women to make itself felt. But this engrained system of masculine power has proved far harder to attack.

Anti-pornography theory offers relief in the form of clear moral categories: there are victims and oppressors. As in the nineteenth-century debates on sex, lust is male, outrage female. But why should such solid, high boundaries between the genders comfort modern feminists? One reason must be our own uncertainties and anxieties about the present fluidity of gender imagery and identity. Nor are these anxieties unjustified: There is no guarantee that shifting of gender definitions are in themselves progressive, leading inevitably to increased flexibility and choice. Nonetheless, in the midst of disturbing change, we must recognize, too, our opportunities – and celebrate our triumphs. In spite of backlash and our own failures, the women's movement has made enduring changes in how everyone thinks about women.

Instead of recognizing that the new visibility of women's sexual victimization is a great leap forward, some feminists are drawing energy from the assertion that women's situation is fast deteriorating. They have, I believe, lost sight of the larger historical truth: the women of the nineteenth century *belonged* to their husbands or fathers. Under such conditions, wife beating and marital rape could barely be conceived of as crimes.

Our situation is profoundly different. Women are flooding into public space. Exploitation, new forms of sexual anomie, backlash, phobic resistance from men, new impediments to women's autonomy are all inevitable; but we must not misinterpret these as defeats, nor lose heart about our long-term ability to change the stale, nurture our own institutions and protect ourselves without restricting ourselves.

The anti-pornography movement has attracted women from many sectors of women's liberation. But this unity has a high price, for it requires that we oversimplify, that we hypothesize a monolithic enemy, a timeless, universal male sexual brutality. When we create "them," we perform a sort of ritual of purification: There are no differences among men or women – of power, class, race. All are collapsed into a false unity, the brotherhood of the oppressors, the sisterhood of the victims.

In this sisterhood, we can seem far closer than we are likely to feel when we discuss those more basic and problematic sources of sexual mores: ethnicity, church, school and family. We are bound to disagree once we confront the sexual politics implicit in these complex social institutions, but from just this sort of useful debate will come the substance of a nonracist feminist a concept of sexual freedom. Sometimes, ironically, our drive toward a premature feminist unity through female outrage has led scapegoating inside the women's movement, as if we were already agreed about which sexual practices belong beyond the feminist pale. I find such internal attacks particularly terrifying now at a time when sexual minorities are increasingly harassed by the state. Given the sexual ignorance, fear and oppression in a sex-negative society, it is a false hope that feminist unity can rely on a premature agreement on sexual expression.

What *are* the feminist grounds of unity in a discussion of pornography, or of women's sexual freedom in general? Feminists on all sides of this debate share the desire to "take back the night"; to own our sexual selves; to express these selves in images of our own choosing. We share a feminist anger about women's sexual exploitation and a desire to leave the impress of this feeling – our recognition of profound injustices that reach to the core of identity – upon the consciousness of the world.

We also share the belief that sex is primarily a social, not biological, construction; hence social power relations have everything to do with who can do what to whom sexually. Since sex is social, we agree that its symbolic representation is important, that the imagery of sex is worth feminist analytical attention. We agree, too, that in sex, as in everything, women are sometimes right to fear: misogyny permeates our social life and men dominate women. But finally, and significantly, we disagree about the best route to liberation – or even to safety.

Present anti-pornography theory, rather than advancing feminist thinking about sexuality, continues sexist traditions of displacement or distortion of sexual questions. Instead of enlarging the definition of sexual pleasure to include a formerly invisible female subjectivity, anti-pornography thinking perpetuates an all too familiar intellectual legacy, one that defines male arousal as intrinsically threatening to female autonomy. Once again, women's experience fades into the background while men fill the foreground. Anti-pornography theory limits this focus further by collapsing a wide range of sexually explicit images into only one thing: violence against women.

But feminists have little to gain from this narrowing idea of what pornographic imagery contains. A definition of pornography that takes the problem of analysis seriously has to include not only violence, hatred and fear of women, but also a long list of other elements, which may help explain why we women ourselves have such a mixture of reactions to the genre. (I have

heterosexual porn in mind here, but some of this description applies to other types of pornography; generally, porn is a much more varied genre than anti-porn activists acknowledge.)

Pornography sometimes includes elements of play, as if the fear women feel toward men had evaporated and women were relaxed and willing at last. Such a fantasy – sexual revolution as fait accompli – is manipulative and insensitive in most of the guises we know, but it can also be wishful, eager and utopian.

Porn can depict thrilling (as opposed to threatening) danger. Though some of its manic quality comes from women-hating, some seems propelled by fear and joy about breaching the always uncertain boundaries of flesh and personality.

Hostility haunts the genre, but as part of a psychodrama in which men often imagine themselves women's victims. Mother is the ultimate spectre and women, too, have moments of glee when she is symbolically brought low.

Some pornography is defiant and thumbs a nose at death, at the limitations of the body and nature, indeed at anything that balks the male (perhaps potentially the female?) will.

Porn offers men a private path to arousal, an arousal that may be all too easily routed by fear or shame.

Though pornography often centers emotionally on dramas of dominance and submission, anyone who has looked at the raging dependence or the imagined omnipotence of a one-year-old has reason to doubt that patriarchy is the only source of our species' love/hate relationship to the emotions of power and powerlessness. Pornography is infantile then, but "infantile" is a word we use as a simple negative at the risk of patronizing some of our own sources of deep feeling. In many of the guises we know, such infantile feelings give rise to images of the brutal or the coldly murderous; in others, however, childishness can be more innocently regressive, potentially renewing. As Kate Ellis and others have argued, we can indulge in fantasies of childish omnipotence without having these define the entire field of our consciousness or intentions. Particular deep feelings may be neither valuable or liberating, but they demand understanding; they cannot be sanitized through mere will.

Ridden with authoritarian fantasies as it is, pornography also flouts authority, which no doubt in part explains its appeal to young boys. Certainly while porn remains one of their few sources of sexual information we should not marvel at the importance of the genre. But porn as we know it is, of course, a miserably skewed source of information. While it does offer taboo, explicit images – however distorted – of the bodies of women, the male body usually remains invisible. Since men control porn, they can continue to conceal themselves from inquisitive female eyes.

The same people who want sex education removed from school now join feminists in the fight against porn. If this odd alliance prospers, we will hear the crash of successive doors closing in the faces of curious but isolated children. In the present political context, pieties about protecting children are passive and reactive; we are not protecting them so much as abandoning them to silence. Pornography as we know it requires a social context of ignorance and shame that present feminist campaigns against it do nothing to alter.

Finally, anti-pornography theory's central complaint about pornography is that it is objectifying and fragmenting. The genre makes women into things for male pleasure and takes only that part of the woman that pleases without threat. Once again, the danger of objectifying and fragmentation depends on context. Not even in my most utopian dreams can I imagine a state in which one recognizes all others as fully as one recognizes oneself (if one can even claim to recognize oneself, roundly, fully, without fragmentation). The real issue is a political one. Anti-pornography activists are right to see oppressive male power in the gaze of men at women: Women cannot gaze back with a similar, defining authority. But, while we all want the transformed sexuality that will be ours when we are neither dependent nor afraid, the anti-pornography campaign introduces misleading goals into our struggle when it intimates that in a feminist world we will never objectify anyone, never take the part for the whole, never abandon ourselves to mindlessness or the intensities of feeling that link sex with childhood, death, the terrors and pleasures of the oceanic. Using people as extensions of one's own hungry will is hardly an activity restrained within the boundaries of pornography, nor is there any proof that pornography is a cause rather than a manifestation of far more pervasive imbalances of power and powerlessness.

Anti-pornography activists argue that pornography is everywhere, both the source of woman hatred and its ultimate expression. This is an effort to have it both ways: woman-hating is everywhere, but the source of that hatred is specific, localized in pornography, the hate literature that educates men to degrade women. The internal contradiction here is plain. If misogyny is everywhere, why target its sexual manifestation? Or if misogyny collects around the sexual, why is this so? Why assume that the cordoning off of particular sexual images is likely to lessen women's oppression? This overemphasis placed on sex as cause is continuous with the very old idea that sex is an especially shameful, disturbing, guilt-provoking area of life. To accept rather than struggle against the idea that sex is dangerous and polluting is to fear ourselves as much as the men who rape and hurt. We need to be able to reject the sexism in porn without having to reject the realm of pornographic sexual fantasy as if that entire kingdom were without meaning or resonance for women.

Without history, without an analysis of complexity and difference, without a critical eye toward gender and its constant redefinitions, without some skepticism about how people ingest their culture, some recognition of the gap – in ideas and feelings – between the porn magazine and the man who reads it, we will only be purveying a false hope to those women whom we want to join us: that without porn, there will be far less male violence; that with less male violence, there will be far less male power.

In the anti-pornography campaign, the thing we have most to fear is winning, for further legal control of pornography would, first, leave the oppressive structures of this society perfectly intact, even strengthened, and, second, leave us disappointed, since crimes against women are not particularly linked to pornography and indeed have many other highly visible sources.

Women will be victimized while we lack power. But even now we are not completely powerless. In fact, we are in the midst of complex power negotiations with men all the time. One of the basic themes of porn is the taming of the beast. Woman, who if not bound, will grab; if not

gagged, will speak. Pornography's fantasy penis is meant to tame the little bitch as it rarely can in real life.

However silenced and objectified we may be in the prevailing culture, we are not *only* silenced, not *only* objectified. Porn cannot fully define the situation in which we find ourselves. It symbolizes some, but not all, of our experiences – with men, with sexuality, with culture. In the liberation struggles of the 60s, American radicals insisted that everything is connected: what was happening in Vietnam was connected to what was happening in imperialist America. In the analysis and rhetoric of the anti-pornography movement, this tendency is carried to a distorting extreme. Instead of seeing connections among very different elements in our culture, some anti-pornography activists conflate things, see them all running together down a slippery slope. Pornography leads to rape, which leads to the rape of the land, which leads to international imperialism.

I'm not arguing that these things are not connected, only that by connecting them too quickly, too seamlessly, through the evocative power of metaphor, we fail to see the all-important differences. We must make distinctions of kind and of degree. For it is in the places where things don't fit together neatly that we call best insert our political will toward change.

If we leave this discussion in the realm of moral absolutes, of slippery slopes on the road to sin, we have chosen a rhetorical strategy that can arouse and enrage but that cannot lead us to a position beyond the old moral categories of female righteousness.

Ironically enough, the slippery slope model isolates sex from all other issues, since all other issues collapse into sex, are only sex. Once again, differences, varieties of power and powerlessness, get lost in a false unity. A frame is drawn around women's sexual exploitation and we are told this is the whole picture, the essence, the core truth. Women's sexual suffering becomes women's sexuality itself.

We do particular injury to feminist work by conflating sex with violence. This is to cede precious territory to the political opponents of feminism. It may be the female legacy of shame and fear that makes us accept this equation so quickly. Is it in our interests – not to mention in the interest of truth – to say that because husbands often rape wives all marriage is rape? Or to say that women who reject this equation have been brainwashed by patriarchy? This is to deny women any agency at all in the long history of heterosexuality.

It is hard to imagine good organizing that can emerge from this insulting presumption. In her book *Right Wing Women*, anti-pornography theorist Andrea Dworkin argues that there are but two models for women's roles in society: the farm model and the prostitution model. Women are either fields to be plowed, cows to be milked; or they are meant to be bought. This is a pornographic reductionism of the role of women in history.

The anti-pornography world view purports to solve several problems at once: it explains the movement's failure; it downplays what is unnerving in our successes; it re-energizes honorably weary activists; it re-establishes unity at a time when differences among women are increasingly visible and theoretically important. But, built on weak foundations, these political gains will not endure. When maleness is defined as a timeless quality, it becomes harder rather than easier to

imagine how it can ever change. The politics of rage tapers off into a politics of despair – or of complacency – and gender, which at moments has seemed very fluid and variable, suddenly seems solid and reliable again. If, as Mary Daly generalized in *Gyn/Ecology*, foot binding in China and suttee in India and child molestation in Manitoba are all identical, seamless, essentially male acts, where is the break in this absolute tradition, the dynamic moment when female will can prevail?

Since one of the faults of anti-pornography theory is its misplaced concreteness, I can't be correspondingly specific about how I would go about working to alter the often limited, rapacious or dreary sexual culture in which women – and also men – now live. There are a lot of questions to answer: Does a disproportionate amount of misogynistic feeling cluster around sex? Why? How deep does sexual phobia go? Is sex in fact an area of experience that will need to be seen as separate, with its own inner dynamic, even perhaps its own dialectic? If we reject the strategy of repression and banning, how *do* we raise self-consciousness and political consciousness about the aspects of porn that express sexual distress, derangement, hostility? (It does seem obvious to me that banning is a step in the opposite direction, away from learning, from unmasking, and toward a suppression that ignores meaning.)

What is the actual content of porn and how is porn related to the broader questions of arousal? In other words, what makes something sexy, and what part does power play in the sexualization of a person or situation? Is it a feminist belief that without gender inequality all issues of power will wither away, or do we have a model for the future that will handle inequalities differently? Are there kinds of arousal we know and experience that are entirely absent in porn? How expressive is it of our full sexual range? How representative? How conventional and subject to its own aesthetic laws?

We must work to answer these questions, but we know a lot already. We know that women must have the right to abortion, to express freely our sexual preferences; that we must have the control of the structure and the economics of health care, day care, and our work lives in general. All these levels of private and social experience determine the degree of our sexual autonomy. The New Right is sure *it* knows what women's sexuality is all about. We must reject such false certainties – in both the feminist and New Right camps – while we set about building the non-repressive sexual culture we hope for, one in which women's sexual expressiveness – and men's too – can flourish. In her essay "Why I'm Against S/M Liberation" (in *Against Sadomasochism*), Ti Grace Atkinson says, "I do not know any feminist worthy of that name who, if forced to choose between freedom and sex, would choose sex." While women are forced to make such a choice we cannot consider ourselves free².

² Acknowledgements: I thank my co-editors of *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (Monthly Review Press), Christine Stansell and Sharon Thompson, and Carole Vance for many months of invaluable discussion. Nadine Taub helped me broaden and support my argument that disappointment is an unspoken theme of recent organizing, and Alice Echols was first to develop the theme of false unities.

This piece is a talk that was delivered to a number of groups during 1983. Thanks to the following sponsoring organizations: Calgary Status of Women; the San Francisco Socialist School and Women against Violence in Pornography and the Media; the Fourteenth National Conference: Women and the Law; Lavender Left and Philadelphia Reproductive Rights Organization; New York University Colloquium on Sex and Gender.

THE POLITICS OF HOUSEWORK

Though women do not complain of the power of husbands, each complains of her own husband, or of the husbands of her friends. It is the same in all other cases of servitude; at least in the commencement of the emancipatory movement. The serfs did not at first complain of the power of the lords, but only of their tyranny.

John Stuart Mill, *On the Subjection of Women*

Liberated women - very different from Women's Liberation! The first signals all kinds of goodies, to warm the hearts (not to mention other parts) of the most radical men. The other signals - HOUSEWORK. The first brings sex without marriage, sex before marriage, cozy housekeeping arrangements ("I'm living with this chick") and the self-content of knowing that you're not the kind of man who wants a doormat instead of a woman. That will come later. After all, who wants that old commodity anymore, the Standard American Housewife, all husband, home and kids. The New Commodity, the Liberated Woman, has sex a lot and has a Career, preferably something that can be fitted in with the household chores - like dancing, pottery, or painting.

On the other hand is Women's Liberation - and housework. What? You say this is all trivial? Wonderful! That's what I thought. It seemed perfectly reasonable. We both had careers, both had to work a couple of days a week to earn enough to live on, so why shouldn't we share the housework? So I suggested it to my mate and he agreed - most men are too hip to turn you down flat. You're right, he said. It's only fair.

Then an interesting thing happened. I can only explain it by stating that we women have been brainwashed more than even we can imagine. Probably too many years of seeing television women in ecstasy over their shiny waxed floors or breaking down over their dirty shirt collars. Men have no such conditioning. They recognize the essential fact of housework right from the very beginning. Which is that it stinks.

¹ First published in: Notes from the Second Year. Women's Liberation. Major Writings of the Radical Feminists 1970, pp. 28-31.

Here's my list of dirty chores: buying groceries, carting them home and putting them away; cooking meals and washing dishes and pots; doing the laundry, digging out the place when things get out of control; washing floor. The list could go on but the sheer necessities are bad enough. All of us have to do these things, or get someone else to do them for us. The longer my husband contemplated these chores, the more repulsed he became, and so proceeded the change from the normally sweet considerate Dr. Jekyll into the crafty Mr. Hyde who would stop at nothing to avoid the horrors of - housework. As he felt himself backed into a corner laden with dirty dishes, brooms, mops and reeking garbage, his front teeth grew longer and pointier, his fingernails haggled and his eyes grew wild. Housework trivial? Not on your life! Just try to share the burden.

So ensued a dialogue that's been going on for several years. Here are some of the high points:

"I don't mind sharing the housework, but I don't do it very well. We should each do the things we're best at." MEANING: Unfortunately I'm no good at things like washing dishes or cooking. What I do best is a little light carpentry, changing light bulbs, moving furniture (how often do *you* move furniture?) ALSO MEANING: Historically the lower classes (black men and us) have had hundreds of years experience doing menial jobs. It would be a waste of manpower to train someone else to do them now. ALSO MEANING: I don't like the dull stupid boring jobs, so you should do them.

"I don't mind sharing the work, but you'll have to show me how to do it." MEANING: I ask a lot of questions and you'll have to show me everything every time I do it because I don't remember so good. Also don't try to sit down and read while I'm doing my jobs because I'm going to annoy hell out of you until it's easier to do them yourself.

"We used to be so happy!" (Said whenever it was his turn to do something.) MEANING: I used to be so happy. MEANING: Life without housework is bliss. No quarrel here. Perfect Agreement.

"We have different standards, and why should I have to work to your standards? That's unfair." MEANING: If I begin to get bugged by the dirt and crap I will say, "This place sure is a sty" or "How can anyone live like this?" and wait for your reaction. I know that all women have a sore called "Guilt over a messy house" or "Household work is ultimately my responsibility." I know that men have caused that sore - if anyone visits and the place is a sty, they're not going to leave and say, "He sure is a lousy housekeeper." You'll take the rap in any case. I can outwait you. ALSO MEANING: I can provoke innumerable scenes over the housework issue. Eventually doing all the housework yourself will be less painful to you than trying to get me to do half. Or I'll suggest we get a maid. She will do my share of the work. You will do yours. It's women's work.

"I've got nothing against sharing the housework, but you can't make me do it on your schedule." MEANING: Passive resistance. I'll do it when I damned well please, if at all. If my job is doing dishes, it's easier to do them once a week. If taking out laundry, once a month. If washing the floors, once a year. If you don't like it, do it yourself oftener, and then I won't do it at all.

“I hate it more than you. You don’t mind it so much.” MEANING: Housework is garbage work. It’s the worst crap I’ve ever done. It’s degrading and humiliating for someone of *my* intelligence to do it. But for someone of *your* intelligence...

“Housework is too trivial to even talk about.” MEANING: It’s even more trivial to do. Housework is beneath my status. My purpose in life is to deal with matters of significance. Yours is to deal with matters of insignificance. You should do the housework.

“This problem of housework is not a man-woman problem. In any relationship between two people one is going to have a stronger personality and dominate. MEANING: That stronger personality had better be *me*.

“In animal societies, wolves, for example, the top animal is usually a male even where he is not chosen for brute strength but on the basis of cunning and intelligence. Isn’t that interesting?” MEANING: I have historical, psychological, anthropological and biological justification for keeping you down. How can you ask the top wolf to be equal?

“Women’s Liberation isn’t really a political movement.” MEANING: The Revolution is coming too close to home. ALSO MEANING: I am only interested in how I am oppressed, not how I oppress others. Therefore the war, the draft and the university are political. Women’s Liberation is not.

Man’s accomplishments have always depended on getting help from other people, mostly women. What great man would have accomplished what he did if he had to do his own housework?” MEANING: Oppression is built into the system and I, as the white American male, receive the benefits of this system. I don’t want to give them up.

• • •

Participatory democracy begins at home. If you are planning to implement your politics, there are certain things to remember:

1. He *is* feeling it more than you. He’s losing some leisure and you’re gaining it. The measure of your oppression is his resistance.
2. A great many American men are not accustomed to doing monotonous repetitive work which never issues in any lasting, let alone important, achievement. This is why they would rather repair a cabinet than wash dishes. If human endeavors are like a pyramid with man’s highest achievements at the top, then keeping oneself alive is at the bottom. Men have always had servants (us) to take care of this bottom strata of life while they have confined their efforts to the rarefied upper regions. It is thus ironic when they ask of women -where are your great painters, statesmen, etc. Mme Matisse ran a millinery shop so he could paint. Mrs. Martin Luther King kept his house and raised his babies.
3. It is a traumatizing experience for someone who has always thought of himself as being against any oppression or exploitation of one human being by another to realize that in his daily life he has been accepting and implementing (and benefiting from) this exploitation: that his rationalization is little different from that of the racist who says

“Black people don’t feel pain” (women don’t mind doing the shitwork); and that the oldest form of oppression in history has been the oppression of 50% of the population by the other 50%.

4. Arm yourself with some knowledge of the psychology of oppressed peoples everywhere, and a few facts about the animal kingdom. I admit playing top wolf or who runs the gorillas is silly but as a last resort men bring it up all the time. Talk about bees. If you feel really hostile bring up the sex life of spiders. They have sex. She bites off his head. The psychology of oppressed peoples is not silly. Jews, immigrants, black men and all women have employed the same psychological mechanisms to survive: admiring the oppressor, glorifying the oppressor, wanting to be like the oppressor, wanting the oppressor to like them, mostly because the oppressor held all the power.
5. In a sense, all men everywhere are slightly schizoid - divorced from the reality of maintaining life. This makes it easier for them to play games with it. It is almost a cliché that women feel greater grief at sending a son off to a war or losing him to that war because they bore him, suckled him, and raised him. The men who foment those wars did none of those things and have a more superficial estimate of the worth of human life. One hour a day is a low estimate of the amount of time one has to spend “keeping” oneself. By foisting this off on others, man has seven hours a week - one working day more to play with his mind and not his human needs. Over the course of generations it is easy to see whence evolved the horrifying abstractions of modern life.
6. With the death of each form of oppression, life changes and new forms evolve. English aristocrats at the turn of the century were horrified at the idea of enfranchising working men - were sure that it signaled the death of civilization and a return to barbarism. Some working men were even deceived by this line. Similarly with the minimum wage, abolition of slavery, and female suffrage. Life changes but it goes on. Don’t fall for any line about the death of everything if men take a turn at the dishes. They will imply that you are holding back the Revolution (their Revolution). But you are advancing it (your Revolution).
7. Keep checking up. Periodically consider who’s actually *doing* the jobs. These things have a way of backsliding so that a year later once again the woman is doing everything. After a year make a list of jobs the man has rarely if ever done. You will find cleaning pots, toilets, refrigerators and ovens high on the list. Use time sheets if necessary. He will accuse you of being petty. He is above that sort of thing (housework). Bear in mind what the worst jobs are, namely the ones that have to be done every day or several times a day. Also the ones that are dirty - it’s more pleasant to pick up books, newspapers, etc., than to wash dishes. Alternate the bad jobs. It’s the daily grind that gets you down. Also make sure that you don’t have the responsibility for the housework with occasional help from him. “I’ll cook dinner for you tonight” implies it’s really your job and isn’t he a nice guy to do some of it for you.
8. Most men had a rich and rewarding bachelor life during which they did not starve or become encrusted with crud or buried under the litter. There is a taboo that says women

mustn't strain themselves in the presence of men - we haul around 50lbs of groceries if we have to but aren't allowed to open a jar if there is someone around to do it for us. The reverse side of the coin is that men aren't supposed to be able to take care of themselves without a woman. Both are excuses for making women do the housework.

9. Beware of the double whammy. He won't do the little things he always did because you're now a "Liberated Woman," right? Of course he won't do anything else either...
10. I was just finishing this when my husband came in and asked what I was doing. Writing a paper on housework. Housework? he said, *Housework?* Oh my god, how trivial can you get. A paper on housework.

LITTLE POLITICS OF HOUSEWORK QUIZ

1. The lowest job in the army, used as punishment is
a) *working 9-5* b) *kitchen duty (KP)*
2. When a man lives with his family, his
a) *father* b) *mother* does his housework.
3. When he lives with a woman,
a) *he* b) *me* does the housework.
a) *His son* b) *His daughter* learns preschool how much fun it is to iron daddy's handkerchief.
From the *New York Times*, 9/21/69: "Former Greek Official George Mylonas pays the penalty for differing with the ruling junta in Athens by performing household chores on the island of Amorgos where he lives in forced exile" (with hilarious photo of a miserable Mylonas carrying his own water).
What the *Times* means is that he ought to have
a) *indoor plumbing* b) *a maid*.
6. Dr. Spock said (*Redbook*, 3/69) "Biologically and temperamentally I believe, women were made to be concerned first and foremost with child care, husband care, and home care." Think about
a) *who made us* b) *why?* c) *what is the effect on their lives* d) *what is the effect on our lives?*
7. From *Time*, 1/5/70, "Like their American counterparts, many housing project housewives are said to suffer from neurosis. And for the first time in Japanese history, many young husbands today complain of being henpecked. Their wives are beginning to demand detailed explanations when they don't come home straight from work and some Japanese males nowadays are even compelled to do housework." According to *Time*, women become neurotic
a) *when they are forced to do the maintenance work for the male caste all day every day of their lives* or b) *when they no longer want to do the maintenance work for the male caste all day every day of their lives*.

MASCULINITY IN THE LATE MODERN AGE

Two visions of masculinity

In the past, the man had to personify rationality, stability and heroism. Even a few decades ago there was a consensus that a 'real' man was one who provided for his family through his work and that it was his job that was the essence of his identity. Today, that consensus is no more.

One could say that there are now two competing paradigms of masculinity¹ in the West. In the traditional paradigm, masculinity equals domination and specialisation in particular areas of life. It is based on a heterosexual orientation, with a division of social roles into male and female and asymmetric masculine and feminine features. This asymmetry stems from gender stereotypes that combine masculinity with courage, assertiveness and power, while femininity is associated with caring, sensitivity and submissiveness. This vision of masculinity requires the man to subjugate other men, women and children. It enforces the suppression of feelings and forbids the man access to the full range of human experience. The traditional paradigm of masculinity to a large extent corresponds to the hegemonic version of masculinity, described in her book *Masculinities* by one of the best-known researchers of the topic, the Australian sociologist Raewyn Connell. The author defines hegemonic masculinity as the configuration of gender practice that embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees the dominant position of men and subordination of women.²

The currently prevailing version of the traditional paradigm of the male has been shaped by many factors, of which the most important have been: the Judaeo-Christian tradition, Greek philosophy (Plato, Aristotle) and the views of the 17th- and 18th-century thinkers who forged the fundamentals of revolution in science (Descartes, Newton, Bacon). The traditional male paradigm was reinforced by Sigmund Freud and his disciples and it is currently supported by socio-biologists and evolutionary psychologists. In this context, let us not forget the backlash against the rights of women that took place in the 1980s, first in the USA, then in Western

¹ Cf. K. Arcimowicz, *Obraz męszczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotyp*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.

² Cf. R.W. Connell, *Masculinities*, Policy Press, Cambridge 1995, p. 77.

Europe and elsewhere; this was an attempt to backpedal on the achievements of feminism.³ Numerous conservative social movements and organisations emerged, such as the Promise Keepers or the American 'mythopoetic' men's movement led by Robert Bly, under the banner of the re-assertion of the authority of fathers in families and a return to providing sons with traditional male role models as well as proclaiming anti-feminist slogans.

The new male paradigm emphasises the equality and partnership of women and children, considering these values to be fundamental in creating the new model of society. It includes the concept of androgyny and self-realisation, understood as implicit in the man striving to be as humane as possible. He no longer fights the feminine side of his personality. The new paradigm allows him to display both his masculine and feminine features and to achieve the full human potential. The man's lodestar is co-operation rather than domination. He is a partner to women and children. The new vision of maleness – unlike the traditional – does not discriminate against non-normative sexual identities. The new paradigm has been shaped above all by the women's liberation movement, feminist thought and postmodern reflection, including Jacques Derrida's theory of deconstruction and the views of Jean-François Lyotard. To my mind, the school of humanist psychology also played a significant part, with Abraham Harold Maslow, and input from Carl Ransom Rogers, as well as the concept of androgyny formulated by Sandra Lipsitz Bem. Other profound influences were the anti-patriarchy movement, New Age ideals, deep ecology and pro-feminist men's organisations. Also valuable are the contributions of researchers in gender studies, who aim to abolish misconceptions in this area and who reinforce the new image of masculinity through their research and publications. One must also mention men's studies, which emerged in the mid-1970s in universities in the USA and percolated to other countries. Harry Brod maintains that these studies are not anti-women but rather their goal is to probe and extend the understanding of men, also employing the findings of women's studies. According to Brod, both areas of study formulate similar questions in relation to femininity and masculinity, demonstrating the damage wreaked by sexual stereotypes and the strict differentiation between male and female roles; both have a critical attitude to the model of father as a distant breadwinner.⁴ Brod's reflections apply to the early phase of men's studies, which went on to develop in a number of different directions in relation to their attitude to women's emancipation movements.

There has been a battle raging between the patriarchal and the new visions of masculinity for the status of the 'truth'. In reality, however, not many men live their lives by adhering to all the precepts that make up the traditional paradigm. On the other hand, there are not that many men who opt for all the tenets of the new paradigm of maleness. Today, the prevailing majority of men in Western society pursue in their life values and behavioural models that are a fusion

³ Cf. S. Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, Vintage, London 1992.

⁴ Cf. H. Brod, *Introduction. Themes and Theses of Men's Studies*, in: *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*, ed. H. Brod, Routledge, New York – London, pp. 1–17.

between those propagated by the patriarchal male template and those linked to the new vision of maleness, with varying degrees of prevalence of the characteristic features of either role model.⁵

This observation is borne out by research conducted by *Discovery Species*, carried out in the 2000s on a sample of 12 000 men aged 25–39 in 15 countries. Interviews followed by questionnaires were conducted in a number of European countries, including Poland, and also in the Republic of South Africa. The results indicate that the traditional model of masculinity is being transformed. Faced with these changes, the modern man is obliged to add new roles to the traditional role of the breadwinner: he should be the woman's partner, and take part in child-caring duties and domestic chores.⁶

Contamination of various versions of masculinity is apparent when it comes to the identity of individuals; it can also be seen in various cultural fields and it has an impact on public institutions. The macro level (society and its norms) and the micro level (individuals and families) do not remain in isolation but in a dynamic feedback relationship. The extent to which tradition and the contemporary approach mix depends on the country. In Scandinavian societies – which could be described as progressing towards the equality of the sexes – social changes are more visible but for instance in Poland and other more male-dominated cultures⁷ the reformulation of the relationship between men and women as well as institutional and legal solutions are much less advanced.⁸

Men in professional life

The industrial revolution enforced the process of men transferring from rural work to new jobs in industry. At the beginning of the 19th-century the man's job and his professional activity as well as his activity in public life had become the lynchpin of his male identity. As industrialisation and bureaucratic structures grew, so the number of men earning a livelihood working on the land rapidly diminished. These men became distant-father breadwinners, obliging the women to devote themselves to child-rearing duties and running the household; thus with the progress of industrialisation, specialisation of male and female tasks developed.⁹ The end of World War II brought a dynamic growth of women's professional activity, which influenced a changing relationship between the sexes (I will cover this in more detail in the

⁵ Cf. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Wydawnictwo Akademickie ŻAK, Warszawa 2013, pp. 173–179.

⁶ Cf. survey *Species. Praktyczny przewodnik po świecie młodych mężczyzn*, conducted by Discovery Communication Europe Ltd, London 2008.

⁷ The Dutch social psychologist and cultural researcher Geert Hofstede has attempted to classify cultures according to their masculine and feminine dimensions, on the basis of research carried out in more than forty countries. For Hofstede, a masculine culture is one in which, generally, male and female roles are clearly differentiated, where there are few women holding posts in the official structures of power, where the dominant religion emphasises male prerogatives and the emancipation of women is perceived as a threat to the position of men.

⁸ Cf., i.a., G. Hofstede, *Comparative Studies of Sexual Behavior; Masculinity/Femininity as Dimension of Culture; Religion, Masculinity and Sex*, in: *Masculinity and Femininity: The Taboo Dimension of National Cultures*, ed. G. Hofstede, Sage Publications, Thousand Oaks – London – New Delhi 1998; G. Hofstede, *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values*, Sage Publications, Beverly Hills 1980.

⁹ Cf. P.N. Stearns, *Be a Man! Males in Modern Society*, Holmes & Meier, New York – London 1990, pp. 55–59.

next subchapter). Nevertheless, it must be pointed out that all over the world there still persists a significant disproportion in the wages of both sexes. The average gender pay gap in the member countries of the European Union was almost 17% in 2012. The largest discrepancies were found in Estonia – 28% and Germany – 22%, and the smallest in Slovenia – 3.5%.¹⁰

According to Richard Ochberg, the man's public image, particularly in his work role, plays a great part in the forming of the man's self-identity. The author is dubious about the compensatory function of the professional position, which – within the traditional model of masculinity – is supposed to provide an antidote to problems in personal life. In Ochberg's view, escaping from problems by migrating into the public sphere has negative consequences. He emphasises the necessity to alter the male role based on professional self-realisation as the number one normative priority, as this serves to impoverish the male identity.¹¹

Men have been increasingly seeking employment in such formerly feminised professions as nursing, social work, nursery and primary school education. The process of men's transition into jobs traditionally perceived as female has been slow, however, since frequently a man selecting such a post is viewed as having lowered his status and the decision is not considered to be positive. Men are far less keen on taking up jobs that are in the female domain, than the other way round.¹²

Men in the family

Currently, significant changes are taking place in an important sphere of our life – the family. The sociologists Anthony Giddens¹³ and Manuel Castells view them as a global revolution, which is occurring in almost all regions of the world. According to Castells, one of the most striking factors of the transformations in masculinity and the relations between the sexes has been the decay of the patriarchal model of family life in Western society. According to the Spanish sociologist, the patriarchal ideology, which legitimises the man's domination as a privilege granted to the family provider, has been undermined by women's growing professional activities and their financial independence.

In the member countries of the Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) the average participation of professionally active women has increased from 48% in 1973 to 62% in 1993.¹⁴

¹⁰ The report was based on comparing the results of different surveys (quoted after: *Gdzie jest największa różnica w płacach między płciami?*, *Biznes.Newsweek.pl*, <http://biznes.newsweek.pl/roznice-w-zarobkach-mezczyzn-i-kobiet-newsweek-pl,artykuly,281692,1.html>).

¹¹ Cf. R.L. Ochberg, *The Male Career Code and the Ideology of Role*, in: *The Making of Masculinities*, op. cit., pp. 173–191.

¹² Cf. K. Warming, *Wprowadzenie do metodyki projektu i celu*, in: *Mężczyźni w Europie pracujący w zawodach sfeminizowanych. Badania nad przeminą stereotypów i rolę tradycyjnie pełnionych przez mężczyznę. Raport*, ed. K. Sjørup, Roskilde University, Roskilde 2005, p. 5.

¹³ Cf. A. Giddens, *Modernity and Self-Identity, Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, Redwood City 1991.

¹⁴ Cf. M. Castells, *Power of Identity. The Information Age: Economy, Society and Culture*, Blackwell, Hoboken, New Jersey 1997.

Women spend more time working professionally outside the home than they did a few decades ago, which obliges men to participate more actively in family life, entailing a more balanced division of domestic duties between the sexes.¹⁵ The phenomenon of globalisation has favoured the global proliferation of the new behavioural models, norms and values, albeit at different speeds in different countries. Recent decades have brought an emphasis on the positive outcomes of men opening up emotionally. Many fathers have discovered the new, positive experiences and the psychological benefits of a more hands-on involvement in family life and childcare, and the media have taken up the increasingly common partnership family model.¹⁶ The American sociologist and authoritative voice in men's studies Michael S. Kimmel points out that if masculinity is socially constructed, one of the primary elements in that construction is the representations of manhood that we see daily in the mass media.¹⁷

The new pattern of maleness as presented in the media accentuates androgynous behaviour, also in relation to providing physical care for the baby. What is new is not so much the feelings involved but displaying the feelings. A TV advert for Nivea Baby is a good example of this: it shows the father showering the baby with kisses, cradling it in his arms and tenderly touching its hands and feet.

The introduction of paid paternity leave in many European countries is one tangible proof of the transformations taking place in the changing role of masculinity. The length of the leave varies between countries; in 2013, the longest – two months – paternity leave on full pay was available to fathers in Sweden, whereas Polish fathers had to make do with two weeks. Introduction of new legislation further shapes social awareness – caring for the baby is no longer perceived as the preserve of women.

Men's sexuality

In traditional societies, sexuality was closely linked with reproduction; in contemporary culture the two areas have been separated.¹⁸ Before, sexuality was perceived through the prism of marital monogamy and heterosexual relations; today more and more often diverse forms of informal partnerships have become acceptable, both monogamous and non-monogamous, as have non-normative sexual orientations – homosexual and bisexual.

It can be said that male domination in sexual relationships with women has been questioned. Contemporary woman has ceased to be a subordinate, passive object of male desire. More and more frequently, the woman becomes the sexual subject who deliberately pursues sexual satisfaction. A proportion of contemporary women engage in sex with men

¹⁵ Cf. M.S. Kimmel, *The Gendered Society*, Oxford University Press, Oxford – New York 2000, pp. 173–175.

¹⁶ Cf., i.a., D. Barthel, *When Men Put on Appearances: Advertising and the Social Construction of Masculinity*, in: *Men, Masculinity and the Media*, ed. S. Craig, Sage Publications, London 1992.

¹⁷ Cf. M.S. Kimmel, *Foreword*, in: *Men, Masculinity and the Media*, ed. S. Craig, Sage Publications, Newbury Park – London – New Delhi, pp. XI–XII.

¹⁸ Cf. A. Giddens, *Sociology*, Polity Press, Cambridge 2001.

for pleasure, without an emotional bond.¹⁹ Women's rights movements and sexual revolution have contributed to achieving equal status between men and women, also in sexual relations.

Since the 1960s, gay and lesbian movements in the USA and in Western Europe have thrown doubt on the normative value of heterosexuality; this phenomenon was largely aided by the works of researchers engaged in gay and lesbian studies and later analysis and theory developed within queer studies.²⁰

Since the 1980s, in the Western mass media, including films, TV soap operas and advertising, there have appeared positive images of those of non-normative sexuality. In TV series, such as the American sitcom *Modern Family*, or the Polish soap opera *Barwy szczęścia* (Colours of Happiness), homosexual men have been shown in father roles. These transformations in attitudes to sexual minorities are not just a result of changed social views on sexuality or a greater tolerance towards individuals with a non-normative sexual orientation, but stem also from economic factors.²¹ Research in countries including the USA and Poland shows that sexual minorities constitute a small percentage of society; amongst non-heterosexual men there is a higher percentage of individuals with above-average wages and level of education than amongst those who are heterosexual.²² At a time when the media are engaged in vigorous competition with one another to carve out a larger niche of the advertising market, this is something that does matter; this explains their increased targeting of sexually non-normative individuals.

Homosexual-friendly legislation designed to help those forming long-term relationships now exists in 30 countries. In some of these, two individuals of the same sex can enter into a legally binding civil partnership, while in others same-sex marriage is now a legal option.

Man's body and appearance

In the view of the cultural anthropologist Dariusz Czaja, 'excessive body exposure' is one of the most striking traits of contemporary culture. In all forms of the mass media, there is a ceaseless presence of images of human flesh, young and naked, untainted by mortal decay.²³ As early as the 1950s, the arrival in the USA of men-targeting magazines such as *Playboy* and

¹⁹ Cf. Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Wolumin, Poznań 2002, p. 54.

²⁰ Cf. S. Seidman, *Introduction*, in: *Queer Theory/Sociology*, ed. S. Seidman, Blackwell Publishers, Cambridge 1996, pp. 11–12; R.J. Corber, S. Valocchi, *Introduction*, in: *Queer Studies. An Interdisciplinary Reader*, ed. R.J. Corber, S. Valocchi, Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Melbourne 2003, pp. 3–4.

²¹ Cf. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach*, op. cit., pp. 144–148, 409–428; J.R. Leo, *Reprezentacje gejów w amerykańskim melodramacie telewizyjnym lat 80.*, in: *Gender – film – media*, ed. E. Ostrowska, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001, pp. 101–123; S. Tropiano, *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*, Applause Theatre and Cinema Books, New York 2002, pp. 109–128.

²² Cf. M.R. Solomon, *Zachowania i zwyczaje konsumentów*, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2006, p. 183; Z. Izdebski, *Seksualność Polaków na początku XXI wieku. Studium badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, pp. 386–388.

²³ Cf. D. Czaja, *Ciało w kilku odsłonach*, in: *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, ed. D. Czaja, Wydawnictwo Contago, Warsaw 1999.

Sports Illustrated, in subsequent decades followed by *Penthouse* and *Hustler*, triggered an outburst of interest in male appearance and fashion. The increased male interest in grooming and maintaining an attractive body shape is also a result of many – particularly young – men now being less likely to self-identify as a family-provider.²⁴

Today it is not only women but also men who aspire after an ideal body – which is a mesomorphic silhouette. A mesomorphic body is proportional but at the same time muscular, without any visible fat. This is the type of body that the mainstream cinema idols of the 1990s were possessed of; this body shape is still favoured – it is enough to take a closer look at the silhouettes of recent incarnations of the iconic male, James Bonds such as Pierce Brosnan and Daniel Craig or any other famous male actors who have bared their mesomorphic torsos in front of the camera. From scrutiny of the body shape that has been favoured in advertising campaigns of leading brands in the last three decades, to take Calvin Klein's for one, it is clear that the prevailing majority of the models used sport the mesomorphic silhouette. As a consequence, men whose bodies do not conform to the ideal can feel frustrated and have lower self-esteem.²⁵ Some academics studying contemporary culture explain the de rigueur mesomorphic bodily image as a result of the increased participation of women in the public sphere, which has led to the eradication of the differences between males and females. The juxtaposition of the slim or even unduly slim female shape with a muscled, male mesomorph proves that the sexes do indeed differ. This is the take of the American social psychologist Marc E. Mishkind and also Raewyn Connell, the author of *Gender and Power*. In Connell's view, the prevailing majority of media content includes images that oust physical similarities between men and women, emphasising instead their differences, as a peculiar 'gender training'; for Connell, this is one of the fundamental modes to confirm male power.²⁶

Apart from the current emphasis on physical gender differences, the duality of the sexes is also being deconstructed through fashion and cosmetics. The androgynous male image of the 1960s and 70s evolved from the alternative, hippie lifestyle and percolated into the entertainment industry. Early 1970s unisex fashion aimed to eradicate sexual distinctions between males and females. Rock musicians sported long hair and flowing tunics. Other signature unisex items were waistcoats, flares, clogs and afros. In the 1990s, the unisex theme continued with gusto, in reference to clothes,

²⁴ Cf. S. Bordo, *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999; L. Luciano, *Looking Good: Male Body Image in Modern America*, Hill and Wang, New York 2002.

²⁵ Cf. M.E. Mishkind, J. Rodin, L.R. Silberstein, R.H. Striegel-Moore, *The Embodiment of Masculinity: Cultural, Psychological, and Behavioral Dimensions*, in: *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*, ed. M.S. Kimmel, Sage Publications, Newbury Park 1987; S. Grogan, *Understanding Body Dissatisfaction in Men, Women and Children*, Routledge, London – New York 1999.

²⁶ Cf. R.W. Connell, *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*, Stanford University Press, Stanford, California 1987; R.W. Connell, *Gender: in world perspective*, Polity Press, Cambridge 2009; E. Goffman, *Gender Advertisements*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1979.

scents and accessories²⁷ – with, for instance, Calvin Klein marketing a unisex perfume. Another reinforcement to the continuing getting away from the gender binary has been the media images of androgynous, sexually ambiguous males with ravishing, boyish looks,²⁸ ubiquitous in cosmetics adverts for Calvin Klein, Kenzo and Jean-Paul Gaultier. Some photographs show men and women so alike that the gender gap seems to have become non-existent. Male singers such as Marilyn Manson and soloists in rock groups Placebo, HIM or The Cure use lipstick and paint their nails – sometimes it is hard to tell the sex of the singer in the footage.

The desire to look younger and more beautiful has been associated with femininity. However, research into the breakdown of patients in plastic surgery clinics demonstrates that more and more men are interested in self-beautification. In the mid-1990s, a quarter of all patients going under the scalpel in the USA were male.²⁹ In 1994, the British journalist Mark Simpson coined at that time the term 'metrosexual'³⁰ – a single young man, a heterosexual or gay, with a high disposable income, living or working in the city and keen on shopping. 'Metrosexual' entered everyday language in Britain and has been used to refer to any sensitive males with an interest in fashion and grooming, heterosexual rather than otherwise – not quite tallying with Simpson's original definition. At the turn of the 20th century, David Beckham – a football-star-turned-male-model, with his explicit interest in his own body image, innovative hairstyles, experiments with nail varnish and flamboyant fashion – became an icon of metrosexuality. Today, the word has entered common usage and Cambridge Dictionary defines 'metrosexual' as 'a man who is attracted to women sexually but who is also interested in fashion and his appearance.'

Another notable phenomenon in the context of the blurring of gender differences between the sexes and in reference to the concept of masculinity per se are drag queens.³¹ Drag queens – whether heterosexual or sexually non-normative men, dripping with mascara and with a penchant for larger-than-life feminine clothes, wigs, and stilettos – have also played a part in blurring sexual differences. Drag queens have now come out of the minority nightclub closet to enter mainstream TV. Who could forget the furore caused in 2014 by Conchita Wurst, the Austrian drag queen, win the Eurovision Song Contest. For Judith Butler, the drag queen and drag king shows confirm the performativity of gender and demonstrate that masculinity and femininity are social and cultural constructs. In acting exaggeratedly as a woman – to the point of parody, a drag queen indirectly reveals the imitative structure of gender and

²⁷ Cf. D. Dzido, *Męczyzna do oglądania*, in: Artmix no. 5, 2003, http://free.art.pl/artmix/archiw_5/0303dd.html [Date accessed: 1 August 2007]; E. Witkowska, *Narcyz, antychryst, cyborg... Androgyniczne kreacje współczesnych muzyków rockowych*, in: *Gender a kultura popularna*, ed. M. Radkiewicz, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003.

²⁸ Cf. S. Bordo, *The Male Body*, op. cit.; Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, op. cit.; Z. Melosik, *Tożsamość ciało i władza: teksty kultury popularnej, jako (kon)teksty pedagogiczne*, Wydawnictwo Edytor, Poznań – Toruń 1996.

²⁹ Cf. L. Luciano, *Looking Good*, op. cit., p. 181.

³⁰ In his article *Here Come the Mirror Men*, in: *The Independent*, 15 November 1994.

³¹ Cf. Z. Melosik, *Tożsamość ciało i władza...*, op. cit.

the randomness of the link between sex and gender.³² To date, however, the new ways of presenting the body have not in any significant way undermined the dominant discourse with the mesomorphic silhouette.

Masculinity in crisis or an opportunity for men?

Since the 1990s, academia and journalists have repeatedly anguished over the ‘crisis of masculinity’, which is understood in various ways. In the limited scope of this article, let us look at the fundamental notions of the crisis.

One view is that the crisis in masculinity has come about as a result of women’s liberation, with the undermining of the traditional male paradigm. The premise is that traditional, patriarchal masculinity, related to the social dominance of males over females, is an a-historical and non (re)negotiable category.³³ Another take is that masculinity in crisis is linked to identity problems plaguing contemporary men; the theoreticians lay the blame for these at the door of women’s rights movements but perceive these male problems as resulting from the patriarchal model of masculinity.³⁴ It is also possible to view the crisis of masculinity as related to masculine unease experienced as a result of clashing alternative models of maleness in today’s cultural landscape. In this view, the traditional model is not optimal for all men but there is no alternative. In his book *The End of Masculinity*, John MacInnes sees the crisis of the traditional model of manhood as a ubiquitous fait accompli but cannot see a viable alternative blueprint for masculinity. For him, the new, androgynous template of masculinity is utopian.³⁵

To my mind, the crisis of masculinity cannot be applied to all patterns of male behaviour. The term remains valid in relation to the patriarchal paradigm, although even there, I would rather talk about ‘changes in masculinity’. I see it as important and beneficial that – side by side with the traditional model – in some countries there have evolved new patterns of masculinity; in other countries, such as Poland, only the first green shoots are starting to appear. That the new male paradigm is growing from strength to strength is evident not only in the ever more frequent participation of men in child-caring duties and domestic chores but also the appearance of pro-feminist movements of men, both in America and in some European countries. Masculinity has many faces and men can build their identity with diverse values in mind.

I concur with the views of those authors who see the crisis of masculinity as to a large extent a discursive construct rather than as a genuine social problem, related to identity and psychological issues for contemporary men. A crisis of masculinity fabricated via academic discourse is nothing new; such debates intensify at times when the traditional gender order

³² Cf. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.

³³ Cf., i.a., R. Bly, *Iron John: A Book About Men*, Addison-Wesley, Boston 1990.

³⁴ Cf., i.a., R. Horrocks, *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*, Houndmills, Basingstoke 1994.

³⁵ Cf. J. MacInnes John, *The End of Masculinity: The Confusion of Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society*, Open University Press, Ballmoor 1998, p. 46.

appears to be particularly under threat.³⁶ I accept that there are men who may have problems in coming to grips with their identity and finding themselves in the new social roles, occasioned by social transformations and women’s movements; this is supported by some research findings.³⁷ However, it is the patriarchal paradigm of masculinity that has been responsible for causing men more problems – something that they may have been themselves often unaware of.³⁸

And yet, what looks like a crisis to some, may for others be an opportunity: for heterosexual women and heterosexual men who reject the patriarchal vision of manhood, as well as for all those who are non-normative sexually or gender-wise.

Assessing the transformations in masculinity from a broader perspective, we can conclude that rejection of the patriarchal paradigm of masculinity based on such values as domination, power and homogeneity can prove the beginning of the building of a new social order, in which equality, personal liberty and diversity will be held in higher regard than they are today.

Translated by Anda MacBride

³⁶ Cf., i.a., M.A. Messner, *Boyhood, Organized Sports, and the Construction of Masculinities*, in: *Men’s Lives*, ed. M.S. Kimmel, M.A. Messner, Allyn and Bacon, Boston 1994, pp. 102–114; E. Haschemi Yekani, *The Privilege of Crisis, Narratives of Masculinities in Colonial and Postcolonial Literature, Photography and Film*, Campus, Frankfurt 2011, p. 9.

³⁷ Cf. *Species...*, op. cit, pp. 6–25.

³⁸ Cf. B. Friedan, *The Fountain of Age*, A Touchstone Book, New York 1993, pp. 173–180; I. Chmura-Rutkowska, J. Ostrouch, *Mężczyźni na przełęcz życia. Studium socjopedagogiczne*, Impuls, Kraków 2007, pp. 277–286.

‘TECHNOLOGIES OF GENDER’: ON IMAGES OF GENDER IDENTITY IN FILM

Teresa de Lauretis first used the term the ‘technologies of gender’¹ in the title of her essay on film and cinematic theory in relation to producing images of gender identity on screen, whether in the classics of the genre or in art cinema. De Lauretis based her analysis on the premise that gender identity is a product of a number of social technologies, including the cinema, as well as institutional discourses and critical practices.² This means that, when talking about images of screen representations of gender identity, we have to take into account the models of masculinity and femininity that have been evolved by social and cultural institutions functioning in the given context. These define gender models conveyed in the form of film portrayals of generic characters and behaviour. On the other hand, one must bear in mind ‘critical practices’ that shape gender identity, thus all the alternative activities, often parts of counterculture or minority groups. They have an impact on and transform model views of masculinity and femininity, leading to a redefinition and re-interpretation of gender stereotypes related to appearance, everyday behaviour and social roles.

The idea of the ‘technologies of gender’, formulated by de Lauretis in relation to ways of presenting gender identity in the cinema had been inspired by Michel Foucault, with his concept of the ‘technology of sex’.³ The French philosopher’s concept of technology evolved as a result of his premise that sexuality is the name that can be given to a historical measure, in accordance with a few major strategies of knowledge and power.⁴ Power controls sex by laying down the ‘rule’⁵ that defines its legal or illegal status and prohibits or limits it through defined tactics and measures. According to Foucault, one of these is the ‘apparatus of sexuality’⁶ that defines and executes forms of control over sexual and carnal activity, thus becoming part of the technology of gender – understood in biological and cultural terms.

¹ Cf. T. de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington Indiana University Press, 1987.

² Ibid.

³ Cf. M. Foucault, *The History of Sexuality. An Introduction*, vol. I, trans. by R. Hurley, Vintage Books, London 1990, p. 106.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

The problem of the mechanism of the ‘technology of gender’ and the ‘apparatus’ that it involves, as described by Foucault, appeared in cinematic reflection through feminist theory and critique, which took on board the analysis of the cinematic model with its ideology and the poetics of its representation. During the 1970s and 80s, the texts appeared – that are today part of the canon of the genre – on the means of representing femininity and masculinity in classical Hollywood cinema as well as in its counterpoint – avant-garde, *auteur* films. One of the most significant during that period is the analysis by Laura Mulvey which deals with, to use Foucault’s terminology, the ‘technology’ of the cinematic gaze, governed by visual pleasure with a sexual slant.⁷ In Mulvey’s critical reading of the Golden Age of the cinema, on-screen sexual relations are pivoted on the tension between active and subjective masculinity and passive and non-subjective femininity. In consequence, the cinematic world revolves around the axis of the action – the male hero, the Bearer of the Imperial Gaze – whereas the woman remains a mere object, an element of the sexual spectacle intended for the male viewer. As par excellence instances of such ‘technology’ of the gaze, Mulvey refers to Josef von Sternberg’s films with Marlene Dietrich (*Morocco*, 1930; *X-27*, 1931) as well as films by Alfred Hitchcock (*Rear Window*, 1954; *Vertigo*, 1958; *Marnie*, 1964). The stylised female images they present have become a perfect product – icons of popular culture, and looking or peeping at them – a source of erotic satisfaction.

Mulvey’s text from the early 1970s provided useful tools for a feminist analysis of the cinema; however, by the end of what came to be known as ‘second-wave’ feminism, it itself was subjected to criticism. Mulvey was accused of an oversimplification of cinematic perception, of assuming that the intended viewer was at all times male, regardless of biological or self-perceived gender. The feminist polemicists, including Judith Mayne,⁸ argued that any analysis of cinematic reception must be differentiated with a view towards the prevailing social conditions as well as the individual’s psychological makeup and gender. According to Mayne, one must assume that the identification of male and female viewers with film protagonists runs somewhat ‘across’ gender boundaries rather than strictly following binary sex divisions, frequently defying or ignoring the clichés. Mulvey herself was to draw similar conclusions later, in the 1990s, when she revised her concept of the ‘technology’ of vision, taking into account the transformations that had occurred in cinematic communication under the impact of advances in the media. She concluded that, in view of the technologically diverse creative options, also affecting cinematic perception, it was no longer possible to assume that there existed only one, dominant model of ‘visual pleasure’, subjugated to the male voyeur. As a result, Mulvey replaced the category of the Male Gaze with the sexually indeterminate figure of the self-reflexive viewer.⁹ Self-reflexivity, in Mulvey’s take, entails the possibility of the voyeur choosing the gaze viewpoint, at liberty to self-define his or her gender, since sexual identity does not define the cinematic perception in an unambiguous manner that excludes individual preferences.

⁷ Cf. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen* 16.3, autumn 1975, pp. 6–18.

⁸ Cf. J. Mayne, *Cinema and Spectatorship*, Routledge, New York 1993.

⁹ Cf. L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, ed. K. Kuc, L. Thompson, Ha!art, Kraków 2010.

In the 1970s, Mulvey succeeded in describing the mechanism of (male) visual pleasure in relation to the Hollywood cinema from the feminist perspective. In turn, Claire Johnston, also in reference to the Dream Factory, subjected to a feminist analysis the technology of the presentation of sexual identity.¹⁰ Her critical attitude towards Hollywood's modus operandi was apparent from the very title of her 1975 essay – *Women's Cinema as Counter-Cinema*; in Johnston's take, the aim of women's cinema was to rebel against the mythologisation of images of femininity. Johnston recalls the early days of the cinema, when gender iconography was first shaped, based as it was on stereotypes and clear-cut typification of male and female figures in order to facilitate the viewer's understanding of the film narrative. Johnson pointed out that the process involved more than just stereotyping gender images; it also considerably curtailed them, particularly at the expense of female protagonists, who were allocated extreme, clear-cut roles: an 'honest girl' (wife, mother) or a vamp. In this manner, the cinema replicated and reinforced the myth of femininity, depicted in accordance with the ideology of a culture dominated by the male and his viewpoint. For Johnston, the role of women's cinema was to demythologise the portrayal of females and break down gender clichés, as exemplified in the works of the female pioneers of American cinema such as the films of Lois Weber, Dorothy Arzner's *Dance, Girl, Dance* (1940) and Ida Lupino's *Not Wanted* (1949).

The thriving of gender studies in the early 1980s resulted in reflections on gender identity expanding further than feminism, and influencing also research into masculinity and LGBT communities. This transformation has made its mark on film studies, which focused on the images of men and on portrayals of non-normative sexual identities. As Mulvey had done, Steve Neale also questioned sexual pleasure in Hollywood; however, his focus of interest was the male gaze directed at male protagonists.¹¹ In Neale's take, it is the male that provides the dominant Male Gaze and also becomes the object of desire and erotic pleasure. Such a transformation of masculinity into a show, related to its objectification, does not fit into the de-rigueur gender stereotypes of Hollywood cinema, especially the Golden Age standards. And it is precisely for this reason, concludes Neale, that the prominence of the male body as an object of another man's voyeurism has to be motivated otherwise than by sexual desire (which is displayed quite openly in the queer cinema). Thus, male carnality is most frequently depicted in the context of power and domination, where the element of struggle, violence and brutality is intended to prevail over the erotic aspect. This strategy makes it possible to convey conventionally acceptable images of males and their behaviour, although it does not eliminate the fluidity and symbolism of sexual desire that goes beyond gender norms.

Judith Butler¹² is another author who wrote about transgression of gender models. In her analysis of the film *Paris Is Burning* (1991), directed by Jennie Livingstone, employing queer theory, she interpreted the colourful performances of the drag queens as an implementation

¹⁰ Cf. C. Johnston, *Women's Cinema as Counter-Cinema*, in: *Jump Cut*, no. 2, 1974.

¹¹ Cf. S. Neale, *Masculinity as Spectacle*, in: *Screen* 1983.

¹² Cf. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 2006.

of notions of gender performativity. According to Butler's premise, gender can be 'constituted performatively';¹³ this is evident in drag performances, in which femininity (or masculinity) is staged and reconstructed. According to the theoretician, it is precisely in such alternative spaces as the nightclubs for drag performers shown by Livingstone that the arbitrariness of gender-defining norms is shown up as just that. During the performance, the male and the female are merged, and the ideals of gender and race are acted out and created anew.¹⁴ The protagonists of Livingstone's film create their gender on-stage; however, at the same time a host of other factors determines their identity, related to race (the majority are Latino), their social status (they live in a poor district) and their class, which determine their style of life. Another interesting thread in *Paris Is Burning* is pop culture and its effect on the protagonists who style their gender profiles on glossy fashion magazines and on TV sitcoms that show idealised lifestyles. Their approach to their own identity thus lies somewhere between creationism and copycat following of mass media role models which paradoxically both inspire and normalise their concept of their own gender.

Analysing sexual identity in terms of a social and cultural construct capable of re-interpretation in the studies of masculinity and femininity in the cinema has in turn led to highlighting not just sexual and gender but also ethnic and class diversity. The term 'gender' that appears in these studies thus refers to diverse aspects of the image, role and relationships associated with an individual on the basis of his/her preferred (or negotiated) gender, depending on the specific culture and social group. The cinematic reflection on gender can be described through 'changing paradigms' – in the phrase used by E. Ann Kaplan's phrase in reference to the expansion of women's cinema and the historical, stylistic and ideological changes in the artistic stance and expression of women directors.¹⁵ Hence, side by side with feminist threads and deliberations on masculinity and queer theory, there appear themes related to post-colonialism and neo-colonialism, nomadism and post-modernism. In the 1990s, post-modernism led to the concept of a new configuration of difference,¹⁶ which required the abandonment of models of masculine and feminine sexual identity in favour of models that excluded the differences between them and the lack of inherent integrity.

In contemporary cinema there has also been a sui generis '(re)configuration of the difference', chiefly through the depiction of gender identity as a process of the individual's constructing his or her 'I'. This takes place within the person's relationship with the 'sexuality apparatus' and the 'technology of gender' described by Foucault as well as with other people and with him/herself. This is best seen in films that contain multi-strand narratives with complex, multi-directional involvements between various protagonists, such as Lisa Cholodenko *The Kids*

¹³ The film was made in 1990, the same year that the first edition of J. Butler's book *Gender Trouble* came out. Cf. J. Butler, *Gender Trouble*, op. cit.

¹⁴ Cf. J. Butler, *Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion*, Routledge, London 1990.

¹⁵ Cf. E.A. Kaplan, *Women & Film: Both Sides of the Camera*, Routledge, New York 1983.

¹⁶ Cf. M. Humm, *Feminism and Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1997.

Are All Right (2010). Unlike the director's earlier works, this is not a sexual-minorities niche production but a commercial proposition with a star-studded cast (Julianne Moore, Annette Bening), which weaves queer strands into the 'family film' format. The very existence of both such a director and close-to-her-heart lesbian themes in mainstream cinema is eloquent proof that there is a cultural need to show non-normative sexual identity without it being marginalised.

The story of a lesbian couple who bring up children conceived by artificial insemination is a narrative about a ceaseless redefinition of gender and sexual roles. The circumstances of family and social life, related to everyday responsibilities such as work and school set out specific behavioural models for the protagonists. When these are related to gender – as is the case with motherhood and fatherhood – the necessity arises to adapt them to the requirements of this non-standard family. The two women's decision to embark on a partnership and shared upbringing of the children entails venturing beyond hetero-normative models. These will again undergo verification when the now-growing up children contact their biological father and bring him into the fold of the family, obliging each of the protagonists to define their own status and gender identity in their own way whilst simultaneously coming to realise both the power and the arbitrary nature of sexual norms.

An original example of capturing gender dynamics is *Boyhood* (2014) by Richard Linklater. The director took over a decade to make the film; this time span enabled him to register both the biological and consciousness changes taking place in each of the characters. The story of the boyhood years of the chief protagonist that culminates in his coming of age is a gender study with the participation of the mother, father, son and daughter. No established models can be taken for granted, since relationships entered into fall apart and various family relationships are either casual or conducted at a distance. All the characters battle in their own way their personal gender identity issues, affected by their transforming environment, their relationships with their nearest and dearest and also by their own personal growth over time. The siblings' mother attempts to create a stable family, entering into relations with men who are not able to meet her expectations either as partners or as in-loco-parentis figures for her children. She is sufficiently well educated to secure a job that will allow her to be financially independent, making her life as a single mother easier. The boy's absentee father appears in his life with sufficient frequency to provide a masculine role model, identified chiefly with personal freedom and an easy-going lifestyle, symbolised by his sports car. When the father becomes involved in a new family, again fathering a child, the gender model that he has presented changes – this is something that the now almost-adult son is unable to understand. The hardest blow is the father selling his car, which, in the boy's vision of his father figure, has an almost mythical status. The narrative structure is left open; the maturing protagonist's embarking on adulthood is no more than a new phase in the ceaseless process of the (re)construction of his sexual gender.

In the context of the Polish cinema, presentation of gender cannot be pinned down to either a feminist or queer tradition or identified as part of a specific trend or style predominant at a particular time. Nevertheless, the issue of gender identity has been constantly present in the Polish cinema, albeit in different takes and contexts. The most interesting examples to merit

gender analysis are films that present issues related to gender identity and sexuality highlighting their complexity, such as *Floating Skyscrapers* (2013), directed by Tomasz Wasilewski. The focus is on a couple of young men who – while remaining in a spontaneous and emotional homosexual relationship – must define anew their masculinity and define their gender roles vis-à-vis themselves and each other as partners, lovers and sons. The most interesting aspect of the film is that the protagonists are presented within a firm web of social relations – with their friends, family and colleagues. It transpires that a non-normative, homosexual relationship not only determines their individual fate but also affects their changed relations with those that they are closest to, whose reactions range from acceptance to rejection. These reactions are also gender-based; the father of one of the young men reacts differently from the mothers of both and from the rejected girlfriend of one of them. Each person reacts differently to the men's deviation from the sexual norm, perceived as an aberration of the prevailing gender order, associated with set norms and defined by specific narratives.

In her film *Body* (2015) – the very title emphasising the biological and visceral approach, Małgorzata Szumowska proposes yet another approach to gender. The attitude of the protagonists to themselves and their sexual identity is expressed through their carnality, manifesting, inter alia, in self-aggression and self-destructive behaviour, such as in the case of young girls suffering from eating disorders. The protagonist, the daughter of a widower prosecutor, has to take up therapy on account of suffering from anorexia. During the group sessions it turns out that her disorder has been caused by her missing her dead mother and her distant relationship with her father, whom she in fact blames for the death of the mother – a woman that they had both been close to. In the life of her prosecutor father, the human body represents above all an object of investigation, the remnant of a crime committed, devoid of objective function or identity. Both he and his mature lover have a detached attitude to human flesh. They are both aware of the biological processes that they are subject to but this does not stop them from pursuing a sex life. The body-less presence of the dead is also significant in the film: for the protagonists, it provides an important point of reference, in relation to which they define their identity, also in terms of gender, respectively as a daughter, a mother or a father. The therapist believes that she is helping others to contact the dead loved ones, because she is herself trying to come to terms with trauma after losing her child. In front of her own mother, she plays the part of someone content to have given birth, feeding her a fictitious tale of a growing grandson, illustrated by a photograph that she has found. Her inability to find fulfilment in motherhood and the trauma that she has suffered cause her to open up to others, redefining herself as a lonely woman, who has experienced suffering.

The films illustrate the diverse approaches to the ways of defining sexual identity and the 'technology' of its presentation, whether conventional or alternative. In these films, gender models have been either replicated or re-interpreted to incorporate the individual attitudes of the authors, protagonists and the viewers themselves.

Translated by Anda MacBride

MUSIC AND GENDER STUDIES

Since approximately the 1960s and 70s there has been an interest in women's issues in musicology; it has been related to – or has possibly given rise to – an interest also in broader gender issues. This new tendency towards research into women's biographies and work in music has been primarily linked to the appearance in the USA of women's studies, which grew out of an increased awareness of the problem of the ignoring of women in the commonly taught version of history. At that time, musicologists also began to become receptive to new paradigms, giving birth to the 'new musicology'.¹ Researchers representing the new trend² considered it valid to include as part of their musicological research methods and investigative hypotheses posed within other fields, such as sociology, psychology, literature studies, feminism or post colonialism. The 'new musicology' raises numerous themes formerly marginalised, such as pop music, the relationship between music and (power) politics or the reception of music.³ Thus, within the new trend we can observe a venturing beyond the framework of traditional musicology,⁴ that is to say beyond the (pure) analysis of a musical work. This

¹ The punctuation based on the usage by Joseph Kerman. Other versions used are: New Musicology (used by, i.a., Susan McClary); 'New' musicology; new musicology.

² Including: Joseph Kerman, Lawrence Kramer, Gary Tomlinson, Susan McClary, Rose Rosengard Subotnik and Ruth Solie.

³ Cf. J. Guzy-Pasiak, *Emigracja w perspektywie postkolonialnej. Wybrane problemy twórczości polskich kompozytorów emigracyjnych: Karola Rathausa i Ludomira Michała Rogowskiego*, in: *Res Facta Nova* 2011, no. 12, p. 178.

⁴ Other terms are 'positivist' or 'conventional' musicology. Writing about a project involving non-conventional musicology (*Ruch Muzyczny* 2008, no. 25), Maciej Jabłoński describes conventional musicology, which, as Marcin Trzęsiok concludes, 'aims to subjectivise works of music. It takes into account all (and nothing else) that can be defined precisely – thus analysing works and allocating them to various contexts. Its method is fundamentally positivist and logical, shaped – perhaps unconsciously – to resemble biological sciences. This means that it does not problematise the status of the language it uses, instead treating words as if they were semantically transparent. Such language is impersonal. Directed towards the object, it represents the appropriate state of the matter. What cannot be represented in this way, by definition is unimportant.' M. Trzęsiok, *Ani kapłan, ani błazen. Refleksje nad projektem muzykologii niekonwencjonalnej Macieja Jabłońskiego*, in: *Ruch Muzyczny* 2009, no. 6). Of course, non-conventional musicology, otherwise known as 'new musicology', opposes such an approach – considering as the most interesting precisely that which is incapable of being presented using methods favoured by traditional musicology.

implies the possibility not only of its technical analysis but also interpretation⁵ (through the enhancement of musicological analysis with the cultural context⁶). As Jolanta Guzy-Pasiak notes, the enthusiasts of the 'new musicology' opt for an analysis of music that includes an 'understanding of the social, historical, political and economic conditioning of art.'⁷ While popular in the West, in Poland the 'new musicology' remains an unfamiliar discipline which is practised little and indeed considered controversial.⁸ To quote Michał Bristiger, 'in Poland, the juxtaposition of pure analysis and interpretative analysis remains an important issue, which has not been fully examined in terms of its nature and cultural significance.'⁹

In due course, as part of the 'new musicology – with its profound interest in matters close to feminism and gender studies – there has also developed a feminist/gender musicology, as it came to be known.¹⁰ Feminist musicology points out a trio of compelling needs: to re-enter into the history and canon of music works and biographies of women – whether composers, instrumentalists, singers or conductors; to expose – or to limit – the influence of gender dualism on the participation of women in musical practice, and to demonstrate the historical presence and mode of functioning of stereotypes related to women's creativity and talent. Feminist musicology thus aims to answer the question of how the differences between the sexes that exist in society influence music and its creators, both male and female, and how they operate in the prevailing musical culture. Originally, the researchers were thus focused on gender as a social and cultural issue that mainly affected the lives of female artists (usually in a negative and constraining way), rather than on their works (only, perhaps, taking into consideration their repertoire, whether created or performed). In due course, the interest of the analysts has shifted from the figure of the female artist to the piece of music itself. The new question raised was whether gender had any impact on the auditory matter rather than merely on the functioning of the individual who was organising the matter in the context of a specific culture at a specific time and place. This approach was pioneered by Susan McClary, with her book

⁵ As a result of insistence on interpretation, another term has appeared in the discourse – 'critical musicology', which is almost identical with 'new musicology'. In his article *What Was Critical Musicology?* (in *Radical Musicology*, 2010–2011, vol. 5) Fred Maus names the most prominent researchers who advocate the practice of musicology based on interpretation. These are: Edward T. Cone, Charles Rosen, Leo Treitler, Joseph Kerman, Anthony Newcomb, Carolyn Abbate and Scott Burnham. It is, however, Joseph Kerman who is considered the 'father figure' of criticism in musicology. He devoted to this issue the best part of his book *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, setting out the definitive meaning of the term.

⁶ Gilbert Chase described 'new musicology' as cultural musicology, precisely in order to emphasise its links to cultural anthropology and a socio-cultural approach to the study of music. Cf. G. Chase, *American Musicology and the Social Sciences*, in: *Perspectives in Musicology*, ed. B.S. Brook, E.O. Downes, S. van Solkema, New York 1975, pp. 202–226.

⁷ J. Guzy-Pasiak, *Emigracja w perspektywie postkolonialnej*, op. cit.

⁸ Cf. *ibid.*

⁹ M. Bristiger, *Głosy po lekturze przemówienia Reinholda Brinkmanna*, in: *De Musica* 2004, vol. 7, quoted aft.: J. Guzy-Pasiak, *Emigracja w perspektywie postkolonialnej*, op. cit., p. 178.

¹⁰ In theory, these names refer respectively to the musicology that deals with women's issues in music (feminist musicology) and the discourse of sex and gender in music (gender musicology); in practice, these terms are often interchangeable.

Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality (1991).¹¹ Rather than biographies, McClary studied music. And not just any music but that composed by the – male – ‘maestros’ such as Beethoven. With her interpretations of the works of classical composers from the perspective of sexuality, McClary came to be regarded as a radical and controversial musicologist, with such notorious statements as in 1987 comparing Beethoven’s *Ninth Symphony* to a murderous fantasy driven by a sexual urge: ‘The point of recapitulation in the first movement of the *Ninth* is one of the most horrifying moments in music, as the carefully prepared cadence is frustrated, damming up energy which finally explodes in the throttling murderous rage of a rapist incapable of attaining release.’¹² The contentious passage elicited numerous responses; subsequently, in *Feminine Endings*, McClary changed it to read: [T]he point of recapitulation in the first movement of Beethoven’s *Ninth Symphony* unleashes one of the most horrifyingly violent episodes in the history of music. The problem Beethoven has constructed for this movement is that it seems to begin before the subject of the symphony has managed to achieve its identity’¹³ It was McClary’s methodology that came most under fire, due to the manner in which she formulates her conclusions as if using free association. Therefore, although the questions that McClary posed proved to be some of the most significant and ground-breaking in the musicology of the 1990s, her attempts to answer them were imperfect methodologically.

Post *Feminine Endings*, feminist methodology began to take off in diverse directions: Marcia Citron¹⁴ embarked on viewing the very classical canon in the context of gender; there were others who researched gender in music such as Susan Cook and Judy Tsou,¹⁵ Ruth Solie¹⁶ and Catherine Clément.¹⁷ The issue of the relationship between music and sexuality and sexual minorities also appears in the writings of Elizabeth Wood and Philip Brett,¹⁸ whilst Judith Tick, Jane Bowers¹⁹ and Carol Neuls-Bates²⁰ tell the stories of women in music. Others still, including Mary Ann Smart²¹ analyse opera from the perspective of gender and the problem of

¹¹ Cf. S. McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota 1991.

¹² *Minnesota Composers Forum Newsletter*, January 1987.

¹³ S. McClary, *Feminine Endings*, op. cit., p. 128.

¹⁴ Cf. M.J. Citron, *Gender & the Musical Canon*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 2000.

¹⁵ Cf. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, ed. S.C. Cook, J.S. Tsou, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 1994.

¹⁶ Cf. *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. R.A. Solie, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1993.

¹⁷ Cf. C. Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, trans. B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.

¹⁸ Cf. P. Brett, E. Wood, *Gay and Lesbian Music*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 9, London 2001, pp. 597–608; *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. P. Brett, E. Wood, G. Tomlinson, New York 2006.

¹⁹ Cf. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*, ed. J. Bowers, J. Tick, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 1987.

²⁰ Cf. *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, ed. C. Neuls-Bates, Northeastern, Boston 1996.

²¹ Cf. *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera*, ed. M.A. Smart, Princeton University Press, Oxford 2000.

the sexualisation of the female body on the opera stage. Numerous other aspects have been raised by many other authors.²² More recently, Suzanne Cusick has emerged as one of the most interesting researchers of this area of musicology. For this reason, in the next part of my essay, I would like to present a sample of her analysis. I have chosen two pieces by Francesca Caccini (*S’io men vò, morirò* and *O vive rose*), which Cusick analyses in her famous book *Francesca Caccini at the Medici Court* (2009).²³

Suzanne Cusick specialises in seventeenth-century Italian music. The book, written in the spirit of feminist musicology, is devoted to the life and work of Francesca Caccini, a Florentine composer (daughter of Giulio Caccini – a famous singer and member of the Florentine Camerata). The works *S’io men vò, morirò* and *O vive rose* come from the collection *Il primo libro delle musiche*, published by Francesca Caccini in 1618.²⁴ Before Cusick’s book (and her earlier articles on the subject) appeared, songs from the collection were usually described in a conventional way (employing formal analysis) or else interpreted in the cultural context – never, however, in terms of gender.²⁵ Cusick proposes to view the entire oeuvre of the Italian female composer from a feminist perspective. The author noted elsewhere that she felt honour-bound to state that her thoughts were as firmly rooted in a feminist consciousness as in a musicological one.²⁶ Let us, then, scrutinise this feminist analysis, first presenting the musical score (after Suzanne Cusick) and translation of selected fragments of the texts.

²² I cover in more detail feminist musicology and the authors of both sexes who work in the field in my article *Rola płci kulturowej w badaniach muzykologicznych – zarys pola badawczego muzykologii feministycznej*, in: *Kultura i Edukacja* no. 1, 2013.

²³ Cf. S. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, Chicago – London 2009. It is not by chance that I have selected Suzanne Cusick’s analysis of works by Francesca Caccini. Cusick is considered an expert on the life and work of the composer. Cf. aed. *Thinking From Women’s Lives: Francesca Caccini after 1627*, in: *The Musical Quarterly*, Jan 1, 1993; ‘Who Is This Woman...?’ *Self-presentation, Imitatio Virginis and Compositional Voice in Francesca Caccini’s Primo Libro of 1618*, in: *Il Saggiatore musicale* 1998, no. 1; *Performing/Composing Woman: Francesca Caccini Meets Judith Butler*, in: *Music and Feminisms*, ed. S. Macarthur, C. Poynton, Sydney 1999; *Re-Voicing Arianna (and Laments): Two Women Respond*, in: *Early Music* 1999, vol. 27 (3); *Francesca among Women: A Seicento Gynocentric View*, in: *Musical Voices of Early Modern Women: Many-Headed Melodies*, ed. T. LaMay, Ashgate, Burlington 2005; *Francesca Caccini: Questioni per una biografia tra gender e musicologia*, in: *Teatro e Storia* no. 28, 2007; *This Music Which Is Not One: Inaudible Order and Representation of the Feminine in Francesca Caccini’s Primo libro delle musiche (1618)*, in: *Early Modern Woman* no. 2, 2007.

²⁴ Only two publications of Francesca Caccini have survived to this day: the collection of songs mentioned earlier *Il primo libro delle musiche* and *dramma per musica* (sometimes referred to as the first-ever opera composed by a woman) *La liberazione di Ruggiero dall’Isola d’Alcina*.

²⁵ The researchers that have undertaken to analyse the works of Francesca Caccini from *Il primo libro delle musiche* include: Marina Lobato Miranda, *Francesca Caccini (1587–1641): Composer, Performer, and Professor Represented in Il Primo Libro Delle Musiche*, Georgia State University, School of Music, MA thesis from 2014 dedicated to Caccini’s collection: http://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=music_theses [date accessed: 19 February 2015]; *Francesca Caccini’s Il primo libro delle musiche of 1618: A Modern Critical Edition of the Secular Monodies*, ed. R.J. Alexander, R. Savino, Indiana University Press, Indiana 2004; C. Raney, *Francesca Caccini, Musician to the Medici and her Primo Libro*, PhD thesis from 1971, New York University.

²⁶ Cf. S. Cusick, *Re-Voicing Arianna (and Laments)*, op. cit.

Example 1

F. Caccini, *Il primo libro delle musiche* (1618), *S'io men vò, morirò*, bars 16–34²⁷

1 S'io - ra il cor non ha - ha vir -
 1 S'io - ra il cor non ha vir -
 20 - tà, 2 Con - tra il duol di sua fe - ri - ta, 3 Co - me
 - tà, 2 Con - tra il duol di sua fe - ri - ta
 25 let, co - me lei non mi - ri - più 4 Chi sal -
 Co - me let, co - me lei non mi - ri - più
 30 - var po - trà mia vi - ta?
 Chi sal - var po - trà mia vi - ta?

Text²⁸:

S'io men vò, morirò
Ahi, crudel dipartita
S'ora il cor non ha virtù
Contra il duol di sua ferita
Come lei non miri più
Chi salvar potrà mia vita

If I leave, I will die;
Alas, cruel farewell.
If now the heart has no virtue
Against the pain of its wound,
How will it no longer look upon her?
Who will save my life?

²⁷ Source: S. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, op. cit., p. 179.

²⁸ Cf. S. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, op. cit., p. 178.

Example 2

F. Caccini, *Il primo libro delle musiche* (1618), *O vive rose*, bars 1–8²⁹

1 O vi - ve ro - se, 2 Lab - be'a - mo - ro - se
 1 O vi - ve ro - se, 2 Lab - be'a - mo - ro - se
 4
 3 Se d'un bel vi - so, 4 D'un bel sor - ri - so, 5 Al -
 - se 3 Se d'un bel vi - so, 4 D'un bel sor - ri -
 6
 - te se an - da - te, al - te re an - da - te
 - ri - se, al - te re an - da - te

Text³⁰:

O vive rose
Labbr' amorse
Se d'un bel viso
D'un bel sorriso
Altere andate...

Oh living roses,
Loving lips,
If a lovely face,
A lovely smile
Make you proud

Cusick begins her description of the pieces *S'io men vò, morirò* and *O vive rose* by pointing out that, in composing the music for both love songs in the form of a duet for soprano and base, Caccini suggests a performance by a pair of lovers.³¹ According to Cusick, this device also implies changing the dynamics of physical love.³² What exactly does she mean by this? 'When sung as a solo, the text *S'io men vò, morirò* (*If I leave, I shall die*) appears to express

²⁹ Ibid., p. 180.

³⁰ Cf. S. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court*, op. cit., p. 180.

³¹ Ibid., p. 177.

³² Ibid.

the selfish desire of one individual to continue the love tryst until the moment of reaching the desired *little death*. When sung as a duet, however, the text thereby becomes an exercise in mutual negotiation to find a solution to the problem of the rhythm of the verse endings as well as a surprisingly explicit presentation of both lovers seeking mutually satisfactory sex. Similarly, the text of *O vive rose* sung by a single voice seems conventionally objectivising insofar as it is persuading the mouth of one person to succumb to the desire of the other, uttering the text. Sung as a duet, however, it gives voice to the desire of both lovers to succumb to each other and, as one can fathom, it is a response to the appeal that s/he should desist from the desire, visible in his/her eyes. In this way, Francesca gets away from a active-versus-passive, vocal-versus-silent partner dynamic towards interaction between the subjects. Through simultaneous singing of the same text, summoned into existence by their carnal acts, their voices act out mutual desire.³³ Cusick follows the poignant opening with a description of both songs, continuing to combine feminist interpretation with formal analysis. Thus, in *S'io men vò, morirò* – a song which in her take represents the lovers' opposing desires, Francesca Caccini emphasises the contradiction by constant oscillation between tonal centres (F, d) and between imitation and homophony.³⁴ As McClary did, Cusick interprets the perceived musical elements freely and unambiguously: 'As in sexual acts, their bodies produce joyful contact and painful separation.'³⁵ Cusick then delves into a detailed description of the exact mechanism of the rhythmical problem that she has identified in the work: a striving to create 'musically satisfactory endings to poetic lines which end alternately on accented and unaccented syllables.'³⁶ Cusick rounds off the section by comparing *S'io men vò, morirò* to 'good sex'.³⁷ In the view of this feminist musicologist, just like the other song analysed, *O vive rose* relies on fanning mutual desire.³⁸ Musically, this is represented by the voices taking a long time to resist homophonic conjunction and harmonic cadence – until half-way through the text, sung almost on a single breath.³⁹ The metric structure marks out the path that the lips of both singers follow until they finally come together.⁴⁰ Cusick concludes her analysis both 'musicologically' and 'feministically', underlining the value of the song abundant in metric challenges as a teaching tool.⁴¹ In feminist terms, for Cusick the didactic clinch lies in enabling both singers, whether male or female, to practise a non-patriarchal version of love; the analyst draws this conclusion on the basis of the fact that in both songs, each partner has a voice of their own as well as

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 178.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid., pp. 180–181.

⁴¹ Ibid., p. 181.

the right to express desire. What is more, the sexual literalness that is the basis of Caccini's composition proves that the second part of the composer's *Il primo libro delle musiche* 'had direct implications for the normative relations of gender and sex that framed her, her pupils', and her patrons' everyday lives.'⁴²

This close-up of Suzanne Cusick's analysis has aimed to demonstrate one of the methods by which feminist musicology combines convention – in applying formal analysis – with gender issues, thus complementing on a practical level the first, theoretical part of the essay to illustrate the interconnection between gender and music.

Translated by Anda MacBride

⁴² Ibid.

POLES SPOOKED BY GENDER¹

Until recently, the term ‘gender’ was only heard in academic circles. When the first gender studies in Poland sprang up at the end of the 1990s, they were received as a new-fangled Western import that was quite irrelevant to the Polish reality. Since then much water has flowed under the bridges. A separate section for feminist and gender literature is now something to be taken for granted in a bookshop, as a result of the sheer volume of such books – albeit, some that explore and analyse gender issues and others that use them as a bugbear. Today, ‘gender’ is a household word in all kinds of households. Gender theoreticians had probably not anticipated this whirlwind career for a humble academic term, nor could they have possibly foreseen the novel and quite unexpected meanings that it would acquire. These days, in every Polish city, town, village or hamlet, ‘gender’ is the Devil Incarnate – blown up out of all proportion as a bogeyman by the so-called ‘gender ideology’, a campaign conducted by bishops of the Roman Catholic Church.

Over Polish attitudes to ‘gender’ there lies the long shadow of Pavlik Morozov, a Russian teenager and keen young communist, who turned his father in to Soviet officials for corruption, for which he was killed by his own grandfather. Soviet propaganda made him into an ideological martyr and a cult figure, an example to be emulated by all young communists; the echoes of this blood-spattered tale from the early days of Soviet communism still reverberate throughout the countries of the old Soviet Bloc. ‘This is just what the new gender ideology is all about,’ – claims the anti-gender lobby, trying to spook the nation – it’s about creating a new human being, someone more loyal to a distant and faceless authority than to their own family and their local community. It is not done to criticise one’s family; it is not done to try to alter its ways – because the family, as the tenet goes, is a politics-free zone, whereas ‘gender ideology’ is a diabolical construct got up by all sorts of unsavoury politicians with their snouts in the trough who try to have an impact on

¹ The present text is based on the same author’s article *Nie warto umierać za gender* [It Is Not Worth Dying for Gender], published in the weekly *Tygodnik Powszechny* on 23 December 2014.

the very heart of the Polish Family so as to discredit and disempower it. Because it stands to reason, the argument runs, that governments of the day aim to produce male and female citizens who would not be able to run to the safe shelter provided by their families – a safe haven, a secure, accepting space where all its members can develop, unconstrained, into sovereign human beings with their dignity intact. It is clear – the anti-gender lobby hints darkly – that governments aim for a society of loyal cogs-in-the-machine, loyal only to the authorities and powerless to oppose them. A global conspiracy is out to destroy Western culture and civilisation, anti-gender fearmongers shriek, a conspiracy which is out to smash fundamental social structures, leaving the individual at the mercy of the state, the powers-that-be, the political parties and the corporations.

No wonder that attempts to better the lives of women and children in traditional households meet with resistance. Those who try to alleviate the living conditions of the vulnerable and the oppressed through education or legal measures are vilified as attackers of traditional values. As a matter of fact, the most ‘traditional’ of these values is the husbands’ attachment to their privileged position, and in particular to being able to avail themselves of their wives’ labour. Thus, the family is not an authority-free zone. In happy families, it is a convivial space overseen by commendable parents, yet it can also be the scene of the tyranny of the strong – usually men – over the powerless. The family governs itself by principles handed down from one generation to the next, their guardians – culture, society and religion. One such axiom is that men benefit from women’s work; this is deemed to be the natural order of things, pre-ordained by tradition and history – well, a no-brainer, really. Domestic violence against women and children is often hidden behind nauseatingly hypocritical declarations of chivalry towards the ‘weaker sex’.

Feminism and its sister ideology of ‘gender’ aim to redeem the situation, including family relations. Through a radical, critical reflection on what cultural gender is and by demonstrating its performative, sex-related character, it is possible to point the way towards new ways of looking at gender, which also enable individuals to embark on an innovative approach to their own gender realisation. To become a new woman and new man, to establish a new, level-playing field for the relations between the sexes, to provide the framework in which one can execute one’s life choices outside the clichéd parameters of man versus woman so as to be able to realise one’s existential potential – this is what feminism has to offer.

This programme has encountered resistance from fundamentalist traditionalists. They take as axiomatic the binary nature of the sexes, with all the sex roles that this implies taken for granted. Any criticism of this binary system they deem an attack on fundamental Western values. In their defence of social gender castes, which to them matter more than individual human beings, fundamentalists take rigid positions on the barricades as defenders of Western culture. This is an entirely mistaken stance. The system of gender role division has never been considered particularly valuable in the philosophy of the West. It was only through feminist cultural criticism that reflection on gender entered Western culture. Before

that, such reflection existed only as a footnote to generalised thinking about humankind. Feminism brought to the fore and subjected to scrutiny the all-pervading sexual divisions, encountered on a daily basis but hitherto barely acknowledged. Feminism highlighted the fact that Western philosophical thought had always related to ‘man’ – to the exclusion of woman.

Fundamentalists maintain that any reflection on what gender is and how it is to be realised is pointless because the Bible made it clear, more than two and a half thousand years ago, what man is and what woman is. They consider it obvious that there are two sexes and the notion of cultural gender is no more than an obfuscation of the obvious status quo and is detrimental in that it blurs the differences between the sexes. They are fond of quoting Genesis 1:27: ‘so God created man in his own image, in the image of God created he him; male and female created he them.’² And they interpret this verse in the context of the next, Genesis 1:28, where God urges man and woman ‘to multiply’. Indeed, from the perspective of procreation, gender is easy to define: in the process of procreation, woman is fertilised, and man does the fertilising. If sex and gender concerned no more than procreation, matters would be simple. That, however, is not the case. Propagation of the species is but one of the numerous areas of human activity that involve gender. Instances of other gender-marked situations include professional work and progression, house-keeping, wages, salaries and the pension achieved, the up-bringing of children and numerous others where the participant’s gender does matter, despite not being directly related to conception and giving birth.

The proponents of the procreative concept of gender absolutise procreation and from that perspective define what it means to be human. In doing so, they appear to have forgotten that, according to the Bible, it is not ‘multiplication’ but salvation that is the human goal. ‘[M]ale and female created he them’ – but, above all – God made them human beings. Their primary Christian duty is to look after the eternal salvation of their soul and not after procreation. Is it un-Christian that young people, a man and a woman, should decide that their family will follow a different route, better than the old ways? That they will refrain from violence and share equally the domestic chores, unlike the practices of their respective family homes? Such gender negotiations between the young are not an attack on family values, quite the opposite.

In order to elucidate the contentious issue, let us remind ourselves where the term ‘gender’ first appeared. In the 1960s, the American sexologist Robert Stoller carried out research into transsexuals, that is to say, individuals who subjectively feel that they do not belong to the sex that society considers them to be a part of, on the basis of their appearance and bodily functions. In 1968, Stoller published the outcome of his investigation in the book *Sex and Gender*, and his concept of subjectively perceived, non-biological gender was taken up by feminist theorists who went on to develop it in various ways. The concept of gender as different from biological sex was inspirational as well as intuitive. Biological sex

² Genesis 1:27 King James Version.

is easy to establish in each culture in the majority of cases on the basis of the physical bodily characteristics and functions (apart from the rare cases of hermaphrodites, individuals born with reproductive organs normally associated with both male and female sexes). On the other hand, gender – or psychological, sociological or cultural sex – is a matter of convention. Someone pregnant will be considered female in any culture, but not in every culture will someone wearing a dress be considered female. A dress is an element of cultural convention and not a sexual characteristic. Conventions related to how gender is expressed and communicated evolve throughout cultures and history. Actually, just as biologically, the humans species, with its two distinct sexes, is dimorphic, so is cultural gender usually dual. The cultural anthropologist Margaret Mead, who specialised in primitive cultures, found that in some, there was a social consensus to permit individuals to decide to venture beyond sexual dualism. For example, amongst Zuni Indians it was possible to declare oneself a ‘man-woman’, a member of the third sex. This option also exists today in some communities in India, Thailand and Macedonia. In India, transgender persons are known as ‘Hijra’ and in Thailand as ‘kathoei’. In Albania and Macedonia, women have the option to become ‘virginesha’, sworn virgins (a male-to-female role reversal is, however, not acceptable). India and Australia are some of the few countries that accept an individual declaring their gender as neither male nor female.

In our own culture, great changes have taken place in respect of cultural gender over the last three or four generations. This is best seen in the way that gender affirms itself in society. Not so long ago, in our grandparents’ generation, male and female fashions were quite different. Only men could wear trousers; today, this is patently an anachronism. These days, women don trousers as a matter of fact, but they also wear dresses. However, men continue to wear exclusively trousers. A fashion for males to sport skirts or dresses has failed to off as yet. These continue to be female gender cultural markers, apart from the case of men of the cloth, although even there the convention may evolve in another direction, with time. After all, the ancient Greeks and Romans, who created the fundamentals of European culture, wore tunics and togas, reminiscent of modern dresses.

Transformations in cultural gender have been taking place in a much broader scope: more and more often, women work in professions formerly considered exclusively male and they perform social functions that had been earlier the preserve of men. It is more common for men to take care of young children, as manifested by growing numbers of men seen pushing prams in the street. And domestic chores such as cooking and tidying up are no longer exclusively the domain of the woman.

It is interesting that the Polish language admits three grammatical genders: feminine, masculine and also neuter, which for example applies to the noun ‘child’. If one were to follow linguistic intuition, one would have to conclude that children’s gender is different from that of adult men and women.

In feminist theory, the term ‘gender’, viewed as a cultural construct, has been a conceptual tool serving to formulate a blueprint for the transformation of the situation of

women and for a social and cultural change that creates a free society with no subjugation of women. Feminist theories found a home in universities; initially – American universities, where they first developed under the name of ‘women’s studies’. Later, the name was changed to ‘gender studies’ – as it turned out, a momentous change that was to trigger others. Gradually, gender studies moved away from a focus on social change and women’s emancipation in favour of greater theoretical refinement. Also in Poland one can occasionally encounter gender studies self-defining by negating ‘activism’, which, in the context, is taken to mean feminist movement in favour of social change. This view that ‘gender studies’ denotes pure theory, unlike feminism, which, in contrast, refers to activity to bring about social change, introduces an anachronistic division into thinking and action – as if it were possible to act without thinking or to think purely for its own sake, without it being in any way related to real life. The latter is conceivably possible when it comes to mathematics, but not with regard to the humanities, which is where gender studies are pigeon-holed. The first nationally available gender studies in Poland were launched in 1995 at the University of Warsaw. They were a harbinger of changes that later on the Bologna Process would introduce into Polish higher education. This method is underlined by the notion that it is the goal of a university not merely to disseminate knowledge but also to teach how this knowledge can best be applied to benefit the recipients and their communities. It is not just about the students learning by rote so as to pass exams and promptly forget what they have learnt but rather it is about students studying in order to acquire the ability to utilise the knowledge gained in their own intellectual development and to acquire social competence, that is to say – the ability to implement the learning outcomes in their own social and professional environment. It was in this spirit that the first gender studies were offered in Poland. The Bologna Process was not a bolt out of the blue nor was it met with any resistance, because knowledge of feminist theories was not intended for the ‘cram, tick boxes and promptly forget’ category but rather to be utilised in students’ personal development and social commitment.

A theoretical problem that contemporary Polish gender studies must tackle is a blind spot regarding the autonomous character of feminist reflection. It tends to be included in the philosophical theories that have inspired it, although it cannot be reduced to any of them. Borrowed terminology or inspiration by philosophical theories are merely a means towards an end, the end being to formulate a feminist theory, which usually goes beyond the framework of any existing philosophical trends, or occasionally may even contradict it. This can be clearly demonstrated by the case of Lucy Irigaray and Jacques Lacan. Lacan completely disowned his pupil Irigaray. In turn, Sartre’s existentialism could not stomach Beauvoir’s *The Second Sex*, which for years, during existentialism’s halcyon years, was disseminated outside the circles that enthused over Sartre’s philosophy. Some authors relate the origin of gender theories directly to Marxism, completely bypassing feminist thought, even though Marx or Engels did not know or employ the concept of ‘gender’. Within Marxism, the most interesting inspiration for feminism was Engels’s work *Origin of the Family*, based on the

discoveries of Bachofen and his thoughts on matriarchy, which appeared in English under the title *Myth, Religion and Mother Rights*. In turn, other authors consider psychoanalysis, post-structuralism and post-colonial studies to be the chief inspirations behind gender studies. The fact remains that for feminist theories this is too narrow a range of spurring stimuli, since feminist reflection on the subjugation of women and social and cultural change has its own, much richer tradition, which has been constructed over time in reference to a broader spectrum of theories. Classical literature situates feminist theories against the backdrop of other trends, as does Rosemarie Putnam Tong in her *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*; apart from autonomous feminist theories that she describes as radical feminism, she also refers to a number of philosophical concepts that have inspired feminism. Amongst these, as the leading influence she names liberal philosophy, and in particular John Stuart Mill’s seminal work *The Subjection of Women*, which he wrote in 1869. Feminist thinkers have also been inspired by existentialism, postmodernism and ephilosophy.

One must add, since this is not something taken for granted in Poland today, that universities need to make room for feminist thought – with its 200-year history that combines all the significant philosophical trends and its ubiquitousness in humanist thought – to be studied and developed. It can be called gender studies, although in fact what is needed is feminist studies, or dissemination of feminist knowledge. This or a similar name would be a better fit, because the most theme of the feminist theory is not gender – a cultural construct, but objectification and equality for all, regardless of their ‘gender’, however the term is understood.

Polish feminists of the late 19th and early 20th centuries demanded access to education, paid employment and political rights ‘without sexual differentiation’. This is how Kazimiera Bujwidowa in Krakow, Paulina Kuczalska in Warsaw, and Maria Dułębianka in Lvov formulated the demands of the women’s movement at that time: that access to political rights, education and professional works should be available regardless of the person’s sex or, as we would put it today, gender. It did not matter what ‘sex’ meant, how it was defined or who did the defining. The emphasis was on equality of opportunities, not on sex or gender. Today, with some modification, we could echo the postulates of feminists from a century ago: we want equal opportunities without sexual discrimination, however ‘sex’ or ‘gender’ may be defined. We want a level playing-field for every single person, without restrictions imposed on them by their ‘gender’.

If we view the matter from this perspective, we do not need any ‘gender’ policies that refer to this cultural notion; what we need is a policy of opposing discrimination on the basis of biological sex or cultural gender. Similarly, we do not need gender education, if – judging by its name – it should concern cultural gender, but above all we need education that will raise awareness of discrimination – education that focuses on the person and not on the cultural conventions associated with their sex. Do we need gender art? Guerilla Girls would be bound to reply that no, we do not. What we do need, however, and urgently, is to demonstrate that

women's creativity too often continues to be misjudged due to a stereotyped perception of gender; we also need to overcome discrimination against women in art.

Feminism is opposed to truncating life's opportunities and possibilities on the basis of the individual's gender. It supports women – the sex that has been discriminated against until now. The term 'gender' is a conceptual tool that feminist thought has advanced in order to further these goals. The word has been stirring passionate responses of late, but what matters most is not 'gender' but transformation of the world into one in which there is no gender discrimination, however 'gender' may be defined.

Translated by Anda MacBride

THE 'GENDER' PROBLEM WAS INVENTED BY RELIGION

Gender appears at the very beginning of the story about the world's creation. In the beginning was the Word, and immediately thereafter – Gender. God created man and, realising that solitude in paradise would be monotonous for him, he created from a – rather mean – piece of the man's body an entertainment in the form of a woman. Woman – even before she 'sinned' – was already something lesser than man. Man had been created, whereas she was presented to him to complete his happiness.

It has probably been a long time since anyone believed that such a thing really did happen. But despite its absurdity, the story about the creation of Eve has lost none of its power. Its veracity has turned into symbolism. And thanks to that, it still exerts a strong influence on the subconscious treatment of the sexes. Man obtained a right that allowed him to believe that 'something that is from me is me, is subject to me and depends on my will.' Such a message concerning the position of women was given to man and forced on culture by the Bible.¹ It proved extremely suggestive and so permeated all areas of life. There was no need to point out the vile position of women in the work of creation. And therein lies another great argument against Eve. All beings – even plants – were created directly. 'Let the earth bring forth the living creature after his kind, cattle and creeping thing, and beast of the earth after his kind.'² The only half-product was woman. Moreover, one considered not immediately necessary. The Creator first offered Adam animals, but he did not accept any. In this way, Adam's whims led to the creation of Eve. '... And the rib which the Lord God had taken from man made he a woman, and brought her unto the man. Then the man said: "This is now bone of my bones and flesh of my flesh."³ Woman didn't even deserve to rise from the earth like all the other animals. But this argument was never advanced, because it was not necessary; a 'rib' sufficed.

The story that lays down the origin of the human race functions in our culture without these 'sodomitic' details. Complicated stories are not effective manipulators of consciousness. Limiting information about the origins of the human species to two points – Adam created in

¹ And the great books of other religions.

² Genesis 1:24. King James Version.

³ Genesis 2:22 and 2:23, *ibid.*

the image of God, and Eve made from a part of Adam – had a profound manipulative power. Such a message had well-balanced and condensed potential. The law arising from this narrative functioned successfully for centuries (and in many places still does), putting woman in the position of a being powerless to make any decisions.

The literary and symbolic treatment of women by the Bible (and other religious texts) deserves to be called a crime against humanity.⁴ Of course, such an accusation will never be laid, because the perpetrator cannot be brought to account. The Bible is treated as a book revealed, so no-one on this earth is responsible for its content. ‘Thus was it written, so has it been, so shall it be, because such is the truth.’ That is the classic response of every religion – carte blanche for not thinking, intolerance and injustice. Everything that ensues from these books has its ‘higher’ justification.

The biblical story of Adam and Eve divided humanity into superior and inferior people. Men became the masters, for women to serve them and be their subordinates. This operation on human consciousness was carried out so ably that it began to function as a law of nature. It became obvious to all that man speaks and woman listens.⁵ A law of nature has the power of the obvious, which effectively suppresses critical reflexes. Human laws are subject to criticism and thus we may determine their sense or absurdity. Biblical law⁶ – as irrefutable – gained the privileges granted to laws of nature. Thus it gained the highest security of being eternal and unchanging.

This gender configuration has strongly influenced social evolution and the choice of behavioural rules. Men – as the dominant beings – have languished in complacency. Women – the victims – have been forever improving the characteristics that allow them to quietly make decisions and enjoy a covert sense of freedom. To this end, they had to precisely sense men’s moods and tensions with their potential threats, and overcome these with their cunning, intelligence and skilful manipulation of the opponent’s weaknesses. Relations between men and women have become a camouflaged battlefield.

In nature a continuous arms race takes place between predator and prey. Both sides are trying to surpass the efficiency of the other’s methods of escape or attack. Each side adjusts its abilities to equal the progress of the other. In this evolutionary game there is always a balance of power. Although the one can chase ever faster, the other is also able to flee faster and faster.

The relations between man and woman established by the Bible did not allow such a game, because they ruled out such a balance. The man was to be strong and the woman

⁴ Another such ‘crime’ committed by the Bible is acquitting the Romans of responsibility for the death of Christ (a fantastic marketing move!) and transferring all responsibility to the Jews. This teaching proved sufficient argument for hatred of Jews, for pogroms and, ultimately, for the Holocaust.

⁵ Of course, in the course of the centuries, one can find texts by philosophers of religion that place women on an equal footing with men. However, these views were not transferred from the field of theology to that of civilisation, and thus did not affect the social status of women.

⁶ This is a phenomenally creative situation, when a text written by a man begins to function as a message from God, and is automatically granted the status of an irrefutable truth.

weak. In such an imbalance of power, disclosure by woman of any new possibilities risked serious consequences, including loss of life. Which is why women – unlike for example, the antelope, which revealed its speed – concealed their knowledge, thoughts and psychological insight. One might even get the impression that the more they could do and did know, the more secretive and devious in their submission they became.

Women’s strategies and trickery with regard to men have been poorly documented. This is hardly surprising; after all, women’s ambition was to conduct matters in such a way that the main object, man, never noticed. Women’s control of life was in the nature of a secret operation. And it was subordinated to men. The only cases documented are those in which gender relations were reversed and a woman gained dominion over a man. In each of these stories, the heroine is someone armed with all the advantages of both the sexes; she is beautiful, smart, foresighted, creative and insightful. And above all, she is an expert in friendly manipulation and emotional hypocrisy. In order to win, women had to be overwhelmingly better than men. But such exceptions only prove the rule that has applied for centuries in many cultures. The stories of these women sound as improbable as the Cinderella fairy tale.

Awareness of one’s position – or rather confusion on that issue – is well reflected by the analogies invented by women, in which they try to show that they are just as important as men are. In one such analogy ‘they’, the men, are porcelain, whereas ‘we’, the women, are the packing chips that protect the fragile material during transport. Without this soft packaging, porcelain would not survive the shocks. Once upon a time, this depressing juxtaposition once expressed the pride of women’s necessity. The lack of any reflection on the humiliating scope of that necessity is a good measure of female subordination. Another – more modern – analogy compares man to the head, and the woman to the neck that turns the head. True, the disparity is lesser, but the subordination and the lack of the right to one’s own identity remain.

Reliable descriptions of women’s surreptitious strategies can only be found in literature. Writers of greater insight observed the social games and sooner noticed the disparities in the rights of women and men. Balzac proved to be a master of these observations and reflections. No wonder women all over Europe came to adore him. We can even go as far as to regard him as a prophet of gender. In *Father Goriot*, beneath the name of Mrs. Vauquer’s house there is the intriguing notice: ‘Lodging house. For both sexes and others.’⁷

Men lived in blissful ignorance of the complicated operations that went on around them. They indulged their intellectual and physical needs, relieving tension through entertainments and alcohol. They failed to sense the growing determination of women. In that way they became the laggards of social evolution, particularly in the emotional sphere. But at the same time they gained much, having the right to their own passions and development. Women hadn’t the liberty, time or place for that. They were responsible for the ‘nest and offspring’. Moreover, much of their time was taken up sensing the moods and tensions to which men were subject. As a result, women became life’s experts at the micro level. Men had little interest in

⁷ <http://www.gutenberg.org/files/1237/1237-h/1237-h.htm>

emotions and focused primarily on macro issues. This division of the micro and macro world deeply penetrated the psyche of both sexes and as a result, cast a shadow on the gender image following the feminist revolution. Men and women became programmed by the scope of the world that belonged to them. This could not be solved by any legal or cultural ordinance.

Feminism – though unable to repair all the evil – radically changed the situation in favour of women. Firstly, they were granted the right to vote.⁸ Equality was declared, which does not mean that it was put into effect. From that moment, women had access to education and all the professions. In the end, they were able to become human beings in the full sense of the term. And some have taken full advantage of the opportunity. But the vast majority of women have been fettered by the old micro world, in which an important function is still performed by ‘playing up to men’ and the compulsion to please others and not oneself. Historically, women were restricted, now they often limit themselves. They are in a difficult situation, because officially they are no longer victims, but to a great extent they remain so – psychologically and socially. This begs a difficult question. From which point does a victim bear responsibility for his or her distortion?

Despite the equality declared by civilization, both sides still do not fully comprehend how to be complete human beings. In some areas, men are in an even more difficult situation than women. They have mastered the intellect, but cannot cope with emotions. Intellectual effort undoubtedly provides results much faster than emotional effort. It is easier to comprehend Kant than the emotional needs of one’s partner or family. An additional difficulty for men arises from the fact that, in the course of social evolution, emotionality has been developed by women. Which is why, for many men, attempts to equal women in the field of emotions end in helplessness or submissiveness. However, the situation has been changing quite rapidly and alignment in the field of emotions is a matter of just a generation or two.

The camouflaged gender game is already a thing of the past. Open relations between men and women relieve both sides of many constraints. Women no longer have to be at all costs feminine, nor men masculine. Both sides have the right to deny their biological conditioning and follow their spiritual conditioning. This freedom broadens the understanding of gender. The situation has been confirmed by psychologists, recognising both heterosexual and homosexual preferences as normal. This means freedom in the choice of sex, but also in the way of manifesting one’s gender in everyday life. At a higher level of democratic culture, all this has been recognised and accepted. Unfortunately, general public awareness has problems in accepting the right to gender freedom. While there is growing consensus with regard to certain forms of behaviour – a somewhat strained effect of ‘tolerance snobbery’ – this is more in the nature of a concession than any real understanding.

Gender, psychotherapy and coaching are among the phenomena that in the twentieth century ceased to be amateurish and turned into professional domains. All three are linked by ‘operational dualism’, because they function simultaneously as scientific disciplines and

⁸ Hard to believe, but in Switzerland this was only granted in 1971!

social practices. All three are as old as human co-existence. Amateur gender studies involved determining the roles of women and men intuitively⁹ and in accordance with tradition. It was about a preservation of the status quo rather than a process, although, beneath female correctness, rebellion was simmering. Amateur psychotherapy was one of the female survival tactics. In turn, amateur coaching was practised by men on their sons and by women pushing their husbands in the direction of a career. Currently, all these areas are developing professional status and broadening the scope of their activities. Psychotherapy and coaching operate on individuals or defined groups. Gender is a social tool, whose task is to unravel the complicated narrative of the absurd that has been built around the status of gender in society.

Currently, we are at the stage of a young post-religious genderism.¹⁰ Its main objective is to bring men and women to a sense of common humanity. Another objective – continuation of the struggle for equality – is to win the right to decide about one’s own social gender and sexual orientation. In this respect, we are still completely at a loss. True, some progress has been made, but the discussion around LGBT issues is full of exaggerated caution and incomprehensible delicacy in the face of the fanatical defenders of heterosexuality. One manifestation of this compromise is the bashfulness of the efforts to legalise partner-based unions. Meanwhile, the very concept of such unions is an unjustified concession. Since homosexuality has been academically proclaimed equal to heterosexuality, both orientations deserve the same rights, i.e., marriage, adoption, and in the case of believers, also marriage by the church. This should be demanded. Of course all of this – especially the last item – takes time, but seems inevitable.

In the days when gender relations were affected by the dogmas propounded by religion, one knew exactly what a woman and a man could do, because their roles had been imposed and distinct. In addition, legal regulations and mores defended this unjust order. However, such a division of roles, based on an imaginary (or, as some would maintain – revealed) story, far exceeded the differences resulting from biological functions. As a result, woman differed too much from man, and thus he from her. Such a gender policy led to a profound division of the sexes and also to a serious handicap – among both men and women – in terms of their perception of themselves as human beings. There arose a distortion of existential foundations, which had to lead to a crisis, and ultimately revolution.

That revolution was feminism. During roughly the last hundred years, it has done away with the obvious limitations imposed on women and has led to legal recognition of gender equality. This is a historic victory. This operation required a great number of simplifications and the overcoming of determined opposition. Men were bad, women good; he was a perpetrator, she the innocent victim. The battlefield requires clear demarcations. Today, an attitude uncritically affirming women is no longer justified, and the use of such simplifications has indeed become harmful. In western cultures the feminist battalions are going into well-

⁹ The premise behind this intuition was the teachings of the Bible.

¹⁰ In Poland, such depriving religion of its gender competence triggered an action by the Church against the term ‘gender’. The intellectual weakness of this struggle can be measured by the very proliferation of absurd arguments put forth.

deserved retirement. In other places around the world they still have much to do and it is a task that poses particular challenges. Feminism is a product of Western culture and was created in order to violate it. In this it has succeeded. However, western methods will not be effective in other cultures that are also awaiting women's liberation. The adaptation of feminism – which will probably go under a different name – to operations in other cultures is one of the tasks of gender studies.

The victory of feminism has not solved the problem of the flagrant differentiation of the sexes. It has only corrected the greatest injustices and left a battle-scarred landscape, creating problems and demanding remedies. That is why the action has moved off the street into universities and the cultural sphere. The battle is over and anthropological rehabilitation has begun. Gender studies have become an academic discipline, whose task is to develop scientific explanations and arguments regarding the meaning and scope of gender in the modern world. In contrast, the task of gender psychology is to release women and men from the 'surfeit of gender' that has been imposed on both sides by previous gender policy.

Art and literature have their distinct tasks here. No researcher or psychologist probes so deeply or examines so intently as the artist does. It matters not that the artist's view offers no clear conclusions or instructions on how to act. Art is not there to fulfil the role of a problem-solving tool. Its task is to drag to the surface that which we cannot perceive for ourselves. Through art we discover those issues most repressed, most private and best hidden by apparent obviousness. Instead of sniping from the side lines artists become part of what for them is an important 'cause'. They enable us to comprehend what it means to be the subject or the victim rather than a mere observer. The value of the artist to society lies precisely in this insight and the special principle of being a presence on the inside of issues that seem to be external. Their greatest achievement is the ability to give form to one's own irritations or affirmations, that would result in a 'beautiful' and suggestive message. Although we haven't yet quite mastered the rudiments of translating art into a tool for the interpretation of the reality around us, we are getting closer to practising this essential skill.

The inspirational value of art is best seen with regard to hot issues. In Poland today, 'gender' has become a topic that has been called on to account for itself, its contentiousness blown up is by the biased comments of right-wing ideology. This is precisely why we should look at this phenomenon through a variety of artistic visions. The exhibitions *Gender Check*¹¹ or *Gender in Art* give us an opportunity to do just that.

¹¹ Curator: Bojana Pejić. Exhibitions: Mumok (2009), Zachęta (2010). This exhibition did not receive adequate public acclaim, because five years ago the term 'gender' was still merely a mainly academic term without the present connotations.

Gender is a cultural issue. Gender studies examine the relationship between gender, history and culture. To a great extent, precisely what men and women are in the world depends on who manipulates these images. Over the centuries, the concept of gender has been in the hands of religions, which imposed on people various social roles considered appropriate to their sex. This has been going on for so long that many people are convinced that it is a law of nature. The great majority of religions dictated that women were to play the role of the weaker, sillier and subordinated sex. To some this still seems 'preordained'. Gender studies are trying to understand the mechanisms of the manipulations practised throughout history and seek solutions that ensure for both genders full dignity and equal rights; their ambition is for 'social gender' to cease being a product of ideology and become an individual decision corresponding to the person's sense of identification. Literature and art – as tools of culture – are very useful in the gender struggle. On the one hand, they hold up for criticism that which has been used to manipulate us in the past and, on the other, they scrutinise our contemporary understanding of the sexes.

What in the past had been externally imposed on both sexes is now becoming a matter for an individual declaration.

Translated by Richard Bialy

*OD ROBERTA STOLLERA
DO CLIFFORDA GEERTZA*

Najważniejsze wypowiedzi o gender
wybrała Sławomira Walczewska

*FROM ROBERT STOLLER
TO CLIFFORD GEERTZ*

The most significant comments on gender
selected by Sławomira Walczewska

„Słowniki podkreślają, że »płeć« jest przede wszystkim terminem biologicznym, jak w wyrażeniu: »płeć męska« czy »stosunki płciowe«. Zgodnie z tym w swej pracy będę używać słowa »płeć« w odniesieniu do czynników biologicznych, które przesądzają o tym, czy ktoś jest osobnikiem płci żeńskiej, czy męskiej. Określenie »płciowy« będzie mieć konotacje fizjologiczne i anatomiczne. Oczywiście pomijam w ten sposób ogromną sferę zachowań, odczuć, myśli i fantazji, które wiążą się z płcią, ale nie mają charakteru przede wszystkim biologicznego. Dla części takich zjawisk psychologicznych stosowany będzie termin »rodzaj«, gender. Można mówić o płci męskiej lub żeńskiej, ale można również mówić o »rodzaju« żeńskim lub męskim, niekoniecznie sugerując cokolwiek na temat anatomii i fizjologii. W rozumieniu potocznym płeć i rodzaj zdają się nierozdzielnie spleść, moja rozprawa natomiast będzie bronić stanowiska, że obie sfery nie są ze sobą jednoznacznie związane i mogą być od siebie niezależne”.

Robert Stoller, *Sex and Gender*, New York 1968, cyt. za: *Nikt nie rodzi się kobietą*, wyb., przeł. i wstępem opatrzyła Teresa Hołowska, Czytelnik, Warszawa 1982

„Płeć kulturowa to sposób na wymknięcie się oczywistości, z jaką mówimy: »Cześć, to ja, mam ciało«”. Susan Griffin, cyt. za: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/s/susangriff672211.html>; przeł. Alicja Gorgoń

„Moja definicja płci kulturowej składa się z dwóch części i kilku podzbiorów. Są one powiązane, ale muszą być analizowane oddzielnie. Sednem tej definicji jest integralne połączenie dwóch założeń: po pierwsze - płeć kulturowa jest istotnym elementem relacji społecznych, opartym na postrzeganej różnicy pomiędzy płciami, po drugie - jest ona podstawą dla wyznaczania układu sił”.

Joan Wallach Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, w: *Feminism and History*, ed. Joan Wallach Scott, Oxford University Press, Oxford 1996; przeł. Alicja Gorgoń

„Płcie kulturowe zostały stworzone poprzez erotyzację dominacji i uległości. Rozróżnienie mężczyzna - kobieta oraz dynamika dominacji/ uległości definiują się nawzajem. Jest to społeczne znaczenie seksu”. Catharine A. MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of State*, Harvard University Press 1989; przeł. Alicja Gorgoń

„Widzimy więc, że utrzymanie rozróżnienia pomiędzy obiektywną kategorią tożsamości płciowej oraz wielorakimi i uwarunkowanymi kulturowo praktykami związanymi z płcią kulturową nie zakłada staroświeckiego rozłamu pomiędzy sprawami kultury a uprzedmiotowioną naturą”. Linda Martin Alcoff, *Visible Identities: Race, Gender and Self*, Oxford University Press, Oxford 2006; przeł. Alicja Gorgoń

„Płeć kulturowa nie jest stałą tożsamością, czy umiejscowieniem kontroli, z której wynika zachowanie: płeć kulturowa [...] jest raczej [...] ustanawiana [...] przez stylizowane powtarzanie [nawykowych] czynności”.

Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution*, w: *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. Sue-Ellen Case, The Johns Hopkins UP, Baltimore – London 1990; przeł. Alicja Gorgoń

„Płeć kulturowa to rodzaj imitacji, która nie posiada oryginału; tak naprawdę, jest to rodzaj imitacji, która w konsekwencji tworzy samo pojęcie oryginału”.

Judith Butler, *Imitation and Gender Insubordination*, w: *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories (After the Law)*, ed. Diana Fuss, Routledge, New York – London 1991; przeł. Alicja Gorgoń

„Jeden mężczyzna, który wydaje się zniewieściał, będzie heteroseksualny, inny może być gejem. Nie da się odczytać seksualności z płci kulturowej”.

Judith Butler, *The Difference Between Sex and Gender*, <http://bigthink.com/in-their-own-words/the-difference-between-sex-and-gender>; przeł. Alicja Gorgoń

„Kiedy mówimy, że działamy zgodnie z płcią kulturową, zwykle znaczy to, że wcielamy się w rolę, której odgrywanie jest kluczowe dla płci, którą stanowimy i którą prezentujemy światu”.

Judith Butler, cyt. za: *Judith Butler on Gender as "Performed" or "Performative"*, <https://my.vanderbilt.edu/criticaltheoryfall13/2013/11/judith-butler-on-gender-as-performed-or-performative/>; przeł. Alicja Gorgoń

„Jeśli kwestionujemy niezmienny charakter płci biologicznej, być może sam konstrukt 'płci' jest tworzony przez kulturę; być może zawsze istniała jedynie płeć kulturowa, z czego wynika, że nie ma faktycznego rozróżnienia pomiędzy płcią biologiczną a kulturową”.

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York – London 1999; przeł. Alicja Gorgoń

„To nie tożsamość płciowa stoi za przejawami płci kulturowej... tożsamość jest ustanawiana przez te właśnie »przejawy«, które ponoć mają być jej wynikiem”.

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York – London 1999; przeł. Alicja Gorgoń

„Równość płci nie jest celem sama w sobie. Jest warunkiem koniecznym dla zwalczania biedy, promowania

zrównoważonego rozwoju i budowania dobrych rządów”.

Kofi Annan, cyt. za: *Statement of UNICEF Executive Director Ann M. Veneman on International Women's Day*, http://www.unicef.org/media/media_35134.html; przeł. Alicja Gorgoń

„Dialog na temat rasy, płci kulturowej i dyskryminacji w ogóle, jest tłumiony szczególnie tam, gdzie w grę wchodzi czynniki ekonomiczne”.

Tracy Chapman, cyt. za: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/t/tracychapm572291.html>; przeł. Alicja Gorgoń

„To, co ONZ nazywa »architekturą równości płci«, przypomina bardziej szopę. Jeśli równość kiedykolwiek ma się stać faktem, kobiety potrzebują większego, globalnego domu”.

Charlotte Bunch, cyt. za: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/c/charlotteb394496.html>; przeł. Alicja Gorgoń

„Zasada równości płci jest jedną z naczelných polityk horyzontalnych Unii Europejskiej, której przestrzeganie gwarantuje kobietom i mężczyznom przypisanie równych praw i obowiązków, a także równy dostęp do zasobów (środki finansowe, szanse rozwoju), z których mogliby korzystać. Takie podejście znalazło swoje odzwierciedlenie w zapisach regulacji wspólnotowych dla polityki spójności, zgodnie z którymi

państwa członkowskie zobowiązane są w ramach realizowanych programów operacyjnych do podejmowania działań na rzecz wyrównywania szans płci oraz przeciwdziałania wszelkiej dyskryminacji w tym zakresie. Troska o przestrzeganie zasady równości szans płci oprócz obowiązku prawnego przynosi również realne i rzeczywiste korzyści ekonomiczno-społeczne, a także jest niezbędnym warunkiem realizacji celów strategicznych Europa 2020, dotyczących stworzenia trwałego i zrównoważonego wzrostu gospodarczego i rozwoju społecznego. [...] Zasada równości szans płci będzie wdrażana również na każdym etapie realizacji programu (gender mainstreaming)”.

Program operacyjny Wiedza Edukacja Rozwój 2014-2020, dokument przyjęty przez Radę Ministrów 8 stycznia 2014 roku, cyt. za: *Gender. Przewodnik Krytyki Politycznej, Krytyka Polityczna, Warszawa 2014*

„Nie można wyeliminować przemocy seksualnej, rasowej, płciowej ani innych form dyskryminacji i agresji w kulturze, nie zmieniając samej kultury”.

Charlotte Bunch, cyt. za: <http://www.doonething.org/quotes/culture-of-peace-quotes.htm>; przeł. Alicja Gorgoń

„Aby osiągnąć kształty i postawy zbliżone do tych uważanych za normalne bądź pożądane, obie płcie deformują się, usprawiedliwiając ten proces pierwotną, genetyczną różnicą pomiędzy nimi. Jednak z 48 chromosomów różni nas tylko jeden:

na tej różnicy opiera się całkowity podział między mężczyzną a kobietą, tak jakby wszystkie 48 było innych”.

Germaine Greer, *The Female Eunuch*, Harper Perennial Modern Classics 2008; przeł. Alicja Gorgoń

„Jest płeć mózgu i płeć ciała. Dla 99 procent ludzi są one zgodne. U pozostałych są niedopasowane. Tylko tyle. Nie jest to nic skomplikowanego, ani żadna neuroza. Zwykle nieporozumienie. Wada wrodzona, jak rozszczep podniebienia”.
Chaz Bono, cyt. za: *Gender 101 for Trans People*, <http://transplantation.com/2011/05/07/gender-101-for-trans-people/>; przeł. Alicja Gorgoń

„Płeć kulturowa to prawdopodobnie największe ograniczenie w życiu Amerykanów”.
Gloria Steinem, *Women Are Never Front-Runners*, „New York Times”, http://www.nytimes.com/2008/01/08/opinion/08steinem.html?_r=0; przeł. Alicja Gorgoń

„Całe życie czułam się wyobcowana, ale nie z powodu swojej kulturowej płci. To inni uświadomili mi moją płeć”.
Patti Smith, cyt. za: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/p/pattismith590975.html>; przeł. Alicja Gorgoń

„Część mnie bardzo skupia się na szczegółach życia, człowieczeństwie, słuchaniu głosu ulicy, klasie średniej, sekretnym życiu wyższej klasy średniej Turków. Inna część interesuje się historią klas i płci kulturowych, próbując bardzo realnie zrozumieć całe społeczeństwo”.

Orhan Pamuk, cyt. za: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/o/orhanpamuk686502.html>; przeł. Alicja Gorgoń

„Ludzie nazywają mnie feministką, ilekroć wyrażę poglądy inne od popychadła”.

Rebecca West, *Mr. Chesterton in Hysterics*, „The Clarion” 14.11.1913; przeł. Alicja Gorgoń

„Skierowanie wszystkich wysiłków na zmianę instytucji – na przykład wprowadzenie równego zatrudnienia czy równej płacy za równą pracę – nie przyniesie dalekosiężnych efektów, jeżeli język i wyobrażenia kulturowa trwać będą przy deprecjonującym obrazie kobiety. Ale również próby zmiany założeń naszej kultury – poprzez grupy rozbudzania świadomości dla mężczyzn i dla kobiet bądź przez rewizję treści przekazywanych w szkolnictwie i w mass mediach – okażą się daremne, jeśli instytucjonalne podstawy społeczeństwa nie ulegną zmianie i nie zaczną umacniać nowego spojrzenia na kobietę. Ostatecznie obie płci mogą i muszą uczestniczyć na równi w twórczości i transcendencji”.

Sherry B. Ortner, *Czy kobieta ma się do mężczyzny jak natura do kultury?*, w: *Nikt nie rodzi się kobietą*, wyb., przeł. i wstępem opatrzyła Teresa Hołówka, Czytelnik, Warszawa 1982

„Ograniczenie się jedynie do propagowania tolerancji dla różnic między kobietami to prymitywny reformizm. Stanowi w istocie całkowite zaprzeczenie twórczej funkcji różnic w naszym życiu. Nie wolno jedynie tolerować różnic, trzeba je postrzegać jako kapitał niezbędnych, biegunowych odmienności, między którymi iskra naszej twórczości może wykonywać swój dialektyczny taniec. Tylko wtedy konieczność wzajemnej zależności nie stanie się niebezpieczna. Tylko w obrębie tej wzajemnej zależności różnych sił, uznających się nawzajem i sobie równych, może narodzić się moc poszukiwania nowych dróg oraz odwaga i wytrwałość w działaniu niezbędne tam, gdzie nie ma żadnych map ani drogowskazów”.

Andre Lorde, *Zami, Sister Outsider, Undersong*, Quality Paperback Book Club, New York 1993; cyt. za: *Nikt nie rodzi się kobietą*, wyb., przeł. i wstępem opatrzyła Teresa Hołówka, Czytelnik, Warszawa 1982

„On mówi, że kobieta rozmawia z naturą. Że słyszy głosy dobiegające spod ziemi. Słyszy szept drzew i głosy wiatru. Umarli śpiewają przez jej usta i doskonale rozumie płacz niemowląt. Ale on już tego wszystkiego nie słyszy. On mówi, że sam nie jest częścią tego świata, że zjawił się tu jako obcy przybysz. Samego siebie lokuje z dala od kobiety i od natury. A zatem to Złotowłosa idzie do domu trzech niedźwiedzi. Czerwony Kapturek rozmawia z wilkiem, Dorothy przyjaźni się z lwem, królewna

Śnieżka rozmawia z ptakami, Kopciuszek z myszami, swoimi sojusznikami, Syrenka jest w połowie rybą, a kret zaleca się do Calineczki.

I kiedy słyszymy w pieśni Nawahów, że dorosły mężczyzna siedzi, pali fajkę z niedźwiedziami i podaje za wskazówkami, jakich udzielają mu wiewiórki, jesteśmy zaskoczeni. Myśleliśmy, że tylko małe dziewczynki rozmawiają ze zwierzętami”.

Susan Griffin, *Woman and Nature*, cyt. za: Rosemarie Putnam Tong, *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, przeł. Jarosław Mikos, Bożena Umińska, przekł. przejrzała Magdalena Środa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002

„Robiłam wszystko to samo, co Fred, tylko do tyłu i na szpilkach”.
Ginger Rogers, cyt. za: <http://www.gingerrogers.com/about/quotes.html>; przeł. Alicja Gorgoń

„Jak zwyzywać kobietę? No już, bez ogródek. Pewnie myślicie: zdzira, kurwa, suka, pizda (mówiłam, bez ogródek!). Dobrze, a jak zwyzywać faceta? Ciota, baba, suka, cipa. Słyszałam nawet określenie »męska pizda«. Zauważyliście? Najgorzej zwyzywać dziewczynę od bab. Najgorzej zwyzywać faceta od bab. Bycie kobietą to najwyższa zniewaga. Sami powiedzcie, czy to nie jest ekstremalnie pojechane?”.

Jessica Valenti, *Full Frontal Feminism: A Young Woman's Guide to Why Feminism Matters*, Seal Press 2007; przeł. Alicja Gorgoń

„Na początku obecnej fali ruchu kobiecego wraz z koleżanką A. zasiadałam na cotygodniowych spotkaniach grupy podnoszenia świadomości. Wspominałyśmy to ostatnio, porównując nasze odczucia: Co się wtedy działo? Jak miało się zmienić nasze życie? A. myślała: »Teraz mogę być kobietą: nie jest to już upokorzeniem. Mogę przestać fantazjować, że tak naprawdę jestem mężczyzną, jak robiłam, zanim urodziłam dzieci. Teraz cenię to, co kiedyś było dla mnie wstydem«. Ta odpowiedź mnie zadziwiła. Siedząc na tych samych spotkaniach, myślałam coś zgoła przeciwnego: »Teraz już nie muszę być kobietą. Nie muszę zostać matką. Bycie kobietą zawsze oznaczało upokorzenie, ale kiedyś wydawało mi się sytuacją bez wyjścia. Teraz samo pojęcie 'kobiety' można dowolnie definiować. 'Kobieta' to mój niewolniczy pseudonim, feminizm pozwoli mi szukać jakiejś całkiem innej tożsamości. [...] To napięcie – pomiędzy koniecznością zachowywania się jak kobieta a potrzebą odnalezienia tożsamości niezależnej od płci kulturowej – jest stare jak sam zachodni feminizm. Stanowi jego sedno«”.

Ann Snitow, *A Gender Diary*, w: *Feminism and History*, ed. J. W. Scott, Oxford University Press, Oxford 1996; przeł. Alicja Gorgoń

„Kilkanaście niedowartościowanych „kobiet po przejściach” za duże pieniądze urządziło sobie manifestację własnych postaw etycznych, społecznych, a także pretensji seksualnych. W ogóle samą ideę wystawy uważam za chorą: dzielenie sztuki według rodzajów genitaliów jest tak

samo idiotyczne, jak wszelkie inne podziały. Jedynym kryterium powinno być kryterium artystyczne: na sztukę i niesztukę. Wszelkie inne wartościowania mogą doprowadzić do tego, że niedługo będą wystawy łysych, rudych, ślepych i kulawych”.

Głos krytyka sztuki po wystawie *Kobieta o kobiecie w Galerii Bielskiej* w 1996 i w 2001 roku, w: „Katedra”, 2001/3

„Trzeba sobie uświadomić, że najbardziej nietykalne narzędzie polityki płciowej, wiktoriańska doktryna szlachetnej postawy wobec kobiet, wraz ze znanymi wyrazami szacunku, opiera się na cichym założeniu, cwany matactwie, że wszystkie kobiety to »damy« – czyli członkinie tego odsetka klas wyższych i burżuazji, który raczył kobiety wyrazami wyszukanej troski, nie zezwalając jednak na swobodę prawną bądź osobistą. To psychopolityczne kręactwo stwarzało pozory, że lenistwo i luksusy, które Veblen nazwał »konsumpcją zastępczą«, były udziałem wszystkich kobiet. Skuteczność tego manewru polega na podzieleniu kobiet według klas i przekonaniu tych uprzywilejowanych, że żyją w zbytku, na który nieomal zasługują... Aby odnieść sukces, rewolucja obyczajowa, z ruchem kobiecym na czele, musiałaby zdemaskować tę rycerskość i obnażyć jej kurtuazję jako subtelną manipulację”.

Kate Millett, *Sexual Politics*, University of Illinois Press 2000; przeł. Alicja Gorgoń

„Każda kobieta, która kwestionuje swój podrzędny status, z definicji musi kwestionować swój status kobiety, nawet jeśli nie jest to jej intencja [...], pozytywne zmiany w naszych normach dotyczących płci kulturowej oznaczałyby pozbycie się (podrzędnej z założenia) żeńskiej płci kulturowej”.

Alisone Stone, *An Introduction to Feminist Philosophy*, Polity, Cambridge 2007; przeł. Alicja Gorgoń

„Zranione dziecko we wnętrzu wielu mężczyzn to chłopiec, u którego pierwsze przejawy niezależnego myślenia zostały uciszone przez ojcowski sadyzm, przez patriarchalny świat, który nie pozwolił mu uświadomić sobie własnych uczuć. Zranione dziecko we wnętrzu wielu kobiet to dziewczynka, którą od najmłodszych lat uczono, że musi zostać czymś innym niż ona sama, zaprzeczać swoim prawdziwym uczuciom, aby przyciągać i zadowalać innych. Kiedy mężczyźni i kobiety karzą się wzajemnie za mówienie prawdy, wzmacniamy poczucie, że kłamstwa są lepsze. Kochając, dobrowolnie wysłuchujemy prawdy drugiego człowieka, a co najważniejsze, potwierdzamy wartość prawdomówności. Kłamstwa pozwalają ludziom poczuć się lepiej, ale nie pomagają poznawać miłości”.

Bell Hooks, *All About Love: New Visions*, William Morrow Paperbacks 2001; przeł. Alicja Gorgoń

„Wydaje wam się, że stosunek seksualny to sprawa prywatna; wcale nie, to sprawa społeczna. Mężczyźni są w życiu drapieżnikami; kobiety używają seksu do manipulacji. Kiedy dwie osoby łączą się, pozostawiając płęć kulturową za drzwiami sypialni, wtedy uprawiają miłość”.

Andrea Dworkin, cyt. za: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/andreadwor408625.html>; przeł. Alicja Gorgoń

„Dlaczego, kiedy dziewczynki bawią się płcią kulturową, jest to oznaką siły, a kiedy bawią się nią chłopcy, jest oznaką słabości?”.

Lori Duron, *Raising My Rainbow: Adventures in Raising a Fabulous, Gender Creative Son*, Crown/Archetype 2013; przeł. Alicja Gorgoń

„Myślę, że próby budzenia świadomości zakończyły się sukcesem. Ludzie są dziś bardzo świadomi problemu płci kulturowych”.

Clifford Geertz, cyt. za: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/c/clifford_geertz_2.html; przeł. Alicja Gorgoń

Dictionaries stress that the major connotation of sex is a biological one, as, for example, in the phrases sexual relations or the male sex. In agreement with this, the word sex in this work will refer to the male or the female sex and the component biological parts that determine whether one is a male or a female; the word sexual will have connotations of anatomy and physiology. This obviously leaves tremendous areas of behavior, feeling, thoughts, and fantasies that are related to the sexes and yet do not have primarily biological connotations. It is for some of these psychological phenomena that the term gender will be used: one can speak of the male sex or the female sex, but one can also talk about masculinity and femininity and not necessarily be implying anything about anatomy or physiology. Thus, while sex and gender seem to common sense to be practically synonymous, and in everyday life to be inextricably bound together, one purpose of this study will be to confirm the fact that the two realms (sex and gender) are not at all inevitably bound in anything like a one-to-one relationship, but each may go in its quite independent way.

Robert Stoller, *Sex and Gender*, New York 1968, after: Robert Stoller, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Karnac Books, London 1984

Gender is a way to hide from the simple truth we all tell: 'Hey, I'm here, I have a body.'

Susan Griffin, after: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/s/susangriff672211.html>

My definition of gender has two parts and several subsets. They are interrelated but must be analytically distinct. The core of the definition rests on an integral connection between two propositions: gender is a constitutive element of social relations based on perceived difference between the sexes, and gender is a primary way of signifying relations of power.

Joan Wallach Scott, *Gender: a Useful Category of Historical Analysis in: Feminism and History*, ed. Joan Wallach Scott, Oxford University Press, Oxford 1996

Genders are created through the eroticization of dominance and submission. The man/woman difference and the dominance / submission dynamic define each other. This is the social meaning of sex.

Catharine A. MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of State*, Harvard University Press 1989

We can see that maintaining a distinction between the objective category of sexed identity and the varied and culturally contingent practices of gender does not presume an absolute distinction of the old fashioned sort between culture and a reified nature.

Linda Martin Alcoff, *Visible Identities: Race, Gender and Self*, Oxford University Press, Oxford 2006

Gender is not a stable identity or locus of agency from which various acts follow: rather gender, gender is ... instituted ... through a stylized repetition of [habitual] acts.

Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution*, in: *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. ed. Sue-Ellen Case, The Johns Hopkins UP, Baltimore - London 1990

Gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself.

Judith Butler, *Imitation and Gender Insubordination*, in: *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories (After the Law)*, ed. Diana Fuss, Routledge, New York - London 1991

A man who reads effeminate may well be consistently heterosexual, and another one might be gay. We can't read sexuality off of gender.

Judith Butler, *The Difference Between Sex and Gender*, <http://bigthink.com/in-their-own-words/the-difference-between-sex-and-gender>

When we say gender is performed, we usually mean that we've taken on a role or we're acting in some

way and that our acting or our role playing is crucial to the gender that we are and the gender that we present to the world.

Judith Butler, after: *Judith Butler on Gender as "Performed" or "Performative"*, <https://my.vanderbilt.edu/criticaltheoryfall113/2013/11/judith-butler-on-gender-as-performed-or-performative/>

If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called 'sex' is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence, that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all.

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York - London 1999

There is no gender identity behind the expressions of gender... identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results.

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York - London 1999

Gender equality is more than a goal in itself. It is a precondition for meeting the challenge of reducing

poverty, promoting sustainable development and building good governance.

Kofi Annan, after: *Statement of UNICEF Executive Director Ann M. Veneman on International Women's Day*, http://www.unicef.org/media/media_35134.html

So much has happened to obscure the dialogue about race and about gender and discrimination in general, especially where those things touch on economics.

Tracy Chapman, after: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/t/tracycham572291.html>

What is being called the UN 'gender architecture' is more like a shack. Women need a bigger global house if equality is ever to become a reality.

Charlotte Bunch, after: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/c/charlotteb394496.html>

The principle of the equality of the sexes is one of the leading horizontal policies of the European Union and abiding by it guarantees to both men and women an equitable distribution of rights and responsibilities as well as equal access to the available resources, such as finance and development opportunities. This approach was reflected in the EU's regulation of the policies for cohesion of the EU, which obliges member countries, as part of the

implementation of the operative programmes, to promote activities that aim to equalise opportunities for both sexes as well as to counteract all sex discrimination. Apart from being a legal stipulation, adherence to the principle of sex equality brings genuine and tangible economic and social benefits as well as being an indispensable condition for fulfilling the strategic goals of Europe 2020, which are related to achieving lasting and sustainable economic growth and social development. ... The principle of the sexual equality of opportunity will be implemented at each phase of the programme of gender mainstreaming.

The operational programme Knowledge Education Development 2014-2020, document adopted by the Council of Ministers on 8 January 2014, quoted after: *Gender. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Krytyka Polityczna, Warsaw 2014; trans. by Anda MacBride

Sexual, racial, gender violence and other forms of discrimination and violence in a culture cannot be eliminated without changing culture.

Charlotte Bunch, after: <http://www.doonething.org/quotes/culture-of-peace-quotes.htm>

In order to approximate those shapes and attitudes which are considered normal and desirable, both sexes deform themselves, justifying the process by referring

to the primary, genetic difference between the sexes. But of 48 chromosomes only one is different: on this difference we base a complete separation of male and female, pretending as it were that all forty-eight were different. Germaine Greer, *The Female Eunuch*, Harper Perennial Modern Classics 2008

There's a gender in your brain and a gender in your body. For 99 percent of people, those things are in alignment. For transgender people, they're mismatched. That's all it is. It's not complicated, it's not a neurosis. It's a mix-up. It's a birth defect, like a cleft palate. Chaz Bono, after: *Gender 101 for Trans People*, <http://transplantportation.com/2011/05/07/gender-101-for-trans-people/>

Gender is probably the most restricting force in American life. Gloria Steinem, *Women Are Never Front-Runners*, „New York Times“, http://www.nytimes.com/2008/01/08/opinion/08steinem.html?_r=0

I felt alien my whole life, but I didn't feel alien because of my gender. Other people made me aware of my gender. Patti Smith, after: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/p/pattismith590975.html>

One side of me is very busy paying attention to the details of life, the humanity of people, catching the street voices, the middle-class, upper-middle-class secret lives of Turks. The other side is interested in history and class and gender, trying to get all of society in a very realistic way. Orhan Pamuk, after: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/o/orhanpamuk686502.html>

People call me a feminist whenever I express statements that distinguish me from a doormat. Rebecca West, Mr. Chesterton in *hysterics*, „The Clarion“ 14.11.1913

Efforts directed solely at changing the social institutions - through setting quotas on hiring, for example, or through passing equal-pay-for-equal-work laws - cannot have far-reaching effects if cultural language and imagery continue to purvey a relatively devalued view of women. But at the same time efforts directed solely at changing cultural assumptions -through male and female consciousness-raising groups, for example, or through revision of educational materials and mass-media imagery - cannot be successful unless the institutional base of the society is changed to support and reinforce the changed cultural view. Ultimately, both men and women can and must be equally involved in projects of creativity and transcendence.

Sherry B. Ortner, *Is Female to Male as Nature Is to Culture?*, in: *Woman, culture, and society*. Stanford, ed. M.Z. Rosaldo and L. Lamphere, Stanford University Press 1974

Advocating the mere tolerance of difference between women is the grossest reformism. It is a total denial of the creative function of difference in our lives. Difference must be not merely tolerated, but seen as a fund of necessary polarities between which our creativity can spark like a dialectic. Only then does the necessity for interdependency become unthreatening. Only within that interdependency of different strengths, acknowledged and equal, can the power to seek new ways of being in the world generate, as well as the courage and sustenance to act where there are no charters. Andre Lorde, *Zami, Sister Outsider, Undersong*, Quality Paperback Book Club, New York 1993

He says that woman speaks with nature. That she hears voices from under the earth. That wind blows in her ears and trees whisper to her. That the dead sing through her mouth and the cries of infants are clear to her. But for him this dialogue is over. He says he is not part of this world, that he was set on this world as a stranger. He sets himself apart from woman and nature. And so it is Goldilocks who goes to the home of the three bears, Little

Red Riding Hood who converses with the wolf, Dorothy who befriends a lion, Snow White who talks to the birds, Cinderella with mice as her allies, the Mermaid who is half fish, Thumbelina courted by a mole. And when we hear in the Navaho chant of the mountain that a grown man sits and smokes with bears and follows directions given to him by squirrels, we are surprised. We had thought only little girls spoke with animals. Susan Griffin, *Woman and Nature*, after: Rosmarie Putnam Tong, *Feminist Thought*, Westview Press 2009

I did everything Fred did, only backwards and in high heels. Ginger Rogers, after: <http://www.gingerrogers.com/about/quotes.html>

What's the worst possible thing you can call a woman? Don't hold back, now. You're probably thinking of words like slut, whore, bitch, cunt (I told you not to hold back!), skank. Okay, now, what are the worst things you can call a guy? Fag, girl, bitch, pussy. I've even heard the term 'mangina'. Notice anything? The worst thing you can call a girl is a girl. The worst thing you can call a guy is a girl. Being a woman is the ultimate insult. Now tell me that's not royally fucked up. Jessica Valenti, *Full Frontal Feminism: A Young Woman's Guide to Why Feminism Matters*, Seal Press, 2007

In the early days of his wale of the women's movement, I sat in a weekly consciousness-raising group with my friend A. We compared notes recently: What do you think was happening? How did you think our lives were going to change? A. said, she had felt, 'Now I can be a woman: it is no longer so humiliating. I can stop fantasizing, that secretly I am a man, as I used to, before I had children. Now I can value, what was once my shame'. Her answer amazed me. Sitting in the same mitting during those years, my thoughts were roughly the reverse: 'Now I don't have to be a woman anymore. I need never become a mother. Being a woman has always been humiliating, but I used to assume there was no exit. Now the very idea "woman" is up or grabs. "Woman" is my slave name, feminism will give me freedom to seek some other identity altogether. [...] This tension - between needing to act as woman and needing on identity not overdetermined by our gender - is as old as Western feminism. It is the core of what feminism is.'

Ann Snitow, *A Gender Diary*, in: *Feminism and History*, ed. Joan Wallach Scott, Oxford University Press, Oxford 1996

A dozen or so underappreciated women 'with a past' have financed, at great expense, a manifestation of their own ethical and social stances, as well as sexual aspirations. As a matter of fact,

I consider the very concept behind this exhibition sick: to differentiate art on the basis of the kind of [the author's] genitals is just as idiotic as any other discrimination. All other evaluative systems may result in a situation where soon we will have exhibitions by the bald, by redheads, by the blind and by the lame.

A critic's opinion, following the exhibition *Woman about Woman* at the Bielska Gallery in 1996 and in 2001, in: *Katedra*, 2001/3; trans. by Anda MacBride

It is necessary to realize that the most sacrosanct article of sexual politics in the period, the Victorian doctrine of chivalrous protection and its familiar protestations of respect, rests upon the tacit assumption, a cleverly expeditious bit of humbug, that all women were 'ladies'—namely members of that fraction of the upper classes and bourgeoisie which treated women to expressions of elaborate concern, while permitting them no legal or personal freedom. The psycho-political tacit here is a pretense that the indolence and luxury of the upper-class woman's role in what Veblen called 'vicarious consumption' was the happy lot of all women. The efficacy of this maneuver depends on dividing women by class and persuading the privileged that they live in an indulgence they scarcely deserve... To succeed, both the sexual revolution and the Woman's Movement which led it would have to unmask

chivalry and expose its courtesies as subtle manipulation.

Kate Millett, *Sexual Politics*, University of Illinois Press, 2000

Any woman, who challenges her subordinate status must by definition be challenging her status as woman, even if she does not intend to [...], positive change to our gender norms would involve getting rid of the (necessary subordinate) feminine gender. Alisone Stone, *An Introduction to Feminist Philosophy, Polity, Cambridge* 2007

The wounded child inside many males is a boy who, when he first spoke his truths, was silenced by paternal sadism, by a patriarchal world that did not want him to claim his true feelings. The wounded child inside many females is a girl who was taught from early childhood that she must become something other than herself, deny her true feelings, in order to attract and please others. When men and women punish each other for truth telling, we reinforce the notion that lies are better. To be loving we willingly hear the other's truth, and most important, we affirm the value of truth telling. Lies may make people feel better, but they do not help them to know love.

Bell Hooks, *All About Love: New Visions*, William Morrow Paperbacks 2001

You think intercourse is a private act; it's not, it's a social act. Men are sexually predatory in life; and women are sexually manipulative. When two individuals come together and leave their gender outside the bedroom door, then they make love.

Andrea Dworkin, after: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/a/andreadwor408625.html>

How come when girls play with gender it's a sign of strength and when boys play with gender it's a sign of weakness?

Lori Duron, *Raising My Rainbow: Adventures in Raising a Fabulous, Gender Creative Son* Crown/Archetype 2013

I do think the attempt to raise consciousness has succeeded. People are very aware of gender concerns now.

Clifford Geertz, after: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/c/clifford_geertz_2.html

Marina Abramović & Ulay
Florian Aschka
Maja Bajevic
Vanessa Beecroft
Piotr Blamowski
Judy Chicago
Gustave Courbet
Bolesław Cybis
Edward Dwurnik
EVA & ADELE
VALIE EXPORT / Peter Weibel
Iaia Filiberti & Debora Hirsch
Andrea Fraser
Katarzyna Górna
Marie-Ange Guilleminot
Bartek Jarmoliński
Olga Kisseleva
Jürgen Klauke
Katarzyna Kozyra
Lidia Krawczyk & Wojtek Kubiak
Ane Lan
Zbigniew Libera
Natalia LL
Lubri
Łódź Kaliska
Małgorzata Markiewicz
Paloma Navares
Shirin Neshat
Dorota Nieznalska
Marina Núñez
Maciej Osika
Maria Pinińska-Bereś
Krystyna Piotrowska
Roe Rosen
Martha Rosler
Daniel Rumiancew
Adam Rzepecki
Jadwiga Sawicka
Miri Segal
Michał Sławecki
Annegret Soltau
Jana Sterbak
Piotr Wysocki

Artyści The Artists

MOGLA
mieć kształt

Wielki tekst na ścianie w stylu cegiełki, składający się z wielu linii małego, powtarzającego się tekstu.



Druge skrzydło: od początków chrześcijaństwa do reformacji
Wing Two: From the Beginnings of Christianity to the Reformation



MARINA ABRAMOVIĆ

ur. | born 1946

ULAY

ur. | born 1943

Ta para performerska stworzyła serię akcji – które już przeszły do historii sztuki – analizujących pułapki w obrębie związku. Część z nich dotyczyła relacji prywatnych, część odniesień społecznych. Ta monotonna praca przedstawia scenę wzajemnego „ranienia się”. A w szerszym znaczeniu walkę płci. Mężczyzna i kobieta cały czas patrzą sobie w oczy i policzkują się w równym rytmie. Jednak agresja – nawet na pozór zrównoważona – nie jest do opanowania i od pewnego momentu sama siebie napędza. Uderzenia – na początku ostrożne i nawet uważne – zamieniają się w coraz szybsze i gwałtowniejsze, stając się w końcu upustem dla wewnętrznego napięcia. Akcja nie ma puenty, przerywa ją znużenie obu stron. W tej walce kobieta i mężczyzna mieli równe szanse. Oboje równie mocno i skutecznie uderzali. Nastąpiło całkowite równouprawnienie płci. Praca „przepowiada”, że równouprawnienie to dopiero początek dialogu genderowego.

Performans. Współpracę i wspólne życie rozpoczęli w 1976 roku. Rozstali się 12 lat później. Uważali się za jedność powstałą w wyniku połączenia pierwiastka kobiecego i męskiego. Realizowane przez nich akcje były badaniem relacji między-ludzkich w sensie fizycznym i psychicznym. Rzadko używali rekwizytów, operowali przede wszystkim własnymi ciałami. Koniec performansów wyznaczała wytrzymałość fizyczna lub granica bólu.

Performance. They embarked on living and working together in 1976, parting 12 years later. They considered themselves an entity that was a result of combining male and female elements. Their actions explored interpersonal relationships on both a physical and a psychological level. They rarely employed props, using mainly their own bodies. The end of the performance would come when they had reached the limit of their physical endurance or the threshold of pain.

The performance couple have created a series of actions – now part of the art canon – which analyse the traps inside a relationship, some of them related to private relations and some – to social points of reference. This draining work shows a scene of people hurting each other, and – more generally – the battle of the sexes. The man and the woman maintain unflinching eye contact while rhythmically slapping each other's faces. The aggression – seemingly balanced – is, however, uncontrollable and reaches a point where it gathers a momentum of its own. The slaps – tentative and careful to start with – become faster and faster and turn violent, giving in to a release of pent-up tension. The action is inconclusive; it peters out, with both parties worn out. In this struggle, the man and the woman had equal chances. They were dealing blows that were equally hard and effective. Here, there has been total gender equality. The work implies that equality is only the beginning of the gender dialogue.

Jasny / ciemny, 1978, video, 8 min 15 s
Light / Dark, 1978, video, 8 min 15 s



FLORIAN ASCHKA

ur. | born 1984

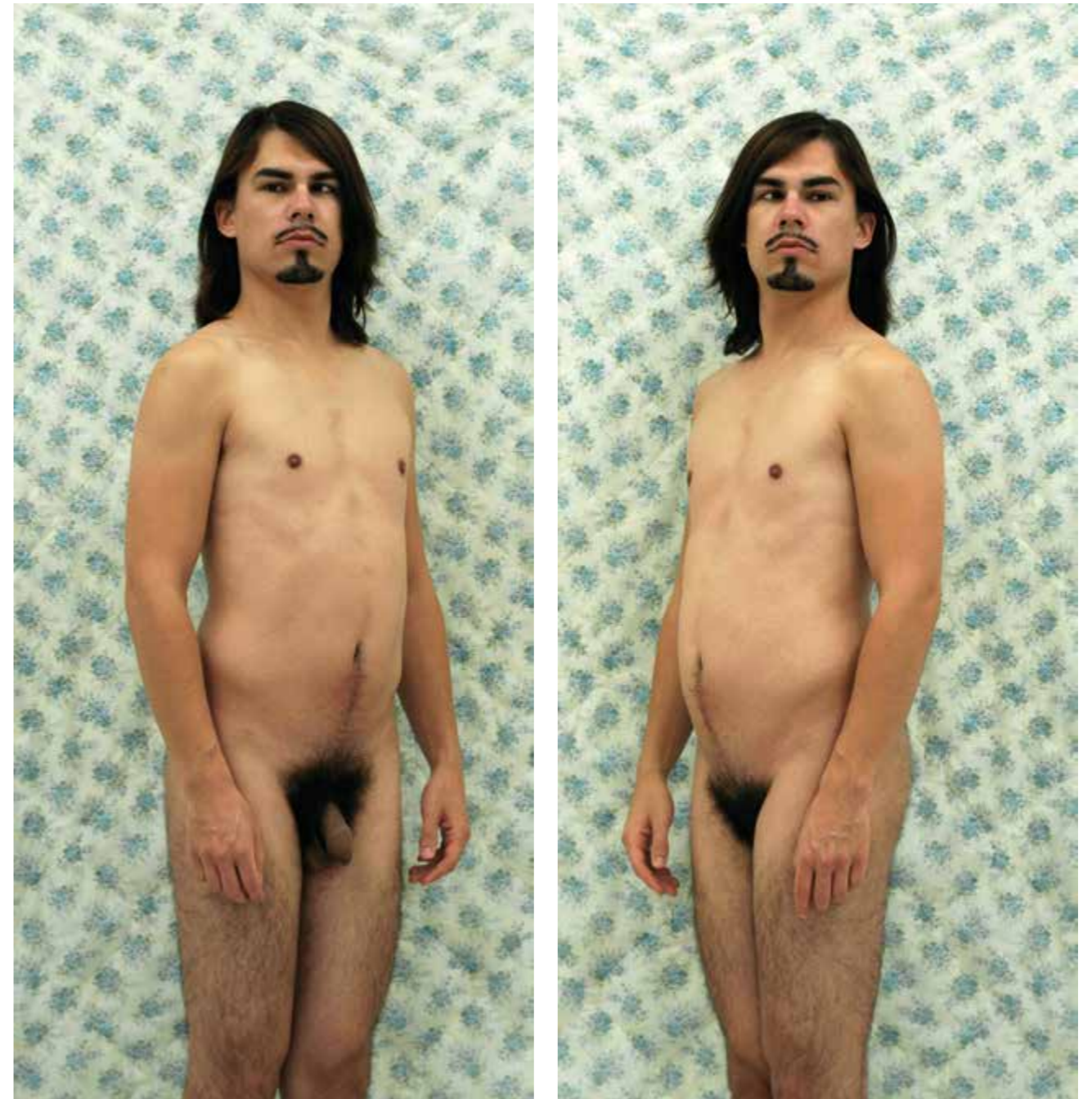
Praca kompozycyjnie nawiązuje do historycznych przedstawień Adama i Ewy. Jednak tutaj cała różnica anatomiczna między przedstawionymi osobami sprowadza się „jedynie” do posiadania (lub nie) penisa. Nie jest to ironiczny komentarz do ubóstwa biologicznego kobiety. Jest to refleksja nad dysproporcją pomiędzy przyczyną a skutkiem. Tak „mała” różnica potrafiła zainspirować tak gigantyczne skutki kulturowe.

The composition of the work evokes historical representations of Adam and Eve. Here, however, the only anatomical difference between the figures represented boils down to the presence, or lack, of a penis. This is not an ironic comment on the biological inadequacy of woman. Rather it is a reflection on the disproportion between the cause and the result. The ‘little difference’ has resulted in gigantic cultural differences.

Fotografia, wideo, performans.
Jego prace utrzymane są w estetyce kampu. Tworzy autoportrety, na których wciela się w historyczne postaci – na przykład kardynała Tommasa Inghiramiego z portretu Rafaela – w otoczeniu współczesnych rekwizytów. Bada kwestie tożsamości płciowej w wymiarze fizycznym i społecznym.

Photography, video, performance.
His works are executed in the aesthetics of camp. He creates self-portraits in which he embodies historical characters, such as Cardinal Tommaso Inghirami from the portrait by Raphael, surrounded by contemporary props. He probes the issues of sexual identity in physical and social dimensions.

bez tytułu [Autoportret jako dyptyk], 2010, fotografie, 100 × 47, 3 cm każda
untitled [Self-portrait as Diptychon], 2010, photographs, 100 × 47.3 cm each



MAJA BAJEVIC

ur. | born 1967

Akcja inspirowana performansem Raśy Todosijevice z 1976 roku pod tytułem *Was ist Kunst?* (ten performans był pod koniec lat 70. wykonany również w Krakowie). Obie akcje mają podobną konstrukcję, ale zupełnie inne przesłania. Raśa, występując w roli oprawcy, zadaje swojej ofierze pytanie: „Co to jest sztuka?”. Ona nie umie odpowiedzieć, a on próbuje ją do tego zmusić. Taka sama zasada wymuszania odpowiedzi pojawia się w akcji Mai Bajevic. Jednak tutaj ofiarą jest sama artystka, której mężczyźni zadają pytanie: „Jak chciałabyś być rządzona?”, wymagając tym samym od niewolnika pomysłu na własną niewolę. Natarczywość mężczyzn podlega różnym nastrojom. Od rzeczowo zadanego pytania, poprzez zniecierpliwienie, hamowanie złości, bardziej lub mniej powściąganą agresję, aż do momentów rozczulenia nad ofiarą, której poprawia się i gładzi włosy. Przejście od jednego nastroju do drugiego jest nieprzewidywalne. Kobieta siedzi nieruchomo, spięta strachem i niepewnością. Niezwykle prosta i precyzyjna analiza przemocy wobec kobiety. Przejmujący obraz uwalniania napięcia przez mężczyznę, który przypisuje sobie prawo do wyrażania uczuć i stawiania żądań.

The plot was inspired by the 1976 performance of Raša Todosijević entitled *Was ist Kunst?* (which was also performed in Krakow in the late 1970s). Both plots have a similar structure but a totally different message. Appearing in the role of a torturer, Raša asks his victim, ‘What is art?’ She is unable to answer, and he tries to make her do so. The same principle of extorting an answer by force appears in the action by Maja Bajevic. Here, however, the victim is the artist herself; men ask her, ‘How do you want to be governed?’, thereby obliging a slave to come up with a blueprint for her own slavery. The men’s insistence goes through various emotions: from a factual question, through impatience, restrained anger or aggression – better or worse controlled – to mawkish sentimentality towards the victim, with the aggressor adjusting and stroking her hair. The mood changes are unpredictable. The woman sits still, tense with fear and insecurity. This is a sparse yet precise analysis of violence against the woman, a poignant image of the release of tension by the man who usurps the right to express feelings and make demands.

Jak chciałabyś być rządzona?, 2009, video, 10 min 15 s
How Do You Want to Be Governed?, 2009, video, 10 min 15 s



Wideo, performans, instalacja. Inspiruje się współczesną polityką – problemami tożsamości narodowej i opresyjności ideologii. Pod tym kątem bada między innymi hymny różnych państw. W tym przypadku interesuje ją relacja między manifestowaniem wspólnoty a funkcją nośnika ideologii. Krytyce poddaje także religijność i jej patriarchalny charakter. Zderza ideały wiary z rzeczywistymi mechanizmami władzy. Przywołuje zbrodnie dokonane w imię religii.

Video, performance, installation. She is inspired by contemporary politics – problems of national identity and the oppressive nature of ideologies; from this angle she examines, for example, national anthems, in which the focus of her interest is the relationship between the anthem’s dual functions: the manifestation of community whilst also acting as a conduit for an ideology. She also subjects to criticism religion and its patriarchal character, confronting religious values with the actual mechanism of power and recalling crimes committed in the name of religion.

VANESSA BEECROFT

ur. | born 1969

Artystka analizuje nagość w różnych odniesieniach. Gigantyczna instalacja na rynku rybnym w Neapolu prezentuje odlewy z nagich ciał kobiet. Rzeźby są przyciemnione i przypominają kolorem lawę wulkaniczną. Stanowią oczywiste odniesienie do niedalekiej Pompei zniszczonej przez wulkan. Kobiety przedstawione w tej pracy są odrealnione kolorem i obarczone symbolicznie tragedią sprzed 20 wieków. Jednak silniejsza od tych dramatycznych przekazów wydaje się ich nagość, tłumiąca tamte, bardziej wyrafinowane treści. Odpowiada za to nasza cywilizacja, w której nagość jest zakazana. Zapewne dlatego postrzega się ją jako coś niezwykle perwersyjnego i pożądanego, szukając różnych sposobów na jej ujawnienie. Nagość – ponieważ szokuje i obezwładnia – jest również używana jako broń (FEMEN).

The artist analyses nudity in various contexts. A huge installation in the fish market in Naples consists of casts of naked female bodies. The sculptures are darkened, their colour reminiscent of volcanic lava; clearly, they allude to nearby Pompeii, destroyed by the eruption of a volcano. The women in this work have been rendered unreal by the use of colour and, symbolically, burdened with a tragedy from some two thousand years ago. However, it is their nudity that comes to the fore with more force than the other, more sophisticated messages. We have our civilisation – in which nudity is a taboo – to thank for that. Probably, this is why we perceive nakedness as something incredibly perverse and desirable, constantly seeking to expose it by various means. Because it shocks and paralyses, nudity is also used as a weapon (FEMEN).

Performans, fotografia. Punktem wyjścia w jej twórczości jest performans, jednak dokumentujące go wideo oraz fotografia również są samodzielnymi dziełami sztuki. Performansy odwołują się do kontekstu politycznego, historycznego czy socjologicznego miejsca, w którym są realizowane. Ważną rolę odgrywa w nich kobieca nagość. Artystka aranżuje wysmakowane estetycznie kompozycje z postaci ludzkich, często mające teatralny charakter.

Performance, photography. The starting point for her works is performance; however, the video and photographs that record it are also stand-alone works of art. Her performances draw on the political, historical or sociological context of their location. Female nudity plays an important part. The artist arranges her aesthetically sophisticated compositions of human bodies in an often theatrical manner.



VB66.170.VB, 2010–2011, C-print i Diasec, 124 × 376 cm
VB66.170.VB, 2010–2011, C-print with Diasec, 124 × 376 cm



VB66.159.VB, 2010–2011, C-print i Diasec, 127 × 168,3 cm
VB66.159.VB, 2010–2011, C-print with Diasec, 127 × 168.3 cm

PIOTR BLAMOWSKI

ur. | born 1966

Praca odnosi się do przesądu obecnego w wielu religiach, traktującego płciowość jako źródło grzechu i przeszkodę na drodze do zbawienia. Radykalne sekty posuwały się do kastracji i usuwania cech płciowych. Jedną z bardziej znanych takich grup religijnych byli (i podobno nadal są) wywodzący się z prawosławia skoptcy, którzy wypracowali kilka stopni uwalniania się z płci. Wycięcie wszystkiego – zarówno u kobiet, jak i mężczyzn – miało gwarantować zbawienie absolutne. Okaleczeń dokonywano często przy użyciu siekiery. Obiekty Piotra Blamowskiego symbolizują mroczne relacje pomiędzy czynnością a narzędziem.

The work refers to the fallacy present in many religions of treating sexuality as the source of sin and an obstacle to salvation. Radical sects have even used castration and the removal of sexual characteristics. One of the best-known of such religious groups are the Skoptsy (a sect that originated within the Russian Orthodox church), who have elaborated various stages of liberation from gender. To cut off the sexual organs – both in men and women – was supposed to guarantee absolute salvation. The truncation was performed using an axe. The objects by Piotr Blamowski symbolise the dark relationship between the act and the tool.

Design utopijny, wideo. Projektuje meble i wnętrza nawiązujące do różnych epok. Charakteryzuje je „chorobliwe” naruszanie stylów historycznych przy jednoczesnym perfekcjonizmie wykonania i użyciu najwyższej klasy materiałów. Od 2010 roku wraz z operatorem Michałem Sterzyńskim tworzy cykl krótkich filmów pod szyldem *design-generation*. Do tej pory powstało ponad 40 etiud filmowych, w których polska szara codzienność przedstawiona jest w kategoriach wyolbrzymionego absurdu.

Utopian design, video. The artist designs furniture and interiors which hark back to various epochs. His trademark is a 'pathological' breach of historic styles, with a simultaneous perfectionism in the execution and use of top quality materials. Since 2010, Piotr Blamowski, together with the camera operator Michał Sterzyński, has been working on a series of short films, collectively known as *design-generation*. They have made more than 40 film études, which present grey Polish mundanity in a mode of hyperbolised absurdity.



bez tytułu, 2015, obiekt, 55 × 210 × 11 cm
untitled, 2015, object, 55 × 210 × 11 cm

JUDY CHICAGO

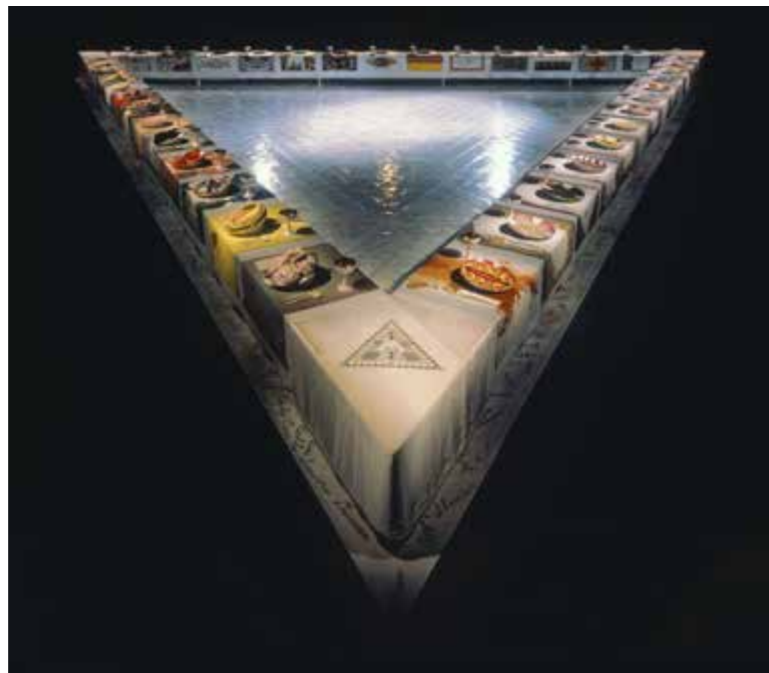
ur. | born 1939

Praca stale eksponowana w Brooklyn Museum w Nowym Jorku. Jest szczególnym pomnikiem dla kobiet – mitycznych i realnych – które miały wpływ na ludzką cywilizację. 39 talerzy, ułożonych na trzech ramionach trójkąta, tworzy potrójną Ostatnią Wieczerzę. Wzór na każdym talerzu jest inspirowany kształtem waginy i dostosowany – w kolorach i w formie – do stylizyki, jaka otaczała daną postać. Im bliżej współczesności, tym wzory na talerzach stają się bardziej przestrzenne, symbolizując coraz większą swobodę kobiet.

The work is normally on permanent display at the Brooklyn Museum in New York. It is a singular monument to women – mythical and real – who have influenced human civilisation. 39 plates, laid out along the three sides of a triangle, combine into a triple Last Supper. The pattern on each plate has been inspired by the shape of the vagina and – in colour and form – has been fine-tuned to the style of the figure in question. The closer we get to the present, the more expansive the design on the plates become, symbolising the growing freedom of women.

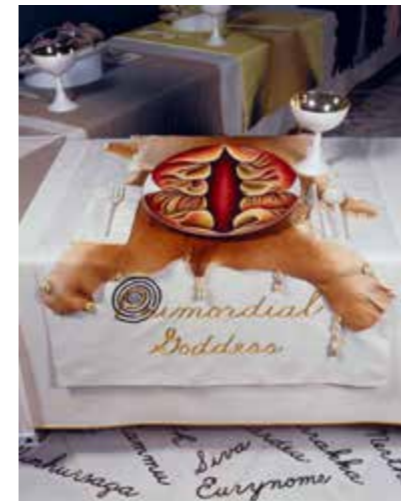
Instalacja, malarstwo, rzeźba. Uznawana za pionierkę sztuki feministycznej. Wspólnie z Miriam Schapiro zainicjowała Artystyczny Program Feministyczny (Feminist Art Program) w Fresno State College. Interesuje ją rola kobiety w historii i kulturze. Działa aktywnie na rzecz zmiany pozycji kobiet w świecie sztuki. Do tworzenia prac często wykorzystuje „kobiece” techniki, takie jak robótki ręczne czy ceramika. Obok *Proszonej kolacji* bardzo ważnym jej projektem jest *Birth*, w którym zajmuje się problemem braku przedstawień narodzin w sztuce zachodnioeuropejskiej.

Installation, painting, sculpture. Considered a pioneer of feminist art. Together with Miriam Schapiro she initiated the Feminist Art Program at Fresno State College. She is interested in the role of women in history and culture and is active in the cause of changing the position of women in the world. She often makes her works using 'female' techniques, such as needlework or ceramics. Her important works include *The Dinner Party* and *Birth*, a project in which she addressed the lack of representations of birth in Western European art.



Proszona kolacja, 1979, fotografia, 53 × 60 cm
The Dinner Party, 1979, photograph, 53 × 60 cm

na s. 151-153: fotografie, 50,8 × 40,6 cm każda
on pp. 151-153: photographs, 50.8 × 40.6 cm each



Pierwotna Bogini | Primordial Goddess



Bogini Płodności | Fertile Goddess



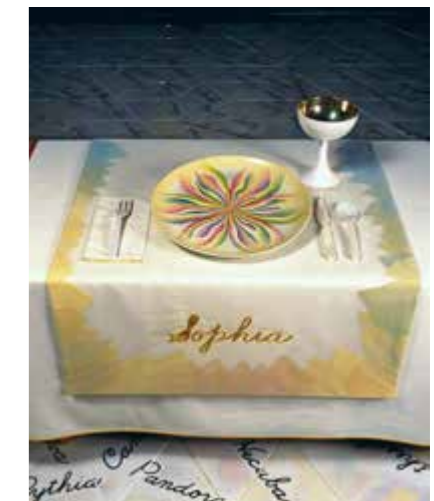
Ishtar | Ishtar



Kali



Bogini Węży | Snake Goddess



Sofia | Sophia



Amazonka | Amazon



Hatshepsut | Hatshepsut



Judyta | Judith

Pierwsze skrzydło: od prehistorii do starożytnego Rzymu
Wing One: From Prehistory to the Roman Empire



Marcela | Marcella



Święta Brygida | Saint Bridget



Teodora | Theodora



Anne Hutchinson



Sacajawea



Caroline Herschel



Hroswitha | Hroswitha



Trotula



Eleonora Akwitańska | Eleonor of Aquitaine



Mary Wollstonecraft



Sojourner Truth



Susan B. Anthony



Hildegarda z Bingen | Hildegarde of Bingen



Petronella de Meath | Petronilla de Meath



Christine de Pizan | Christine de Pisan



Margaret Sanger



Natalie Barney



Virginia Woolf

Drugi skrzydło: od początków chrześcijaństwa do reformacji
Wing Two: From the Beginnings of Christianity to Reformation

Trzecie skrzydło: od rewolucji amerykańskiej do rewolucji kobiet
Wing Three: From the American to the Women's Revolution

GUSTAVE COURBET

1819–1877

„Najazd malarski” na strefę erotyczną kobiety. Takie zbliżenie, kadr i kompozycja nadają obrazowi lekko agresywny charakter. Patrzymy na prymarną „istotę”, która stała się początkiem wszystkich istnień. Nic dziwnego, że któryś z właścicieli nadał obrazowi tytuł *Pochodzenie świata*. Zastosowany przez Courbeta sposób przedstawienia waginy ma charakter rewolucyjny i może być potraktowany jako wizualne hasło feminizmu. Intymność kobiety nie jest tu przedstawiona jako obiekt męskiego pożądania. Raczej sprawia wrażenie samodzielnej istoty, manifestującej siłę, bezwstyd i niezależność. Dzieło Courbeta ma bogatą historię. Jego ostatnim właścicielem był Jacques Lacan, który przekazał je w testamencie Musée d’Orsay, gdzie zostało umieszczone w stałej ekspozycji.

A painterly invasion of a woman’s erotic zone. The close-up, editing and composition make the image somewhat aggressive. We are looking at the primaeval being that begot all other beings. No wonder that one of its series of owners named the work *The Origin of the World*. The manner of representing the vagina employed by Courbet is revolutionary and can be treated as visually emblematic of feminism. Here, the intimate part of the woman is not shown as an object of male desire. Rather it gives the impression of a being in its own right that manifests its power, shamelessness and independence. Courbet’s work has a rich history. Its last owner was Jacques Lacan, who left it in his will to the Musée d’Orsay, where it became part of the permanent exhibition.

Malarstwo, rysunek. Jako pierwszy użył terminu „realizm” w odniesieniu do kierunku artystycznego w malarstwie, który kwestionował akademizm i postulował wierne odtwarzanie rzeczywistości. Autor portretów, jak również pejzaży oraz martwych natur. Przede wszystkim jednak zajmował się malarstwem rodzajowym. Przedstawiał sceny z życia robotników i klas niższych, zwracając uwagę na palące problemy społeczne.

Painting, drawing. He was the first to use the term ‘realism’ in reference to the art movement that questioned academic art and instead proposed a faithful representation of reality. He specialised in portrait, landscape and still life, but most notably, in social scenes, especially from the lives of workers and the lower social classes, drawing attention to urgent social problems.

Pochodzenie świata, 1866, olej / płótno, 46 × 55 cm
The Origin of the World, 1866, oil / canvas, 46 × 55 cm



BOLESŁAW CYBIS

1895–1957

Akty męskie pojawiają się w malarstwie prawie wyłącznie w scenach uzasadnionych akcją. Nagie ciało unieruchomione w obrębie kompozycji to rola dla kobiety. Ten podział odpowiadał pozycjom genderowym w społeczeństwie. Mężczyzna działał, kobieta czekała i kusiła. W obrazie Cybisa nastąpiło malarskie zawłaszczenie miejsca przynależnego kobiecie przez mężczyznę. Ciało modela – skromnie ułożone – zostało pokazane we wdzięcznym wygięciu, ale z bardzo brudnymi stopami. Bolesław Cybis, członek bractwa św. Łukasza, wzorował się na dawnych mistrzach. Stopy modela – mocno wyeksponowane – kojarzą się ze stopami pielgrzymów na znanym obrazie Caravaggia.

In paintings, men appear nude almost exclusively in scenes where the action demands it. The naked body immobilised in a composition is the role for woman. This division has matched the gender division in society. Man was active; woman was a temptress in waiting. In the painting by Cybis, in a painterly manner, woman's place has been appropriated by man. The modestly depicted body of the male model has been graciously arranged but the feet are very dirty. Bolesław Cybis, a member of the Brotherhood of St Luke, emulated the Old Masters. The model's feet – an emphatic focus of attention – are reminiscent of the pilgrims' feet in the familiar painting by Caravaggio.

Malarstwo, rysunek, grafika, rzeźba. W jego wczesnych pracach widać wpływy kubizmu (kompozycja) oraz dadaizmu (ironiczne podejście do tematu). Przyłączył się do Bractwa św. Łukasza, które powstało w 1925 roku i nawiązywało do średniowiecznego malarstwa cechowego. Zmieniło to jego taktykę malarską. Duży nacisk kładł na zgłębianie warsztatu malarskiego. Zrezygnował z gier formalnych na rzecz realizmu.

Painting, drawing, graphic art, sculpture. His early works show the influence of Cubism (in his composition) and Dadaism (in his ironic approach to the subject matter). He joined Saint Luke's Fraternity which had been formed in 1925 and drew on mediaeval guild painting. This affected his painting technique. He placed great emphasis on the mastery of the painter's craft, abandoning formal experiments in favour of realism.

Akt leżący, około 1937, olej / tektura, 66 × 85 cm
Nude Reclining, circa 1937, oil / cardboard, 66 × 85 cm



EDWARD DWURNIK

ur. | born 1943

Obrazy przedstawiają dwie najsławniejsze pary małżeńskie w Polsce, które rozgłos zawdzięczają mężczyznom: Krzysztofowi Pendereckiemu, znanemu na całym świecie kompozytorowi, oraz Lechowi Wałęsie, zasłużonemu dla całego świata politykowi. Artysta sugeruje, że siła tych mężczyzn tkwi w zdecydowaniu i odwadze ich żon. Dwurnik – znany feministą – odwraca stereotyp. Słabi są mężczyźni, mocne są kobiety, niosące swoich mężów przez trudy kariery.

The paintings show two Polish couples that have become famous thanks to the male: Krzysztof Penderecki, a world-renowned composer, and Lech Wałęsa, a world-acclaimed politician. The artist suggests that the power of these men stems from the determination and courage of their wives. Dwurnik – well-known for his feminism – reverses gender stereotypes. The men are weak, the women – strong; they carry their men through the trials of their career paths.

Malarstwo, rysunek, grafika. Bardzo duży wpływ na kształtowanie się jego języka wypowiedzi artystycznej miała twórczość Nikifora. W drugiej połowie lat 60. rozpoczął pracę nad swoim pierwszym, i największym, cyklem *Podróże autostopem*, na który składają się obrazy będące współczesnymi wedytami miast, ujętymi z lotu ptaka, o charakterystycznej rysunkowej formie. Obok „portretów” miast Dwurnik tworzy wizerunki prowincjonalnych typów ludzkich zakorzenionych w codzienności. Jest także autorem prac o wymowie politycznej, odwołujących się do wydarzeń z okresu komunizmu.

Painting, drawing, graphics. The work of Nikifor had a great influence on shaping his artistic language. In the second half of the 1960s, he began work on *Hitchhiking*, his largest and earliest series of contemporary bird's-eye view townscapes, notable for their idiosyncratic drawing style. Alongside towns, Dwurnik portrays provincial types, rooted in their everyday reality. His art contains political messages, related to concrete historical events from the communist period.



Grand Compositeur, z serii *Sportowcy*, 1998, olej, akryl / płótno, 146 × 114 cm
Grand Compositeur, from the series *Sportsmen*, 1998,
oil, acrylic / canvas, 146 × 114 cm



To dobry człowiek, z serii *Sportowcy*, 1998, olej, akryl / płótno, 146 × 114 cm
He Is a Good Man, from the series *Sportsmen*, 1998,
oil, acrylic / canvas, 146 × 114 cm

EVA & ADELE

PRZYBYWAMY Z PRZYSZŁOŚCI
WE ARE COMING OUT OF THE FUTURE

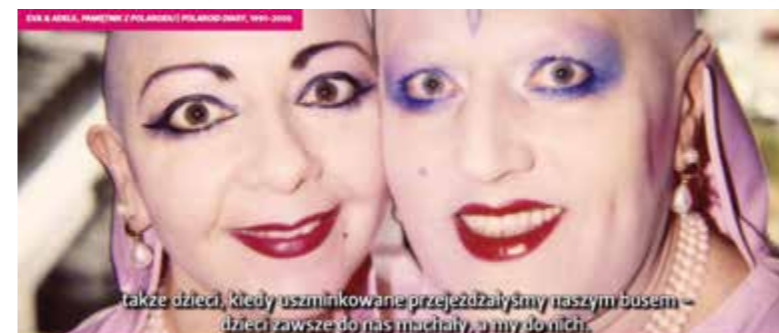
Eva i Adele są małżeństwem od wielu lat. Eva – bez konieczności operacji zmiany płci – otrzymała prawny status kobiety, co pozwoliło parze na wzięcie ślubu homoseksualnego. Wspólnie opracowały swoją strategię artystyczną. Są łyse po męsku. Występują zawsze w identycznych strojach kobiecych. W swoich koncepcjach doprowadziły estetykę kampu do wyżyn wyrafinowanego kiczu. Pojawiają się na otwarciach najważniejszych imprez na świecie – documenta, biennale, targi sztuki – i wszystkim pozwalają się fotografować. Zbierają polaroidy, na których pozują ze swoimi fanami. Na podstawie niektórych zdjęć powstają obrazy. Ich publiczne występy wymagają godzin przygotowań i wielkiej dyscypliny w inwentaryzowaniu strojów i dodatków. Film zrealizowany przez MOCAK pokazuje te zabiegi i zaplecze nietypowego warsztatu artystycznego.

Eva and Adele have been married for years. Without any need for a sex change operation, Eva was granted the legal status of a woman, which enabled the couple to enter into a same-sex marriage. Both artists have evolved their artistic strategy together. They are both bald – a male characteristic. They always appear dressed in identical female clothes. In their conceptual acts, they have taken the aesthetics of camp to the height of sublime kitsch. EVA & ADELE appear at the openings of the most important artistic events in the world – documenta, biennale, art fairs – and they allow themselves to be photographed by anybody. They collect the Polaroids in which they pose with their fans. Some of these inspire paintings. Their public appearances require hours of preparation and tremendous discipline in keeping track of the stock of their costumes and accessories. The film made by MOCAK reveals these preparations and the backstage life this unusual artistic modus operandi.

Performans, wideo, fotografia. Para artystek, które żyją i tworzą ponad granicami płci. Występują razem od 1991 roku, kiedy pojawiły się na otwarciu wystawy w Martin-Gropius-Bau w Berlinie. Podróżują po całym świecie, są obecne na najważniejszych wydarzeniach kulturalnych. Ich hasło życiowe to: GDZIEKOLWIEK JESTEŚMY, JEST MUZEUM. Artystki traktują swoje ciała jak żywą rzeźbę, a przestrzeń, w której się pojawiają, jak miejsce jej ekspozycji.

Performance, video, photography. Two artists who live and work beyond the sexual boundaries. They have performed together since 1991, when they appeared at the opening of an exhibition at the Martin-Gropius-Bau in Berlin. They have travelled the world, making their presence felt at the most important cultural events. Their life's motto is: WHEREVER WE ARE, THERE IS A MUSEUM. The artists treat their bodies as a living sculpture, and the space in which they appear as an exhibition space.

EVA & ADELE. GESAMTKUNSTWERK, 2015, wideo, 25 min,
realizacja: Delfina Jalowik, Adam Uryniak
EVA & ADELE. GESAMTKUNSTWERK, 2015, wideo, 25 min,
production: Delfina Jalowik, Adam Uryniak



VALIE EXPORT

ur. | born 1940

Wideo, performans, fotografia. Artystka odrzuciła swoje nazwisko, przyjmując jako pseudonim nazwę popularnych w Austrii papierosów – Smart Export. Jej twórczość wywodzi się z body artu. Akcje VALIE EXPORT często odbywają się w przestrzeni publicznej i mają radykalny charakter. Artystka porusza problematykę feministyczną i społeczną, analizuje wpływ mediów na kształtowanie się wizerunku i roli kobiety w świecie. Ważnym aspektem jej prac jest ukazywanie dominacji mężczyźni, sprzeczności w postrzeganiu i rozumieniu płci społecznej, a także przemocy wobec kobiet. Artystka często odwraca stereotypową relację mężczyzna – kobieta.

Video, performance, photography. The artist has given up her surname, taking up as her artistic alias the name of a cigarette popular in Austria – Smart Export. Her art has arisen from body art. The actions of VALIE EXPORT often take place in public space and have a radical character. The artist raises feminist and social issues and she analyses the influence of the media on the shaping of the image and role of the woman in today's world. Important aspects of her works are the presentation of male domination, contradictions in the perception and understanding of social gender and also violence against women. The artist often reverses the stereotypical male – female roles.

Jedna z najbardziej znanych fotografii feministycznych. Doczekała się różnych, często sprzecznych interpretacji. Doszukiwano się w niej wyrazu słabości – kobieta, istota pozbawiona penisa, próbuje go zastąpić karabinem maszynowym. Właściwsze jednak wydaje się spojrzenie na tę pracę jako na manifestację siły i potraktowanie waginy jako uzbrojenia. Elżbieta I angielska zastosowała podobno taki „atak waginalny” w trakcie negocjacji z Hiszpanami – rozsunęła brzegi rozciętej sukni – i zdobyła nad interlokutorami pełną przewagę. VALIE EXPORT pojawia się na tym zdjęciu jako radykalna terrorystka, wolna od wszelkich słabości. Nie ogranicza jej wstyd ani troska o urodę. Atakuje karabinem i waginą. Wykorzystuje efekt szoku, wynikający z „zawstydzenia” społeczeństw burżuazyjnych.

One of the best-known feminist photographs. It has been interpreted in various, often contradictory ways. It has been perceived as an expression of weakness – woman, a penisless creature, attempts to substitute it with a machine gun. It seems more appropriate, however, to treat the work as a manifestation of power, treating the vagina as a weapon. The English Queen Elizabeth I supposedly used a similar ‘vaginal attack’ during her negotiations with the Spanish – through revealingly moving apart the folds of her cut dress, she gained the upper hand. VALIE EXPORT appears in this photograph as a radical terrorist, devoid of any weakness; she is unrestrained by shame or concern about how attractive she looks. She attacks with the gun and her vagina. She uses the shock effect – a result of confronting bourgeois society with their ‘embarrassment’.



Spodnie akcji. Panika genitalna (Aktionshose: Genitalpanik), 1969, fotografia, 162 × 121 cm
Action Pants: Genital Panic (Aktionshose: Genitalpanik), 1969, photograph, 162 × 121 cm

VALIE EXPORT

ur. | born 1940

PETER WEIBEL

ur. | born 1944

Wczesne akcje feministyczne operowały prostymi, dosadnymi kontrastami. W tej akcji w przestrzeni publicznej (termin „sztuka przestrzeni publicznej” jeszcze wtedy nie istniał) mężczyzna został sprowadzony do poziomu psa, zależnego od swojej właścicielki. Dominująca dotychczas płęć została w końcu zniewolona i rzucona na kolana. VALIE EXPORT prowadzi na smyczy swojego męża, Petera Weibla, wybitnego artystę austriackiego.

The early feminist actions employed simple, blunt juxtapositions. In this action in public space (this was before the term ‘public space art’ existed), the man has been reduced to the level of a dog, dependent on his owner. The gender that was dominant at the time has been finally enslaved and brought to its knees. VALIE EXPORT is walking on a leash her husband Peter Weibel, an outstanding Austrian artist.

Peter Weibel – wideo, obiekt, performans. Jego wczesne realizacje mają rodowód konceptualny. Interesowało go połączenie sztuk wizualnych z literaturą. W swych działaniach intermedialnych stara się zgłębić zasady funkcjonowania środków masowego przekazu, poddając je krytycznej analizie. Autor scenariuszy do filmów VALIE EXPORT (*Unsichtbare Gegner*, 1977; *Menschenfrauen*, 1979), z którą współpracował do końca lat 70.

Peter Weibel – video, object, performance. His early works were inspired by conceptual art. He was interested in combining visual arts with literature. In his intermedia activities, he probes and analyses critically the modus operandi of the mass media. The author of scripts for films by VALIE EXPORT (*Unsichtbare Gegner*, 1977; *Menschenfrauen*, 1979), with whom he had collaborated until the end of the 1970s.



Z portfolio *spsienia* (Aus der *Mappe der Hundigkeit*), 1968, fotografia, 80,7 × 121,5 cm
From the *Portfolio of Doggedness* (Aus der *Mappe der Hundigkeit*), 1968, photograph, 80.7 × 121.5 cm

IAIA FILIBERTI

ur. | born 1968

DEBORA HIRSCH

ur. | born 1967

Cytaty z filmów i ważne momenty z biografii 100 aktorek, aktywnych kilkadziesiąt lat temu. Ten kolaż filmowy opiera się na wyraźnym założeniu – dokumentowanym przykładami – że kariery kobiet są krótsze niż mężczyzn, pełne odrzuceń oraz w dużym stopniu zależą od wieku i sytuacji rodzinnej. Na dodatek porażki wpływają znacznie bardziej traumatycznie na samopoczucie kobiet niż mężczyzn. Najważniejszym przesłaniem tego filmu jest skierowanie uwagi na delikatne i głębokie uwarunkowania kulturowe oraz społeczne, które – niezależnie od deklarowanego równouprawnienia – dają kobietom mniejsze możliwości i skazują je na większe cierpienie.

Film footage compiled from snippets of films and biographical highlights of 100 female actors from a few decades ago. The film collage has been clearly based on the premise – illustrated by examples – that women's careers are shorter than men's, full of rejection and to a large extent dependent on the women's age and family situation. Moreover, failure has a greater emotional impact on women than men. The work's number one message is to draw attention to the subtle but deeply ingrained cultural and social conditioning that – regardless of any declarations of gender equality – provides women with fewer opportunities and inflicts on them added burdens.

Wideo, instalacja. Do tworzenia wideo stosują technikę found footage, zestawiając fragmenty filmów lub dokumentów z tekstem. Wykorzystują wizerunki osób ze świata kultury i polityki. Często tematem ich prac są wątki feministyczne oraz dominująca rola mężczyzn w społeczeństwie.

Video, installation. In their videos, the artists employ the technique of found footage, juxtaposing fragments of films or documentaries with text. They use images of politicians and cultural prominenti. They frequently take on board feminist themes and the dominant role of the male in society.

Skadrowane, 2009, wideo, 35 min
Framed, 2009, wideo, 35 min



ANDREA FRASER

ur. | born 1965

Artystka odtwarza audycję radiową z 1972 roku, w której wzięło udział czterech mężczyzn zaangażowanych w ruchy feministyczne (Everett Frost, Bob Kruger, Jeremy Shapiro, Lee Christie). Przekazuje ich poglądy, podkreślając psychologiczne aspekty tych wypowiedzi. W dyskusji pojawia się kilka kluczowych problemów: 1. feminizm jako ruch walczący o równość wszystkich dyskryminowanych na świecie; 2. konieczność zaakceptowania feminizmu przez mężczyzn; 3. problemy mężczyzn z kobietami wyzwolonymi; 4. stosunek do feminizmu radykalnego, całkowicie odtrącającego mężczyzn; i w końcu 5. kwestia tego, czego mężczyźni mogą się nauczyć od feministek. Andrea Fraser wprowadza do swojego remake'u lekki akcent ironii, narzucając parafrazowanym przez siebie mężczyznom tony samozadowolenia i familiarnej protekcjonalności. Artystka ma nieprzeciętne zdolności sceniczne, niezwykle wycucie psychologiczne i potrafi połączyć aktorstwo ze swoimi spektakularnymi możliwościami intelektualnymi.

The artist has recreated the radio programme from 1972, in which four men involved in the feminist movement took part (Everett Frost, Bob Kruger, Jeremy Shapiro, Lee Christie). She transmits their opinions, placing the emphasis on the psychological aspect of these statements. A number of key problems arise in the discussion: 1. feminism as a movement on behalf of all those oppressed in the world, 2. the need for men to embrace feminism, 3. the problems that liberated women pose for men, 4. attitudes to radical, totally anti-men feminism and finally 5. the question of what men can learn from feminists. Andrea Fraser introduces a touch of irony into her remake, investing the men that she paraphrases with avuncular patronising and self-satisfaction. The artist is an outstanding actor, with a canny psychological instinct, combining her acting performance with a dazzling intellectual display.

Performans. Znana jest z prac, w których podejmuje krytykę instytucji zaangażowanych w kształtowanie rynku sztuki. Ironicznie odnosi się do praktyk historyków i kuratorów, którzy „przejmując” rolę artysty, narzucają dziełom własną interpretację. Porusza kwestię patriarchalnych stosunków panujących w świecie sztuki.

Performance. She is renowned for works in which she takes up the critique of institutions involved in the shaping of the art market. She adopts an ironic stance towards the practices of historians and curators who, 'taking over' the role of the artist, impose their own interpretation of works. She raises the issue of the patriarchal relationships prevailing in the art world.

Mężczyźni na linii, 2014, instalacja wideo, 45 min
Men on the Line, 2014, video installation, 45 min



KATARZYNA GÓRNA

ur. | born 1968

Kobiety odtwarzają pozycję shikō, otwierającą walkę sumo. Podobnie jak japońscy zawodnicy występują w samych majtkach. Praca tworzy skomplikowany przekaz, niewolny od ironii. Pozycja przyjęta przez kobiety zapowiada początek walki. Ale ta deklaracja nie pasuje do obrazu miękkich i bezwolnie falujących piersi. Na dodatek te kobiety – przyjmując takie pozycje i tony – pozbywają się całego uzbrojenia kobiecego, mogąc już tylko liczyć na atrybuty siły męskiej.

Women are shown performing the shikō movement that introduces a sumo fight. Just like Japanese sumo wrestlers, they have covered no more than their genitals. The message is complex, with a dose of irony. The position adopted by the women points to a fight being about to take place. But this message is not in keeping with the soft, passively undulating breasts. Moreover – by having assumed such a stance and approach – these women have divested themselves of all their feminine weaponry; all they can now rely on are the attributes of male power.

Fotografia, wideo, instalacja.
Podjmuje tematy związane ze sposobem funkcjonowania obrazu kobiety w kulturze, bazując na stereotypach społecznych i motywach zaczerpniętych ze sztuki religijnej. Interesuje ją również problem obciążeń genderowych; to, jak łatwo jest stać się kimś innym i ukryć własną tożsamość płciową.

Photography, video, installation.
She raises topics related to the cultural function played by the image of women, referring to social stereotypes and motifs drawn from religious art. She is also interested in gender handicap and how easy it is to become someone else, hiding one's own sexual identity.

Sumo, 2003, video, 5 min 15 s
Sumo, 2003, video, 5 min 15 s



Galeria dziewcząt w sukienkach przypominających odświętne koszule nocne. Stoją w pozycjach, które z jednej strony wyrażają zawstydzenie, a z drugiej chronią strefy intymne. W twarzach kobiet widać obawę i zarazem bezradność wobec tego, co się zdarzy. Ale praca nie jest próbą okazania współczucia dziewczynkom, które za moment stracą dziewictwo. Artystka raczej wyraża zdziwienie, że można przywiązywać wagę do tak sztucznej wartości, na dodatek narzuconej kobietom przez męską kulturę i religię.

A group of girls in dresses that look like special-occasion nightdresses. They stand in a manner that on the one hand shows bashfulness and, on the other, protects their intimate parts. On the women's faces there is both apprehension and helplessness towards what is about to happen. But the aim of the work is not to provide pity for the girls who are about to be deflowered. Rather, the artist seems surprised that it is possible to attach so much significance to such an artificial value, which has, moreover, been imposed on women by a male culture and religion.



Aniolek, różyczka, rybka, 1995, fotografie, 180 × 50 cm każda
Little Angel, Little Rose, Little Fish, 1995, photographs, 180 × 50 cm each

MARIE-ANGE GUILLEMINOT

ur. | born 1960

Lalki w tym filmie to miękkie obiekty przypominające intymne części ciała. Artystka – ubrana w suknię własnego projektu – kładzie te przedmioty po kolei na udach i z pewną zaciętością je ugniata. W niektórych pozycjach te „organy” kojarzą się jednoznacznie, w innych stają się abstrakcyjnymi formami organicznymi. Kadr – ukazujący tylko fragment postaci i ręce – jest niezwykle starannie i estetycznie zakomponowany, co bardzo podkreśla ekspozycyjność akcji. Nie ma tu nagości ani prawdziwej erotyki. Mimo to, patrząc na te piękne sceny, odczuwa się pewne skrępowanie, będące efektem zawstydzenia, wymuszonego przez dotychczasowe pojmowanie gender.

In this film, dolls are soft objects that are reminiscent of genitalia. The artist – wearing a dress of her own design – places these objects on her thighs and kneads them in a determined manner. In some positions, these ‘organs’ evoke unambiguous associations; in others, they become abstract organic forms. Each shot – showing no more than a fragment of the artist’s body and her hands – has been composed to be aesthetically pleasing, with the utmost attention to detail, emphasising the expressiveness of the action. There is neither nudity nor eroticism here. Even so, one feels a slight sense of awkwardness looking at these beautiful scenes; this embarrassment has been inflicted on the viewer by the prevailing understanding of the concept of gender.

Performans, rzeźba, wideo. Interesuje ją podział ról społecznych na męskie i kobiece. Tworzy rzeźby o miękkich, biologicznych kształtach, odwołujące się do czynności domowych. Od 1992 roku wykonuje „opresyjne sukienki”, na przykład kształtem przypominającą waginę albo wykonaną z mięsa, czy suknię ślubną obciążoną ołowiem.

Performance, sculpture, video. She is interested in the division of social roles into masculine and feminine. She creates sculptures with soft, biological shapes, which draw on domestic activities. Since 1992 she has been making her ‘oppressive’ dresses, such as a vagina-shaped dress, a dress made of meat or a wedding dress with lead as ballast.

Moje lalki (Mes poupées), 1993, video, 31 min 28 s
My Dolls (Mes poupées), 1993, video, 31 min 28 s



BARTEK JARMOLIŃSKI

ur. | born 1975

Dorosły mężczyzna w pozycji embrionalnej. W jego bezradności kryje się prośba o wzięcie w opiekę. Wszystkie prace tego artysty mogą być uznane za głos w dyskusji postfeministycznej. Sugerują, że podmiot, z którym walczone, „przegrał za bardzo”, że zamiast zrównania płci doszło do sprowadzenia mężczyzn do pozycji zagubionych uczestników cudzych doświadczeń.

A grown man in an embryonic position. His helpless stance cries out for him to be taken care of. All of the artist's work contributes to the postfeminist discussion. It suggests that the victory of feminism has been too comprehensive; instead of achieving gender equality, men have been reduced to the position of participants lost in experiences which are not theirs.

Malarstwo, fotografia, wideo. Artysta często posługuje się estetyką kultury masowej. Interesuje go człowiek uwikłany w mechanizmy rzeczywistości konsumpcyjnej, wpływ mass mediów na jego fizyczność i potrzeby. Jarmoliński porusza kwestię roli artysty w społeczeństwie, interesuje go, jak twórcy świadomie kształtują swój wizerunek bohaterów popkultury.

Painting, photography, video. The artist frequently employs the aesthetics of mass culture, probing the mechanisms of consumerist reality and the influence of the mass media on his physical life and needs. Jarmoliński deals with the role of the artist in society; he is interested in how artists deliberately create their own images as pop culture heroes.

Antyatlas, 2011/2015, fotografie, 100 × 70 cm każda
Anti-Atlas, 2011/2015, photographs, 100 × 70 cm each





Twoje buty świadczą o tym, kim jesteś, 2011, fotografie, 150 × 104,5 cm każda
Your Shoes Prove Who You Are, 2011, photographs, 150 × 104.5 cm each

Ironiczny komentarz do powszechnych skłonności interpretacyjnych. Wystarczy jeden sygnał, jedna rzecz, aby całość została jednoznacznie zaszufladkowana lub wręcz potępiona.

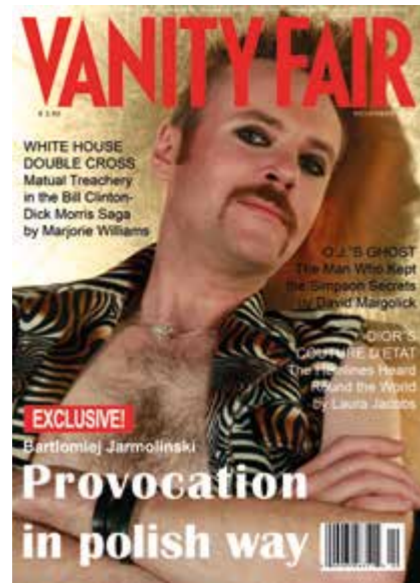
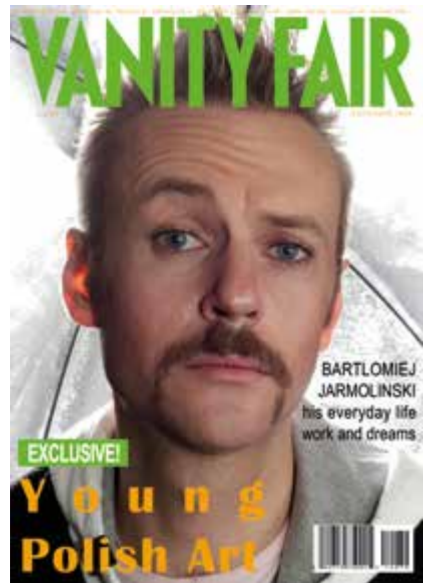
An ironic commentary on the prevalent tendency to interpret others. A single small detail is enough to unequivocally pigeon-hole or condemn someone out of hand.



Confessions after Hours, 2009, fotografie, 120 × 100 cm każda
Confessions after Hours, 2009, photographs, 120 × 100 cm each

Przeistoczenie się w typową kobietę daje mężczyźnie wiele korzyści. Staje się ładniejszy, bardziej tajemniczy, może się schować za fasadą makijażu i stroju, może uruchomić swój wdzięk. Niestety przywilej przybierania atrybutów płci przeciwnej przysługuje wyłącznie kobietom; bez lęku mogą się krótko ostrzyć i pójść w garniturze na spotkanie biznesowe. Mężczyzna w stroju „zarezerwowanym” dla kobiet jest społecznie całkowicie przegrany.

The man derives many advantages from turning himself into a stereotypical female. He looks prettier, becomes more mysterious and can hide behind the façade of make-up and clothes, setting his charm in motion. Unfortunately, the privilege of benefiting from availing themselves of the attributes of the opposite sex is available only to women: they have nothing to fear if they don a man's suit to a business meeting, complete with a crew cut. A man in a get-up 'reserved' for a woman is a social write-off.



Artysta przedstawia się w odmiennych kontekstach, wynikających z różnych programów czasopism. Te zderzenia odkrywają warianty jego osobowości oraz jego elastyczność. Pojawia się sugestia, że takie umiejętności są obecnie konieczne.

The artist depicts himself in different contexts that flow from the different profile of a particular magazine. The resulting juxtapositions reveal the different facets of his personality as well as its flexibility. This implies that such skills are today indispensable.

Polski export, 2010/2015, fotografie, 70 × 50 cm każda
Polish Export, 2010/2015, photographs, 70 × 50 cm each

Artysta zadaje kilku mężczyznom w różnym wieku pytanie o to, co dzisiaj jest obowiązkiem mężczyzny. Okazuje się, że prawie wszyscy znają banalną trójcę: syn, dom, drzewo. Jednak nikt nie uznaje jej za aktualną. Próbuje znaleźć coś w zamian, ale ich koncepcje są mgliste i na dodatek nie odpowiadają na pytanie, bo w takim samym stopniu dotyczą mężczyzn, jak i kobiet. Artysta pozostawia problem w zawieszeniu. Być może sam nie zna odpowiedzi.

The artist asks a number of men from different age groups what are the obligations incumbent on a man. It turns out that each of his interlocutors is familiar with the notion that every man should have a son, build a house and plant a tree. Nobody, however, feels that the stereotype still applies. The men attempt to come up with a modern-day equivalent but their ideas are vague and do not address the question as asked, since they apply equally to both men and women. The artist leaves the question unresolved. Perhaps he has no answer.

Wartości prawdziwego mężczyzny, 2009, video, 13 min 43 s
Real Man Values, 2009, video, 13 min 43 s

OLGA KISSELEVA

ur. | born 1965

Film nakręcony w pobliżu Petersburga w fabryce biustonoszy pamiętającej czasy komunistyczne. Rejestracja oparta na drobnym podstępie. Robotnice poproszono o wystąpienie przed kamerą. Najpierw zobaczyły swój obraz kontrolny na monitorze. To skłoniło je do poprawienia fryzur i skorygowania mimiki. Staraly się sprostać własnym wyobrażeniom o samych sobie. Artystka wykorzystała właśnie te nagrania. Przedstawia kobiecość ciężko pracujących osób, które przez całe życie produkują intymny element damskiej garderoby.

The film was shot near St Petersburg, in a brassiere factory that goes back to communist times. The recording was based on a little ruse. The female workers were asked to appear in front of the camera and they were first shown their test images on the screen. This inspired them to adjust their hairdos and put on an 'appropriate' facial expression. The women were trying to live up to their own image of themselves. And it was these moments that the artist used in her film. She shows the femininity of hard-working women, who have spent their lives making an intimate part of the female wardrobe.

Wideo, instalacja, fotografia. Artystka, obecnie mieszkająca we Francji, uważana jest w rodzimej Rosji za jedną z pionierek sztuki nowych mediów. Jej prace dotyczą wyzwań stojących przed współczesnym społeczeństwem, wynikających z rosnącej siły ekonomiczno-gospodarczej dużych koncernów. Kisseleva analizuje powiązania między sytuacją ekonomiczną artysty a jego twórczością.

Video, installation, photography. The artist, presently living in France, is considered in her native Russia one of the pioneers of the art of the new media. Her works relate to the challenges faced by contemporary society, which stem from the growing economic power of multinationals. She also analyses the connections between artists' own economic situations and their creativity.

Fabryka czerwonych sztandarów, 2002, wideo, 13 min 40 s
Red Flag Factory, 2002, video, 13 min 40 s



JÜRGEN KLAUKE

ur. | born 1943

Genderowy komentarz do równości płci. Panująca przez wieki dominacja mężczyzn i podporządkowanie kobiet zbudowały pomiędzy płciami mur nie do przekroczenia. To gwarantowało „bezpieczny” podział. Feminizm zburzył ten mur i doprowadził do zrównania praw. Od tego momentu kobieta i mężczyzna spotykają się jak partnerzy, operują tymi samymi wartościami i mogą się wymieniać doświadczeniami. Kobieta ma prawo czerpać z mężczyzny, a mężczyzna z kobiety. W pracy Klaukego te wzajemne inspiracje i przenikanie się płci są wyrażone metaforycznie poprzez zamianę ubrań.

A commentary on gender equality. Centuries of male domination and female submission have built an insurmountable wall between the sexes; this assured a 'safe' separation. Feminism destroyed the wall and led to equal rights. Ever since, man and woman can meet as partners, employing the same values and swapping experiences, to their mutual benefit. In Klauke's work, this mutual inspiration and fusion of the sexes has been expressed metaphorically by swapping clothes.

Fotografia, performans. Tematem jego prac są przede wszystkim różnice pomiędzy płciami oraz kwestia tożsamości płciowej. Najczęściej w pracy wykorzystuje własne ciało, które staje się nośnikiem ironicznych idei. Jego zdjęcia bywają prowokacją. Charakteryzują się narracyjnością, artysta układa je w sekwencje filmowe lub tworzy tableaux, narzucając kolejność „czytania” fotografii.

Photography, performance. The main themes of his works are the differences between the sexes and the issue of sexual identity. In his works, he tends to use his own body which becomes a conduit for ironic ideas. His photographs can be provocative; they are typically narrative and the artist sets them into film sequences or makes tableaux, imposing on the viewer the order in which to 'read' his photographs.

Przychodzenie-odchodzenie (Rein-Raus), 1976, instalacja, 180 × 120 cm
In-and-Out (Rein-Raus), 1976, installation, 180 × 120 cm



KATARZYNA KOZYRA

ur. | born 1963

Zadaniem cheerleaderki jest zapalenie mężczyzn do zmagania sportowych. Zazwyczaj prezentuje swój taniec na stadionie lub ulicy. W pracy Kozyry wkracza jednak w intymny świat męskiej szatni i tańczy na stole, otoczona obojętnymi, niezwracającymi na nią uwagi mężczyznami. Świat ponętnej, rozbawionej kobiety i świat animalistycznych mężczyzn – wbrew utartym przekonaniom – zupełnie się nie dostrzegają. Jednak kiedy artystka pojawia się jako naga, tęga kobieta o zdeformowanym ciele, budzi wśród mężczyzn wielki respekt i służalczo jej salutują. Gdy z kolei pojawia się jako mężczyzna, zostaje powitana z dzikim entuzjazmem, okrzykami uniesienia i zwierzęcego pożądania. Następuje ironiczne pomieszenie stereotypów dotyczących reakcji na odmienną płęć. Praca należy do cyklu *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*. Jej tłem muzycznym jest piosenka Gwen Stefani *What You Waiting For*.

The cheerleader's job is to fire up men for sporting endeavour. She usually performs her moves in a stadium or in the street. In Kozyra's work, however, the cheerleader enters the intimate world of the male changing room; she dances on the table, surrounded by indifferent men who take no notice of her. Against all stereotyped expectations, the worlds of the playful, attractive woman and of animalistic men don't register with each other. When, however, the artist appears as a naked, fat woman with a deformed body, she instantly commands tremendous respect, with the men saluting her slavishly. When, in turn, she appears as a man, she is greeted with wild enthusiasm, and cries of arousal and animalistic lust. Here, stereotypical reactions to the opposite sex have been ironically reversed. The work is part of the series *In Art Dreams Come True*. The soundtrack is Gwen Stefani's song *What You Waiting For*.

Video, instalacja wideo, fotografia, obiekt. Jej prace poruszają tematy spychane na margines świadomości – śmierć, starość, choroba, umieranie – które często łączą się bezpośrednio z kwestią ciała i nagości. W pracach wideo próbuje rozszerzyć obszary własnej tożsamości. Wcielając się w kolejne role, bada, jak dalece może się przeistoczyć, nadal pozostając sobą.

Video, installation, photography, object. Her work raises issues relegated to the margins of public awareness – sickness, old age, the process of dying and death itself – that are often directly related to the question of the body and nakedness. In her video work, she tries to expand the areas of her own identity. Embodying one role after another, she explores the extent to which she can transform herself while remaining herself.



Cheerleaderka, 2006, video, 4 min 30 s
Cheerleader, 2006, video, 4 min 30 s

Tryptyk wideo. Eksperyment na grupie młodych mężczyzn, których genitalia zostały zasłonięte maskami przypominającymi genitalia kobiece. Te istoty – osłabione w swojej męskości – ustawiono przed kamerami i pozostawiono samym sobie. „Chłopcy” musieli znaleźć jakieś uzasadnienie dla własnego istnienia. Kamera obserwuje sceny bezradności, wzajemnego podpatrywania zachowań, udawania swobody, małych odkryć oraz naśladowania innych, którym na pozór coś się udało. Każdy z filmów stawia tytułowych chłopców w trochę innej sytuacji, przynoszącej inne wyzwania.

A triptych video. This is an experiment with a group of young men, whose genitalia have been covered up with masks reminiscent of female genitalia. These emasculated creatures were placed in front of the camera and left to their own devices. The 'boys' were obliged to find some kind of justification for their own existence. The camera registers the scenes of their helplessness, watching one another's behaviour, attempts at appearing at ease, making small discoveries and imitating others who appear to have got somewhere. Each of the films puts the eponymous boys in a slightly different situation that brings different challenges.



Chłopcy. Ragazzi, 2001, video, 3 min 40 s
The Boys: Ragazzi, 2001, video, 3 min 40 s



Chłopcy. Dzidy, 2001, video, 5 min 27 s
The Boys: Spears, 2001, video, 5 min 27 s

LIDIA KRAWCZYK

ur. | born 1979

WOJTEK KUBIAK

ur. | born 1978

Seria obrazująca płynność płci. Nikt nie jest ostatecznie kobietą ani mężczyzną. Każdy może – w zależności od preferencji, potrzeb lub odrochu fantazji – stawać się jednym lub drugim. Praca ma również bardziej dyskretne przesłanie. Stara się pokazać, że nad płciowością dominuje fakt bycia człowiekiem.

The series illustrates the fluidity of gender. In the final analysis, no-one is a man or a woman. Everybody is capable – depending on their preference, need or the mood – of becoming one or the other. The work has another, more subtle message: that what matters more than gender is to be human.

Malarstwo, fotografia. Poszukują pojęć i obrazów, które stoją w opozycji do społecznie przyjętych sposobów postrzegania płci. Portretują osoby ucharakteryzowane na przedstawicieli płci przeciwnej.

Painting, photography. They seek concepts and images that contradict the socially accepted perception of gender. They portray cross-dressers.

z serii *Genderqueer*, 2008, fotografie, 100 × 66 cm każda
from the series *Genderqueer*, 2008, photographs, 100 × 66 cm each



Dwie zainscenizowane sceny porodu. W jednej bohaterem jest kobieta, w drugiej – mężczyzna. Scena z kobietą filmowana jest przez ażurową zasłonę, zapewniającą dyskrecję. Ten zamglony obraz zostaje zderzony z ostrym obrazem męskiego porodu. W końcu obojgu „udaje” się urodzić. Kobieta czule bierze dziecko w ramiona, natomiast mężczyzna może się jedynie poddać zmęczeniu. Praca obrazuje tęsknotę mężczyzn za przeżyciem wzruszeń przypisanych jedynie kobietom. Walka o równouprawnienie przenosi się na obszary emocjonalne.

Two simulations of giving birth. In one, the protagonist is a woman, in the other – a man. The scene with the woman has been filmed through a gauze screen, to provide privacy. The hazy image is confronted with the scene of the male giving birth, in sharp focus. Finally, they both ‘succeed’ in giving birth. The woman tenderly embraces her baby; all that the male can do is succumb to tiredness. The work evokes men’s longing for emotions that are the domain of women. The struggle for gender equality has been moved to the emotional arena.

Fotografia, wideo, performans. Swoją pseudonim zaczerpnął od brytyjskiej sufrażystki Anne Land. Artysta, występując jako kobieta, stawia się w jej położeniu. Przyjmuje wiele tożsamości, wcielając się w przedstawicielki różnych ras, religii i klas. Analizuje rolę kobiety w społeczeństwach wielu kultur, najczęściej wyśpiewując jej problemy. Eksponuje wrażliwość i empatię.

Photography, video, performance. The artist derived his pseudonym from the name of the British suffragette Anne Land. Appearing as a woman, the artist puts himself in her shoes. He adopts multiple personalities, becoming a female representative of various races, religions and social classes. He analyses the role of the woman in a society of many cultures, frequently bursting into song about their problems. He projects sensitivity and empathy.

Poród, 2013, instalacja wideo, 12 min 12 s
Birth, 2013, video installation, 12 min 12 s



ZBIGNIEW LIBERA

ur. | born 1959

Obiekt, instalacja, wideo, fotografia. Nazywany prekursorem sztuki krytycznej. W pracach obnaża mechanizmy oraz stereotypy rządzące kulturą masową. Analizuje problem narzucania społeczeństwu obowiązujących wzorców zachowań i ról płciowych. Odnosi się do ciała, metod jego dyscyplinowania i wtłaczania w powszechnie funkcjonujący wzorzec estetyczny. Interesuje go ikonografia współczesnej kultury, która kształtuje pamięć wizualną odbiorcy i wpływa na postrzeganie historii.

Object, installation, video, photography. Considered a precursor of critical art. In his works he lays bare the mechanisms and stereotypes that govern mass culture. He analyses the problem of imposing obligatory behaviour and gender roles on society. His work relates to the body, and methods of disciplining and forcing it into a universally functioning aesthetic model. He is also interested in the iconography of contemporary culture, which shapes the visual memory of the viewer and influences his perception of history.

Film jest szczególną interpretacją banalnej sytuacji. Matka lub ciotka uczy małą dziewczynkę czynności upiększających kobietę. Pokazuje, jak zakładać biżuterię, nakładać makijaż i przeglądać się w lustrze. Dziewczynka szybko łapie te kokieteryjne chwytły i gesty. Ta edukacja – zamieniająca dziewczynkę w „lep na mężczyznę” – jest kompletnie bezwartościowa, ale mimo to przeprowadza się ją niemal w każdej rodzinie. Artysta spowalnia nagranie, skłaniając tym samym do dokładniejszego przyglądnięcia się temu absurdowi. Wprowadza alert dźwiękowy, dając jako tło własną, niezwykle przykrą dla uszu kompozycję.

The film is a singular interpretation of a mundane situation. The mother or an aunt is teaching a little girl how to beautify herself. She shows her how to put on jewellery and make-up and examine herself in the mirror. The little girl is quick to pick up coquettish gestures and tricks. This education – turning a girl into ‘man bait’ – is completely unsound, and yet it takes place in almost every family. The slow-motion of the recording obliges the viewer to pay additional attention to every detail of the ludicrous goings-on. For the sound track, the artist has provided his own composition that grates on the ear.



Jak tresuje się dziewczynki, 1987/2005, wideo, 16 min 52 s
How to Train Little Girls, 1987/2005, video, 16 min 52 s

Zabawka z serii „zrób to sam”, produkt niedoskonały, który trzeba poprawić zgodnie z instrukcją. Wiadomo, że małe dziecko ma włosy tylko na głowie, a nie na nogach, pod pachami czy pod brzuszkiem. Żeby stać się prawdziwym dzidziusiem, musi zostać ogolony. Tak mogłoby przebiegać myślenie dziecka. Być może pojawiłaby się naiwna wątpliwość, czy przypadkiem wszystkie dzieci po urodzeniu nie wyglądają tak „paskudnie”, tylko potem dorośli je „naprawiają”. Ale przedmiot zaprojektowany przez Liberę nie jest przeznaczony dla dzieci. Niemniej ta dziecięca interpretacja ma pewne znaczenie w odbiorze dorosłym. Obrzydliwość owłosionego niemowlęcia zostaje odniesiona do idealistycznych wyobrażeń o kobiecie, której ciało powinno być gładkie i pozbawione włosów.

A ‘do it yourself’ toy, an imperfect product that must be improved according to instructions. We all know that a little baby only has hair on its head and not on its legs, below its tummy or in its armpits. To become a real baby, it must be shaved. This is what a child might conclude, anyhow. Perhaps, it could then wonder naively whether all new-borns are so ‘disgusting’ and whether they are all in due course ‘improved’ by adults. The object designed by Libera is not, however, intended for children. Nevertheless the childish interpretation does play a certain part in the adult’s perception of the object. The revulsion triggered by the hairy baby is related to the idealistic notion that a woman’s body should also be smooth and hairless.



Możesz ogolić dzidziusia, 1995, obiekt, 55,5 × 25,5 × 15,5 cm
You Can Shave the Baby, 1995, object, 55.5 × 25.5 × 15.5 cm

Te fotografie można odnieść do opowieści o dwóch połówkach jabłka – kobiecie i mężczyźnie – które muszą się zejść, aby powstała całość. Artysta próbuje zrealizować genderową tęsknotę za całością na samym sobie. Łączy cechy męskie z kobiecymi, tworząc szczególną hybrydę. W efekcie – być może był to czysty przypadek – tworzy postać emanującą kobiecością.

These photographs can be related to the concept that man and woman are two halves of an apple that must be combined in order to create a whole one. The artist is trying to fulfil the gender longing for the whole on himself; he combines masculine features with the feminine, creating a peculiar hybrid. As a result – and this may well have been by coincidence – he arrives at a figure that exudes femininity.



z serii *Ktoś inny*, 1988/2006, fotografie,
22 × 32 cm każda
from the series *Someone Else*, 1988/2006,
photographs, 22 × 32 cm each



NATALIA LL

ur. | born 1937

Praca z większej serii pod tym samym tytułem. Jedzenie jest w niej przedstawione w konwencji seksu oralnego. Pomieszczenie jednej czynności z ekspresją przynależną innej stanowi o wizualnej atrakcyjności tej pracy. Jednak tytuł sugeruje inny przekaz. W epoce konsumpcyjnej publiczne wyrażanie rozkoszy przysługiwało wyłącznie jedzeniu. Pochłaniając coś pysznego, można było dowolnie wzdychać, sapać i mlaskać. Takie zachowanie w odniesieniu do seksu było niedopuszczalne i traktowane jako obrzydliwe. W epoce postkonsumpcyjnej ta niesprawiedliwość być może zniknie i wszystkie ekspresje będą się mogły uzewnętrznić.

The work is part of a larger series of the same title. In the series, the act of eating has been presented in the convention of oral sex. The visual appeal of the work stems from blending one activity with the expression associated with the other. However, the title suggests quite a different message. In the era of consumerism, the public expression of delight has been permitted only for eating. When devouring something delicious, it has been acceptable to sigh, snort and slurp. In relation to sex, such behaviour is deemed objectionable and considered revolting. Perhaps in the post-consumerist era, such unfair treatment will be eradicated and all modes of expression will be permitted.

Fotografia, performans, wideo. Jej sztuka włącza się w nurt feminizmu i body artu. Rejestruje fotograficznie swoje performansy, często aranżuje ujęcia kojarzące się z erotyką. Ich odbiór potęgowany jest przez eksponowanie zdjęć w seriach wyglądających jak klatki filmu. Artystka przeprowadziła cykle seansów, w których starała się zanalizować różnorodne stany świadomości.

Photography, performance, video. Her art is part of feminist and body art trends. She makes photographic records of her performances, often arranging shots that have erotic connotations. Their impact is all the greater for being exhibited in a series of takes that look like frames from a film. The artist has also conducted a series of sessions probing diverse states of consciousness.

Sztuka postkonsumpcyjna, 1975, fotografie, 100,5 × 133,5 cm każda
Post-consumer Art, 1975, photographs, 100.5 × 133.5 cm each



Mężczyzna – pozbawiony atrybutów pozycji społecznej – prezentuje swoje wdzięki. Tym samym zostaje sprowadzony do roli od wieków przeznaczonej dla kobiet: zachęcaj, kokietuj, pociągaj, bo inaczej cię nie wybiorą. Jednak te fotografie są prześlaknięte ironiczną bezradnością oraz brakiem wiary w sens oferty. Mężczyźni zachowują się jak kobiety, ale jeszcze nie mają pojęcia, jak to się robi.

A man – lacking the attributes of social status – is showing off his charms, by the same token being reduced to a role that for centuries has been the domain of women: turn them on, flirt and entice, or else they won't choose you. However, these photographs ooze an ironic helplessness and a lack of conviction about whether the approach makes any sense. Men may act like women, but as yet they haven't a clue how to go about it.

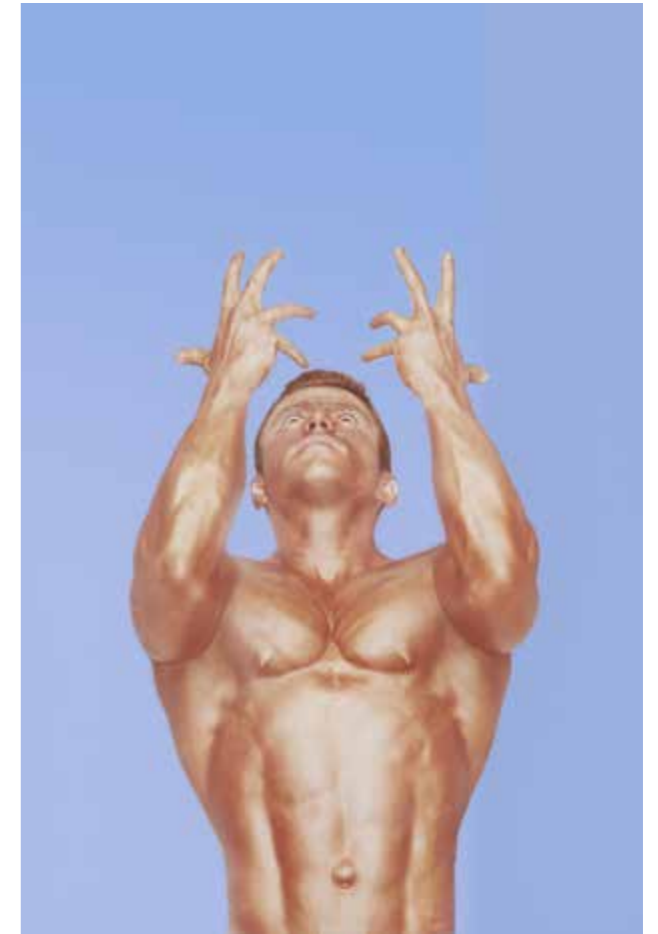


Fotografia. Medium wykorzystywane do hiperbolizacji rzeczywistości. Fotografuje zaskakujące sytuacje lub kompozycje o charakterze prowokacyjnym. Interesuje go odgrywanie seksualności. Prowadzi blog fotograficzny: <http://lubrikante.blogspot.com>

Photography. He uses it to hyperbolise reality, photographing unexpected situations or provocative compositions. He is interested in simulated sexual behaviour. He maintains a photo-blog: <http://lubrikante.blogspot.com>



z serii *Pięć aktów*, 2013, fotografie,
14,5 × 18 cm, 49 × 59 cm, 40 × 32 cm,
70 × 100 cm
from the series *Five Nudes*, 2013,
photographs, 14.5 × 18 cm, 49 × 59 cm,
40 × 32 cm, 70 × 100 cm



Kulturysta to jedynie mocarz z pozoru. Artysta pogłębia tę sprzeczność, oprawiając manifestację męskości w ironiczne konteksty. Ci wspaniale zbudowani mężczyźni przedstawieni zostali na rozkosznie kolorowych tłach. Na dodatek są histerycznie rozbawieni – w bardzo niemęski sposób. Artysta nazwał ich landrynkami. To kolejna praca ironicznie odnosząca się do genderowej bezradności mężczyzn. Równocześnie w sposób mocno przerysowany komentująca stan przejściowy między mężczyzną a człowiekiem.

A muscle-builder only appears to be powerful. The artist enhances the contradiction, providing ironical contexts for the icon of masculinity. The formidably endowed men have been shown against cute, pastel-shade backgrounds. In addition, they appear thrilled to bits – in a most unmanly manner. The artist calls them 'hard candy'. This is another work that raises the gender helplessness of men, while in an exaggerated way commenting on the transition from man to human.

z serii *Hard Candy*, 2009, fotografie, 75 × 50 cm każda
from the series *Hard Candy*, 2009, photographs, 75 × 50 cm each

ŁÓDŹ KALISKA

MAREK JANIAK

ur. | born 1955

ADAM RZEPECKI

ur. | born 1950

ANDRZEJ ŚWIETLIK

ur. | born 1952

ANDRZEJ WIELOGÓRSKI

ur. | born 1952



Fotografia, happening. Grupa artystyczna powstała w Łodzi w 1979 roku. Początkowo znana przede wszystkim z akcji wyśmiewających rzeczywistość PRL-u. Tworzy „fotografie inscenizowane”, inspirowane dawnym malarstwem. Prace grupy stanowią komentarz do bieżących wydarzeń społecznych, do takich tematów jak: płeć, emigracja, uprzedzenia, globalizacja. Cechuje je duża dawka humoru, sarkazmu i wyzwolonej erotyki.

Photography, happening. The art group was founded in Łódź in 1979 and was initially known for its actions ridiculing communist reality. They create 'photographic enactments', inspired by old master paintings. Their works provide a commentary on current social events, raising topics such as gender, emigration, prejudice and globalisation. They contain a large dose of humour, sarcasm and liberated eroticism.



Seria zdjęć pokazujących pracę kobiet w typowo męskich zawodach. Wszystkie bohaterki są nagie lub prawie nagie, wszystkie są bardzo skoncentrowane na wykonywaniu swoich obowiązków. Ta seria prac doczekała się sprzecznych interpretacji. Między innymi dopatrywano się w niej „zbrodni” seksizmu. Wydaje się, że najlepszym tropem interpretacyjnym jest jednak sam tytuł (parafraza tytułu sztuki Tadeusza Kantora *Niech szczęzną artyści*). Oglądamy świat utopijny, w którym spełniło się życzenie wyrażone w tytule. W świecie bez mężczyzn kobiety zostają zwolnione ze wstydu. Nie muszą myśleć o urodzie, tuszy czy kokieterii. Uwolniły się od rajskiego grzechu i stały się wolnymi ludźmi, dla których najważniejsze są praca i pasja. Fotografie te również eksperymentują na odbiorze nagości.

Drwal, z serii *Niech szczęzną mężczyźni*, 2008, fotografia, 100 × 581 cm
Lumberjack, from the series *May Men Rot*, 2008, photograph, 100 × 581 cm

Wulkanizator, z serii *Niech szczęzną mężczyźni*, 2008, fotografia, 70 × 284 cm
Vulcaniser, from the series *May Men Rot*, 2008, photograph, 70 × 284 cm

The series of photographs shows women working in typical men's jobs. All the women are semi- or completely naked; they are all totally focused on the task in hand. This series of works has met with contradictory interpretations. One was that the works had committed the sin of sexism. The best clue, however, seems to be in the very title (which paraphrases the title of Tadeusz Kantor's work *Let the Artists Die*). We are looking at a utopian world, in which the eponymous wish has come true. In a world without men, women have been liberated from shame. They do not have to be coquettish and to think about their looks or whether they are fat. They have been liberated from original sin and have become free people, for whom what counts the most is their work and their passions. These photographs also experiment with how we react to nudity.

MAŁGORZATA MARKIEWICZ

ur. | born 1979

Układanki rodzinne w wykonaniu dzieci, uwzględniające współczesne „rozszerzenia” rodziny. Oprócz rodziców, dzieci i dziadków pojawiają się w nich chłopak mamy i jej przyjaciółki oraz dziewczyna i chłopak taty. Za członków rodziny uznawane są również zwierzęta. Naturalność, z jaką dzieci wykonują te operacje, zapowiada zmianę świadomości w pojmowaniu rodziny.

The patchwork families made by children take into account today's additional permutations of the traditional family. Apart from the parents, children and grandparents, they also feature the mother's boyfriend and female friends, and the father's girlfriend and boyfriend. Animals are also considered members of the family. The natural approach of the children to the task in hand signals a change of awareness in how the family is viewed.

Obiekt, instalacja, fotografia. Jej twórczość ma charakter bardzo osobisty i intymny. Interesują ją różne oblicza świata kobiety – rodzina, codzienność domowa, pozycja w społeczeństwie, macierzyństwo, erotyka. Do tworzenia wykorzystuje tkaniny, włóczki, gotowe ubrania, które jeszcze bardziej podkreślają przynależność jej sztuki do sfery kobiecej.

Object, installation, photography. Her art is very personal and intimate. She is interested in the many facets of a woman's life – family, mundane day-to-day life, her place in society, motherhood and eroticism. She makes her works using fabric, knitting and off-the-peg clothes that further emphasise that her work belongs to the feminine domain.



Tata, chłopak taty, babcia, ja i pies.
Dad, dad's boyfriend, granny, me and the dog.



Mama, chłopak mamy, tata, dziewczyna taty, ja, siostra i kot.
Mum, mum's boyfriend, dad, dad's girlfriend, me, my sister and the cat.



Mama, chłopak mamy, tata, dziewczyna taty, córka dziewczyny taty, ja i kot.
Mum, mum's boyfriend, dad, dad's girlfriend, dad's girlfriend's daughter, me and the cat.



Mama, koleżanka mamy, kot, ja i Bruno.
Mum, mum's girlfriend, the cat, me and Bruno.

Patchworkowe rodziny, 2015, video, 5 min 1 s, realizacja: Adam Uryniak
Patchwork Families, 2015, video, 5 min 1 s, production: Adam Uryniak

PALOMA NAVARES

ur. | born 1947

Części kobiecego ciała przypisane zostały różnym przedmiotom codziennym. W kuchni kobieta operuje rękoma, w łazience się ogląda. Na tych fotografiach część ciała została utożsamiona z narzędziem. Ale te cztery „proste” funkcje zostały zestawione z trzema „trudnymi” komentarzami, przenoszącymi bolesne refleksje egzystencjalne. Dłoń umieszczona w pojemniku i zatytułowana *Koniec tygodnia* podpowiada skrajne wyczerpanie pracą. Piersi na wieszaku z widoczną blizną po operacji są z premedytacją pozbawione tytułu.

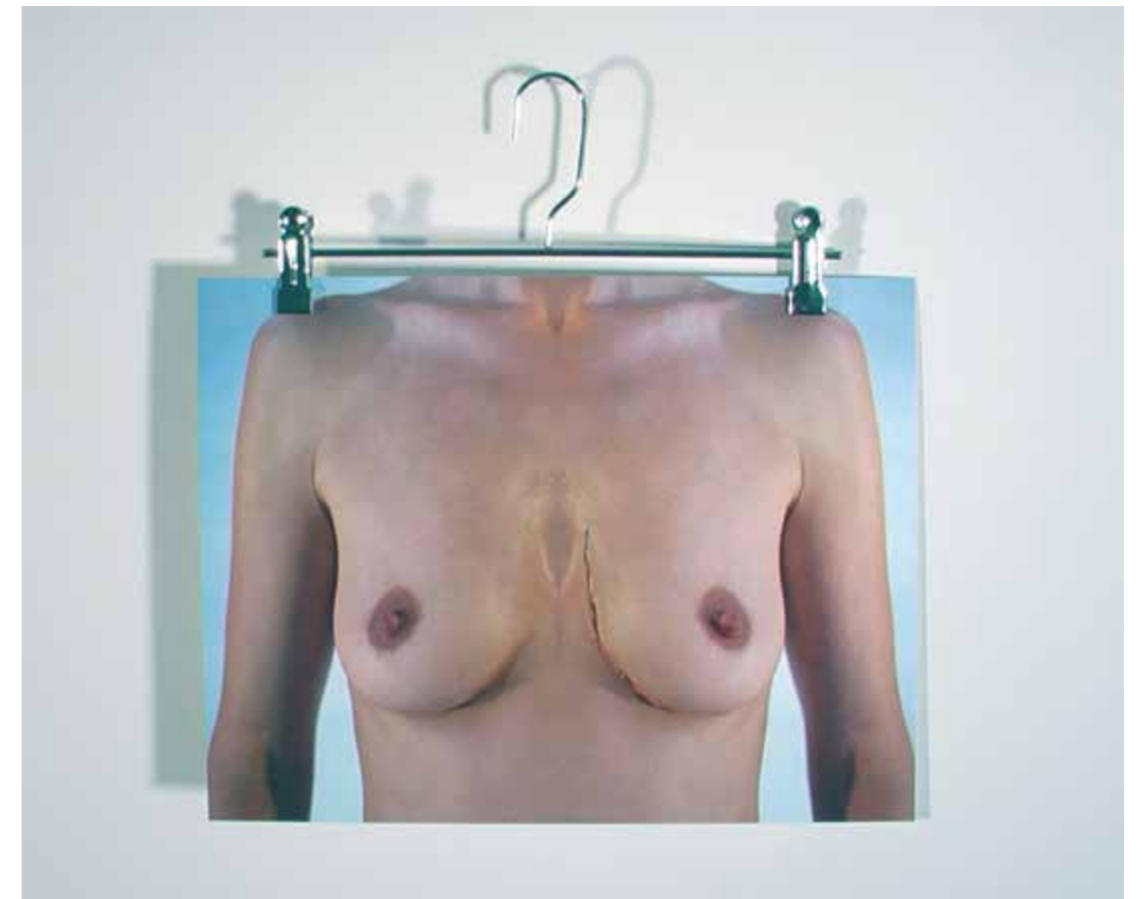
Parts of the female body have been allocated to various domestic objects. In the kitchen, the woman uses her hands; in the bathroom – she looks at herself. In the photographs, the specific part of the body has been identified with the object. However, the four ‘simple’ functions have been juxtaposed with three ‘complex’ commentaries that raise painful existential reflection. The hand placed in a container, entitled *Weekend*, suggests total exhaustion from overwork. Breasts on a clothes hanger, with a visible post-operation scar, have been deliberately left untitled.

Fotografia, wideo, instalacja, performans. Bada świat kobiety – panujące w nim zwyczaje, rytuały i tradycje – oraz jej pozycję w społeczeństwie. Przetwarza fragmenty przedstawień kobiecych ciał ze znanych obrazów sztuki dawnej. Autorka prac będących hołdem składanym znanym poetom samobójcom.

Photography, video, installation, performance. She explores the world of women, with its prevailing customs, rituals and traditions, as well as women’s position in society. She recreates fragments of representations of the female body from familiar old master paintings. Author of works paying homage to famous poets who committed suicide.

Koniec tygodnia (Fin de semana), z serii *Do użytku domowego i innych funkcji (Uso doméstico y otras funciones)*, 1997, obiekt, 14 × 21 × 3 cm
Weekend (Fin de semana), from the series *Domestic Use and Other Applications (Uso doméstico y otras funciones)*, 1997, object, 14 × 21 × 3 cm

bez tytułu, z serii *Do użytku domowego i innych funkcji (Uso doméstico y otras funciones)*, 1994, obiekt, 60 × 40 × 4 cm
untitled, from the series *Domestic Use and Other Applications (Uso doméstico y otras funciones)*, 1994, object, 60 × 40 × 4 cm



SHIRIN NESHAT

ur. | born 1957

Fotografia, wideo. W swojej twórczości odwołuje się do rodzimego Iranu. Stawia pytanie o rozumienie kobiecości w kontekście islamskiego fundamentalizmu. Odwołuje się do wywodzących się z religii symboli muzułmańskiego społeczeństwa, eksponujących różnice między rolami kobiety i mężczyzny. Próbując zrozumieć złożoność kultury muzułmańskiej, analizuje jej tradycyjną poezję i kaligrafię oraz odwołuje się do wątków męczeństwa, wygnania i poszukiwania tożsamości. Stworzyła między innymi cykl fotografii *Kobiety Allaha*, przedstawiający kobiece ciała pokryte w całości perską kaligrafią.

Photography, video. In her work she evokes her motherland, Iran. She questions the understanding of femininity in the context of Islamic fundamentalism, drawing on the symbols of Muslim society, derived from religion, which enhance the differences between the male and female roles. Probing the complexity of Muslim culture, she has been exploring its traditional poetry and calligraphy, evoking themes of martyrdom, exile and the search for identity. Her works include the series of photographs *Allah's Women*, which show female bodies completely covered in Persian calligraphy.

Film poetycko obrazujący relacje płci w kulturze islamskiej. Mężczyzna (performer Shoja Azari) śpiewa – a tak naprawdę naśladuje ustami cudzy śpiew – przed publicznością składającą się z samych mężczyzn. Jest entuzjastycznie oklaskiwany. Kobieta (śpiewaczka Sussan Deyhim) śpiewa naprawdę, ale za to w pustym teatrze. Jej śpiew ma niezwykle dramatyczne i bolesne brzmienie, podkreślane ekspresją ciała; wydaje się śpiewać z głębi przenikającego ją dramatu. Zwieńczeniem tego pojedynku na śpiew – gdzie on śpiewa cudzym, a ona własnym głosem – jest zaskakująca reakcja strony męskiej, która z wielkim zafascynowaniem i oddaniem słucha tej skargi przepelnionej siłą.

The film illustrates poetically the relationship between the sexes in Islamic culture. The man (performer Shoja Azari) sings – or, in fact, lip-synchs to someone else's singing – in front of an audience of men only. He receives enthusiastic applause. The woman (singer Sussan Deyhim) really is singing – but to an empty hall. Her song is remarkably painful and dramatic, its poignancy emphasised by her expressive body movements; her singing seems to draw on her inner drama. This singing competition – in which the man is singing with another's voice and the woman with her own – culminates in the surprising reaction of the male audience, which with great fascination and rapture listens to the powerful, plaintive song.

Zbuntowana, 1998, video, 10 min
Turbulent, 1998, video, 10 min



DOROTA NIEZNALSKA

ur. | born 1973

Brzuch kobiety jest odwiecznym miejscem batalii ideologiczno-cywilizacyjnych. Koncepty paternalistyczno-religijne przejęły nad nim panowanie, odbierając kobietom prawo do decydowania o własnym ciele. Aby zapewnić temu zniewoleniu pełną skuteczność, wprowadzono odpowiedzialność karną. Ten plakat wpisuje się w szeroką akcję odzyskiwania przez kobiety prawa do własnego brzucha, a co za tym idzie do decydowania o własnym życiu.

Trzecie miejsce w konkursie ogłoszonym przez Federację na rzecz Kobiet i Planowania Rodziny

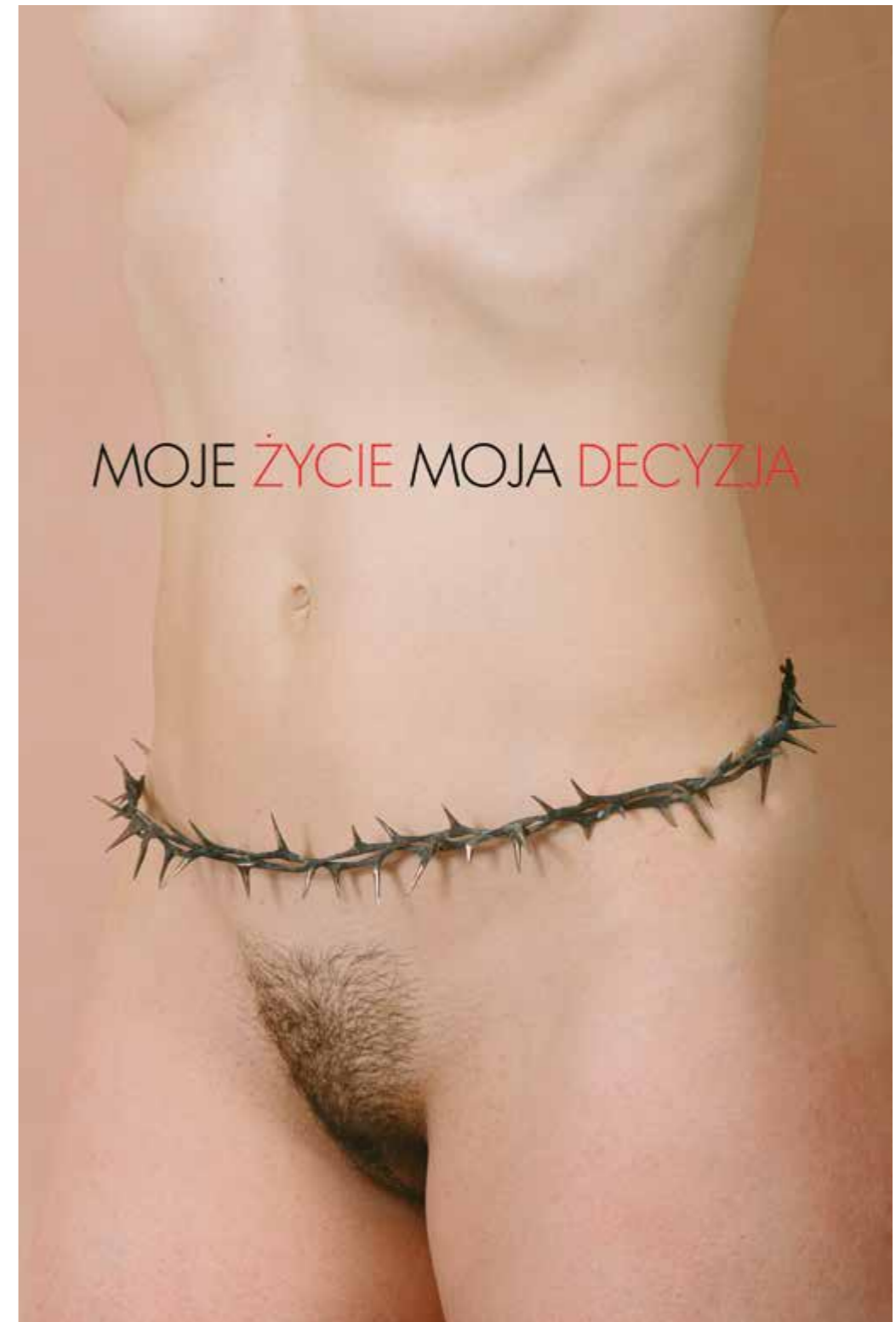
The woman's belly has since time immemorial been the battleground of ideological and civilisational issues. Paternalistic and religious concepts took it over, removing women's right to make decisions about their own bodies. To make the enslavement fully effective, appropriate legislation was introduced. This poster is part of the broad spectrum of actions undertaken by women to regain their right to their own bellies and, in turn, to decisions about their own lives.

Third place in a competition announced by the Federation for Women and Family Planning.

Rzeźba, instalacja, fotografia, wideo. Artystka w swoich wczesnych pracach wykorzystywała między innymi symbole religijne. Problem silnej tradycji katolickiej panującej w Polsce łączyła z męską dominacją w społeczeństwie. Poruszała tematy tożsamości płciowej, seksualności oraz stereotypowych ról kobiet i mężczyzn. Obecnie interesują ją zagadnienia relacji społecznych i politycznych w kontekście przemocy. Realizuje projekty dotyczące miejsc pamięci, śladów pamięci oraz historii.

Sculpture, installation, photography, video. In her early works, the artist included religious symbols, combining the issue of the strong Catholic tradition prevalent in Poland with male domination in society. She also took on board issues of gender identity, sexuality and stereotypical male and female roles. Currently, she is interested in social and political relationships viewed in the context of violence. Her projects relate to memorial sites and draws on traces of memory and history.

Moje życie, moja decyzja, 2005, plakat, 100 × 66 cm
My Life, My Decision, 2005, poster, 100 × 66 cm



MARINA NÚÑEZ

ur. | born 1966

Artystka narzuca swojemu ciału obce kształty. Pozwala się zdeformować i w końcu nieruchomieje w pudle przypominającym trumnę. Zgoda na ograniczenie ma silną wymowę symboliczną. Sugeruje labilność kobiet wobec nawet najbardziej absurdalnych prób deformowania ich ludzkiego kształtu. Ta bezwolność wynika z wielowiekowej „tradycji” modelowania kobiecej tożsamości według potrzeb i zachcianek mężczyzn. Przedstawiona kobieta nie protestuje, biernie akceptując własne zniekształcenie.

The artist imposes alien contortions onto her own body. She allows it to become misshapen; finally, she freezes, immobile, in a box that looks like a coffin. Her acquiescence in the restriction is powerfully symbolic. It suggests women's lability when faced with even the most absurd attempts to deform their normal shape. This passivity stems from the centuries-old practice of modelling the female identity according to male needs and wants. The woman shown here does not protest, passively accepting her own deformity.

Malarstwo, wideo, kolaż komputerowy. Artystka stawia pytanie, w jaki sposób rozwój technologii wpływa na postrzeganie człowieka. Tworzy przedstawienia zdeformowanych postaci, przypominających cyborgi i obcych, które nie wpisują się w kanon estetyczny. Stwarza wrażenie całkowitego wyalienowania i pokazuje, jak bardzo w identyfikacji ludzi jesteśmy przyzwyczajeni do skali ich wyglądnów.

Painting, video, computer collage. The artist questions how technological development affects our perception of people. She creates representations of deformed cyborg-like figures and other unfamiliar shapes that venture beyond the aesthetic canon, creating an ambiance of profound alienation. She demonstrates to what extent we base our identification of people by reference to the range of known appearances.

bez tytułu, z serii *Science fiction*, 2001/2007, fotografie, 190 × 82 cm każda
untitled, from the series *Science Fiction*, 2001/2007, photographs, 190 × 82 cm each



MACIEJ OSIKA

ur. | born 1981

Artysta – bez zbytejnej ostentacji – stylizuje się na osoby z minionych lat i epok. Na niektórych autoportretach przypomina Marlenę Dietrich pomieszaną z Gretą Garbo, na innych postaci namalowane przez Tamarę Lempicką, na kolejnych święte z obrazów religijnych czy historycznych. Wciela się w kobiety, które faktycznie lub symbolicznie wyszły poza genderowe ograniczenia narzucone swojej płci. Są to postaci, w których męczyzna mieści się „łatwiej”, znajdując pole dla własnej autonomii.

Without undue ostentation, the author self-styles himself as figures from past times and eras. In some self-portraits, he reminds us of Marlene Dietrich blurred with Greta Garbo, in others – of the females portrayed by Tamara Lempicka, in others still – of saints from religious icons or historical paintings. He transforms himself into women that, in reality or symbolically, ventured beyond the confines of gender limitations imposed on their sex. These are figures that a man finds it easier to ‘fit into’, finding in them scope for his own autonomy.

Fotografia. Przedstawia siebie jako kobietę, nie zacierając jednocześnie wszystkich swoich cech męskich. Odwołuje się do różnych konwencji i tradycji ikonograficznych: antycznej, chrześcijańskiej, barokowej. Nawiązuje również do ikon kina z lat 20., estetyki modowej i reklamowej lat 90. Stosowane zabiegi nie tylko służą do pytania o tożsamość płci, ale podważają również tradycyjne role społeczne i stereotypy kulturowe.

Photography. He presents himself as a woman, without completely erasing all masculine characteristics. He draws on diverse conventions and iconographic traditions: antiquity, Christian and baroque; he also relates his works to the idols of the 1920s cinema and the fashion-cum-advertising aesthetics of the 1990s. These devices not only serve to question gender identity but also subvert traditional social roles and cultural stereotypes.



z serii *Kolekcja Autoportrety*, 2000–2012, fotografie, 70 × 50 cm każda
from the series *Self-portrait Collection*, 2000–2012, photographs, 70 × 50 cm each

MARIA PINIŃSKA-BEREŚ

(1931–1999)

Sztuka tej artystki pełna jest symboli inspirowanych kobiecością i fantazjami erotycznymi. Niektóre symbole wydają się oczywiste i powtarzają się w różnych pracach, inne są kontekstowe i nawiązują do znanych opowieści (jak chociażby łóżeczko-gniazdo w *Gotowalni Ledy*). Wiele jest tajemniczych, i te być może skrywają bardziej mroczne marzenia. Pofalowane posłanie symbolizuje miłość fizyczną, kolor różowy (i przypisany mu kształt) to sfery erotyczne, kwiat paproci sugeruje niespełnialne obietnice, składane w przyływie pożądania. Artystka wypracowała bogaty zespół symboli. Język Marii Pinińskiej zachowuje bezpieczny stopień niedomówienia i tajemniczości, co pozwala artystce na swobodne ilustrowanie swoich marzeń o miłości i seksie. W ten sposób uwalniała swoją prywatność, ale równocześnie deklarowała prawo kobiety do wolności erotycznej.

The artist's work is full of symbols inspired by femininity and erotic fantasies. Some of these seem obvious and recur throughout her oeuvre, others function in a particular context and draw on familiar narratives (for instance, the nest-bed in *Leda's Boudoir*). Many seem mysterious and it is in these, perhaps, that the darker daydreams lurk. A suggestively undulating bed stands for physical love; the colour pink (together with the shape allocated to it) refers to the erotic zones; the fern flower is suggestive of unfulfilled promises, made under the spell of lust. The artist has evolved a rich assembly of symbols. The language of Maria Pinińska maintains a safety margin of reticence and mystery, which enables the artist to illustrate freely her dreams about love and sex. In this way she liberated her private self but at the same time declared woman's right to sexual freedom.

Rzeźba, instalacja, performans. W początkowej fazie swojej twórczości tworzyła rzeźby figuratywne. Z czasem wypracowała charakterystyczny język wypowiedzi artystycznej, który opierał się na użyciu różowego koloru oraz miękkich form i materiałów. Zastosowanie takich rozwiązań formalnych bezpośrednio łączyło się z zainteresowaniem kobietą. W pracach ukazywała jej sferę intymną oraz status społeczny.

Sculpture, installation, performance. Initially, she made figurative sculptures. Later, she evolved her signature language of artistic statement, based on using the colour pink and soft forms and materials. These formal devices reflected directly her interest in woman. In her works she showed the intimate sphere and social status.

Becik erotyczny, 1974, rzeźba, 34 × 156 × 40,5 cm
Erotic Swaddle, 1974, sculpture, 34 × 156 × 40.5 cm



KRYSTYNA PIOTROWSKA

ur. | born 1949

W wielu krajach Europy w XIX i XX wieku pojawiła się tradycja dekorowania kuchni optymistycznymi makatkami. Manifestowały religijność gospodyni i jej oddanie mężowi. Miały wyhaftowane między innymi takie deklaracje: „Dobra żona tym się chlubi, że gotuje, co mąż lubi”. Artystka wykorzystuje konteksty otaczające tę twórczość i wpisuje w nią swój autoportret. Widzimy zrelaksowaną „żonę” w wersji odświętnej, czekającą zapewne na męża z jakimiś pysznościami. Jedynym zgrzytem jest dyskretna informacja: „3000 zł”. „Rzecz” uważana powszechnie za darmową, okazuje się mieć cenę.

In the 19th and 20th century, throughout Europe there spread the tradition of decorating kitchens with wall hangings with upbeat aphorisms. They professed the piety of the housewife and her devotion to her husband. They made declarations such as ‘A good wife’s pride are her dishes that her husband relishes’. The artist uses the context in which this form of expression existed and she places within it her own self-portrait. We can see the relaxed wife figure in her Sunday best, probably waiting for the husband with some delicious titbits. The only element that jars is the discreet inscription: ‘3 000 zł’. What had been generally assumed to come free of charge, turns out to have a price.

Grafika, malarstwo, wideo. Motywem wielokrotnie powracającym i przetwarzanym w jej pracach jest własny wizerunek. Artystka pokazuje pełen wachlarz wcieleń, z których każde wydaje się autentyczne. Rozszerza myślenie o sobie i swojej żydowskiej tożsamości poprzez doświadczenia i przeżycia innych osób. Eksponuje swoje żydowskie pochodzenie. W pracach porusza także temat pamięci i przemijania, wykorzystując między innymi ubrania tych, którzy już odeszli.

Graphics, painting, video. A motif that recurs and is modified on multiple occasions in her work is her own image. The artist displays a full spectrum of various incarnations, each of which seems authentic. She broadens the range of thinking about herself and her Jewish identity through the experiences of other people. She flaunts her own Jewish origins. In her works, she also deals with such subjects as memory and transience, among other things, making use of the clothing of those who have passed away.

Chusta, cena 3 000 zł, 1979, obiekt, 58 × 55 cm
Kerchief, price 3 000 zł, 1979, object, 58 × 55 cm



ROEE ROSEN

ur. | born 1963

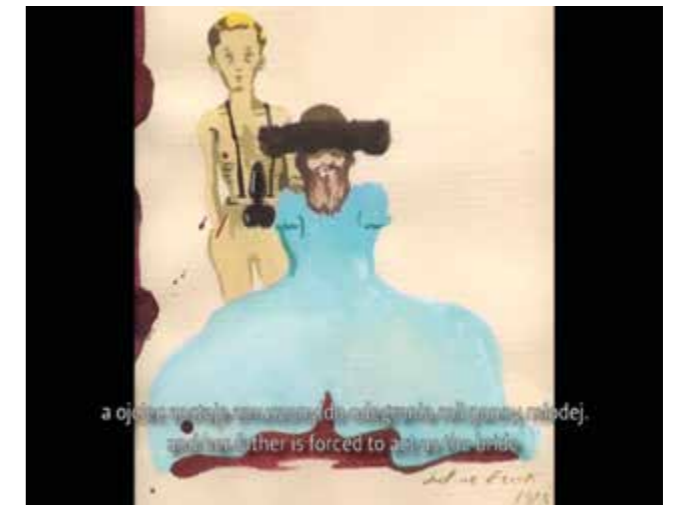
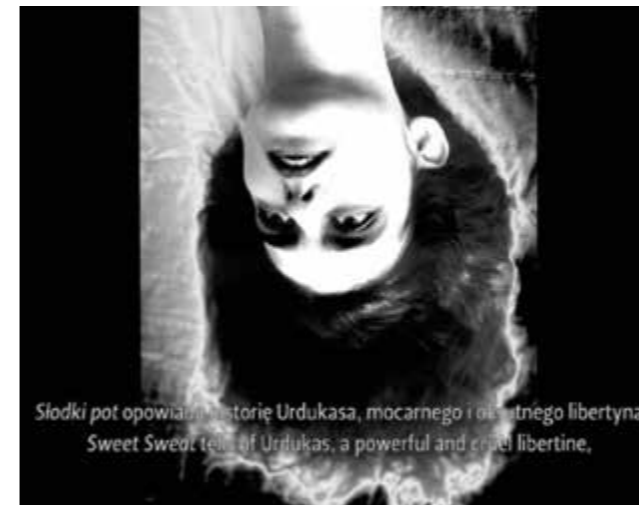
W tej pracy jedyną prawdziwą osobą jest sam artysta. Obie kobiety są jego wymysłem. Jedna to Justine Frank (1900–1943), artystka przez lata kreowana przez Rosena. Drugą to Joanna Führer-Ha'Sfari (nauczycielka Frank) grana przez Rosena. Artysta w imieniu Justine Frank wykonał prawie 200 akwarel i rysunków oraz napisał opowiadanie pornograficzne *Słodki pot*. Opracował również jej biografię, przypisując tej postaci szczególny zespół napięć twórczych. Było to pomieszanie surrealizmu z antyzyjonistyczną identyfikacją żydowską, prowokacyjnie zaprawioną wyzwoloną seksualnością. Część „dorobku” Justine Frank była wystawiana pod nazwiskiem tej nigdy nieistniejącej artystki. W filmie *Dwie kobiety i mężczyzna* artysta ustawia obok siebie te wymyślone osoby, będące jego zaskakującymi rozszerzeniami. Ta szczególna metoda pozwala na dialektyczną rozmowę z „wewnętrzną kobietą”, na krytyczne wcielenie się w innego siebie oraz na zajęcie wobec siebie negatywnego stanowiska. Bycie kimś innym wyzwala bezczelną odwagę. Komentarze stają się dużo bardziej otwarte.

The only real person in this work is the artist himself. Both the women are his invention. One is Justine Frank (1900–1943), an artist that Rosen spent years creating. The other is Joanna Führer-Ha'Sfari (Frank's teacher), played by Rosen himself. On behalf of Justine Frank, the artist has made almost 200 watercolours and drawings and written a pornographic short story, *Sweet Sweat*. He has also fabricated Frank's biography, attributing to this character a peculiar syndrome of creative tension. This device blurs surrealism with anti-Zionist Jewish identity, provocatively throwing liberated sexuality into the mix. Part of the 'oeuvre' of Justine Frank was exhibited under the name of this non-existent person. In the film *Two Women and a Man*, the artist juxtaposes the invented females that represent astonishing expansions of his own self. This singular method allows the artist to conduct a dialectical dialogue with his 'inner woman', putting himself in the shoes of a different self, taking a negative stance towards that self. To be someone else liberates impudent daring. His commentaries become much more revealing.

Dwie kobiety i mężczyzna, 2005, wideo, 17 min
Two Women and a Man, 2005, video, 17 min

Film, literatura, malarstwo. W swoich projektach łączy te media. Wciela się w fikcyjne (Justine Frank) i historyczne (Eva Braun) postaci, najczęściej kobiece, manipulując pojęciem tożsamości. Zaciera granice między własną kreacją a rzeczywistością, a także między widzem, autorem a przedstawianą postacią. Przedmiotem realizacji jest dopowiadanie elementów biografii, których nikt się nie ośmielił powiedzieć.

Film, literature, painting. In his works, he combines these media. He impersonates fictitious (Justine Frank) and historic (Eva Braun) – usually female – characters, manipulating the concept of identity. He blurs the boundary between his own creation and reality as well as that between the viewer, the author and the character presented. The focus of his art is to make explicit biographic elements that nobody has dared to spell out until now.



MARTHA ROSLER

ur. | born 1943

Sztandarowe dzieło feminizmu. Jedna z najbardziej znanych prac wideo w historii sztuki współczesnej. Artystka za pomocą narzędzi kuchennych prezentuje po kolei litery alfabetu. Noże, garnki i patelnie nie służą gotowaniu, tylko stają się bazą nowego języka. Gesty wykonywane przez artystkę są wyraźnie podszyte agresją, ujawniając narastające „w kuchni” napięcie rewolucyjne.

A flagship work of feminism. One of the best-known video works in the history of contemporary art. Using kitchen utensils, the artist demonstrates the letters of the alphabet. Knives, saucepans and frying pans are not used for cooking but instead become the basis of a new language. The gestures made by the artist have a clear undercurrent of aggression, revealing revolutionary tension increasing ‘in the kitchen’.

Wideo, fotografia, kolaż, instalacja, performans. W swojej twórczości porusza zagadnienia przestrzeni publicznej i związanych z nią problemów społecznych dotyczących kobiet. W wielu pracach artystka zestawia sceny życia domowego z obrazami konfliktów zbrojnych i wojen. Pokazuje uprzedmiotowienie kobiety przez mass media. Analizuje również wpływ gospodarki kapitalistycznej na sposób funkcjonowania jednostki.

Video, photography, collage, installation, performance. In her work she raises issues of public space in relation to the social problems experienced by women. In many of her works, she juxtaposes scenes from domestic life with images of armed conflict and wars. She shows the objectification of woman through the mass media and also explores the effect of capitalism on the functioning of the individual.

Semiotyka kuchni, 1975, video, 6 min 21 s
Semiotics of the Kitchen, 1975, video, 6 min 21 s
courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), New York



DANIEL RUMIANCEW

ur. | born 1970

Artysta w dwóch „odślonach”. W pierwszej pojawia się jako ubrana kobieta i robi striptiz. W drugiej jako nagi mężczyzna i wkłada męskie ubrania. W obu wcieleniach jest łatwo rozpoznawalny i w obu podobnie się porusza. Ubrania, ruchy i „talenty” taneczne kreują człowieka przeciętnego i pozbawionego ambicji. Ale nawet taka „byle jaka” postać potrafi zachować tożsamość i nie ulega klasyfikacji genderowej. Pojawia się sugestia, że o byciu człowiekiem niekoniecznie rozstrzyga płeć.

The artist appears in two takes. In the first, dressed as a woman who then strips off. In the second, as a naked man who proceeds to put on man's clothes. In both incarnations he is easily recognisable and his movements are identical. The clothes, movements and his 'knack' for dancing combine into a very ordinary, uninspired man. But even such a run-of-the-mill character is capable of maintaining his identity without falling into gender pigeon-holing. This implies that what makes us human need not be gender-related.

Video, fotografia, performans. Najczęściej sam występuje w swoich pracach. Porusza kwestie tożsamości płciowej oraz problemy genderowe. W ironiczny sposób przedstawia stereotypowe role narzucane mężczyźnie przez społeczeństwo oraz media. Analizuje strategie kreowania wizerunku. Ukazuje także problem samotności, ocierając się o autopsychanalizę.

Video, photography, performance. Usually the artist himself appears in his works. He raises the issues of gender and gender identity, presenting in ironic terms the stereotypical roles imposed on men by society and the media. He analyses strategies of image creation. Verging on self-psychoanalysis, he also exposes the problem of loneliness.



Autoerotique, 2003, video, 5 min 15 s
Autoerotique, 2003, video, 5 min 15 s



Spojrzenie na problem partnerstwa poprzez prymitywne czynności i pierwotne zachowania. To częsta taktyka u tego artysty. Nagi mężczyzna (czyli gotowość ciała) zmywa naczynia (czyli gotowość pomocy). W tle tej sytuacji – tradycyjnie przynależnej kobiecie – słychać głos jego partnerki, która zawodzi pieśń miłosną, starając się zgrać z dźwiękami kranu. Odwrócony porządek genderowy nie wpływa sensownie na relacje. „Gra plcią” nie jest tą właściwą grą, raczej oznacza bezradność w ustalaniu zasad partnerstwa.

The artist considers the issues involved in a partnership through primitive activities and primaeval behaviour – a device he employs repeatedly. A naked man (his very nakedness demonstrating the readiness of his body) is washing dishes (thus, demonstrating his helpfulness). In the background of the domestic task – traditionally allocated to the woman – we can hear the voice of his female partner, wailing a love song, and attempting to sing in tune with the noise made by the tap. The reverse gender order is not conducive to a sensible relationship. The ‘gender play’ is not the right game to play; rather it signifies a helplessness in laying down the rules of engagement in the relationship.

Love Song, 2000, video, 2 min 36 s
Love Song, 2000, video, 2 min 36 s



ADAM RZEPECKI

ur. | born 1950

Video, performans, instalacja, fotografia. Działa w grupie Łódź Kaliska od początku jej istnienia. Za pomocą ironicznych komentarzy kontestował sytuację w Polsce lat 80., sprzeciwiając się państwowej cenzurze. Prace z cyklu *Sztuka męska i inna* z 1980 roku ironicznie dyskutują z kilkoma polskimi artystkami ustanawiającymi odrębny nurt sztuki kobiecej. W późniejszych realizacjach artysta w przewrotny sposób podejmuje tematykę męskości oraz podważa przyjęte społecznie stereotypy płciowe, nosząc między innymi damskie buty czy korale lub wykonując kobiece czynności.

Video, performance, installation, photography. He has been active in the group Łódź Kaliska since its inception. With ironic commentaries, he took on board the Polish social reality of the 1980s, in opposition to censorship. His works from the series *Male and Other Art* from 1980 are part of an ironic discourse with a number of Polish female artists who had set out a separatist female art movement. In his later works, the artist has a perverse take on the theme of manhood, subverting socially accepted gender stereotypes by donning women's shoes, wearing beads or engaging in activities considered the domain of the woman.

Ironiczno-pruderyjne przemalowanie ciał kobiet na zdjęciach reklamowych. Kolor cielisty zostaje zastąpiony białą maską. Próba równoczesnego przypodobania się środowiskom feministycznym – protestującym przeciwko sprowadzaniu kobiet do roli ponętnego ciała oraz środowiskom religijnym – oburzonym nadmiarem nagości. Efekt zabiegu jest zaskakujący. Nagość jedynie pozornie została stłumiona. Realność ciała zamieniła się w inspirację. „Widzieć” okazało się słabsze od „wyobrazić sobie”.

In an ironic yet prudish strategy, women's bodies in promotional photos have been painted white, to get away from the colour of flesh. This is an attempt to please feminist circles, which have been protesting against reducing women to the level of a tempting body as well as to please the religiosity brigade, outraged by too much nudity. The result is striking. Nudity has only superficially been stifled. The reality of the body has turned into an inspiration. 'To see' has proved less powerful than 'to imagine'.

fotografie z serii *feminismus*, 2004:
Rebecca Romijn, 50 x 70 cm
Naomi, 50 x 70 cm

photographs from the series *feminismus*, 2004:
Rebecca Romijn, 50 x 70 cm
Naomi, 50 x 70 cm



Wiek XX znacznie zmienił relacje rodzinne. Wcześniej małe dzieci były trzymane z dala od świata mężczyzn, dorastając między kobietami. Obecnie cywilizacja lansuje wspólną opiekę nad dzieckiem od momentu urodzenia, a nawet wcześniej. Mężczyźni coraz częściej są obecni przy porodach i w pewnym sensie „rodzą razem z kobietami”. Ta bliskość – fizyczna i emocjonalna – budzi pewne tęsknoty za niedostępnymi doświadczeniami. Ane Lan próbuje przeżyć poród, Adam Rzepecki próbuje doświadczyć intymności, jaką stwarza karmienie, najbardziej pierwotny kontakt z dzieckiem. Tak mogłaby wyglądać interpretacja poważna. Jednak w przypadku tego artysty bardziej prawdopodobna jest intencja prześmiewcza; mężczyzna udający kobietę staje się śmieszny.

The 20th century had a significant impact on family relationships. Before, small children had been kept away from the world of men, growing up amongst women. Today, civilisation promotes shared childcare from the moment the baby is born, or even before that. More and more frequently, men are present at childbirth and, in a sense, they give birth alongside the woman. The physical and emotional proximity provokes a longing for inaccessible experiences. Ane Lan tries to experience childbirth, Adam Rzepecki - the intimacy of breast-feeding, the most primaeval contact with the baby. Or at least, this is how a straight-faced interpretation would run. In the case of this particular artist, however, what is more likely is the intention to mock: a man pretending to be a woman becomes ridiculous.

Projekt pomnika Ojca Polaka, 1981, fotografia, 70 × 50 cm
Design for the Monument to the Polish Father, 1981, photograph, 70 × 50 cm



JADWIGA SAWICKA

ur. | born 1959

„Móc” i „chcieć” oraz ich zaprzeczenia opisują w sposób maksymalnie syntetyczny granice ludzkiego działania. Te czasowniki wymagają oczywiście dopowiedzenia w nazwach czynności, mówiących, co jest możliwe, a co niemożliwe, co jest chciane, a co niechciane. Czasowniki w pracy Jadwigi Sawickiej nieprzypadkowo mają żeńską formę gramatyczną. Zawarta w nich synteza opisuje dwa „istnienia” kobiet; to przed i to po feminizmie. Frazy typu „mogła studiować” albo „nie mogła studiować” bezbłędnie odsyłają do właściwej epoki. Ekspozycja tych haseł w formie pociętych plakatów może sugerować nieaktualność problemu.

‘To want’ and ‘to be able’, whether in affirmative or otherwise, encapsulate as concisely as possible the limits of human activity. The verbs do of course require to be complemented by information about what it was that was or was not possible; what it was that was or was not wanted. In the work by Jadwiga Sawicka, the Polish verbs in the titles of her work have feminine endings for a good reason. The titles encapsulate two distinct modes of female existence: pre- and post-feminism. ‘She could study’ or ‘she could not study’ without fail point to a specific historical epoch. To exhibit such slogans in the form of poster cuttings might suggest that the problem has now been superseded.

Malarstwo, obiekt, fotografia, instalacja tekstowa. Jej prace są określane mianem „malarstwo pisane”. Na obrazach pojawiają się pojedyncze ubrania, którym często towarzyszą zdania wyjęte z kontekstu – popularne frazy, tytuły z gazet. Tworzy także prace, których głównym elementem jest nasycony napięciem tekst. Pod wyeksponowany komunikat słowny każdy z odbiorców może „podłożyć” własną historię. Jednak mimo wspólnego punktu wyjścia każda z opowieści ma własne oblicze.

Painting, object, photography, textual installation. Her works are defined by the term ‘written painting’. Individual items of clothing appear in the paintings, frequently accompanied by sentences out of context – popular phrases or newspaper headlines. She also creates works in which the main ingredients are texts saturated with tension. Beneath the highlighted verbal communicate, each member of the audience may ‘add’ his or her own story. Despite the common starting point, however, each of the stories has its own identity.



Chciała, mogła, 2015, instalacja
She Wanted, She Could, 2015, installation

MIRI SEGAL

ur. | born 1965

Film prezentuje przyrząd sanitarny umożliwiający kobietom siusianie w pozycji stojącej i tym samym korzystanie z pisuaru. Tytuł dowcipnie nawiązuje do twórczości Marcela Duchampa. Jego najsławniejsze ready made – *Fontanna* – było pisuarem. Tytuł równocześnie sugeruje, że jakaś sprawa została doprowadzona do końca, że coś dotychczas niemożliwego stało się możliwe.

The film presents an instrument that enables women to urinate when standing and, as a result, to use the pissoir. The title is a witty allusion to the *Fountain* – Marcel Duchamp's most famous ready-made, which was a pissoir. At the same time, the title implies that a particular issue has been resolved, that something which has until now been impossible has been made possible.

Wideo, instalacja. Artystkę inspi-ruje estetyka i sposób działania internetu. Jej realizacje są refleksją dotyczącą granicy między realną i wirtualną rzeczywistością. W jednym z projektów staje się postacią w wirtualnej społeczności Second Life. Wobec rosnącej popularności portali pozwalających na stworzenie alter ego stawia pytania o potrzebę bezpośrednich kontaktów z innymi ludźmi. Wskazuje również na intymne i pozbawione zahamowań relacje między użytkownikami cyberprzestrzeni.

Video, installation. The artist is inspired by aesthetics and the way of functioning of the Internet. Her works reflect on the boundary between the actual and virtual reality. In one of her projects, she becomes a character in the Second Life virtual community. She raises the question of whether direct contact with other people is still needed in view of the growing popularity of web sites where we can become someone else. She highlights the intimate and uninhibited nature of these relationships between avatars in cyberspace.



Made Ready, 2002, video, 1 min 15 s
Made Ready, 2002, video, 1 min 15 s



MICHAŁ SŁAWECKI

ur. | born 1988

Kontratenor. Absolwent Wydziału Wokalnego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Współpracuje z najważniejszymi instytucjami w Polsce i za granicą, między innymi z Filharmonią Narodową w Warszawie, Filharmonią w Szczecinie, Filharmonią Bałtycką w Gdańsku, Operą Śląską w Bytomiu, Teatrem Polskim w Warszawie, Teatrem Wielkim Operą Narodową w Warszawie, Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Manoel na Malcie. Jego repertuar obejmuje takie utwory jak *Dydona i Eneas* Purcella (Czarownica), *Juliusz Cezar* Händla (Sekstus), *Zemsta nietoperza* J. Straussa (Książę Orlofsky), *Koronacja Poppei* Monteverdiego (Neron), *Rinaldo* Händla (Rinaldo), *Agrippina* Händla (Neron), *Orfeusz i Eurydyka* Glucka (Anioł).

Countertenor. Graduate of the Vocal Faculty at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw. He has been working closely with the most important institutions in Poland and abroad, including the National Philharmonic in Warsaw, the Philharmonic in Szczecin, the Baltic Philharmonic in Gdańsk, the Silesian Opera in Bytom, the Teatr Polski in Warsaw, the Teatr Wielki National Opera in Warsaw, the Nova Opera in Bydgoszcz, the Manoel Theatre in Malta. His repertoire includes such songs as Purcell's *Dido and Aeneas* (The Witch of Endor), Händel's *Julius Caesar* (Sextus), Strauss's *The Bat* (Princess Orlofsky), Monteverdi's *The Coronation of Poppaea* (Nero), Händel's *Rinaldo* (Rinaldo), Händel's *Agrippina* (Nero), Gluck's *Orpheus and Eurydice* (Angel).

Kontratenorem w dawnym latach potrafili śpiewać jedynie kastraci. Obecnie istnieje specjalna technika wypracowywania tego głosu. Śpiewak, który się nią posługuje, potrafi wykonywać arie kobiece. W obszarze twórczym następuje połączenie emocjonalne dwóch płci. Płeć „naturalna” zostaje stłumiona na rzecz płci imitowanej. Wykonywanie arii – oprócz samego kunsztu wokalnego – staje się performansem genderowym, wymagającym dwóch odrębnych talentów. Wybrana przez Michała Sławeckiego aria Lauretty z opery Pucciniego *Gianni Schicchi* – manifestująca rozpacz zakochanej kobiety – doskonale eksponuje możliwości performerera.

Once, it was only castrati that could sing in countertenor. Today it is possible to develop this voice through appropriate technique – the successful male singer will then be able to sing female arias. Thus, both genders become emotionally fused in the creative act. The gender of birth becomes suffused by the gender emulated. The act of singing the aria – apart from a dazzling display of vocal virtuosity – becomes a gender performance that necessitates two separate talents. Lauretta's aria from Puccini's *Gianni Schicchi*, chosen by Michał Sławecki – which expresses the sorrow of a woman in love – is a perfect vehicle for the singer to display his impressive vocal range.



O mio babbino caro Giacomo Pucciniego w wykonaniu Michała Sławeckiego, 2015, video, 2 min 15 s
Giacomo Puccini's *O mio babbino caro* performed by Michał Sławecki, 2015, video, 2 min 15 s



Występ w trakcie otwarcia wystawy *Gender w sztuce*, 14.5.2015
The performance at the opening of the exhibition *Gender in Art*, 14 May 2015

ANNEGRET SOLTAU

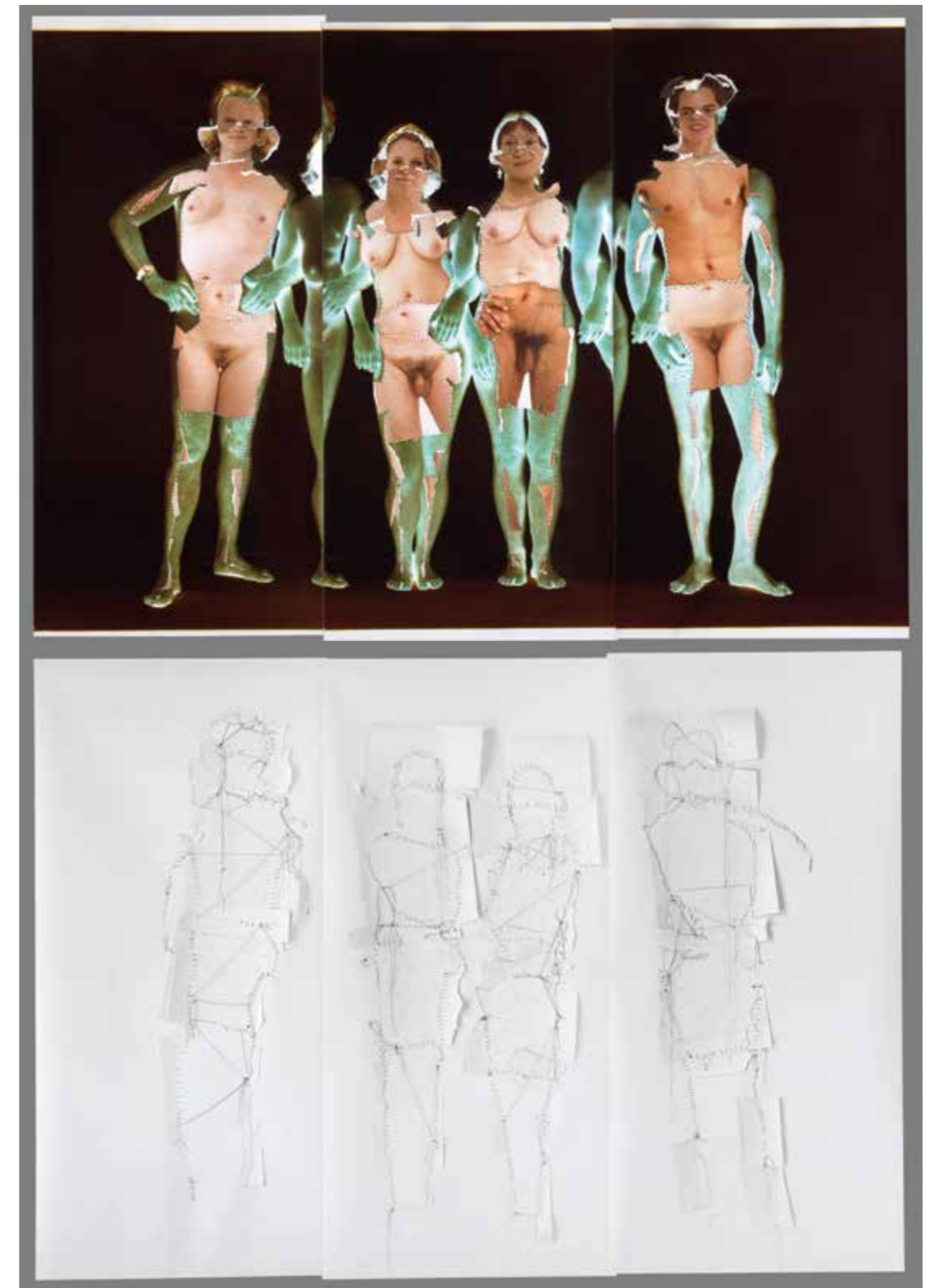
ur. | born 1946

Kolaż genderowy. Pomieszczenie cech płciowych stawia na nowo – ale zupełnie inaczej – wszechobecne w naszych czasach pytanie o tożsamość. Ludzie Soltau zostają odarci z identyfikacji genderowej, dawanej wszystkim ludziom awansem. Już nie są ani mężczyznami, ani kobietami. Została im odebrana bierna tożsamość biologiczna, muszą teraz wypracować tożsamość własną, bardziej świadomą.

A gender collage. Mixing up sexual characteristics poses anew – but in quite a novel form – the now ever-present question of gender identity. Soltau's characters have been stripped of gender identification, allocated to all people with the benefit of the doubt. They are no longer either men or women. They have had their passive biological identity removed; now they must work out themselves their own, more self-aware, identity.

Fotografia, performans. Ciało ludzkie jest najważniejszym punktem odniesienia dla artystki. Tworzy kolażowe przedstawienia ludzi, mieszając sfotografowane fragmenty ciała i zszywając je czarną nitką. Część prac jest autoportretami. W niektórych artystka wykorzystuje również fragmenty sfotografowanych części ciał zwierząt. Pomieszczenie osób różnej płci i wieku daje w efekcie niepokojące przedstawienia ludzkich hybryd.

Photography, performance. The human body is her central point of reference. She creates collage representations of people, merging photographed body parts and sewing them together with black thread; in some works the artist also uses fragments of parts of animal bodies. Some of her works are self-portraits. Merging people of different age and gender results in disturbing images of human hybrids.



transgeneratywa-MatkaOjciecCórkaSyn, 80, 2005, zszyte fotografie, 270 × 381 cm
transgenerative-MotherFatherDaughterSon, 80, 2005, photograph re-stitching, 270 × 381 cm

Te dwa obiekty reprezentują skrajnie opozycyjne postawy współczesnej kobiety. Przezroczysty T-shirt to utożsamianie się z mężczyzną. Aby osiągnąć odpowiednie złudzenie, należy go wkładać na gołe ciało. W efekcie deklaracja męskości łączy się z manifestacją bezwstydu. Garsonka ze zszytymi rękawami to z kolei deklaracja kobiecej uległości, to inwalidztwo z wyboru. Kobieta w takim ubraniu staje się bezwolna i skazuje się na zależność od partnera. Obiekty te miały również służyć jako rekwizyty do performansu, który zgodnie z planem miał odbyć się we francuskiej restauracji Grand Véfour. Kobiety ubrane w te stroje miały pojawić się w towarzystwie swoich partnerów. Kobieta „transparentna” miała jeść zupełnie swobodnie. Kobieta „spętana” miała być karmiona przez mężczyznę.

These two objects represent the two extreme attitudes of the modern woman. A transparent T-shirt equals identification with the male. To achieve the illusion required, it must be worn directly over the naked body. In effect, the declaration of maleness combines with a declaration of shamelessness. In turn, a skirt-and-jacket suit with sewn-up sleeves is a declaration of female submissiveness; this equals opting for incapacity. Wearing such clothes, the woman renders herself passive and condemns herself to dependency on her partner. The objects were also intended to be used as props in a performance that was planned to take place in the French restaurant Grand Véfour. The women wearing these outfits were supposed to appear in public in the company of their partners. The ‘transparent’ woman would be able to eat comfortably. The ‘bound’ woman would have to be fed by the man.

Instalacja, obiekt, performans. Bada moment, w którym kończy się wolność ciała, a zaczynają jego ograniczenia. Poprzez projektowane stroje pokazuje skalę opresyjności ubiorów. W pracach wykorzystujących nowe technologie oddawała kontrolę nad swoim ciałem innym osobom. Używa materiałów biologicznych, na przykład mięsa, włosów, potu.

Installation, object, performance. She explores the point at which the freedom of the body ends and its limitations begin. The designs demonstrate the range of how oppressive clothes can be. In works employing cutting-edge technologies, she has handed over control of her body to other people. She uses biological substances such as meat, hair and sweat.

Odwracanie uwagi, 1995, obiekty, koszulka: 60 × 48 cm, kurtka: 80 × 52 cm
Distraction, 1995, obiekty, T-shirt: 60 × 48 cm, jacket: 80 × 52 cm



Odwracanie uwagi

Dwie pary rezerwują stolik w znanej i wystawnej restauracji (Grand Véfour). Mężczyźni są elegancko ubrani. Jedna z kobiet ma na sobie żakiet ze złączonymi rękawami, co uniemożliwia jej używanie rąk. Druga jest ubrana w przezroczystą koszulę, w którą wpleciono ludzkie włosy na wzór męskiego owłosienia na klatce piersiowej. Podczas posiłku jeden z mężczyzn jak gdyby nigdy nic karmi swoją partnerkę – tę, która ma unieruchomione ręce. Wysublimowany klimat restauracji powstrzymuje pozostałych klientów, nieświadomych celu czynności, od wyrażania naturalnych reakcji wobec rozgrywającej się obok nich sceny.



Distraction

Two couples reserve a table in a renowned and ostentatious restaurant (Grand Véfour). The two men are formally dressed. One woman wears a jacket with joined sleeves which make it impossible for her to use her hands. The second wears a transparent shirt into which body hair has been woven, in a copy of a male chest hair pattern. During the meal one of the men feeds his partner – the one with imprisoned hands – as if nothing were amiss. The rarefied atmosphere of the restaurant discourages obvious reactions from the other clients, who remain innocent of the purpose of the action that is taking place in their midst.

PIOTR WYSOCKI

ur. | born 1976

Wideo, performans. Jego prace cechuje duże zaangażowanie społeczne. Ważnym okresem, który wpłynął na jego twórczość, była działalność w ramach stowarzyszenia ekologiczno-anarchistycznego. Punktem wyjścia projektów artysty jest spotkanie z drugim człowiekiem. Nawiązuje bliskie relacje z ludźmi, by historię ich życia uczynić tematem pracy. Współautor warsztatów, które przepracowują problemy społeczne, w ich ramach zajmował się między innymi sytuacją uchodźców w Polsce i inspirował dialog między policjantami a osobami uprawiającymi parkur.

Video, performance. His works show conspicuous social engagement as a result of his activities in the green and anarchist movements which have been formative in shaping his artistic stance. The starting point for his projects is the encounter with another person. He gets close to people in order to make the story of their life the subject of his work. He co-founded a workshop that works through social problems; as part of this he dealt with the situation of immigrants in Poland and inspired a dialogue between policemen and parkour practitioners.

Silny brak akceptacji własnej płci to problem niewyobrażalny dla zdecydowanej większości ludzi. Stąd zapewne tak powszechny brak zrozumienia dla tego duchowego i tożsamościowego dramatu. Dążenie do zmiany płci traktowane jest jak perwersja, a sam zabieg ma status operacji plastycznej i jest pozbawiony publicznego dofinansowania. Film – kręcony przez kilka lat – opowiada historię prostego człowieka z niedużego miasta, który wszelkimi sposobami dąży do przeistoczenia się z mężczyzny w kobietę. Po latach zażywania hormonów Aldona osiągnęła upragniony cel; została poddana operacji kształtującej kobiece narządy płciowe. Wreszcie stała się tym, kim się czuła. Rola artysty w tym projekcie była bardzo rozległa. Oprócz koncepcji i rejestracji samego dokumentu wystąpił również jako siła sprawcza zdarzeń. Aldona nie miała pieniędzy na tak kosztowną operację. Artysta znalazł kilku sponsorów i przekazał jej swoją nagrodę zdobytą w konkursie Zachęty.

A resolute rejection of one's own gender is a problem that the majority of people cannot imagine. Hence, probably, the prevailing lack of understanding for this spiritual and identity drama. The drive to change one's sex is treated as a perversion; in Poland, the necessary operation is treated as non-essential plastic surgery and cannot be financed using the state health system. The film took several years to make and it tells the story of an ordinary man from a provincial town, who uses all the means at his disposal to turn himself into a woman. After some years of taking hormones, Aldona achieves her goal: she undergoes a sex change operation to give her female genitalia. Finally, she has become the person that she has felt herself to be all along. The role of the artist in this project was quite complex. Apart from the conceiving and making the film, he has entered the course of events as an agent of change. Aldona could not afford the very expensive operation. The artist found some sponsors and he also passed on to Aldona the prize that he was awarded in the Zachęta competition.

Aldona, 2006/2012, video, 26 min
Aldona, 2006/2012, video, 26 min





Źródła prac i ilustracji według numerów stron

Source references for works and illustrations, with page numbers, courtesy of

138–139 fot. | photo: R.Sosin
141 M. Abramović, LIMA, Amsterdam
143 F. Aschka
145 M. Bajevic, Galerie Michel Rein, Paris | Brussels
147 © V. Beecroft, Lia Rumma Gallery, Milan | Naples
148–149 P. Blamowski
150–153 J. Chicago, fot. | photo: D. Woodman
155 Kolekcja Musée d`Orsay | Musée d`Orsay Collection, BE&W
157 Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie | National Museum in Krakow
Collection, fot. | photo: B. Cygan
159 J. Baran, fot. | photo: R. Sosin
161 Kolekcja MOCAK-u | MOCAK Collection
163 VALIE EXPORT, Charim Galerie, Vienna, fot. | photo: P. Hassmann
165 VALIE EXPORT, Charim Galerie, Vienna, fot. | photo: J. Tendl
167 I. Filiberti, D. Hirsch
169 A. Fraser, Galerie Nagel Draxler Berlin | Cologne, fot. | photo: S. Vogel
171–172 Kolekcja MOCAK-u | MOCAK Collection
173 Kolekcja MOCAK-u | MOCAK Collection, fot. | photo: R. Sosin
175 Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz (FR), © ADAGP, Paris, 2015
177, 179–181 B. Jarmoliński
178 B. Jarmoliński, fot. | photo: I. Maciejewska
183 O. Kisseleva
185 J. Klauke, Galerie Anita Beckers, Frankfurt
186 fot. | photo: R. Sosin
187 K. Kozyra, Fundacja Katarzyny Kozyry, ŻAK | BRANICKA Gallery, Berlin, photo: M.
Oliva Soto
188–189 K. Kozyra, Fundacja Katarzyny Kozyry, ŻAK | BRANICKA Gallery, Berlin
191 Kolekcja Bunkra Sztuki | Bunkier Sztuki Collection
193 A. Lan
195 Z. Libera, Galeria Raster

197 Kolekcja Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych | Zachęta the Lower
Silesian Society for the Encouragement of Fine Arts Collection, fot. | photo: R. Sosin
198–199 Kolekcja prywatna | private collection, Kościelisko
201 Natalia LL
202–205 Lubri, Sariev Contemporary
206–207 Łódź Kaliska
208–209 Kolekcja MOCAK-u | MOCAK Collection
211 P. Navares
213 S. Neshat, Gladstone Gallery, New York | Brussels
215 D. Nieznalska
217 M. Núñez
218 fot. | photo: R. Sosin
219 M. Osika
221 B. Bereś, fot. | photo: R. Sosin
223 K. Piotrowska, I. Gustowska
225 R. Rosen
227 Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz (FR), © Electronic Arts Intermix
(EAI), New York
228 fot. | photo: R. Sosin
229, 231 D. Rumiancew
233, 235 A. Rzepecki
236–237 J. Sawicka, fot. | photo: R. Sosin
238–239 M. Segal
240 MOCAK
241–242 fot. | photo: R. Sosin
243 A. Soltau, Galerie Anita Beckers, Frankfurt
245 J. Sterbak, Galerie Steinek, fot. | photo: R. Sosin
247 P. Wysocki
248–249 fot. | photo: R. Sosin

Patron honorowy wystawy
Exhibition Honorary Patron

PEŁNOMOCNIK RZĄDU
DO SPRAW RÓWNEGO TRAKTOWANIA



Partnerzy MOCAK-u
MOCAK Partners



Patron Galerii Re
Re Gallery Patron



Partner działań edukacyjnych
Education Partner



Patroni medialni | Media Patrons



Projekt utworzenia Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie był współfinansowany przez Unię Europejską w ramach Małopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007–2013.

The project of creating the Museum of Contemporary Art in Krakow was co-financed by the European Union as part of the Małopolska Regional Operational Programme 2007–2013.