

ARTYKUŁY RECENZYJNE

Adam Bednarczyk

SZTUKA WYRAŻANA PRZEZ KOBIETY

Magdalena Furmanik-Kowalska, *Uwikłane w kulturę. O twórczości współczesnych artystek japońskich i chińskich*, Wydawnictwo Kirin, Bydgoszcz 2015, ss. 282 (w tym indeks terminów), czarno-białe fotografie.

Rola i pozycja kobiety w społeczeństwach Azji Wschodniej stała się od pewnego czasu w socjologii czy kulturoznawstwie jednym z częściej poruszanych zagadnień. Pośród stosunkowo licznych opracowań poświęconych Dalekiemu Wschodowi, które pojawiały się jeszcze dwie, trzy dekady wcześniej, tematyka kobieca zajmowała raczej marginalne miejsce. Obecnie ukazują się coraz więcej książek i artykułów, które wieloaspektowo traktują o problematyce związanej z życiem Chinek, Koreanek czy Japoniek¹. Dlatego ze wszech miar cieszy podjęta przez

¹ Por. m.in. Mikołaj Melanowicz, *Kobiety w twórczości Ōe Kenzaburō – rola narratora w powieści „Jinsei no shinseki”*, „Japonica” 2001, nr 14, s. 25–56; Louise Brown, *Sprzedane: tragiczne losy azjatyckich kobiet*, tłum. B. Stokłosa, Świat Książki, Warszawa 2002; Halina Królak, *Tsuda Ume (1864–1929). Prekursorka żeńskiego szkolnictwa wyższego w Japonii*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2003; Elżbieta Pakszys (red.), *Międzykulturowe i interdyscyplinarne badania feministyczne. Daleki – Bliski Wschód: współczesność i prehistoria*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2005; Aleksandra Szczechła, *Kobieca tożsamość w narracji. Proza Yūko Tsushimy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007; Danuta Chmielowska, Barbara Grabowska, Ewa Machut-Mendecka (red.), *Być kobietą w Oriencie*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2008; Xinran Xue, *Dobre kobiety z Chin. Głosy z ukrycia*, tłum. K. Stokłosa, W.A.B., Warszawa 2008; Elżbieta Potocka (red.), *Kobiety w cywilizacji konfucjańskiej*, Wydawnictwo Grado, Toruń 2014; Adina Zemanek, *Córki Chin i obywatelki świata. Obraz kobiety w chińskich czasopiśmie o modzie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013; Jung Chang, *Cesarzowa wdowa Cixi. Konkubina, która stworzyła współczesne Chiny*, tłum. A. Gralak, Znak Literanova, Kraków 2015; Olga Barbasiewicz, *Modernizacja tradycyjnych ról społecznych kobiet w Japonii*, „Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne” 2015, nr 11, s. 18–25.

Magdalenę Furmanik-Kowalską próba ukazania działalności współczesnych artystek japońskich i chińskich. Tym bardziej że publikacja ta rzeczywiście wypełnia lukę w opisie aktywności społeczno-kulturalnej kobiet na dalekich krańcach Azji.

Uwikłane w kulturę. O twórczości współczesnych artystek japońskich i chińskich należy docenić już od pierwszych stron. Próżno bowiem poszukiwać w polskim piśmiennictwie opracowania ukazującego historyczną i obecną sytuację kobiety w sferze kultury artystycznej Dalekiego Wschodu. Ta, wydawałoby się, skrótowa charakterystyka chińskich i japońskich artystek tworzących do połowy XIX w. odkrywa przed czytelnikiem poczet mało znanych kobiecych postaci, które, choć uprawiały różne formy tradycyjnej sztuki, reprezentowały przede wszystkim malarstwo. Westernizacja i modernizacja Azji Wschodniej, która ponad półtora wieku temu zaczęła znacząco wpływać na wszelkie przejawy i formy wyrazu artystycznego, zmieniała również stosunek tamtejszych kobiet do sztuki i ich miejsca w społeczeństwie. Modernizm zainicjował zmiany, które zachodziły jednak dość wolno, i dopiero okres powojenny pozwolił ostatecznie na poprawę statusu artystek. Przyczynił się do tego niewątpliwie ruch feministyczny, który poddał krytyce dotychczasowy wzorzec obrazowania człowieka, dążąc nade wszystko do przekształcenia dotychczasowego wizerunku kobiety oraz jej cielesności w sztuce. Wpisujące się w fundamentalne założenia filozofii feministycznej stwierdzenie, że kobieta i jej ciało uwikłane są w kontekst społeczny², stanowi dla autorki punkt odniesienia, w którym upatruje zasadniczej zmiany w postrzeganiu sztuki przez wschodnioazjatyckie artystki. Drugim równie istotnym czynnikiem, który kształtował ich spojrzenie na sztukę, było pojawienie się nowych form i środków wypowiedzi artystycznej, do których można zaliczyć m.in. performans, sztukę ciała, poezję wizualną czy instalacje rzeźbiarskie. Hybrydyzacja różnych form ekspresji zaowocowała intermedialnością i multimedialnością, a dalszy ich rozwój i ugruntowanie się w sztuce współczesnej różnorodnych strategii postmodernistycznych jedynie pogłębiło eklektyzm stylów, kierunków i trendów. Jak podkreśla autorka, na nie nakłada się jeszcze wpływ globalizacji, multikulturalizmu i postkolonializmu. Ten miszmasz ideowo-kulturowy spowodował znaczną uniwersalizację praktyk artystycznych, również wśród kobiet z Azji Wschodniej.

Poddając analizie twórczość współczesnych Japonek, autorka wychodzi od omówienia sytuacji artystek w pierwszych dekadach po II wojnie światowej. Lata 50. i 60. XX w. były szczególnym okresem swego rodzaju buntu młodego pokolenia, który przejawiał się w różnych dziedzinach sztuki rewolucją obyczajową

² Joanna Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006, s. 55.

i seksualną. Poszukując nowych form ekspresji i oryginalnych rozwiązań³, artyści czerpali inspiracje poprzez poznawanie możliwości i ograniczeń własnego ciała, nierzadko szokując i przełamując tabu⁴. Tendencja ta była bardzo popularna w Japonii, głównie jako przejaw krytyki niewidocznej kontroli, której poddane zostało życie codzienne wskutek podpisania w 1952 r. przez Japonię i Stany Zjednoczone umowy o bezpieczeństwie⁵. Stąd nowatorskie działania performatywne stowarzyszenia Gutai pod koniec lat 50. i te z lat 60., które weszły do światowej historii sztuki. Artyści występowali na ulicach, wychodząc poza galerię czy scenę, gdyż w ten sposób zakłócali rutynę panującą w „wyciszczonych” przestrzeniach miejskich⁶. Właśnie o „sztuce akcji” i „sztuce instalacji” grupy Gutai tworzonej przez kobiety czytelnik dowie się z rozdziału pierwszego. Autorka przypomina działalność Fukushima Hideko – jednej z najbardziej uznanych malarek i aktywistek pierwszych kolektywów artystycznych w powojennej Japonii – i charakteryzuje prace najwybitniejszej członkini stowarzyszenia, Tanaki Atsuko (sięgającą czasem w swoich performansach do technik ekspresji wykorzystywanych w teatrze *kabuki*). Drugą wspomnianą przez Magdalenę Furmanik-Kowalską „prekursorką nowych mediów” we współczesnej Japonii jest Kusama Yayoi – indywidualistka, twórczyni happeningów i pionierka *environment art*⁷. Trzecią – Yoko Ono, która zgodnie z awangardowymi założeniami grupy Fluxus koncentruje się na procesie twórczym, interaktywności instalacji, ale także na proteście przeciwko wojnie i przemocy wobec drugiego człowieka. Interesująco autorka omawia również

³ Jedną z najbardziej znanych i nowatorskich form artystycznych było *butō*, które narodziło się w Japonii w końcu lat 50. jako kontrkulturowa forma taneczno-teatralna. Por. Aleksandra Capięga, *Bunt ciała. Butoh Hijikaty*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009, s. 7.

⁴ Na ten temat patrz np. Thomas E. Crow, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, Weidenfeld and Nicholson, London 1996; Bart Moore-Gilbert, John Seed (red.), *Cultural Revolution? The Challenge of the Arts in the 1960s*, Routledge, London – New York 1992; Jenny Diski, *Lata sześćdziesiąte*, seria „Twarze kontrkultury”, tłum. M. Płaza, Oficyna, Łódź 2013.

⁵ W myśl tzw. ANPO (skrót od: *Anpo jōyaku* – Umowa o bezpieczeństwie – lub od pełnej nazwy dokumentu: *Nippon-koku to Amerika-gasshūkoku to no aida no sōgo kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku* – Umowa o wzajemnej współpracy i bezpieczeństwie między Japonią i USA) Japonia miała udostępnić na czas nieokreślony swoje terytorium pod amerykańskie bazy wojskowe. Fakt ten przyczynił się do kryzysu w mentalności japońskiej i zmusił Japończyków do zderzenia się z nowoczesną kulturą amerykańską.

⁶ Szerzej o ówczesnym performansie, a także o działalności grupy Zero Jigen (Wymiar Zero) reprezentującej antyartystyczne postawy w Japonii lat 60. jako odpowiedź na zjawiska urbanizacji i westernizacji, por. wykład Kurody Raijiego *Wywracanie codzienności. Rytualna sztuka performansu w Japonii lat 60. XX wieku* w cyklu „Poza kadrem / poza centrum. Alternatywne historie performansu”, który został wygłoszony 27 lutego 2015 r. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie; cały wywiad dostępny jest *online* na stronie: <https://vimeo.com/122233702>.

⁷ Paweł Pachciarek, *Kusama Yayoi, czyli obsesja kropek*, „Studia i Monografie”, t. 14, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2015.

twórczość artystek nurtów *body performance* i *video art*, nie pomijając: plastycznych opisów nawiązującego do *hanadensha*⁸ projektu *Vagina Painting* oraz eklektycznych realizacji nowatorskich wideoinstalacji (m.in. *Video Chess*, *Video Girls*) Kuboty Shigeko, krytykujących patriarchalny system społeczny i wyrażających się w sloganie *ryōsai kenbo* (dobra żona, mądra matka)⁹ prac Idemitsu Mako (np. *What a Woman Made*, *Another Day of a Housewife* czy *Hideo, It's Me, Mama*), jak również inspirowanych proekologią „mgielnych rzeźb” (projekty *Pepsi Pavilion*, *Earth Talk* i in.) Nakayi Fujiko.

Wiele miejsca w książce zajmuje opis połączenia tradycji ze współczesnością, objawiającego się w oryginalnym wykorzystywaniu kimona, które w opinii autorki jest symbolem tożsamości kulturowej w pracach Japoniek. O ile zrozumiałe jest pokazanie znaczenia japońskiego stroju narodowego w kontekście działalności artystycznej, trudno uzasadnić potrzebę wspomnienia w tym miejscu w osobnym podrozdziale o recepcji kimona w kulturze zachodniej. Autorka zaznacza wszak, że należy wziąć pod uwagę recepcję kimona w krajach zachodnich, kiedy jest mowa o twórczości japońskich artystek imigrantek (np. Kusamy Yayoi), jednak w mojej opinii nie wymagało to dodawania, nieco zakłócającego wcześniejszy wywód autorki, dłuższego fragmentu o japonizmie europejskim. Analiza inspirowanych kimonem (postrzeganym jako medium artystyczne lub symbol) projektów Kusamy (m.in. słynny performans *Alice in Wonderland Statue* z 1968 r.), Idemitsu Mako (*Great Mother – HARUMI*), Shimady Yoshiko (tryptyk *White Aprons*) i Sawady Tomoko (*Omiai, Bride*) stanowi bowiem doskonale rozwinięcie wstępnej części rozdziału.

Na tle odwołań do tradycji, symbolicznie sygnalizowanej właśnie przez rzeczywiste lub nie wykorzystywanie kimona przez współczesne artystki, wartościowe jest również podjęcie przez Magdalenę Furmanik-Kowalską problematyki *kawaii* (jap. słodki, uroczy, rozkoszny)¹⁰ obecnej wśród japońskich twórczyń. Infantyilizacja kultury, lęk przed utratą wolności i młodości oraz tęsknota dorosłych Japończyków za

⁸ Inaczej *hanagei* lub *mankogei* – rodzaj performansu wykonywanego przez m.in. striptizerki przy użyciu narządów płciowych. Uważa się, że *hanadensha* po raz pierwszy pojawiło się w okresie Taishō w osakijskiej dzielnicy uciech Tobita i było wykonywane przez prostytutki jako forma rozrywkowego pokazu dla gości.

⁹ Slogan wskazujący na idealny wzorzec kobiecości, który rozpowszechnił się w całej Azji Wschodniej w XIX w. W Japonii spopularyzował go w 1875 r. Nakamura Masanao, konfucjański uczonec i działacz zaangażowany w edukację podczas restauracji Meiji. Por. Sharon L. Sievers, *Flowers in Salt. The Beginnings of a Feminist Consciousness in Modern Japan*, Stanford University Press, Stanford 1983, s. 22–23.

¹⁰ Sharon Kinsella, *Cuties in Japan*, w: Lise Skov, Brian Moeran (red.), *Women, Media, and Consumption in Japan*, University of Hawaii Press, Honolulu 1995, s. 220–254; Rea Amit, *On the Structure of Contemporary Japanese Aesthetics*, „Philosophy East and West” 2012, t. 62, nr 2, s. 178–180; Gunhild Borggreen, *Cute and Cool in Contemporary Japanese Visual Arts*, w: Anders Michel-

dzieciństwem, w opinii wielu badaczy leżące u podstaw „*kawaii-zacji*” japońskiej przestrzeni społeczno-kulturowej¹¹, stały się inspiracją dla artystek utożsamianych głównie z konsumpcją, zabawą, ale także z kiczem i erotyką. Ten trend doskonale oddają przywołane przez autorkę prace Kasahary Emiko (m.in. *Untitled – Double Urinal*, *Untitled – Three Types* czy seria *Pink*), ale także jej rówieśniczki Fukudy Miran, znanej z projektu *Decoration (Pink)*, które wpisują się w dyskurs na temat wizerunku kobiety we współczesnym hedonistycznym świecie. Pudrowy róż, delikatne motywy kwiatowe, które bywają cechą charakterystyczną fajniutkich produktów dla dziewcząt, niosą czasami inne znaczenia. Pokazują to choćby instalacje Nishiyamy Minako (np. *The Pinku House*, *Moshi Moshi Pink*), które zwracają uwagę na problem wykorzystywania powszechnej w Japonii „*kawaii-zacji*” również w biznesie związanym z seksem. Innym, równie rozległym i ciekawym zagadnieniem odwołującym się do estetyki *kawaii*, które autorka zdecydowała się zawrzeć w książce, jest styl *Superflat* (superpłaski), wykreowany przez Murakamię Takashiego¹², a reprezentowany przez przedstawicielki najmłodszego pokolenia artystek – Aoshimę Chiho i Takano Ayę, które czerpią inspiracje do swoich obrazów zarówno z mangi, jak i z tradycyjnego folkloru japońskiego. Oddzielnym, ale również wartym wzmianki w tym miejscu tematem, uwzględnionym w pracy, jest postawa artystycznej kontestacji i parodyzacji estetyki *kawaii* oraz powstałego pod jej wpływem nierealnego dla Japonek wzorca wyglądu, którą uprawiają Yanagi Miwa czy Suzuki Ryoko.

Obok licznych nowoczesnych form wyrazu powstałych na fali postmodernizmu autorka nie pominęła fotografii. Nie chodzi tu jednak o klasyczne portretowanie lub utrwalanie piękna przyrody, ale o stworzenie dzieła ukazującego pewien performans kulturowy, który powstaje przy użyciu rozmaitych rekwizytów, z wykorzystaniem intermedialności i multimedialności. Same fotografie mają kwestionować i/lub tworzyć nową tożsamość kulturową, głównie młodych kobiet, związaną z ich wyglądem, statusem czy miejscem pracy. Słynny performans Yanagi Miwy pt. *Elevator Girls House* czy projekt Sawady Tomoko *School Days* akcentują uniformizację i deindywidualizację obecną w społeczeństwie japońskim. W innych pracach artystki odwołują się do społecznej roli kobiety oraz jej miejsca w rodzinie. O ile obie autorki czerpią inspiracje z życia codziennego i otaczającego je

sen, Frederik Tygstrup (red.), *Social Aesthetics. Ambience – Imaginary*, Brill Academic Publishers, Leiden 2015, s. 129–151.

¹¹ Alex Kerr, *Psy i demony. Ciemne strony Japonii*, tłum. T. Stanek, Universitas, Kraków 2008, s. 303–329; Yuko Hasegawa, *Post-identity Kawaii: Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art*, w: Fran Lloyd, *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art*, Reaktion Books, London 2002, s. 127–128.

¹² Urodzony w 1962 r. artysta japoński zajmujący się malarstwem i komercyjnymi mediami cyfrowymi. Jest niekiedy nazywany „japońskim Warholem”.

świata, chińska artystka Wang Xiaohui próbuje mówić o tożsamości i roli kobiet przez pryzmat historii. Jej liczne projekty (m.in. *My Last 100 Years, Refined Time* czy *Rural Time*), w których bohaterką jest kobieta różnych czasów i miejsc, mają na celu stworzenie ponadczasowego wizerunku (nowoczesnej?) Chinki. Również Xing Danwen oraz Chen Quilin, wykorzystując wyimaginowaną narrację lub kontrast piękna/młodości oraz brzydoty/zniszczenia, mają pobudzać odbiorcę do refleksji nad współczesną modernizacją i miejscem kobiety w nowoczesnym chińskim społeczeństwie. Autorka książki trafnie przywołuje także nazwiska i prace innych Chinek (Zhang O, Cao Fei czy Jiu Ren), które poprzez fotografię – bezpośrednio lub sugestywnie – starają się mówić o zmianach obyczajowych, przeobrażeniach Chin czy rozliczeniu się z przeszłością.

Czytelnik doceni również wartość poznawczą rozdziału poświęconego tradycyjnemu rzemiosłu kobiecemu w twórczości chińskich artystek. Postmodernistyczne ujęcia przede wszystkim tkactwa (efemeryczne dzieła Chen Qingqing, eklektyczne foniczno-jedwabne projekty Qin Yufen, tkaninowe instalacje prekursorki *fiber art* Shi Hui, niciano-włókienne dzieła Lin Tianmiao), ale także obróbki papieru, kaligrafii czy malarstwa na tkaninach (hiperrealistyczne, osobiste malarstwo Yu Hong czy inspirowane tradycyjnym chińskim pejzażem haftowane instalacje Liu Liyun) z jednej strony ewokują kulturowe przemiany, a z drugiej – nabierają zupełnie innego wymiaru w świetle awangardowej sztuki, ukazując na jej tle również rolę kobiety. Obok tradycyjno-naturalistycznych realizacji artystycznych popularnych wśród współczesnych Chinek coraz częściej pojawiają się dzieła i projekty mówiące o ciele. Nagie ciało stało się inspiracją dla nowoczesnego performansu, obiektem fotografii czy modelem dla rzeźby, które mogą być odczytywane jako wizerunek kobiecości odkrywanej na nowo przez chińskich odbiorców. Jako swoisty dialog z przeszłością, pozwalający odnaleźć własną tożsamość w nowej sytuacji polityczno-społecznej, można traktować rewizjonistyczne fotografie Xing Danwen, wykonującej akty kobiece (projekty *I am a Woman, Born with Cultural Revolution*). Wideo i fotograficzne performansy He Chengyao wyrażają natomiast rodzinny dramat – kobiece cierpienie matki i córki, widziane również przez symboliczne i dosłowne cierpienie ich ciał (*99 Needles, Public Broadcast Exercises* i inne). A dla Xiang Jing to rzeźba jest idealnym medium do portretowania współczesnej kobiety. Ponadto należy tu wspomnieć o kilku odważniejszych twórczyniach, których wyzywające artystyczne przedstawienia można odczytywać jako coraz głośniejsze podkreślanie kobiecej seksualności. Są to m.in. Jiang Congyi, autorka nasyconych różem portretów kobiet wykonujących nierzadko wyuzdane gesty, czy wychodząca naprzeciw tradycyjnym wartościom Liu Yan, twórczyni silnie erotycznych, barwnych kolaży, które – jak sugeruje Tao Yongbai – są „podróżą

pomiędzy starym i nowym”, w niewyjaśniony sposób łączą czas i przestrzeń, a ich odbiorcom pozwalają wziąć udział „w na pozór magicznej scenie”¹³.

Trzeba przyznać, że przy całej złożoności tematyki omawianej w książce na wielki plus zasługuje jej bardzo dokładnie przemyślany układ, gdyż przemieszanie informacji na temat twórczości japońskich i chińskich artystek mogłoby wprowadzić niezamierzony chaos. A tymczasem mamy czytelnie i logicznie skonstruowany podział, który niemal niezauważenie pozwala przejść od treści dotyczących Japonii do treści poświęconych kulturze chińskiej. W tym kontekście razi brak przedstawienia współczesnych artystek koreańskich. Tym większy odczuwa się niedosyt, kiedy weźmiemy pod uwagę fakt, że Korea od stuleci stanowiła pomost między kontynentem a Wyspami Japońskimi i omówienie sytuacji tamtejszych kobiet tworzących sztukę dopełniłoby obraz artystki z Dalekiego Wschodu.

W moim przekonaniu autorka wykazała się dużym znawstwem tematu, a podejmując się wcale niełatwego zadania, z powodzeniem zaproponowała kompetentny i pierwszy w polskiej literaturze opis sytuacji kobiet artystek w Chinach i Japonii. Bardzo bogata bibliografia stanowi jedynie potwierdzenie wartości omawianej pracy, choć czytelnik zwróci uwagę na ubogie źródła i omówienia np. w języku japońskim, które mogłyby wnieść do tematyki książki nowe i interesujące treści. Ponadto w pracy gdzieniegdzie rzucają się w oczy drobne niedociągnięcia językowe i niekonsekwencja w transliteracji japońszczyzny. Niemniej te drobne braki nie wpływają na ocenę całokształtu pracy. Jest to bowiem cenna publikacja, która w zamysłu autorki miała zaprezentować analizę sztuki współczesnej tworzonej przez Japonki i Chinki w kontekście własnej kultury, i to zadanie spełnia w stopniu wysoce zadowalającym. Jest godna polecenia nie tylko badaczom i miłośnikom współczesnej sztuki azjatyckiej, ale każdemu, kto się interesuje kulturą Chin i Japonii.

¹³ Tao Yongbai, *Pungent Critique and Sincere Concern for Humanity – The Work of Liu Yan*, artykuł zamieszczony na stronie Art Scene China, <http://www.artscenechina.com/chineseart/artists/articles/liuyan.htm>.