

OKIEM I UCHEM

Ostatnia wieczerza Judy Chicago

MARCIN GIŻYCKI

W 1979 r. amerykańska artystka Judy Chicago (prawdziwe nazwisko Judith Sylvia Cohen) po pięciu latach pracy wystawiła dzieło, które wywołało skandal i bezprecedensową falę ataków (hejtów, jak powiedzielibyśmy dzisiaj), aby w końcu uzyskać status kultowy i doczekać się uznania za przełomową manifestację sztuki feministycznej. Autorka nadała mu tytuł *Dinner Party (Przyjęcie)*. Chicago nie ukrywała, że jedną z głównych inspiracji była dla niej *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci ¹.

Na pracę, którą dziś można obejrzeć w stałej ekspozycji Brooklyn Museum of Art, składa się trójkątny równoboczny stół o boku długości około czternastu i pół metra podzielony na 39 segmentów – miejsc dla uczestników, a raczej uczestniczek – dedykowanych sławnym kobietom, w tym także postaciom mitologicznym (czy biblijnym), jak Judyta (od głowy Holofernesa) albo hinduska bogini Kali. Każdy z boków został zarezerwowany dla postaci z innych czasów. Pierwszy – dla kobiet z historii czy mitologii starożytnej, drugi – dla żyjących od czasu narodzin chrześcijaństwa do reformacji, trzeci – dla tych, które zaznały się w epoce od rewolucji amerykańskiej do „rewolucji kobiecej”, czyli do ruchu sufrażystek. Dla „gości” przygotowano nakrycia ustawione na serwetach (bieżnikach) ozdobionych nazwiskiem osoby, dla której dane miejsce zostało zarezerwowane oraz innymi elementami nawiązującymi do epoki i życia owej postaci, ale też przypominającymi obrusy ołtarzowe. Lista „zaproszonych” obejmuje, oprócz już wymienionych, między innymi Hatszepsut, Safonę, świętą Brygidę z Kildare, cesarzową Teodorę, Eleonorę Akwitańską, spaloną na stosie czary Petronillę de Meath, Artemisję Gentileschi, amerykańską sufrażystkę Susan Anthony, Emily Dickinson, Virginię Woolf i Georgię O’Keeffe ². Na każdą z nich czeka talerz, ceramiczne sztuce, kielich i serwetka wykończona złotymi aplikacjami. Talerze zostały przyozdobione malunkami lub malowanymi ceramicznymi płaskorzeźbami, których dekoracyjne, stylizowane, organiczne formy – przypominające kwiaty, motyle, muszle i tym podobne – niedwuznacznie kojarzą się z żeńskimi organami płciowymi ³ (są dwa wyjątki od tej reguły ⁴). Jane F. Gerhard, autorka bodajże najbardziej wyczerpującego studium poświęconego *Dinner Party*, porównała wystawę do religijnego sanktuarium wypełnionego świeckimi ołtarzami ⁵.

Stół został ustawiony na Posadzce Dziedzictwa (Heritage Floor) – niskim podwyższeniu wyłożonym porcelanowymi kafelkami, na których wypisano złotymi literami kolejne 999 nazwisk prominentnych kobiet, w tym kilku związanych z Polską: Wandy (co nie chciała Niemca), Świętej Kingi, Królowej Jadwigi, Jadwigi Śląskiej (żony Henryka I Brodatego), Elżbiety Drużbackiej (poetki z XVIII w.)⁶, Izabeli Czartoryskiej, Reginy Salomei Halpir (osiemnastowieczna lekarka znana również pod nazwiskiem Pilsztyn), Marii Skłodowskiej-Curie, Róży Luxemburg (która dzisiaj nie przeszłaby zapewne lustracji), Wandy Landowskiej (klawesynistki), neurolożki Natalii Zand i Idy Kamińskiej. Całość tworzy rodzaj przestrzennego diagramu ukazującego zasłużone kobiety w kontekście historycznym i we wzajemnych powiązaniach. Wybór nazwisk poprzedziła wielomiesięczna kwerenda w bibliotekach i archiwach, i kto wie, czy rezultat nie jest najważniejszym osiągnięciem zespołu pracującego z Judy Chicago. Nie ulega wątpliwości, że współpracownikom odpowiadającym za tę część dzieła udało się wydobyć z zapomnienia setki kobiet. Ekspozycję w Brooklyn Museum uzupełniają plansze z ich biografiami⁷.

W przeszłości instalacji towarzyszyły, dziś już niewystawiane, tablice upamiętniające wszystkich współpracowników Chicago przy tej monumentalnej realizacji. A było to liczne grono, około czterystu osób, z których dwadzieścia trzy ściśle pracowały z artystką przez co najmniej trzy lata i miały znaczący wkład w kształt skończonego dzieła. *Dinner Party* nie tylko przełamywało tabu w tym sensie, że aluzyjnie pokazywano w nim te części kobiecej anatomii, które wcześniej wstydliwie były w sztuce cenzurowane (choć w przypadku aktów męskich analogiczne wizerunki nie stanowiły problemu), ale także kwestionowało utarte pojęcie autorstwa dzieła artystycznego, otwarcie bowiem przyznawano, poniekąd podobnie, jak to się dzieje w napisach końcowych w filmie fabularnym, że na całość złożyła się praca wielu artystów i artystek⁸. Jednym z założeń dzieła było, że powinno ono nie tylko oddać hołd dokonaniom, często zapomnianym, kobiet w dziejach zachodniej cywilizacji, ale też przywrócić rangę niedocenianym kobiecym zajęciom, jak malowanie porcelany, tkactwo czy hafciarstwo, w dużym stopniu zresztą wymierającym we współczesnym świecie. I właśnie uzdolnionym specjalistkom w tych dziedzinach, zwerbowanym za pomocą ogłoszeń, Chicago dała pole do popisu. Nie uchroniło jej to zresztą przed oskarżeniem o eksploatację współpracownic, ale o reakcji na *Dinner Party* za chwilę.

Wreszcie, w marcu 1979 r., po kilku latach pracy, autorka i jej zespół mogli zobaczyć po raz pierwszy swoje dzieło w ukończonym kształcie. Sam montaż zajął w San Francisco Museum of Modern Art dwa tygodnie, a towarzyszył mu niepokój, czy stoły zdołają utrzymać ciężar nakryć, czy światła zostały właściwie zaprojektowane, nie mówiąc już o oczekiwaniu na reakcję widzów i krytyki. *Dinner Party* wypłynęło na szerokie i niekontrolowane wody. I zaczęło się – kij w mrowisko artystycznego establishmentu został wsadzony. Szanowany powszechnie krytyk Hilton Kramer, neokonserwatysta, nazwał w „New York Timesie” instalację kiczowatą, a nawet wulgarną w sposób godny reklam raczej niż sztuki⁹. W tamtych czasach jedna negatywna recenzja w tej szacownej gazecie mogła zamknąć artyście lub artystce na zawsze drzwi do galerii. Inny wpływowy krytyk, Robert Hughes, napisał w tygodniku „Time”, że kolorystyka pracy *godna jest tajwańskiej wytwórni pamiątek, a jeśli chodzi o gust, to „Dinner Party” nie różni się od masowo produkowanych dewocjonalistów*¹⁰. A były to tylko dwie z wielu negatywnych reakcji na

Dinner Party. Jak łatwo się domyślić, recenzentów oburzały przede wszystkim wspomniane obrazki na talerzach. Jak skomentowała to w książce *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie* Maria Poprzęcka: *okazuje się, że dla oswobodzonej seksualną obsesją wyobraźni nieprzyzwoite mogą być nawet ręce złożone do modlitwy, jak na talerzu Hrosvithy – zakonnicy z czasów ottońskich*¹¹.

Ataki jednak przysły też z lewa, i to nie tylko ze strony mężczyzn. Chicago zarzucono między innymi europocentryzm i skąpą reprezentację kobiet innych ras niż biała¹². Krytykowano też za esencjalizm (w studiach genderowych odrzucany pogląd, że każdy byt musi mieć określające go cechy biologiczne; tu znamienita uwaga: w Wikipedii nie ma polskiego hasła „gender studies”!). Wreszcie ganiono za nadmierne odwoływanie się do chrześcijańskiej symboliki (co wynikało z faktu, że duża część uhonorowanych kobiet była mniszkami; nie ulega wątpliwości, że Chicago, przy całym swoim ateizmie, była zafascynowana bogatą kulturą materialną żeńskich klasztorów, stąd te chusty czy bieźniki inspirowane szatami liturgicznymi). Jak słusznie ujęła to Ruth Wallen, powołując się na inne autorki, instalację Chicago należy rozpatrywać w kontekście feminizmu lat 70., kiedy nacisk stawiano na osobiste doświadczenie, aktywizm i kobiecą wrażliwość, w opozycji do feminizmu następnej dekady, kiedy to ważniejsze stały się analiza sposobów obrazowania i krytyka męskiej perspektywy postrzegania przyjemności erotycznej¹³.

Po inauguracji w San Francisco, która przyciągnęła sto tysięcy widzów, sukces *Dinner Party* wydawał się przesądzony. Okazało się jednak, że po serii negatywnych recenzji w opiniotwórczych czasopismach kolejne muzea i galerie zaczęły się wycofywać z planów pokazania dzieła. Pierwszą była Memorial Art Gallery w Rochester, po której z wystawy zrezygnowało Seattle Art Museum. Udało się jeszcze w 1980 r., staraniem grupy wpływowych osób, wśród których były krytyczka Lucy Lippard i Ann Rockefeller Roberts (córka byłego wiceprezydenta), umieścić instalację w Brooklyn Museum of Art, ale na tym skończyło się zainteresowanie ważnych instytucji pracą Chicago. I wówczas zdarzyło się coś niezwykłego, co ponownie wstrząsnęło artystycznym establishmentem: w miastach, w których poważane placówki odrzucały jedną po drugiej *Dinner Party*, zaczęły spontanicznie powstawać komitety na rzecz sprowadzenia dzieła i pokazania go w alternatywnych przestrzeniach. I tak doszło do dalszych wystaw, między innymi w teatrze na podmiejskim kampusie University of Houston (frekwencja wyniosła 60 tys. widzów) i nieczynnym budynku panoramy w Bostonie (tak zwana Cyclo-rama, później przemieniona w centrum sztuki; bostońską ekspozycję obejrzało 40 tys. ludzi). W Cleveland w stanie Ohio, po odmowie miejscowego muzeum, pokazano *Dinner Party* w budynku dawnej synagogi. W Chicago pokaz odbył się w komercyjnym wieżowcu Franklin Building i ściągnął 47 tys. chętnych¹⁴.

Po jeszcze kilku wystawach w podobnych miejscach Judy Chicago zaczęła szukać dla *Dinner Party* stałego portu. Wybór padł na University of the District of Columbia, założoną 13 lat wcześniej w stolicy państwowej uczelnię, powołaną przede wszystkim z myślą o studentach afroamerykańskich. Sprawa trafiła nawet w 1990 r. do senatu USA, który zagroził uniwersytetowi cofnięciem dotacji, gdyby doszło do wystawienia tego „obscenicznego” dzieła. Protestowali też studenci, nie tyle nawet ze względu na słabą reprezentację czarnych kobiet w Panteonie artystki, ile olbrzymie koszty, których wymagałoby przystosowanie pomieszczenia na przyszłą ekspozycję. Ostatecznie do przekazania instalacji do Waszyngtonu nie doszło.

Trzeba było poczekać jeszcze kilkanaście lat, zanim wreszcie *Dinner Party* znalazło dom w Centrum Sztuki Feministycznej imienia Elizabeth A. Sackler¹⁵ mieszczącym się na czwartym piętrze Brooklyn Museum of Art. Uroczyste otwarcie Centrum, którego główne miejsce zajmuje monumentalna instalacja Chicago, nastąpiło w 2007 r.¹⁶

Pewnie wiedzielibyśmy o powstawaniu *Dinner Party* znacznie mniej, gdyby nie towarzyszyła mu z kamerą dokumentalistka Johanna Demetrakas, która ma dziś na swoim koncie kilkadziesiąt filmów. Rzykując, że materiał wielu miesięcy jej pracy pójdzie na marne, jeśli Chicago poniesie fiasko, stworzyła fascynujący dokument niezwykle determinacji wszystkich zaangażowanych w projekt¹⁷. W filmie widzimy, jak ze zbioru obcych sobie ludzi połączonych jeszcze nie ideologią, tylko wspólnym celem, jakim jest konstruowanie dużego obiektu, rodzi się prawdziwy kolektyw, jak rośnie świadomość jego członków, jak bardzo samokształceniowy był to proces. Oczywiście obejmował on też elementy nauki rzemiosła, które należało opanować, by doprowadzić rzecz do końca, takie jak glazurowanie i wypalanie ceramiki czy tworzenie porcelanowych koronek. Przede wszystkim jednak przez dyskusje i grupowe studia kształtował poczucie uczestniczenia w większej sprawie. *Nie tylko dokumentujemy historię z feministycznej perspektywy* – mówi w filmie jedna z ochotniczek – *budujemy feministyczne podejście do świata*. Demetrakas nie ukrywa w swoim dokumencie *Prosto z historii*, że nie był to proces bezkonfliktowy. Kłótnie, zwątpienia i niekontrolowane wybuchy liderki były jego nieodłączną częścią. Dlatego dokument ten jest tak wciągający. Nic w nim nie zostało ukartowane ani ukryte. Pozostaje autentyczny ból tworzenia oraz niepewność, czy warto, ale i rosnące przekonanie uczestników, że tworzy się coś niezwykłego.

Z dzisiejszej perspektywy nie ulega wątpliwości, że *Dinner Party* było dziełem przełomowym (i również, co podkreślała Chicago, antymodernistycznym¹⁸). Owszem, waginalne formy na talerzach mogą wydawać się, szczególnie wyrwane z kontekstu, kiczowate. Tylko że to nie ma żadnego znaczenia, bo kryterium estetyczne już dawno przestało być w sztuce miarą konieczną do oceny wartości dzieła. Nieporównanie ważniejszy jest aspekt prowokacyjny instalacji, za którego sprawą dokonał się przełom w widzeniu miejsca i roli kobiet w historii Zachodu i otwarcie drzwi na podobne eksploracje innych kultur. Gorące dyskusje i kontrowersje, jakie wywołała ta praca, w gruncie rzeczy przyczyniły się tylko do lepszego zdefiniowania, czym ma być sztuka feministyczna. I tego nic i nikt już Judy Chicago nie odbierze.

MARCIN GIŻYCKI

¹ J. Chicago, *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist*, Penguin, New York 1997, s. 45.

² Uderza przynajmniej jedno pominięcie: Marii Skłodowskiej-Curie – pierwszej kobiety zdobywczyni nagrody Nobla. Jej nazwisko zostało wypisane co prawda złotymi literami na posadzce (o czym dalej), ale to jednak nie to samo, co zajmować miejsce przy stole. Fakt,

że Chicago chciała przede wszystkim przywrócić zasłużoną pozycję w historii zapomnianym aktywistkom, niemniej zarezerwowała też nakrycia dla kobiet-uczonych, jak Caroline Herschel (pierwsza kobieta, która odkryła komety).

³ Przy próbie opisu *Dinner Party* uwidacznia się ubóstwo, żeby nie powiedzieć purytańskość, języka polskiego w zakresie termino-

- logii erotycznej. Do wyboru pozostaje albo słownictwo medyczne, albo to powszechnie uznawane za wulgarne. Może międzynarodowe sukcesy festiwalowe kreskówki studentki PWSFTviT Renaty Gąsiorowskiej *Cipka* coś zmieniać w tym względzie.
- ⁴ Angielska kompozytorka Ethel Smith otrzymała talerz z wizerunkiem fortepianu, a Sojourner Truth (zob. przypis 11) z obrazkiem przedstawiającym trzy kobiece twarze-maski.
- ⁵ J. F. Gerhard, *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*, The University of Georgia Press, Athens – London 2013, s. 2.
- ⁶ Polski feminizm blisko 40 lat po premierze *Dinner Party* ma wciąż wiele do nadrobienia. Kto dziś pamięta o Elżbiecie Drużbackiej?
- ⁷ J. F. Gerhard, dz. cyt. s. 2.
- ⁸ Trzeba zaznaczyć, że wcześniej idea autorstwa dzieła jako obiektu wykonanego ręką tego, kto je podpisał, została już zakwestionowana między innymi przez Andy’ego Warhola w poparcie, oraz w minimalizmie i konceptualizmie, nie wspominając o malarstwie dawnych wieków tworzonym w warsztatach mistrzów. W tych wypadkach jednak wykonawcy instrukcji autora/autorki pozostawali najczęściej anonimowi. Judy Chicago natomiast o wkładzie współpracowników mówiła otwarcie.
- ⁹ H. Kramer, *Art: Judy Chicago’s „Dinner Party” Comes to Brooklyn Museum*, „The New York Times” 1980, 17 października, s. C1.
- ¹⁰ R. Hughes, *Obsessive Feminist Pantheon*, „Time” 1980, 15 grudnia, s. 85-86.
- ¹¹ M. Poprzęcka, *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie*, Agora, Warszawa 2012, cyt. wg przedruku fragmentu w „Magazynie Świątecznym” 2012, 12 września, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,12474454,Uczta_bogin_czyli_kobiety_i_ich_piekne_dziela.html (dostęp: 5.01.2018).
- ¹² Pomijając boginię Kali, przy stole zarezerwowano miejsca tylko dla dwóch kobiet o ciemniejszym odcieniu skóry: Sojourner Truth i Sacajawea. Pierwsza była dziewiętnastowieczną czarną działaczką na rzecz praw człowieka, druga indiańska przewodniczką, która pomogła wyprawie Meriwethera Lewisa i Williama Clarka w eksploracji terenów wzdłuż rzeki Missouri w roku 1805.
- ¹³ R. Wallen, *Review of Sexual Politics: Judy Chicago’s „Dinner Party” in Feminist Art History*, „Women’s Studies: An Interdisciplinary Journal” 1999, nr 28 (nr specjalny *Feminist Art History*), s. 341. Feministyczną dyskusję na temat *Dinner Party* omawiają też m.in.: A. Jones, *Judy Chicago’s „Dinner Party” in feminist art history*, w: *Judy Chicago’s „Dinner Party” in feminist art history*, red. A. Jones, katalog wystawy w Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Los Angeles 1996, s. 82-118; S. Kandel, *Beneath the Green Veil: The Body in / of New Feminist Art*, tamże, s. 184-200; G. Levin, *Becoming Judy Chicago*, Harmony, New York 2007, s. 304 i dalsze; J. F. Gerhard, dz. cyt., s. 225-245.
- ¹⁴ Powyższe dane podaję za: G. Levin, dz. cyt., s. 317 i dalsze.
- ¹⁵ Filantropka i kolekcjonerka, fundatorka Centrum, które w istocie jest jedną z galerii muzeum.
- ¹⁶ Oficjalnie Brooklyn Museum zaakceptowało *Dinner Party* już w kwietniu 2002 r. Warto przy okazji zauważyć, że dzieło Chicago było prezentowane na slajdach podczas wystawy *Gender w sztuce* w MOCAK w Krakowie w 2015 r.
- ¹⁷ *Right Out of History: The Making of Judy Chicago’s „Dinner Party”*, reż. J. Demetrakas, 1980. Film był pokazywany m.in. na Biennale w Wenecji i Berlinale.
- ¹⁸ Dlatego nie mogło się podobać modernistycznym krytykom, jak Kramer i Hughes, wyznającym pogląd, że dzieło sztuki powinno być bytem autonomicznym. Chicago stwierdziła: *Generalnie jestem antymodernistką, co znaczy: że to, co robię, różni się zasadniczo, jeśli chodzi o treść, intencje, znaczenie i przeznaczenie, nie tylko od sztuki na Zachodnim Wybrzeżu, ale od sztuki współczesnej w ogóle*. Cyt. za: G. Levin, dz. cyt., s. 319.