

Dagmara Rode

Uniwersytet Łódzki

Obraz ciała, obraz taśmy – o *Fuses* Carolee Schneemann

Dziś *Fuses* (1964–1967) jawić się mogą bardzo niepozornie, jeśli weźmiemy pod uwagę, ile skandali wywołały: nieco ponad dwudziestominutowa ekspozycja ekstatycznej, ekshibicjonistycznej cielesności przysłonięta jest przecież zasłoną transformacji, jakim poddana została taśma filmowa, dodatkowo sfragmentaryzowana – niczym ciała na ekranie – przypadkowością sposobu rejestracji i charakterystycznym, nieciągłym montażem. Obrazy, nawet te pokazujące części ciała (*te części ciała*) w dużym zbliżeniu, znikają tak szybko, jak się pojawiają; bywają niewyraźne, nieostre, niekiedy zbyt duże i przez to trudno rozpoznawalne.

Carolee Schneemann przez kilka lat filmuje swoją intymność; rejestruje akty seksualne, ale także nadmorskie spacer, samochodowe wycieczki i bezwstydną spójrznię kota. Nie dba o kompozycję, nie dba o ostrość ani o światło; namietność nie poddaje się przecież dyktatowi starannie przygotowanego planu, rzeczywistość nie chce zastygnąć w dokładnie zaprojektowanej formie. Artystka filmuje na strzępkach taśm, kamerą niechętnie pożyczoną przez mężczyzn-artistów, pozwalającą na trzydzieści sekund nagrania. Następnie pieczołowicie opracowuje taśmę – barwi ją, drapie, wystawia na działania zgoła nielaboratoryjnych czynników, wywiesza za oknem podczas burzy i piecze w piekarniku, nakłada kadry na siebie. Równie precyzyjnie montuje *collage* krótkich, spontanicznych, fragmentarycznych ujęć, w tempie z rzadka zostawiającym odbiorczyni czas na uważne przyjrzenie się temu, co akurat przeemyka przez ekran. Powstaje niezwykle osobisty, ale i niezwykle malarski film; ulotny i materialny zarazem obraz intymności, wywracający na nice zarówno dominującą wizję kobiecej seksualności, jak ówczesnie obowiązujące w awangardowym kinie myślenie.

* * *

Jak wskazuje Ara Osterweil, „Skonfrontowane z filmami, w których mężczyźni-reżyserzy próbowali przedstawić kobiecą przyjemność seksualną

za pomocą fallocentrycznych konwencji i iluzji wspólnego autorstwa, awangardowe filmowczynie, jak [Barbara] Rubin, Schneemann i Yoko Ono, zdecydowały się robić swoje własne kinematograficzne dokumenty ciała¹. Ważnym kontekstem dla odczytania *Fuses* będą zatem prace Stana Brakhage'a, przyjaciela Jamesa Tenneya – ówczesnego partnera Schneemann i drugiego z „aktorów” w interesującym mnie tu dziele. Brakhage pokazał artystce możliwości filmu²; sportretował także parę w dwóch swoich pracach (*Loving*, 1956, *Cat's Craddle*, 1959). Schneemann nie była do końca zadowolona z efektu, bowiem zajmującemu pozycję obserwatora-podglądacza filmowcowi nie udało się oddać erotyzmu ich relacji³.

Istotny dla twórczyni był także *Window Water Baby Moving* (1963), film, w którym Brakhage zarejestruje narodziny swojego pierwszego dziecka. Żona Brakhage jest autorką części ujęć, jednak, co oburzyło Schneemann, jej współautorstwo nie zostało w żaden sposób zaznaczone; film pointuje przecież typowy dla artysty (a w tym wypadku cokolwiek dwuznaczny) napis *By Brakhage*. M. M. Serra i Kathryn Ramey zaznaczają: „Mimo odwagi i wspaniałej fizykalności filmu, Schneemann była zaniepokojona tym, że Jane, która często trzymała kamerę, nie została uznana za współtwórczynię. Jak Schneemann mówi, Jane Brakhage «była muzą, zaś on [Stan] miał wizjonerską, strukturalną kontrolę nad pracą»”⁴. Możemy podążyć tropem tej uwagi, wskazując, że *Window Water Baby Moving* to opowieść o absolutnie kobiecym doświadczeniu, jednak snuta z męskiego punktu widzenia. Fragmentaryczność skojarzeniowo montowanych obrazów ciała w tym wypadku uprzedmiotawia rodzącą kobietę, której ciało – istotne jako brzuch czy wagina – bezpardonowo penetrowane jest dłonią w rękawiczce w kilkakrotnie powtórzonym ujęciu. Szczególnie rzuca się to w oczy w części filmu następującej po narodzinach – autor koncentruje się na dziecku, celebrytuje jego portrety zmontowane z ujęciami ciążowego brzucha i krwistymi detalami akcji porodowej; z równym zainteresowaniem zresztą przygląda się łożysku. Twarz Jane schodzi na dalszy plan; jeśli jest pokazywana, to jako dodatek do dziecka położonego na piersi, przypadkiem mieszczący się w kadrze. Stan wręcza jej kamerę, by mogła sfilmować jego

¹ Ara Osterweil, „Absently Enchanted”: *The Apocryphal Ecstatic Cinema of Barbara Rubin*, [w:] *Women's Experimental Cinema. Critical Frameworks*, ed. Robin Blaetz, Durham–London 2007, s. 139.

² Jak wyjaśnia Schneemann, rozmowy o sztuce ich trojga miały charakter wzajemnej wymiany. Ona „przedstawiła zagadnienia malarstwa i czasu rzeczywistego Brakhage'owi, który robił surrealistyczne, narracyjne dramy, kiedy się spotkali”, Tenney natomiast zajmował się dźwiękiem i przestrzenią. *Carolee Schneemann* (wywiad z artystką), [w:] *Women of Vision. Histories of Feminist Film and Video*, ed. Alexandra Juhasz, Minneapolis–London 2001, s. 70. Zob. też M. M. Serra, Kathryn Ramey, *Eye/Body. The Cinematic Paintings of Carolee Schneemann*, [w:] *Women's Experimental Cinema...*, s. 109; o przyjaźni z Brakhagem zob. też *Oral history interview with Carolee Schneemann, 2009 March 1, Archives of American Art, Smithsonian Institution*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carolee-schneemann-15672>.

³ M. M. Serra, K. Ramey, *op. cit.*, s. 109.

⁴ *Ibidem*.

radość – jej radości, zmęczenia, satysfakcji w wielkim planie nie będzie nam dane zobaczyć.

Schneemann odpowiada filmem, który sięga równie intymnie. Próbuje „zrównoważyć pean do macierzyństwa filmem, w którym seksualność/erotyzm nie byłyby bez wątplenia środkiem do końcowego owocowania/multiplikacji”⁵. Filmuje seks, uprawiany w różnych pozycjach, filmuje przeżywane orgazmy i nagie ciała w różnych momentach bliskości. Nie ucieka ani od fragmentaryzacji, ani od dużych zbliżeń. W pewnym sensie sprowadza ciała swoje i swojego partnera, muzyka Jamesa Tenneya, do roli tworzywa przed kamerą; nie są to jednak anonimowe ciała, pozostawione bez wzmianki w napisach⁶. Wystawia na pokaz ich wspólną intymność, tym razem jednak, by przełamać tabu dotyczące kobiecej seksualności, postrzeganej jako bierna, niewypowiadalnej. Teraz dostaje ona swój obraz, sporządzony ręką kobiety.

Rozedrgana, efemeryczna, taktylna forma *Fuses* ma też wiele wspólnego z charakterystyczną obrazowością filmów Brakhage’a⁷. Podobnie potraktowana została taśma filmowa: zadrapania, barwienie, wielokrotne ekspozycje czy brak dbałości o jakość obrazu niewątpliwie mogą się kojarzyć z realizacjami amerykańskiego awangardzisty. W *Fuses* znajdziemy więcej nawiązań – fragmentaryczność, skojarzeniowość montażu, ale i szczególne, niemal abstrakcyjne obrazy światła zostawiającego ślad na taśmie filmowej. Nie należy jednak dać się zwieść. Tak samo, jak artystka swoim filmem kwestionuje postawę Brakhage’a wobec rejestrowanej sytuacji, tak samo mocne eksploatowanie materialności taśmy przez Schneemann, wpisane jest w kontest zgola odmieniny od tego, co praktykowało kino awangardowe końca lat sześćdziesiątych⁸. Twórczość filmowa Schneemann pozostawała na marginesie awangardowych eksperymentów, nie mieściła się w sztywnym, intelektualnym paradygmacie konceptualnym. Być może była zbyt emocjonalna, zbyt intymna, zbyt osobista – zbyt kobieca? – by mogła zyskać aprobatę. Ale też, jak sugerowała w roku 1974 B. Ruby Rich, na owo niedocenienie *Fuses*, który „traktowany był jako ciekawostka, a nie jako klasyk”⁹, wpływa naruszenie przez film co najmniej kilku obszarów tabu.

Warto w tym miejscu przywołać fundamentalną pracę P. Adamsa Sitneya. W trzecim wydaniu *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*

⁵ Scott MacDonald, *Avant-Gardens*, [w:] *Women & Experimental Filmmaking*, ed. Jean Petrolle, Virginia Wright Wexman, Urbana–Chicago 2005, s. 18.

⁶ W starannie opracowanych, w sposób zapowiadający wizualne eksperymenty filmu, kilkakrotnie w różnej formie powtórzonych napisach wymieniona jest sama Schneemann, James Tenney i kot Kitsch.

⁷ Zob. A. Osterweil, *op. cit.*, s. 139.

⁸ Pisząc o materialności taśmy, mam także na myśli podejście twórców z kregu filmu strukturalnego, dla których ważnym tematem rozważań był dualizm ontyczny medium filmowego; wyrastające z tradycji personalnej eksperymenty z taśmą Brakhage’a byłyby w pewnym sensie antycypacją ich poszukiwań, zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 46.

⁹ B. Ruby Rich, *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham–London 1998, s. 27.

nazwisko Schneemann występuje dokładnie pięć razy (nie licząc indeksu). Dwukrotnie pada ono w kontekście filmów Stana Brakhage'a – Schneemann i Tenney są przyjaciółmi Brakhage'a, z opisu *Cat's Cradle* dowiadujemy się, że kobieta pokazana w filmie maluje i zmywa naczynia. Trzeci raz artystka wymieniona zostaje w cytacie dotyczącym twórczości Abigail Child, czwarty – w omówieniu przywołanej wypowiedzi Marjorie Keller. *Fuses* poświęcone zostały dwa zdania. Brzmia one: „Ta wymiana [uwag o twórczości Child] odwołuje się do *Fuses* Carolee Schneemann (1964–1968), erotycznego liryku w stylu Brakhage'a – kamera z ręki, superimpozycje, odegranego przez filmowczynię i jej kochanka, Jamesa Tenneya. Feministyczne filmowczynie z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zwracały uwagę na ich niezwykłą szczerość i energię, a zwłaszcza na celebrowanie kobiecego pożądania”¹⁰. Z przypisu do tego fragmentu ponownie dowiadujemy się, że Schneemann i Tenney wystąpili w filmach Brakhage'a. Schneemann nie pojawia się w książce Sitneya jako samodzielna artystka, jako autorka. Niejako za Brakhagem, Sitney podkreśla jej uwikłanie w stereotypową, kobiecą rolę¹¹; nie mówi jednak niczego o wzajemnych inspiracjach, jakie były udziałem trojga przyjaciół. W tej narracji to Schneemann pasożytowała na ideach Brakhage'a, realizując jeden film, ważny jedynie dla (zapewne marginalnie istotnych i dlatego anonimowych) feministycznych filmowczyń. Cała reszta jej twórczości jest po prostu nieobecna. Jako feministyczną uszczypliwość można by zatem zapewne potraktować wskazanie, że Sitney mylnie podaje daty powstania filmu – data ukończenia podana jest przecież w otwierających go napisach.

W ten sposób Schneemann powtarza zresztą los wielu kobiet-artystek, tropienie śladów których jest jednym z jej celów. Pracuje „na marginesach kultury”¹², próbując odzyskać utracone, zapomniane ślady kobiecej twórczości. Sama artystka mówi o „podwójnej wiedzy”: „podwójnej wiedzy [wynikającej z] bycia przestępczą podżegaczką w swojej własnej kulturze, ryjącą w niej, by odkryć to, co zostało ukryte i czemu się zaprzecza”¹³, o stałym poszukiwaniu poprzedniczek, które zapewniłoby rodzaj ciągłości doświadczeń. Musiała stoczyć batalię o możliwość studiowania; urodzona w pensylwańskim mieście (które określa jako „robotnicze, wiejskie, niemieckie, luterańskie, mennonickie, amiszowskie i nazistowskie”¹⁴), może według ojca-lekarza co najwyżej udać się do szkoły dla sekretarek. Zainteresowana sztuką, wybiera studia malarskie. Szybko zauważa jednak, że „student” i „artysta” to byty rodzaju męskiego. „To, czego nauczyłam się w Bard i co będzie prześladowało mnie

¹⁰ P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford–New York 2002, s. 424.

¹¹ Schneemann, opowiadając o relacji, jaka nawiązała się między nią, Tenneyem a Brakhagem, wielokrotnie podkreśla, że pojawiała się w niej oczekiwanie, że będzie „gotować”; jej artystyczne zainteresowania schodziły niejako na dalszy plan wobec przypisywanych jej obowiązków jako kobiety.

¹² *Carolee Schneemann*, s. 65.

¹³ *Ibidem*, s. 66.

¹⁴ *Ibidem*, s. 65.

do czasu pracy na malarstwie – zawsze malarstwie – w University of Illinois, to to, że nie istniały żeński zaimek i żeńskie genitalia. Negocjowałam świat, który odmawiał mi władzy jako uprawomocniającemu głosowi oraz odmawiał mi integralności mojej własnej fizyczności. Ta pochyłość – żadnego zaimka, żadnych genitaliów – stała się statywem, na którym będzie balansować moja własna wizja¹⁵.

Określa się przede wszystkim mianem malarki, nawet kiedy usilnie próbuje uprawić swoje malarstwo w ruch, kiedy rozrywa je, nierzadko w sensie dosłownym¹⁶: „Ciagle jestem malarką, zawsze będę zasadniczo malarką... Malarstwo nie musi oznaczać trzymania pędzla w dłoni. [...] To może być twoje własne ciało, kiedy wchodzisz w kadr, kiedy ustawiasz ostrość i widzisz, że materialność tego, z czym pracujesz, może zawierać ciebie w polu siłowym¹⁷”. Ciało dla Schneeman staje się tworzywem, rodzajem malarskiego narzędzia. Zanim sięgnie po ruchomy obraz, artystka współzakłada Judson Dance Theater, prowadzi działania w obszarze teatru kinetycznego, eksperymentuje z improwizacją kontaktową „jako erotyzującym rozszerzeniem kontaktu z materiałami rzeźbiarskimi¹⁸”. W pracę z roku 1963, serię fotograficznych zapisów działań *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera*, włącza „swoje ciało jako kołazowe rozszerzenie obrazu – materiałów konstrukcyjnych¹⁹”. Serra i Ramey tytułowy koncept: *eye/body*, traktują wręcz jako punkt wyjścia do swoich rozważań o twórczości Scheemanna, wskazując na kluczową rolę momentu, w którym twórczyni „obraca tradycyjnie «pasywny, estetyzowany» obiekt sztuki – kobiecą formę – w aktywną artystkę, sprawczynię swojego stania się, łamiąc oczekiwania [względem relacji] artysta/podmiot i widownia/przedmiot²⁰”. W ten sposób kwestionuje ona barierę między twórcą a dziełem czy między wnętrzem a zewnątrz, „łączy wewnętrzne oko artysty/podmiotu, widzące oko artysty/sprawcy i oko widza²¹”.

Ciało gra centralną rolę w performansach (jak choćby *Meat Joy*, 1964), ale także staje się swoistym pędzlem, kiedy Schneemann maluje niejako całym swoim ciałem, wisząc na uprzężach, huśtając się tak, by sięgnąć jak najdalej. Ten rodzaj użycia ciała budzi kontrowersje; naga malarka, realizująca swoje obrazy za pomocą ciała, wykracza poza narzędziowe użycie ciała modelek Yvesa Kleina. Artystka opowiada: „Uważali, że jestem popieprzoną ekshibicjonistką, która nie ma nic do powiedzenia. [...] A to była moja odpowiedź na popart, tę sterylną sztukę, która taśmowo produkuje bezcielesne i wyjałowione z emocji obrazy. Nie zdawałam sobie sprawy, jak bardzo mężczyźni tamtego czasu byli przyzwyczajeni do oglądania ciała kobiety wyłącznie jako wyestetyzowanego

¹⁵ *Ibidem*, s. 66–67.

¹⁶ *Ibidem*, s. 69.

¹⁷ Cytat za: M. M. Serra, K. Ramey, *op. cit.*, s. 103.

¹⁸ *Oral history interview...*

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. M. Serra, K. Ramey, *op. cit.*, s. 104.

²¹ *Ibidem*, s. 105.

aktu albo jako pornografii. Nikt nie patrzył na moją pracę. Wszyscy się tylko zastanawiali, czy można mnie przelecieć, czy nie”²².

Z uwagi na obecność dosłownie obrazów ciała, skandalem stał się również film Schneemann, *Fuses*. Z braku innych możliwości, wywoływany w laboratorium, w którym wywoływano filmy porno, do którego kolejne fragmenty wysyłane były ze stosownym zaświadczeniem od lekarza psychiatry²³ (!), spotkał się z burzliwym przyjęciem nie tylko w gronie widzów przyzwyczajonych do pornograficznej wizji kobiecej seksualności. Kontrowersje, jak wspomina B. Ruby Rich, budził również w łonie ruchu kobiecego. W obu przypadkach, co ciekawe, jeden z punktów zapalnych był niejako wspólny – stawał się nim seks oralny. Pracownik laboratorium skomentował „fragment, w którym Jim pieści ją oralnie: «A co tu się dzieje? Gdybym tak zrobił swojej żonie, na pewno dałaby mi po głowie»”²⁴. Z kolei feministki lat siedemdziesiątych odczytywały obrazy *fellatio* jedynie w kontekście kobiecego podporządkowania i męskiej dominacji. Jak wspomina Rich, już sama heteroseksualność pokazanej relacji budziła pewne kontrowersje, zaś „penetracja [...] była przedmiotem debaty jako politycznie poprawna praktyka seksualna”²⁵. Artystka niejednokrotnie opuszczała salę przed końcem projekcji, by uniknąć bezpośrednich ataków. Ta dość paradoksalna sytuacja pokazuje, że dzieło Schneemann wyrywa się prostym kategoryzacjom, swoście równościowe podejście do opracowywania materiału wizualnego, tak samo traktujące obraz kobiety i obraz mężczyzny sprawia, że „w sensie polityki seksualności, w tej interakcji nie ma «góry» i «dołu»”²⁶. Nie będąc programową wypowiedzią, a wyrastając z sytuacji życiowej i ciągłych poszukiwań artystycznych, nie daje się także wygodnie zaklasyfikować do określonej wizji seksualności.

Oczywistością będzie przypomnienie, że seksualność kobiet w kulturze patriarchalnej podlega szczególnej kontroli, obłożona jest szeregiem zakazów i nakazów; kontrola nad seksualnością jest jednym ze sposobów sprawowania kontroli społecznej. Kiedy Schneemann, w przededniu rewolucji seksualnej (i przed wyłonieniem się czegoś, co mogłybyśmy określić mianem ruchu kobiecego – dlatego mówi o swojej pracy jako o pracy protofeministycznej), realizowała *Fuses*, dzisiejsza oczywistość mogła wydać się przełomowa. Sama artystka wielokrotnie wspomina trening, który otrzymała – w zakresie właściwego prowadzenia się, w zakresie macierzyństwa, aborcji i antykoncepcji, w zakresie roli, którą będąc w związku, winna zająć. Jej film to akt sprzeciwu, akt odzyskania ciała i seksualności – Schneemann, pokazująca siebie, uprawiającą miłość w różnych pozycjach i na różne sposoby, doświadczającą i dającą orgazmy, wykonuje fundamentalnie feministyczny gest, jakim jest skierowanie

²² Karolina Sulej, *Carolee Schneemann: Sztuka kobiet jest wartościowa*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15538705,Carolee_Schneemann__Sztuka_kobiet_jest_wartosciowa.html.

²³ M. M. Serra, K. Ramey, *op. cit.*, s. 110.

²⁴ K. Sulej, *op. cit.*

²⁵ B. R. Rich, *op. cit.*, s. 22.

²⁶ S. MacDonald, *op. cit.*, s. 217.

uwagi na, dotychczas niema, kobiecą seksualność. Feministyczne przedstawienia kobiecej seksualności, przypomina Alexandra Juhasz, zawsze też sytuują ją w szerszym kontekście politycznych czy społecznych praktyk²⁷. Jak po latach artystka komentuje swoją motywację do realizacji filmu: „kobieca seksualność w latach sześćdziesiątych była pokazywana jedynie w pornografii i literaturze medycznej. Zatem o tym, co kobiety naprawdę doświadczają, szeptałyśmy sobie nawzajem, być może mówiłyśmy o tym naszym kochankom. Nie znajdowała jednak dosłownego wyrażenia w kulturze”²⁸. Nieco wcześniej zaznacza, że tym, co wyznaczało akceptację dla kobiecej fizyczności, było „dostarczanie przyjemności i podniety mężczyźnie”²⁹. *Fuses* radykalnie podważa tego rodzaju uprzedmiotowienie, upodrzednienie kobiecej seksualności.

Jakkolwiek często tak epitetowana, twórczość Schneemann nie ma zatem nic wspólnego z pornografią. *Fuses*, oglądane z intencją zażycia typowej dla odbioru filmów pornograficznych przyjemności, zawodzą. „Pornografia”, przypomina Rich, „jest anty-emocjonalnym medium, w swej zawartości i intencji, a ów brak emocji sprawia, że nie oddziałuje na kobiety. [...] Film Schneemann [...] jest niesamowicie erotyczny, przekracza powierzchnię seksu, by zakomunikować jego prawdziwego ducha, jego znaczenie jako aktywności dla niej, i [...] dla kobiet w ogólności”³⁰.

Są też *Fuses* zbyt skomplikowane wizualnie, zbyt efemeryczne; rozmaite, „autorskie” ingerencje w taśmę (w literaturze przedmiotu wymieniane są najbardziej wymyślne i niepowtarzalne zabiegi, którym artystka poddawała taśmę; ciało taśmy w rezultacie okazało się zresztą tak niezwykle materialne, że pojawiły się problemy z wykonaniem kopii³¹), tak samo jak przemyślane zabiegi montażowe, uniemożliwiają pornograficzne użycie. Stanowią paradoksalną (a często niemal dosłowną) zasłonę, pozwalają na zachowanie jakiegoś rodzaju tajemnicy. Sprawiają, że film przestaje być prostym – pornograficznym – zapisem rzeczywistości; przedstawia także wewnętrzną rzeczywistość artystki. Twórczyni szybko dostrzegła, że sam zapis nie oddaje jej doświadczenia³²; Juhasz uznaje, że Schneemann „Używa medium, by odtworzyć rytm, tempo, teksturę i przepływ – odcucie – kobiecej seksualności”³³, odciskając w obrazie rozmaite kształty, odciska jednocześnie swoje osobiste piętno na taśmie, uniemożliwiając jednocześnie przyszpilenie swojej intymności, sprowadzenie przedstawienia seksualności do pornograficznego podglądactwa. Wszelkie zabiegi na taśmie są sposobem równoczesnego zaznaczenia i ukrycia przez

²⁷ Alexandra Juhasz, *It's About Autonomy, Stupid: Sexuality in Feminist Video*, „Sexualities” 1999, No. 2(3), s. 334.

²⁸ *Oral history interview...*

²⁹ *Ibidem*. Schneemann zaznacza, że podobnemu wartościowaniu podlegały działania artystek, które oceniane były także z uwagi na ich atrakcyjność, która, paradoksalnie, mogła również być traktowana jako powód do odrzucenia dzieła.

³⁰ B. R. Rich, *op. cit.*, s. 27.

³¹ M. M. Serra, K. Ramey, *op. cit.*, s. 110.

³² S. MacDonald, *op. cit.*, s. 216.

³³ A. Juhasz, *op. cit.*, s. 335.

autorkę swojej obecności, swoich emocji i doświadczeń; stają się materialnym znakiem jej płci. Jak opisuje film Torsten Alisch:

Carolee Schneemann perforowała taśmę filmową, drapała jej powierzchnię lub wystawiała na działanie wody gotującej się w garnku, której temperatura jest odpowiednia do przygotowania jajek na miękko. Ale ta energetyczna i pełna przemocy procedura nie rani jednak ciał uchwyconych na taśmie, zamiast tego przykrywa zasłoną spojrzenie na nią skierowane. Wświatlone maski, trójkąty i otwierające się kręgi uwalniają drogę spojrzeniu. Kurz, zadrapania i plamy farby przykrywają jednocześnie nagie ciała: zaatakowane obrazy, które rozdzierają serce, ponieważ materiał filmowy pieści ciała. Trzeba szybko patrzeć, aby rozpoznać detale. Są to niepowstrzymane momenty w życiu dwojga ludzi; aby je dłużej oglądać trzeba zatrzymać projektor, ale wtedy spaliłby się film. Sprzeciwiłby się odkryciu ostatnich tajemnic, które powodują przepalenie się bezpieczników... To, o czym wie Kochający³⁴.

Wróćmy jeszcze na moment do wątku miejsca Schneemann w pejzażu ówczesnej awangardy. Tak silne zaznaczanie materialności taśmy, tak wyraźne wydobywanie dualizmu ontologicznego medium, którym się posługuje, kojarzyć się może z praktykami filmu strukturalnego. Nic jednak bardziej mylnego – to powierzchowne podobieństwo, unieważnione już bagażem emocji, których film jest zapisem, niezbywalną, autorską obecnością, zaciera się, gdy pomyślimy o precyzyjnym montażu, kierującym uwagę odbiorczyni. Ujęcia, które ze sobą Schneemann zestawia, realizowane były w jakimś sensie przypadkowo; spontaniczne zapisy chwil intymności, zrobione bez dbałości o formalne jakości. Ich montaż, co podkreślają Serra i Ramey, jest już znacznie bardziej przemyślany³⁵; odnajdziemy w nim zaskakujące zderzenia obrazów, ciągłość skojarzeń i wiele archetypicznych symboli. Scott MacDonald przypomina też, że odkrywanie owych niespodziewanych skojarzeń było także udziałem artystki³⁶.

Niczym *leitmotiv* powracają obrazy okna czy spaceru brzegiem oceanu. Schneemann na plaży, wchodząca do wody – te ujęcia, odwołujące się do głęboko kobiecej symboliki, mogą kojarzyć się z twórczością Mayi Deren, wielkiej poprzedniczki autorki *Fuses*, która, jak Schneemann odnotowuje, przez innych awangardowych filmowców była traktowana jako autorytet, ale i sprowadzana do roli matki³⁷. Jak uszczypliwie zauważa twórczyni, Deren musiała gotować. Schneemann także borykała się z godzeniem roli artystki i roli kobiety; z brakiem uznania dla swojej twórczości i z rozpadającymi się kolejno związkami. O pobłażliwej, może wręcz pogardliwej reakcji na swoją twórczość, mówi w tekście do *Kitsch's Last Meal* (1973–1978), ostatnim z autobiograficznej trylogii³⁸,

³⁴ Cytat za: *Sila taśmy/The Power of Tape. Katalog WRO/99 VII Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów*, red. Piotr Krajewski, Violetta Kutlubasis-Krajewska, Wrocław 1999, s. 161–162.

³⁵ M. M. Serra, K. Ramey, *op. cit.*

³⁶ S. MacDonald, *op. cit.* s. 217.

³⁷ Zob. Carolee Schneemann, s. 70.

³⁸ Do autobiograficznej trylogii – określenie Scotta MacDonalda (zob. *Oral history interview...*) – prócz *Fuses* i *Kitsch's Last Meal* zaliczany jest jeszcze *Plumb Line* (1968–1971).

tekście użytym również w performansie *Interioll Scrolls 2*³⁹. Traktuje on o spotkaniu ze „szczęśliwym mężczyzną/filmowcem strukturalnym”. Po latach okazało się, że adresatką była Annette Michelson, a inspiracją – jej argumenty, dlaczego nie ogląda prac Schneemann⁴⁰. Przytoczmy je w tym miejscu:

jesteś urocza
ale nie proś nas
abyśmy patrzyli na twoje filmy
nie możemy
są pewne filmy
na które nie możemy patrzeć
personalna graciarnia
trwanie uczuć
wrażliwość dotyku ręki
dziennikowa słabostka
malarski bałagan
gęsty gestalt
prymitywne techniki.

Zakończenie monologu kwituje sprawę zwięźłym: „myślimy o tobie jako o tancerce”. Nie jako filmowczyni, artystce wizualnej, performerce, lecz jako tancerce – tak jakby cała twórczość Schneemann dała się zamknąć w obrazie jej ciała.

* * *

Ulotne kadry z filmu Schneemann na długo pozostają w pamięci; ich namacalna niemal gęstość, emocjonalne nasycenie, materialny przepych nie przesłaniają radykalności działania, jakie artystka wykonała, ofiarowując swoje ciało innym kobietom⁴¹, jak sama to ujęła. Niepokojące wrażenie, które *Fuses* zostawiają w odbiorczyniach, nie bierze się jedynie ze specyficznego potraktowania ciał przed kamerą i taśmą filmowej.

Jest w filmie Schneemann jeszcze jeden aktor, obecności którego nie można pominąć. Doskonale obojętny na to, co się wokół dzieje, beczelnie spoglądający na kochanków i na kamerę kot Kitsch. Jest jednym z domowników (koty towarzyszą Schneemann przez całe życie, odgrywając także istotną rolę w jej twórczości), ale także szczególnym upostaciowieniem spojrzenia. Widzimy, jak Kitsch patrzy na kochanków, patrzy na nas, jakby dyktując zasady, niejako rządząc spojrzeniem, które przestaje być spojrzeniem podglądacza – bo przecież Kitsch nikogo nie podgląda – przestaje się stosować do reguł, jakie

³⁹ W pierwszym performansie *Interioll Scroll* (1975) Schneemann użyła fragmentów ze swojej książki *Cezanne, She Was a Great Painter*. Podczas akcji naga odczytywała tekst ze zwoju, który wydobywała ze swojej wagi.

⁴⁰ Zob. M. M. Serra, K. Ramey, *op. cit.*, s. 120. Tam także cały tekst monologu.

⁴¹ „W pewnym sensie, czynię z mojego ciała dar dla innych kobiet”, cytat za: M. M. Serra, K. Ramey, *op. cit.*, s. 107.

narzuca patriarchalna logika. Zaskakujące rozwiązanie feministycznych dyematów z władzą spojrzenia, uprzedmiotawiającego ciało kobiety jako obiekt seksualny.

Bibliografia

- Carolee Schneemann (wywiad z artystką), [w:] *Women of Vision. Histories of Feminist Film and Video*, ed. A. Juhasz, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2001.
- Juhasz A., *It's About Autonomy, Stupid: Sexuality in Feminist Video*, "Sexualities" 1999, No. 2 (3).
- Kluszczyński R. W., *Film. Wideo. Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- MacDonald S., *Avant-Gardens*, [w:] *Women & Experimental Filmmaking*, eds. J. Petrolle, V. Wright Wexman, University of Illinois Press, Urbana–Chicago 2005.
- Oral history interview with Carolee Schneemann, 2009 March 1, Archives of American Art, Smithsonian Institution*, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-carolee-schneemann-15672>.
- Osterweil A., „Absently Enchanted”: *The Apocrypha*, *Ecstatic Cinema of Barbara Rubin*, [w:] *Women's Experimental Cinema. Critical Frameworks*, ed. R. Blaetz, Duke University Press, Durham–London 2007.
- Rich B. R., *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Duke University Press, Durham–London 1998.
- Serra M. M., Ramey K., *Eye/Body. The Cinematic Paintings of Carolee Schneemann*, [w:] *Women's Experimental Cinema. Critical Frameworks*, ed. R. Blaetz, Duke University Press, Durham–London 2007.
- Siła taśmy / The Power of Tape. Katalog WRO / 99 VII Międzynarodowego Biennale Sztuki Mediów*, red. P. Krajewski, V. Kutlubasis-Krajewska, Open Studio/Fundacja WRO, Wrocław 1999.
- Sitney P. A., *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford University Press, Oxford–New York 2002.
- Sulej K., *Carolee Schneemann: Sztuka kobiet jest wartościowa*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15538705,Carolee_Schneemann_Sztuka_kobiet_jest_wartosciowa.html.