

Magdalena Adamska-Kijko*

***Lustmord* Jenny Holzer jako kontrhegemoniczna praktyka artystyczna**

Abstrakt

Celem artykułu jest interpretacja strategii artystycznych wykorzystanych przez Jenny Holzer w pracy *Lustmord* w kontekście agonistycznej koncepcji polityki Chantal Mouffe. Projekt zrealizowany w 1993 roku jest przykładem podważania dyskursu państwowego na temat działań militarnych podczas wojen bałkańskich. Holzer sytuuje przemoc w stosunku do kobiet w centrum strategii wojennej, odbierając tym samym głos zwycięzcom i zwracając go zwyciężonym. Tezą wyjściową jest uznanie, że projekt posiada potencjał kontrhegemoniczny.

Słowa kluczowe

sztuka publiczna, hegemonia, agonistyka, Jenny Holzer, *Lustmord*

Jednym ze sztandarowych artystów nawiązujących do agonistycznej koncepcji belgijskiej filozofki polityki Chantal Mouffe jest wskazany przez nią Alfredo Jaar. Wykorzystywane przez niego strategie artystyczne realizują niemal wszystkie elementy walki kontrhegemonicznej: począwszy od działania w wielu różnorodnych przestrzeniach, poprzez mnogość form interwencji, aż po wykorzystywanie zasobów artystycznych wywołujących reakcje emocjonalne widzów w celu budowania nowych tożsamości¹.

¹ Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015, s. 101–103.

* Uniwersytet Humanistycznospołeczny SWPS w Warszawie
e-mail: madamska5@st.swps.edu.pl

Zdaniem Mouffe jego projekty pobudzają świadomość widzów, skłaniając ich do myślenia o alternatywnych rozwiązaniach. Jako przykład takiej pracy podaje ona projekt realizowany dla Skogall Konsthall z 2000 roku. Działając jak lokalny etnograf, Jaar zauważył w mieście brak budynku wystawienniczego. Ponieważ miejscowość słynie z przemysłu papierniczego, zbudował go z papieru przy wsparciu lokalnej fabryki. Po jednorazowej wystawie, mimo prób jego zachowania przez grupę obywateli, decyzją artysty budynek został spalony. Po siedmiu latach to samo miasto zwróciło się do artysty z prośbą o zaprojektowanie i wybudowanie trwałej przestrzeni wystawienniczej. Zdaniem Mouffe, Jaar pobudził świadomość mieszkańców, nie narzucając własnego zdania i docierając do nich na poziomie afektywnym, pokazując jednocześnie umiejętność współpracy z instytucjami publicznymi. Można jednak spojrzeć na przywołany projekt z nieco innej, ironicznej strony. Miwon Kwon, wyróżniając pojęcie „wędrownego artysty” – zapraszanego przez instytucje na rezydencję krytyczno-artystyczną, aby wchodząc w rolę etnografa lub prowokatora sytuacji wspólnych, dokonywał wglądu w warunki lokalne – podkreśla ironię wpisaną w tę rolę. Oto zagraniczny artysta zostaje zatrudniony w celu ułatwienia wyrażania lokalnych tożsamości².

W 1993 roku powstaje praca pt. *Lustmord* autorstwa jednej z najbardziej znaczących artystek conceptualnych swojego pokolenia – Jenny Holzer. Już Hal Foster, Dan Graham i Benjamin Buchloh w swoich nowatorskich esejach z początku lat osiemdziesiątych XX wieku uznali praktykę artystyczną Holzer za znaczący przykład sztuki *site-specific*. Poprzez wykorzystanie języka i stawiające opór reprezentacje krytykowała ona ideologie konstytuujące życie codzienne³. Zdaniem Davida Breslina, historyka sztuki i wieloletniego asystenta artystki, od tamtego okresu (nie licząc katalogów i recenzji z wystaw) literatura krytyczna na temat jej sztuki jest „żałośnie wąska”⁴.

Lustmord z jednej strony jest reakcją na zupełną przezroczystość dramatu wykorzystywanych podczas wojen bałkańskich kobiet. Z drugiej strony, co przyznaje artystka, dzieło ma podłoże osobiste – w 1993 roku umiera jej matka, która mogła być ofiarą napaści seksualnej⁵. Artystka

² C. Harrison, *American Culture in the 1990s*, Edinburgh 2010, s. 164.

³ D. Breslin, *I Want to Go to the Future Please: Jenny Holzer and the End of a Century*, doctoral dissertation, 2013, s. 3.

⁴ Ibidem, s. 4.

⁵ *Jenny Holzer*, ed. D. Joselit, London 1998, s. 111, [za:] D. Breslin, op. cit., s. 182.

opracuje jeszcze sporą liczbę projektów dotyczących działań wojennych, komentując je zarówno z pozycji rezydentki (w tym kontekście warto wspomnieć o Czarnych Ogrodach w Nordhorn z 1994 roku czy realizacji w Erlauf z 1995 roku), jak i Amerykanki (serie *Redaction Paintings* z 2006 roku oraz *Endgame* z 2012 roku).

Lustmord jest pracą odległą koncepcyjnie od szwedzkiej realizacji Jaara. Z pewnością jej celem nie jest podtrzymywanie rozpowszechnionych dyskursów o wojnie, lecz co najmniej naruszenie ich niepodważalności. W artykule tym chciałabym podjąć się jej interpretacji w ramach agonistycznej koncepcji Chantal Mouffe. Będą mnie interesować dwie kwestie. Po pierwsze, jakie strategie artystyczne zastosowane w pracy *Lustmord* mogą stanowić o jej istotności w walce hegemonicznej, po drugie zaś, w jaki sposób (jeśli w ogóle) Holzer przełamuje dominujące sposoby konstruowania pamięci dotyczącej wojny. Skoncentruję się na wydobyciu wykorzystanych przez artystkę strategii artystycznych, abstrahując od badania recepcji pracy. Taki kierunek analizy nie byłby moim zdaniem satysfakcjonujący, gdyż z gruntu zakładałby możliwość wyartykułowania wszystkich doświadczeń związanych z odbiorem pracy, pomijając jej wymiar afektywny.

Krytyczny, czyli agonistyczny

Wydaje się, że obalenie przeświadczenia o dziejowej konieczności, czego Mouffe wraz z Ernestem Laclauem dokonali w *Hegemonii i socjalistycznej strategii*⁶, zakładającego aprioryczną logikę wpisaną w bieg wydarzeń historycznych oraz uznanie nierozstrzygalności konfliktów w życiu politycznym, daje szansę na nowy sposób rozumienia krytycznego wymiaru praktyk artystycznych – wymiaru, który już sama Mouffe umieszcza w kontekście swojego podejścia agonistycznego. Nie chodzi już bowiem o to, aby dzięki sztuce ujawniać skrywany głęboko sens lub poprzez nią zrywać w sposób radykalny z obowiązującym porządkiem, lecz o nieustanne podważanie przygodnych układów hegemonicznych. Podważanie jest możliwe o tyle, o ile przestrzenie tak zwanego zdrowego rozsądku uznane zostaną za tymczasowe, budowane w oparciu o określone racjonalności (zaszczepione i rozrastające się w dyskursach). Jak podkreślał Michel Foucault, „stosunki władzy mogą być efektem danego z góry lub

⁶ E. Laclau, Ch. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. S. Królak, Wrocław 2007.

stale odnawialnego przyzwolenia, lecz wyrażanie społecznego consensusu nie należy do ich natury”⁷. Zatem nie tylko wiedza na temat mechanizmów wymuszających taki, a nie inny układ stosunków władzy, lecz także nieustanne kwestionowanie zyskanych na mocy takiego rozstrzygnięcia odpowiedzi powinno stać się podstawą sztuki krytycznej.

W celu zrozumienia tak postawionego zadania kluczowe jest odróżnienie polityczności od polityki. Pierwsze pojęcie pochodzi od Carla Schmitta, krytyka liberalnej demokracji, który rozumiał polityczność jako „niemożliwy do zwalczenia, kierowany namiętnością ludzki konflikt oraz towarzyszącą mu skłonność jednostek i grup do definiowania siebie jako «przyjaciół» i «wrogów»”⁸. Zapożyczając owo pojęcie, badaczka uznaje antagonistyczny wymiar wpisany w stosunki międzyludzkie. Jednak w odróżnieniu od Schmitta, który koncepcję liberalnej demokracji traktował jak oksymoron, widząc nierozstrzygalną sprzeczność pomiędzy dyskursem koncentrującym się na jednostce, wpisanym w podejście liberalne, a ideałem demokratycznym, skupionym wokół tożsamości opartej na homogeniczności, wysnuwa ona odmienne wnioski, bazując na tych samych przesłankach. Jak stwierdza w *Paradoksie demokracji*, walczy Schmittem przeciwko Schmittowi. Mouffe traktuje konsekwencje wynikające z owej sprzeczności (postulatu równości oraz jednostkowej wolności) jako punkt wyjścia do kreowania swojej agonistycznej wizji. Napięcie powstające pomiędzy odwoływaniem się do ludzkości a obroną praw ludu stymuluje nieustanny konflikt nie do rozstrzygnięcia. Redukcja napięcia następuje jedynie poprzez wytwarzanie „prowizorycznych, pragmatycznych, chwiejnych i niepewnych układów”⁹. W teorii Mouffe celem polityki liberalno-demokratycznej jest zatem ciągły proces obalania i pobudzania do życia nowych układów hegemonicznych, w granicach których dochodzi do zmiany antagonizmu (relacji między wrogami) w agonizm (relację między przeciwnikami). W odróżnieniu od polityczności, która w centrum życia społecznego sytuuje konflikt, polityka ma stać się sposobem na okiełznanie antagonizmów dzięki zespołowi praktyk, dyskursów i instytucji mających na celu

⁷ M. Foucault, *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 9, s. 174–192.

⁸ S. Tormey, J. Townshend, *Ernesto Laclau i Chantal Mouffe. W stronę teorii radykalnej demokracji*, tłum. G. Maryniec, K. Skarbek, [w:] eidem, *Od teorii krytycznej do postmarksizmu*, Warszawa 2010, s. 111.

⁹ Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wrocław 2005, s. 64.

ustanowienie porządku. W przemianie polityczności w politykę istotne jest uznanie trzech kwestii. Po pierwsze, odejście od naturalizowania przygodnych i konstruowanych kontekstualnie układów hegemonicznych. Po drugie, uznanie, że każdy konsensus oparty jest na wykluczeniu innych możliwości, zatem pozostaje wyrazem krystalizacji stosunków władzy. Po trzecie, uznanie istotnej roli namiętności i uczuć w budowaniu lojalności względem instytucji demokratycznych¹⁰.

Wspierając się pracami późnego Ludwiga Wittgensteina i odczytaniem jego myśli przez Jamesa Tully'ego, Mouffe dookreśla swoją koncepcję agonistycznego pluralizmu, kwestionując istnienie zewnętrznej obiektywności, będącej źródłem stałej natury rzeczy. Język staje się doskonałą kategorią badawczą, za pomocą której możliwe jest podjęcie polemiki z podejściem racjonalistycznym, sytuującym rozum racjonalny w centrum polityki. Wittgensteinowski termin *gra językowa* stanowi punkt wyjścia ku temu, gdyż podkreśla, że „*mówienie* jest częścią pewnej działalności, pewnego sposobu życia”¹¹. Znaczenie nie jest stałą przypisaną do przedmiotu, do którego się odnosi, lecz ustanawia się w relacji podmiotów zarządzających daną sytuacją. Mnogość prawdopodobnych kontekstów użycia tych samych wyrazów świadczy o wielości gier językowych, w których możemy uczestniczyć. Wittgenstein podaje przynajmniej kilka z nich: „rozkazywać i działać wedle rozkazu, opisywać przedmiot z wyglądu albo według pomiarów, sporządzać przedmiot wedle opisu (rysunku) [...] powiedzieć dowcip; opowiadać [...] prosić, dziękować, przeklinać, witać, modlić się”¹². Dopiero ukierunkowane na daną grę językową użycie wyrazu będzie warunkowało jego sens. Nie istnieje zatem rzeczywistość, która czeka na odkrycie poprzez język, będący jedynie narzędziem. Język funkcjonuje jako sprawczy element stwarzający rzeczywistość. Uzgadnianie znaczenia nie będzie zależne od rozumu, lecz od wspólnych form życia. Stanowisko uniwersalistyczne zostaje odrzucone na rzecz kontekstualizmu.

Koncepcja agonistyczna koncentruje się na dwóch pojęciach: antagonizmie oraz hegemonii. Antagonizm, jako cecha konstytutywna społeczeństwa, zamieniony w agonizm umożliwia prowadzenie „cywilizowanego” konfliktu. Wrogowie zmieniają się w przeciwników, którzy „zgadzają się co do etyczno-politycznych zasad, które kształtują związek polityczny,

¹⁰ Eadem, *Agonistyka...*, op. cit.

¹¹ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 20.

¹² Ibidem, s. 21.

natomiast różnią się w ich interpretacjach [...]. Właśnie tak wyobrażam sobie walkę agonistyczną: jako walkę między różnymi interpretacjami wspólnych zasad, konfliktowy konsensus – konsensus co do zasad, niezgoda co do ich interpretacji”¹³. Polityczne pole walki jest przestrzenią ścierania się odmiennych tożsamości zbiorowych. Nie są one jednak uprzednio uformowanymi tożsamościami, które wchodzą w relację konfliktową. Wręcz przeciwnie, to władza jest tym, co owe tożsamości ustanawia. Opozycja *my/oni* jest możliwa do zdefiniowania jedynie w oparciu o różnicę powstałą pomiędzy *nami* a *nimi*. Nie istnieje żadne *my* bez odniesienia do *nich*. Zatem wyróżnić można tyle odmiennych relacji agonistycznych, ile jest tożsamości zbiorowych. Mouffe zachowuje dzięki temu założeniu ideę pluralizmu demokratycznego, uznając jednocześnie antagonizm za podstawowy budulec społeczeństwa.

Czym zatem jest hegemonia, wyłaniająca się jako drugie kluczowe pojęcie agonistyki? Jeśli uznamy, że społeczeństwa nie są stanowione w oparciu o jakąś zewnętrzną logikę, a umożliwiającą ich funkcjonowanie „wszelki porządek jest tymczasową i kruchą artykulacją przygodnych praktyk”¹⁴, hegemonia byłaby rodzajem prowizorycznego układu opozycyjnych relacji. Układ hegemoniczny jest przykładem konsensusu, opartym jednak na przemocy ulokowanej we władzy, a nie w rozumie racjonalnym.

W przyzwoleniu na pluralizm rzeczywistą stawką są władza, antagonizm i niemożliwość ich eliminacji. Dostrzec to można jedynie w perspektywie kwestionującej obiektywizm i esencjalizm [...]. Każda społeczna przedmiotowość konstytuowana jest dzięki aktom władzy. Oznacza to, że każda społeczna przedmiotowość ma ostatecznie polityczny charakter i musi zawierać ślady aktów wykluczenia rządzących jej ustanowieniem; tego co za Derridą można określić mianem „konstytutywnego zewnątrz” [...]. Owo miejsce, w którym zbiegają się przedmiotowość i władza określiliśmy właśnie mianem „hegemoni”¹⁵.

Źródło ładu społecznego w tym rozumieniu będzie zawsze związane z różnicą i wykluczeniem – relacją między podmiotami opartą na władzy. Natomiast tymczasowość układów hegemonicznych konsekwentnie będzie się wiązać z istnieniem praktyk kontrhegemonicznych, dążących do obalenia aktualnego porządku. Ta ostatnia kwestia w kontekście niniejszego artykułu będzie mnie interesować najbardziej.

¹³ M. Miessen, *Koszmar partycypacji*, tłum. M. Choptiany, Warszawa 2013, s. 132.

¹⁴ Ch. Mouffe, *Polityczność*, tłum. J. Erbel, Warszawa 2008, s. 33.

¹⁵ Eadem, *Paradoks demokracji*, op. cit., s. 41.

Podtrzymywanie, obnażanie, obalanie

Podążając za myślą Mouffe, praktyki artystyczne w stosunku do dominującego porządku można podzielić trojako: jako podtrzymywanie obowiązujących hegemonii oraz dążenie do ich obnażania lub obalania.

Podtrzymywanie obowiązujących układów hegemonicznych będą rozumieć jako generowanie przestrzeni produkcji obiektywności opartych na potwierdzaniu istotności i nienaruszalności tak zwanego potocznego rozsądku¹⁶. Utrzymywanie statecznej doksy staje się głównym rezultatem takich praktyk (niekoniecznie powiązanych z zamysłem autora). „Jednym z głównych celów kapitalizmu stała się produkcja symboli, a przez rozwój gałęzi kreatywnych jednostki podlegają teraz całkowitej kontroli ze strony kapitału”¹⁷. Chodzi zatem nie tyle o intencjonalną chęć wspierania przez artystów dominującej hegemonii, ile o zawłaszczanie ich gestów przez rynek komercyjny. Zdaniem Mouffe skutkuje to przeświadczeniem o wyczerpaniu krytycznych potencji sztuki.

Praktyki artystyczne dążące do obnażania strategii hegemonicznych mogą, jak się wydaje, w łatwy sposób ulec własnej słabości – esencjalistycznemu przekonaniu o istnieniu jakiejś „prawdziwej rzeczywistości”, którą da się odkryć poprzez zniesienie fałszywej świadomości. I choć – jak twierdzi Marek Krajewski – sztuka publiczna (w której ramy wpisuje się *Lustmord*) stara się być autorefleksyjna, aby odrzucać modernistyczne piętno bycia sztuką totalną¹⁸, to jednak dyskursy skupiające się wokół realizacji wzbudzających kontrowersje często lokują artystę w pozycji demiurga¹⁹.

¹⁶ „Potoczny rozsądek” będzie rozumiany za A. Gramscim jako konglomerat pojęć na temat rzeczywistości mających niesprecyzowany i nieusystematyzowany charakter, którymi posługuje się lud. Osadza się on na bezkrytycznym przejściu przeszłej koncepcji rzeczywistości. Zob. A. Gramsci, *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1961, s. 11–16.

¹⁷ Ch. Mouffe, *Agonistyka...*, op. cit., s. 94.

¹⁸ M. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1, s. 76–77.

¹⁹ W tym kontekście warto wspomnieć chociażby o niezrealizowanym projekcie *Minaret* autorstwa Joanny Rajkowskiej, polegającym na przekształceniu komina na budynku starej poznańskiej papierni, w którym aktualnie mieszczą się między innymi biura piekarni Fawor, w wieżyczkę minaretu. Choć sama artystka nie lokowała się w pozycji demiurga, dyskurs okołominaretowy tak ją po części skonceptualizował. Więcej na temat analizy dyskursu wokół tego projektu zob. M. Adamska, *Agonistyczne potencje – agonistyczne utopie. Sposoby dyskusowania o sztuce publicznej w polskiej przestrzeni medialnej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. prof. UAM

Ostatni stosunek, za którym opowiada się Mouffe, polega na obalaniu przez praktyki artystyczne obowiązującego porządku. Biorąc udział w konstruowaniu symbolicznego porządku społecznego, sztuka ma jej zdaniem zawsze wymiar polityczny, tak jak polityka wymiar estetyczny. Polemizując z koncepcją awangardy Jeana-François Lyotarda, uważa natomiast, że nie musi ona stawać się świadectwem tego, co „nieustępliwe” i „nieprzedstawialne”. Sztuka może przyjmować wiele form. Jej zadaniem powinno stać się konstruowanie tożsamości sprzyjających wytwarzaniu przestrzeni agonistycznej oraz wzniecanie różnicy zdań²⁰. Artyści powinni odrzucić uprzywilejowaną pozycję sztuki i przyjąć rolę – posługując się kategorią Antonia Gramsciego – „organicznych intelektualistów”. Nowy typ intelektualisty „nie może polegać wyłącznie na elokwencji, tym zewnętrznym i wewnętrznym motorze uczuć i namiętności, ale na aktywnym włączeniu się w życie praktyczne w charakterze budowniczego, nieustannie przekonującego organizatora, a nie tylko mówcy”²¹. Mouffe wskazuje również na konieczność hybrydycznego działania w celu zwielokrotnienia przestrzeni publicznych. Izolowanie interwencji artystycznych od życia praktycznego konserwuje rolę sztuki i instytucji, w których jest prezentowana. Jak zauważa Gramsci, krytyczny potencjał sztuki może się uaktywnić jedynie w zespoleniu teorii z praktyką, nie tylko na zasadzie translacji rzeczywistości przez ekspertów, lecz także poprzez wypracowywanie problemów teoretycznych wypływających z działalności praktycznej mas²². Możliwość rozszerzenia interwencji artystycznej poza świat sztuki daje możliwość stworzenia łańcucha ekwiwalencji²³ (zsumowania postulatów różnych grup w tym samym czasie), co jest kluczowym elementem budowania agonistycznej przestrzeni publicznej.

M. Krajewskiego, 2010, s. 70–92. Innym, sztandarowym już przykładem jest *Tilted Arc* Roberta Serry. Co ciekawe, w obydwu – tak odległych czasowo, znaczeniowo i kontekstowo – projektach to właśnie dyskusja narosła wokół prac stała się istotniejsza niż one same, stanowiąc niejako oddzielny projekt. Więcej na temat sporu wokół *Tilted Arc* zob. R. Deutsche, *Tilted Arc and Uses of Democracy*, [w:] eadem, *Evictions. Art. And Spatial Politics*, Cambridge 1996.

²⁰ Ch. Mouffe, *Which Public Space for Critical Practices?*, [online] <http://www.book.dislib.info/b1-political/627587-1-which-public-space-for-critical-artistic-practices-chantal-mouffe.php> [dostęp: 8.03.2017].

²¹ A. Gramsci, op. cit., s. 82–83.

²² Ibidem, s. 86.

²³ Pojęcie po raz pierwszy użyte w: E. Laclau, Ch. Mouffe, op. cit.

Tam, gdzie kobiety umierają, ja czuam

W 1993 roku Jenny Holzer w reakcji na wojnę w byłej Jugosławii tworzy pracę *Lustmord*. 19 listopada zleca wydrukowanie trzydziestostronicowego suplementu do niedzielnego wydania „Süddeutsche Zeitung”, w którym umieszcza powiększone zdjęcia kawałków ludzkiej skóry z wypisanymi odręcznie tuszem, w kolorze niebieskim, czarnym i czerwono-czarnym, fragmentami zdań. We wstępnym artykule redakcja wyjaśnia, że zdanie na tytułowej stronie „Da wo Frauen sterben bin ich hellwach” nie zostało wydrukowane normalną farbą. „Dotykając liter, dotykają państwo krwi, kobiecej krwi”. Owa informacja stała się pożywką dla tabloidów, które straszły potencjalnych czytelników możliwością transmisji chorób, głównie przenoszonych drogą płciową oraz AIDS. Według „Die Münchner Abendzeitung” do projektu miało zostać użytych 90 litrów krwi. W rzeczywistości mieszanka farby i krwi oddanej przez wolontariuszki z Niemiec i Jugosławii wynosiła około 7 litrów. Komentarze wokół pracy lokowały się na dwubiegunowej skali: prestiżu (artystka otrzymała między innymi Złoty Medal od Art Director’s Club w Niemczech w 1994 roku) oraz kontrowersji. Przedstawiciel Niemieckiego Czerwonego Krzyża nazwał pomysł użycia krwi do druku „najbardziej absurdalnym i odrażającym, o jakim kiedykolwiek słyszał”²⁴. Dla wielu komentatorów praca była zbyt instynktowna, literalna i sensacyjna – jednocześnie odrażająca i absurdalna²⁵. Dosłowność pracy wiązała się przede wszystkim z jej ikonograficznymi tropami nawiązującymi do wczesnych lat Republiki Weimarskiej, kiedy to Niemcy zmagali się nie tylko z powojenną nędzą, ale także z aktywnością seryjnych morderców. Jednym z udokumentowanych przypadków był Karl Denke (1860–1924), pochodzący z Münsterbergu na Dolnym Śląsku.

Według raportu policyjnego [...] w domu Denkego w niewielkiej drewnianej beczce w solnym roztworze znaleziono 15 kawałków ludzkiego mięsa [...]. Raport policyjny wylicza pedantycznie kości przesłane do laboratorium kryminologicznego: szesnaście kości udowych, w tym jedną parę wyjątkowo silnych i dwie pary bardzo cienkich; sześć par i dwie lewe kości udowe; piętnaście średniej wielkości kawałków kości długich; fragmenty czterech par kości łokciowych²⁶.

²⁴ M. Meskimmon, *Jenny Holzer’s ‘Lustmord’ and the Project of Resonant Criticism*, “n.paradoxa: International Feminist Art Journal” 2000, No. 6, s. 12–21.

²⁵ J. Simon, *No Ladders. Snakes: Jenny Holzer’s Lustmord*, “Parkett” 1994, No. 40/41, s. 79–97, [za:] M. Meskimmon, op. cit.

²⁶ A. Leszczyński, *Potwór z Münsterbergu*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Ale Historia”, 25.05.2015, nr 21 (175).

Sposób wykorzystania i ekspozycji ludzkich kości w *Lustmord* zdaje się przywoływać sprawozdania i fotografie dokumentujące tamte wydarzenia²⁷.

Praca *Lustmord* była prezentowana w różnorodnych kontekstach, stymulując różne doświadczenia odbiorcy: od czytania niedzielnego dodatku do gazety w zaciszu domowym, po stanie wewnątrz quasi-grobowca usytuowanego w galerii sztuki i konfrontację z cielesnymi oznakami śmiertelności (ludzkie kości oplecione metalowymi obrożami z wygrawerowanymi napisami, strzępy zdań na wyświetlaczach ledowych prezentujące pozycję sprawcy, świadka i ofiary, powiększone fotografie ludzkiej skóry z odręcznymi napisami).

To było balansowanie na skraju przepaści. Z jednej strony trzeba było zachować realizm. Na wojnie zaspokajanie popędu przez gwałt odgrywa ważną rolę, jest częścią zołdu, można powiedzieć, że ma wartość pieniężną. Z drugiej strony realistyczne przedstawienie stwarza niebezpieczeństwo nadużycia w postaci pornografii. Na przykład dokumenty filmowe ukazujące dręczenie ofiar w Jugosławii trafiły na rynek jako filmy pornograficzne – i osiągają najwyższe ceny. Mam nadzieję, że w tekstach czuje się ten ból, który chciałam wyrazić²⁸.

Nie można przy tym lekceważyć okoliczności, że gwałt jest nie tylko zaspokojeniem popędu, ale też niezamaskowanym objawieniem i potwierdzeniem władzy i dominacji.

Praca Holzer poprzez swą budowę, która sprawia, że dostępne wzorce stają się nieadekwatne i niesatysfakcjonujące w odbiorze, z dużym prawdopodobieństwem jest w stanie obalić obowiązujące sposoby formowania pamięci komunikatywnej²⁹. Odrzucenie moralizatorskiej narracji pozwala natomiast na przerzucenie na widza odpowiedzialności za przyjmowaną pozycję. Holzer wyprowadza odbiorcę sztuki z bezpiecznej ramy wyjściowej, chroniącej jego dobre samopoczucie, co może wynikać chociażby z „prawidłowego” odczytania pracy, niejako wymuszając redefinicję samego pojęcia widza. Zaangażowanie odbiorcy nie kończy się na

²⁷ Ibidem.

²⁸ V. Szostak, S. Wilczak, *Jenny Holzer wypowiada wojnę*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Wysokie Obcasy”, 15.08.2011.

²⁹ Pamięć komunikatywną będą rozumiała za Janem Assmanem jako obejmującą wspomnienia dotyczące najbliższej przeszłości, dzieloną ze współczesnymi, której treść stanowi głównie doświadczenie historii w ramach biografii indywidualnej. Zob. J. Assman, *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 80–88.

interpretacji pracy. Jak się wydaje, Holzer stara się wymusić na nim przyjęcie skonkretyzowanej pozycji i wzięcie odpowiedzialności za dokonany wybór. *Lustmord* ma zatem znaczny potencjał kontrhegemoniczny.

Rezygnacja z narracji

Ważną częścią pracy są charakterystyczne dla twórczości Holzer elementy tekstowe. Sfotografowane strzępy zdań, spisane odręcznie na fragmentach ludzkiej skóry przez wyobrażone ofiary, sprawców i świadków, dekontekstualizują dokonane zbrodnie, przenosząc ciężar odbioru na zindywidualizowane przeżycia podmiotów mówiących, na powtórne, jeśli nie pierwsze, ich upodmiotowienie.

MILKNIE A JA SIĘ W NIEJ PŁAWIĘ
DEPCZĘ JEJ DŁONIE
ROZCZAPIERZAM JEJ PALCE
WCHODZISZ WE MNIE A WRAZ Z TOBĄ ŚWIADOMOŚĆ ŚMIERCI³⁰

Wyrwane z kontekstu kliniczne wręcz opisy doznawanych przeżyć, wyrażane w pierwszej osobie liczby pojedynczej, powodują, że czytelnik nie może się uaktywnić. Brak narracji wiążącej trzy perspektywy (ofiary, sprawcy, świadka) uniemożliwia zmianę projektu w opowieść o aktach przemocy seksualnej. Niemożność (wewnętrzna niechęć) zidentyfikowania się z którąkolwiek z postaci oraz przyjęcia najbezpieczniejszej w tym kontekście perspektywy narratora wszechwiedzącego wymusza u odbiorcy poszukiwanie alternatywnej pozycji. Odejście od trybu opowieści w stronę doświadczenia tego, co oglądane, umożliwia widzowi uniknięcie pułapki upraszczania powielanej historii. Psycholog społeczny Harald Welzer w artykule dotyczącym materiałów, z których budowane są biografie, przypomina doświadczenie innego psychologa z lat dwudziestych XX wieku, Frederica Barletta, który udowodnił, że im częściej powtarzamy pewną historię, tym większemu uproszczeniu ona ulega. Niezależnie od sposobu reprodukcji (seryjnej lub powtórzonej)³¹, za każdym razem zarówno treść, jak i struktura fabularna danej opowieści stają się prostsze. W tym samym artykule Welzer, badając sposoby konstruowania powojennych narracji (auto)biograficznych,

³⁰ Cyt. za: V. Szostak, S. Wilczak, op. cit.

³¹ Reprodukacja seryjna oznacza powielanie tej samej historii przez różne osoby. Natomiast reprodukacja powtórzona odnosi się do wielokrotnego opowiadania tej samej historii przez jedną osobę.

wskazał na częste wykorzystywanie przez respondentów klisz literackich, filmowych czy medialnych do snucia własnych historii. „Dzięki procesowi *memory talk*, czyli dzięki wspólnej praktyce snucia wspomnień w toku konwersacji, jak również dzięki każdej przeczytanej książce czy obejrzanemu filmowi, nauczyliśmy się, że prawidłowa historia ma swój początek, środek i koniec”³². Owa społecznie uformowana struktura budowania opowieści, uzależniona od kontekstu kulturowego, wpływa na sposób konstruowania biografii, legitymizując lub podważając ich autentyczność i wartość. Zbudowanie logicznego ciągu przyczynowo-skutkowego, zwieńczonego wartościową puentą, stanowi pewien wzorzec konstruowania mikrohistorii.

Nadbudowana nad indywidualnym doświadczeniem narracja konstruuje sensory stanowiące wypadkową selektywnej pamięci, uświadomionych faktów oraz interpretacji dokonywanych *post factum*. Zdaje się, że Holzer wymusza na odbiorcy refleksyjne współuczestnictwo w jednostkowym cierpieniu. Nie ma ono jednak na celu wzmacniania współczucia względem ofiar, współczucia, które zdaniem Susan Sontag „wyraża zarówno naszą bezsilność, jak i niewinność”³³, lecz przyjęcie odpowiedzialności za pozycję, z której obserwujemy.

Odsunąć na bok współczucie dla ludzi osaczonych przez wojnę i zabójczą politykę, by zastanowić się nad tym, że nasze przywileje są zlokalizowane na tej samej mapie co ich cierpienie i że (w sposób, którego wolimy sobie nie wyobrazić) mogą być z tym cierpieniem związane, bo bogactwo jednych może oznaczać nędzę innych: oto zadanie, do którego wykonania bolesne, pobudzające obrazy dostarczają zaledwie pierwszego bodźca³⁴.

Odrzucenie narracji w przypadku *Lustmord* oddala chęć dochodzenia do „prawdy”, zastanawiania się nad ciągiem przyczynowo-skutkowym doprowadzającym do przedstawionych wydarzeń. Odbiorca nie staje w roli zdystansowanego interpretatora, którego chłodny osąd ma obiektywizować rzeczywistość. Jego głównym zadaniem jest udzielenie odpowiedzi na pytanie, z jakiej pozycji obserwuje cierpienie, a także uświadomienie sobie, że niezależnie od dokonanego samookreślenia punkt, z którego patrzy, nie jest neutralny ideologicznie.

³² H. Welzer, *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, tłum. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 40.

³³ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010, s. 122–123.

³⁴ Ibidem.

Antagonizm

Dyskurs historyczny marginalnie traktuje kwestie przemocy seksualnej, będące nieodłącznym elementem działań wojennych. Aspektami kluczowymi są analizy strategiczne, ocena efektywności podjętych działań oraz osiągnięte rezultaty. W zdystansowanym, przesiąkniętym faktami i liczbami opisie toną podmioty. W myśleniu o działaniach wojennych kwestią wyjściową jest dla Holzer zindywidualizowane cierpienie. Nie pyta ona o liczby, statystyki, proporcje, lecz oddaje głos podmiotom. Abstrahując od politycznych strategii, zdaje się pytać o sposoby symbolicznego konstytuowania się społeczeństwa, czyli o to, co Mouffe nazywa politycznością³⁵. W tym celu odróżnia logikę działań wojennych („Gwałcenie kobiet bośniackich było narzędziem terroru stosowanym wobec ludności mużłmańskiej, elementem czystki etnicznej w Bośni”³⁶) od indywidualnego sposobu doświadczania cielesnego cierpienia. Brak tutaj dociekania przyczyn i obiektywnych sprzeczności, które spowodowały serię czystek etnicznych. Pojawia się spekulatywne pytanie (wyrażone za pomocą pornograficznego języka) o to, jakie tożsamości konstruuje wojna i czy można uznać je za oponentów w konflikcie rozumianym agonistycznie.

Podważanie oczywistości

Wykorzystaną w projekcie strategię artystyczną Holzer można ująć ogólnie jako dążenie do wybicia z kolein zdroworozsądkowego myślenia. Zdrowy rozsądek jawi się jako konstrukt hegemoniczny, umożliwiający sprawowanie władzy i utwierdzający ją. Podważenie tego, co oczywiste, jest podstawową strategią zaangażowania. Dokonuje się ono poprzez kierowanie uwagi widza na sposoby naturalizowania pewnych schematów poznawczych, momenty styku, w których dochodzi do konserwacji znaczenia. W każdym wymiarze jej pracy (językowym, wizualnym, sensorycznym) następuje wymuszenie refleksji odbiorcy w związku z procesem generowania znaczeń

³⁵ W celu dokładniejszego zrozumienia różnicy między politycznością i polityką Mouffe czerpie ze słownika Martina Heideggera. Politykę rozpatruje na poziomie ontycznym, polityczność zaś na poziomie ontologicznym. Pierwszy obszar odnosi się do różnorodnych praktyk konwencjonalnej polityki. Drugi wiąże się ze sposobami symbolicznego konstytuowania się społeczeństwa. Zob. Ch. Mouffe, *Which Public Space...*, op. cit.

³⁶ S. Drakulić, *Oni nie skrzywdziliby nawet muchy. Zbrodniarze wojenni przed Trybunałem w Hadze*, tłum. J. Szacki, Warszawa 2006, s. 69, [za:] L. M. Nijakowski, *Rozkosz zemsty*, Warszawa 2014, s. 147.

i ich mocowania w obowiązującym porządku społecznym. Holzer dokonuje de-mityzacji³⁷ fragmentu rzeczywistości (działań wojennych podjętych na terenie byłej Jugosławii), unaoczniając mniej lub bardziej intencjonalnie moment, w którym konkretne historie nikną w uogólnionych i upowszechnionych obrazach. Artystka proponuje powrót do chwili ustanawiania relacji między znaczącym a znaczoną. Dzięki temu zabiegowi widz ma szansę na zrekonstruowanie swojego sposobu stawiania diagnoz na temat rzeczywistości, dokonanie przesunięcia myśli na inne koleiny konotacyjne.

Lustmord podaje w wątpliwość status natury ludzkiej. Kwestionuje niewinność spojrzenia, zakotwicząc dyskusję o wojnie w zindywidualizowanym cierpieniu, a nie w statystykach. Holzer świadomie wykorzystuje język w celu podkreślenia jego istotności w procesie potwierdzania dominujących racjonalności. Oburzenie i niesmak, wywołane spisany od ręcznie na ludzkiej skórze lub wygrawerowanymi na metalowych obręczach wokół ludzkich kości realistycznymi opisami doznawanego, zadawanego i obserwowanego cierpienia, mogą być spowodowane nie tyle samą treścią, ile pierwszoosobową formą. Perspektywa ta wysuwa na pierwszy plan podmiot, przez co problematyzuje zasady dyskursywne warunkujące wykorzystywanie języka. Nie można już ukryć odpowiedzialności za jednostkowe cierpienie w zestawie reguł legitymizujących powielanie określonych sposobów prowadzenia dyskursów (historycznych, medycznych, socjologicznych etc.). Język potraktowany jest jednocześnie jako narzędzie mające rozbroić mitologię wojenne (obrazy ofiar, sprawców, świadków) oraz coś, co owe mitologie kreuje i konserwuje. Żaden opis, choćby najbardziej zobiektywizowany gramatycznie i stylistycznie, nie jest niewinny. Język, który wykorzystuje Holzer – wulgarny, kliniczny, pornograficzny – nie jest neutralnym przekazywaczem wiedzy, lecz sam staje się obiektem refleksji. Pozbawiając go bezpiecznej funkcji informacyjnej, artystka wymusza na widzu przejście na metapoziom analizy, na którym (za Ludwigiem Wittgensteinem) można wysnuć tezę, że dopiero konkretne użycie języka stwarza rzeczywistość. *Lustmord* narusza w sposób radykalny postawę względem sposobów konstruowania pamięci. Pozostawiając oglądającemu dowolne dopisanie narracji łączącej strzępy zdań, wskazuje, że przeszłość jest również kreacją, a jej uprawomocniony opis oparty jest na relacji władzy. Powielanie mitologii jest zatem zawsze działaniem na korzyść pewnych grup interesu.

³⁷ W tym kontekście nawiązuję do *Mitologii* Rolanda Barthes'a, w których autor dokonuje swobodnego rozbrojenia sposobów mitologizacji kultury rozumianej jako uprawomocnianie dominujących ideologii.

Holzer nie wchodzi w rolę artystki umoralniającej, gdyż znaczyłoby to, że posiada wiedzę o tym, co słuszne, czyli opowiada się po stronie jakiegoś hegemonicznego porządku. Oglądając jej pracę, można raczej odnieść wrażenie, że zadaje pytania, na które sama nie znajduje odpowiedzi. Zdaje się, że w ten sposób właśnie chce naruszać rzeczywistość. Tak jak w przypadku szwedzkiej realizacji Jaara, brak tu narzuconych rozwiązań. Nacisk kładziony jest raczej na rozbudzenie w odbiorcy potrzeby zmiany sposobu myślenia. Warto jednak zadać pytanie, czy tak jak i w tamtym przypadku projekt po latach zaowocuje/zaowocował podjęciem realnych interwencji w przestrzeniach pozagaleryjnych.

W związku z brakiem satysfakcjonujących usprawiedliwień dla przedstawień zadawanego okrucieństwa z dużym prawdopodobieństwem można sądzić, że reakcje na projekt będą afektywne. Zdaniem Mouffe afekt jako element pośredniczący w dotarciu do intelektu staje się głównym budulcem nowych form identyfikacji. Niemożność racjonalizacji cierpienia (najwygodniejszym zabiegiem chroniącym naturę ludzką byłoby wtrącenie oprawców w przestrzeń szaleństwa) może spowodować zaprzeczenie, odrzucenie lub przeniesienie dyskusji w obszary, które można określić rozumem. Przykładem ostatniego z rozwiązań było wszczęcie przez komentatorów moralnych rozważań na temat wykorzystania ludzkiej krwi podczas druku suplementu do „Süddeutsche Zeitung”. Jest to zatem nie tyle zarzut wobec strategii Holzer, ile raczej wątpliwość dotycząca teorii Mouffe i kwestii możliwych dróg ucieczki (ulożonych w rozumie racjonalnym) od prostej zależności, w której afekt wpływa na wytwarzanie nowych podmiotowości.

Strategie artystyczne przyjęte w *Lustmord* czynią tę pracę istotnym głosem w walce hegemonicznej. Podjęcie choćby spekulatywnej próby określenia jej faktycznej zdolności do obalenia obowiązującego porządku jest jednocześnie konfrontacją z nieco utopijnym charakterem założeń teorii agonistycznej.

Mouffe podkreśla iluzyjność przeświadczenia, jakoby krytyczne praktyki artystyczne były w stanie, niezależnie od przyjmowanych strategii³⁸, samodzielnie naruszyć porządek hegemoniczny. Bez stworzenia tak zwanego łańcucha ekwiwalencji sztuka może posiadać co najwyżej potencjał

³⁸ Zdaniem Mouffe krytyczny charakter praktyk artystycznych może się wyrażać zarówno w formie artystycznego aktywizmu (tak zwany artywizm), wywodzącego się z różnych rodzajów bitew miejskich, jak i w bardziej tradycyjnej postaci, w kooperacji z instytucjami publicznymi. Zob. Ch. Mouffe, *Agonistyka...*, op. cit., s. 105–106.

kontrhegemoniczny, co – jak się zdaje – cechuje *Lustmord*. W wywiadzie z Elke Wagner w 2007 roku Mouffe wyrażała się sceptycznie na temat chęci zaangażowania ruchów społecznych we współpracę ze stabilnymi instytucjami politycznymi, co uniemożliwiłoby budowę wspomnianego łańcucha³⁹. Sceptycyzm ten można przenieść również na pole sztuki.

Is It *Lustmord* Jenny Holzer a Kontrhegemonic Artistic Practice?

Abstract

According to Chantal Mouffe's conception of agonistic pluralism I will analyse the role which one of Jenny Holzer artwork plays in hegemonic struggle. *Lustmord* is the work produced in 1993 as an example of undermining the memory discourse about military action during Bosnian War. The artist places violence against women into the centre of war strategy thereby giving voice to the victims rather than to the winner. I hope to find out if *Lustmord* creates an agonistic dimension of public space.

Keywords

public art, hegemony, agonistic, Jenny Holzer, *Lustmord*

Bibliografia

1. Adamska M., *Agonistyczne potencje – agonistyczne utopie. Sposoby dyskusowania o sztuce publicznej w polskiej przestrzeni medialnej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. prof. UAM M. Krajewskiego, 2010.
2. Assman J., *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 59–99.
3. Breslin D., *I Want to Go to the Future Please: Jenny Holzer and the End of a Century*, doctoral dissertation, 2013.
4. Deutsche R., *Evictions. Art. And Spatial Politics*, Cambridge 1996.
5. Foucault M., *Podmiot i władza*, tłum. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 9, s. 174–192.
6. Gramsci A., *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1961, s. 11–16.
7. Harrison C., *American Culture in the 1990s*, Edinburgh 2010.
8. Krajewski M., *Co to jest sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1.
9. Laclau E., Mouffe Ch., *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. S. Królak, Wrocław 2007.
10. Leszczyński A., *Potwór z Münsterbergu*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Ale Historia”, 25.05.2015, nr 21 (175).

³⁹ Ibidem, s. 138.

11. Meskimmon M., *Jenny Holzer's 'Lustmord' and the Project of Resonant Criticism*, "n.paradoxa: International Feminist Art Journal" 2000, No. 6, s. 12–21.
12. Miessen M., *Koszmar partycypacji*, tłum. M. Choptiany, Warszawa 2013.
13. Mouffe Ch., *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015.
14. Mouffe Ch., *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wrocław 2005.
15. Mouffe Ch., *Polityczność*, tłum. J. Erbel, Warszawa 2008.
16. Mouffe Ch., *Which Public Space for Critical Practices?*, [online] <http://www.bookdislib.info/b1-political/627587-1-which-public-space-for-critical-artistic-practices-chantal-mouffe.php> [dostęp: 8.03.2017].
17. Nijakowski L. M., *Rozkosz zemsty*, Warszawa 2014.
18. Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków 2010.
19. Szostak V., Wilczak S., *Jenny Holzer wypowiada wojnę*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Wysokie Obcasy”, 15.08.2011.
20. Tormey S, Townshend J., *Ernesto Laclau i Chantal Mouffe. W stronę teorii radykalnej demokracji*, tłum. G. Maryniec, K. Skarbek, [w:] eidem, *Od teorii krytycznej do postmarksizmu*, Warszawa 2010, s. 95–121.
21. Welzer H., *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, tłum. M. Saryusz-Wolska, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 39–57.
22. Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.

