

ANNA MARKOWSKA

WSPÓŁDZIELENIE I WSPÓŁODCZUWANIE ZAMIAST OSĄDZANIA. DUCHOWE WSPARCIE SZTUKI W ZAKONACH I LAICKICH WSPÓLNOTACH ŻEŃSKICH KALIFORNII

Gwałtowne zmiany kulturowe w Kalifornii lat 60. i 70. XX wieku porównywano do ruchów tektonicznych¹. To tam zlokalizowane było epicentrum wyłaniających się społecznych koalicji, które ostatecznie doprowadziły do fundamentalnych zmian w kulturze. Wśród kluczowych wydarzeń wymienia się najczęściej Free Speech Movement (1964–1965), powstały na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, zorganizowanie się ruchu hippisowskiego (ok. 1966) w dzielnicy Haight-Ashbury w San Francisco i wydawanie przez współtworzącego go Stewarta Branda wpływowej dla ruchu ekologicznego publikacji *The Whole Earth Catalog*. Powstała partia Czarne Pantery w Oakland (1966), zintensyfikowały się ruchy chicano, Black Pride oraz feminizm, Asian American Movement czy Gay Liberation, a wszystko to na tle protestów przeciw wojnie w Wietnamie². Protesty rdzennych Kalifornijczyków doprowadziły do uchwalenia Ustawy o wolności religijnej Indian amerykańskich (1978). Zażywanie LSD i eksplozja nowej muzyki rockowej dokonywały – jak pisał Thomas Crow – systematycznego demontażu rzekomo zunifikowanego, autonomicznego podmiotu „burżuazyjnego”³.

Termin „hipisowski modernizm” został spopularyzowany przez Andrew Blauvelta, kuratora objazdowej wystawy *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia, 1964–1974*, która miała swoją premierę w Walker Art Center w 2015 roku. Kurator skupił się na historycznym przejściu od epoki wysokie-

¹ Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, o numerze 2021/41/B/HS2/03148.

² H.N. Fox, *Tremors in Paradise, 1960–1980*, w: *Made in California. Art, Image, Identity*, ed. S. Barron, S. Bernstein, I. S. Fort, Berkeley–Los Angeles 2000, s. 193.

³ T. Crow, *The Artist in the Counterculture: Bruce Conner to Mike Kelley and Other Tales from the Edge*, Princeton–Oxford 2023, s. 5–6.

go modernizmu do wyłaniającego się postmodernizmu, by odzyskać marginalizowane dzieła sztuki i historie. Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad zmianą sposobu ujmowania dzieła sztuki i roli historyka sztuki, jaka wynika z przyjęcia perspektywy postsekularnej w odniesieniu do studium przypadku – neoawangardowej sztuki feministycznej Kalifornii przełomu lat 60. i 70., czasu przełomowego „hippie modernizmu”. Problematyzacja zarówno sekularnych, jak i religijnych norm społecznych, a także odrzucenie prymatu estetycznego osądu na rzecz troski o dobrostan i godność twórczyń były zasadniczymi kwestiami, jakie wpłynęły na rewizję interpretowania dzieła, jak i roli historyka sztuki. Sekularyzacja, podważana dziś przez studia feministyczne, jest rozpatrywana jako element opresywnej normatywizacji i utopijnego progresywizmu kultury Zachodu, pretendujących do uniwersalnych rozwiązań⁴. Rosi Braidotti twierdzi, iż nie ma dowodów, by ci, którzy działali na rzecz oddzielenia Kościoła od państwa, byli zainteresowani emancypacją kobiet i ich podmiotowością w sferze politycznej⁵.

Choć nie istnieje jeden feminizm, dla potrzeb tego artykułu definiuję go jako dekonstrukcję ideologicznej siły tradycjonalizmu, dokonującą fuzji chrześcijaństwa z innymi formami duchowości, na nowo wyobrażającą sobie to, co boskie⁶. Postsekularyzm oznaczać będzie przyjęcie, że sekularyzm był normatywizującym projektem ideologicznym⁷ i dziś rozumiany powinien być po Habermasowsku jako proces wzajemnego uczenia się między religijnymi i niereligijnymi obywatelami (jakkolwiek definiować będziemy ten nieostry podział)⁸. Dla historyków sztuki zajmujących się współczesnością, a więc uformowanych w paradygmacie nowoczesności, oznacza to uczenie się nieorientalizowania tego, co wydawało się anachroniczne w emancypacyjnym projekcie sekularnym. Dla tych z kolei, którzy uformowali się na normatywizujących eksplikacjach sztuki dawnej – wyjście poza ten kokon. Jak przypomniał w swych rozważaniach na temat postsekularyzmu Tadeusz Sławek (pod znamennym tytułem *Ratujące niebezpieczeństwo postsekulary-*

⁴ N. Reilly, *Rethinking the Interplay of Feminism and Secularism in a Neo-Secular Age*, „Feminist Review” 2011, 1(97), s. 5–31; *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C.P. Christ, San Francisco 1989.

⁵ R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge 2013, s. 34.

⁶ G. Vincett, *The Fusers: New Forms of Spiritualized Christianity*, w: *Women and Religion in the West, Challenging Secularization*, ed. K. Aune, S. Sharma, G. Vincett, Aldershot–Burlington 2008, s. 133–146.

⁷ N. Deo, *Postsecular Feminisms: Religion and Gender in Transnational Context*, New York 2020, s. 9.

⁸ M. Leezenberg, *Postsecularism, Reason, and Violence*, w: *The Routledge Handbook of Postsecularity*, New York 2019, s. 100.

zmu) istnieje wówczas konieczność przeciwstawienia się temu, co swojskie, rozpoznanie znamion porażki, odzyskanie „ducha”, skolonizowanego przez wszelką zinstytucjonalizowaną ortodoksę i ponowne odkrycie tego, co choć tuż obok, jest niewidzialne⁹. Takie postawienie sprawy musi zachęcić do wykształcenia języka otwartego na niewiadome, skorego do negocjacji, pozwalającego na nieodwoływanie się do języka gróźb prawnych także wtedy, gdy w grę wchodzi (jak poniżej) kwestie obrazy uczuć religijnych.

Wedle Braidotti postsekularyzm ufundowany jest na interrelacyjności. Można go zdefiniować jako odnowienie debaty między religią a sferą publiczną, umożliwiającą poszukiwanie twórczych scenariuszy przyszłości, charakteryzujących się inkluzywnością i respektem dla środowiska. Jak pisała: „postsekalarna jest w tym wszystkim wiara w potencjalną transformację tego, co negatywne, i stąd – w przyszłość”¹⁰.

Artystyczne strategie feministyczne od początku skupiły się na wspólnotowości. Artystki z jednej strony organizowały protesty przeciw wykluczaniu przez muzea (co ostatecznie utorowało drogę przełomowej wystawie Ann Sutherland Harris i Lindy Nochlin *Women Artists: 1550–1950*, LACMA, 1976/1977), a z drugiej – zakładały niezależne feministyczne przestrzenie artystyczne dla wystaw i performansów¹¹. Przeciwwstawiając się byciu marginalizowanym przez wybujałe hubris męskich artystów geniuszy, szukały wspierającej duchowości oraz oparcia w przeszłości, dokonywały reinterpretacji dogmatów religijnych i sposobów pisania historii. Wyrwanie sztuki z elitarnej izolacji mogło się, ich zdaniem, udać tylko wówczas, gdy będą działać razem. Choć początkowo dla California School of Fine Arts w San Francisco (dziś San Francisco Art Institute) udało się pozyskać jako nauczycieli Clifforda Stilla, Ada Reinhardta i Marka Rothko – gwiazdy indywidualistycznego podejścia do sztuki, rozumianej jako samotna, heroiczna i niebezpieczna wyprawa w nieznane – to wkrótce zbuntowane artystki chciały zredefiniować warunki jej tworzenia i cyrkulacji. Zamiast konkurencji liczyć się miała współpraca, wymiana doświadczeń, wspólne przebywanie i tworzenie. Nie bez znaczenia było też zapewne, że artyści kręgu abstrakcyjnego ekspresjonizmu kojarzeni byli ze szkołą nowojorską. Tymczasem sztuka kalifornijska rozwijała się w dużej mierze w polemice z jej etosem. Artystki z Kalifornii dystansowały się

⁹ T. Sławek, *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu*, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 9–24.

¹⁰ R. Braidotti, *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, tłum. M. Glosowicz, w: *Drzewo poznania*, s. 284–314.

¹¹ R.E. Iskin, *Feminism, Exhibitions and Museums in Los Angeles, Then and Now*, „Woman's Art Journal” 2016, 1(37), s. 12–20.

również często od tamtejszego mainstreamu: nie spodobał się im więc także szturmem zdobywający tworzący się kalifornijski rynek sztuki styl *hard-edge* czy *finish fetish*, skupiający się na formie obrazów. Poza tym, czytały oczywiście „Artforum”, przeniesione jeszcze w latach 60. do Nowego Jorku, ale miały też własne pismo: „Chrysalis: A Magazine of Women's Culture”. Szósty numer poświęcony był duchowości jako strategii survivalowej. W kwartalniku znalazło się omówienie pierwszej ogólnokrajowej konferencji na temat duchowości kobiet: *Through the Looking Glass: A Gynegenetic Experience* (Boston, 1976). Wśród autorek numeru były m.in.: Gloria Greenfield, współwydawczyni Persephone Press, Charlene Spretnak, która znacznie później wydała *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the Present* (2014), ekopsycholożka Chellis Glendinning, poetka Adrienne Rich i teolożka May Daly.

NOWA TEMPORALNOŚĆ I SIOSTRZANE PRZYMIERZE

Sztuka, polityka i religia mają wspólną zdolność do poruszania ludzi do działania poprzez emocje – pisała Lucy Lippard w *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*¹². Dodawała, że choć jako ateistka jest nieco przerażona studiując religię, to nie może umknąć jej uwadze fakt, że zarówno w sztuce współczesnej, jak i w religii zasadniczą ideą jest społeczeństwo. Pisząc o sztuce współczesnej w kontekście tego, co zostało w niej ominięte i co można przywołać dzięki historii spekulatywnej, autorka podkreślała związki z życiem, aktywność kobiet oraz wyswobodzenie się ze sterylnego izolacjonizmu muzeów. Powołując się na Durkheima pisała, że interesuje ją w religii wzbudzanie intensywności życia zbiorowego, budzenie jednostki do nowych osiągnięć i do chęci wzajemnej komunikacji. Właśnie tych elementów brakowało, jej zdaniem, sztuce modernistycznej. Jednocześnie nie interesowała jej sztuka jako substytut religii, ale studiowanie jej, by zgłębić sposoby, w jakie mogłaby być społecznie użyteczna w erze zdehumanizowanej technologii. Jednocześnie Lippard podkreślała, że trzeba być wiernym Marksowskiej demistyfikacji struktur społecznych. To, co było według niej interesujące w przeszłości to nieoddzielanie sztuki od życia, jej użyteczność i zapładnianie życia zbiorowego, poprzez m.in. rytuały związane z codziennością. Wagę rytuałów jako sposobów łączenia ludzi podkreślały też inne feministki. Starhawk (absolwentka UCLA) nazwała rytuał usystematyzowanym ruchem energii,

¹² L.R. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983, s. 8.

pozwalającym budować wspólnotę poprzez stwarzanie miejsca spotkań i dzielenia się głębokimi emocjami¹³. Dodawała, że wizje stają się podczas takich spotkań śmielsze. Rosną, gdy nie marzymy samotnie.

Czytana pilnie w Kalifornii (m.in. przez Judy Chicago) teolożka i filozofka Mary Daly postulowała życie na obrzeżach patriarchalnych instytucji i tego, co uznane jest za kluczowe i centralne w ich logice. W opublikowanej w 1973 roku książce *Beyond God the Father* Daly odniosła się do społecznych skutków androcentrycznego ujmowania Boga, ujmując to dosadnie: „Jeśli Bóg jest mężczyzną, to mężczyzna jest Bogiem”¹⁴. Zwracała jednak uwagę, że Bogini nie może być traktowana podobnie jak Bóg, w ramach patriarchalnej fiksacji na statycznym symbolu władzy (nazwanej dosadnie „cockocratic establishment”). Dlatego prawdziwą zmianę kognitywno-afektywną przynosi traktowanie Bogini w ruchu, jako transformacyjnej energii i jako czasownika otwartego na metamorfozy i partycypację. Bogini, jako Metafora Metabycia, pozwala na inną logikę i język, unieważniając samopowielające się scenariusze rodem z oper mydlanych, przeznaczone dla kobiet w „sado-państwie”. Zamiast zatrzymywać się na negatywnej i opozycyjnej antykościelności, proponowała pozytywną wizję siostrzeństwa jako koncepcję pozakościelną (*beyond church*) i wspólnotę wyjścia (*exodus community*), wymagającą obok koniecznego oddzielenia trzech działań na literę „c” – *communication, community, creation* – co można oddać po polsku przez trzy słowa na „k”: komunikację, kolektyw, kreację. Umożliwić to miało nowe przymierze ze światem, niezakładające się w błędnym kole powtórzeń.

WSPÓLNOTY ZAKONNE I AGGIORNAMENTO

Wśród prezentowanych na *Hippie Modernism* prac znalazły się m.in. siódruki autorstwa siostry Cority Kent. Jej pop-artowe grafiki – plakaty oraz inne druki ulotne – łączą radosną paletę kolorów z duchową, kontemplacyjną treścią. Odnosiły się do pobożności Sióstr Niepokalanego Serca Maryi [Sisters of the Immaculate Heart of Mary], zakonu, do którego wstąpiła Corita w 1936 roku, mając lat 18. Siostry zmodernizowały swój kolektyw pod wpływem II Soboru Watykańskiego i idei *aggiornamento*. Do Immaculate Heart College zapraszały wielu artystów. Gościli tam m.in. Buckminster Fuller, John Cage i Alfred Hitchcock. Jednymi z nauczycieli byli słynni dizajnerzy Charles

¹³ Starhawk, *Ritual as Bonding*, w: *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C. P. Christ, San Francisco 1989, s. 326.

¹⁴ M. Daly, *Beyond God the Father: Toward a Philosophy Toward Women's Liberation*, Boston 1973, s. 19.

i Ray Eames. Siostra Corita wierzyła, że – dzięki przyrodzonej kreatywności – każdy jest artystą¹⁵. Lorraine Wild i David Karwan w książce towarzyszącej wystawie *Hippie Modernism* porównywali działalność siostry Cority do Emory Douglasa, rewolucyjnego artysty z Partii Czarnych Panter, projektującego plakaty i partyjną gazetę, poświęconą wyzwoleniu społeczności Afroamerykanów z rasizmu i niesprawiedliwości. Wild i Karwan zauważali, iż oboje artyści, oddani idei wspólnoty, „byli graficznymi agitatorami, wykorzystującymi zarówno inspirację, jak i prowokację, aby wytrącić swoich odbiorców ze stanu obojętności lub rozpaczy i skłonić ich do zbiorowego działania”¹⁶. Przejęcie i zmianę przez s. Coritę języka komercyjnego konsumpcjonizmu „w żywy obraz duchowego głodu i tęsknoty za miłością i pokojem” autorzy określili jako „akrobatyczne”¹⁷. Faktycznie, hasła z jej plakatów zaczerpnięte były z reklam: np. *Come Alive!* (Zmartwychwstań!, 1967) to slogan Pepsi, *Tomorrow the Stars* (Jutro gwiazdy, 1966) – Prudential Insurance, a słynny plakat *The Juiciest Tomato of All*, z napisem „Mary Mother is the juiciest tomato of them all” (Matka Boska to najbardziej soczysty pomidor z ich wszystkich”, 1964), to subwersywne przejęcie sloganu firmy Del Monte. Pełna współczucia reakcja s. Cority w stosunku do ofiar zamieszek w Watts (1965) i zaangażowanie polityczne rozpoczęły długotrwały spór z arcybiskupem Los Angeles Jamesem Francisem McIntyre¹⁸.

W działaniach sióstr Niepokalanego Poczęcia Maryi istotne było – w ramach duchowej odnowy – połączenie wizualności designu i duchowości wspólnoty. Próbowaly na nowo ustalić reguły wspólnego życia, rewidując sposoby modlitwy i pracy, a także ubioru. Zdecydowały się na świeckie ubrania jesienią 1967 roku, wchodząc w kolejny spór z arcybiskupem McIntyre. W tym samym roku s. Corita pojawiła się na bożonarodzeniowej okładce „Newsweeka” z napisem „The Nun – Going Modern”. Rok później odeszła z zakonu i przeniosła się do Bostonu. Namalowała tam jedno ze swych ikonicznych dzieł – tęczę na 43-metrowym zbiorniku na gaz. W lutym 1970 roku magazyn „Time” donosił, że trzyletnia dyskusja o nowych regułach zakonnych między siostrami Niepokalanego Serca Maryi a archidiecezją i Watykanem nie zakończyła się polubownie. Zdecydowana większość sióstr odeszła z zakonu, prosząc o dyspensę od ślubów kościelnych. Wysłaniec papieża, szef

¹⁵ C. Kent, J. Steward, *Learning by Heart: Teachings to Free the Creative Spirit*, New York 2008.

¹⁶ L. Wild, D. Karwan, *Agency and Urgency: The Medium and Its Message*, w: *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, ed. A. Blauvelt, Minneapolis 2015, s. 48.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Crow, *The Artist in the Counterculture*, s. 116–118; idem, *No Idols of Art: The Missing Theology*, Sydney 2017.

biura prasowego Watykanu podczas II Soboru Watykańskiego, ojciec Edward Heston, CSC, uznał iż Kościół dotarł do granic tolerancji dla innowacji¹⁹. Decyzja o opuszczeniu Kościoła zbiegła się z emeryturą arcybiskupa McIntyre, gdy osiągnął wiek 83 lat. Jak napisał o nim Charles Morris, choć McIntyre był utalentowanym administratorem, to kojarzy się dzisiaj jako „smutny, nieco śmieszny osiemdziesięciolatek, walczący z kulturowymi i religijnymi rewolucjami lat sześćdziesiątych”²⁰.

Sztuka bujnie rozwijała się też w ramach organizacji Las Hermanas („siostry”), wspierającej hiszpańskojęzyczne zakonnice katolickie (założona w Teksasie w 1971 roku, ale aktywna także w Kalifornii), postrzegające się jako pośredniczki zmiany w Kościele. Ich motto „Złączone w akcji i modlitwie” stało się podstawą wyłonienia teologii *mujerista*, walczącej z patriarchalizmem i eurocentryzmem²¹. Ugrupowanie, wierne idei siostrzeństwa, otworzyło się też na osoby świeckie. W przestrzeni sztuki oznaczało to szukanie nowej ikonografii, nowych form sztuki i sposobów wyrażania wiary, poczynawszy od takich prostych działań jak tworzenie domowych ołtarzy i wspólne zbieranie się na modlitwy, po wykonywanie murali w przestrzeni miasta. Artystki i aktywistki wypracowywały nowe formy zarówno bycia w Kościele, jak i w duchowej przestrzeni poza tą instytucją.

EDUKACJA, CZYLI „JAK MYŚLEĆ”

Wiele świeckich artystek miało pomysły na wspólne, quasi-zakonne tworzenie sztuki we wspólnych przestrzeniach, wsparte często duchowością synkretyczną. Jednymi z najsłynniejszych żeńskich wspólnot artystycznych powstałych w latach 60. i na początku lat 70. XX wieku były grupy edukacyjne, gdyż jak słusznie zauważyła Jenni Sorkin, chodziło w nich przede wszystkim o nauczanie myślenia. Ważniejsze stały się dylematy „jak myśleć”, niż zwykłe kształcenie malarzy czy rzeźbiarzy²². The Feminist Art Program (FAP) stworzony w 1970 roku we Fresno State University przez visiting art professor Judy Gerowitz (znanej później jako Judy Chicago) zgromadził 15 studentek, w tym

¹⁹ *Religion: The Immaculate Heart Rebels*, „Time”, Monday, 16 February, 1970, dostępny w internecie: <https://time.com/archive/6837997/religion-the-immaculate-heart-rebels/> [dostęp: 23 września 2024].

²⁰ Ch. Morris, *American Catholic: The Saints and Sinners Who Built America's Most Powerful Church*, New York 1997, s. 258.

²¹ L. Medina, *Transformative Struggle: The Spirituality of Las Hermanas*, „Journal of Feminist Studies in Religion” 2001, 2(17), s. 107–126.

²² J. Sorkin, *Art in California*, New York 2021, s. 129.

m.in. Suzanne Lacy i Faith Wilding. Rok później Chicago zaproszona została przez profesor Miriam Schapiro do California Institute of the Arts (Cal-Arts) w Valencii, by kontynuować swój program²³. Wówczas Lacy i Wilding ze studentek stały się już edukatorkami. Uczyli tam już wówczas notabene m.in. Allan Kaprow, słynny z dystansowania się od form sztuki tradycyjnej i wrogi duopolowi artysta-widz, skazującemu tego ostatniego na pasywność, oraz John Baldessari, dowcipny ironista i prześmiewca. Dziewczyny z Fresno mogły się inspirować radykalnymi ideami swoich nauczycieli i same z kolei stały się inspiracją dla zakładania twórczych kolektywów, warsztatów i wspólnej pracy. Najśłynniejszą realizacją FAP był *Womanhouse* (1972), stworzony przez Schapiro, Chicago i ich studentki w opuszczonym, zdewastowanym domu w Hollywood. Chodziło im o przestrzeń, w której artystki miałyby możliwość odnieść się do oczekiwanych społecznie ról kobiecych i swoich własnych doświadczeń z ich wcielaniem w życie. W rezultacie celem była rewizja sytuacji kobiet w społeczeństwie²⁴. Już sam remont zniszczonego domu i wspólna fizyczna praca okazały się łączyć kolektyw, pozwalając na szczerość i wyrażanie emocji. Wspomagały je spotkania i sesje dyskusyjne, tzw. CR (*consciousness raising*, podnoszenie świadomości). W rezultacie jednak, choć teoretycznie wspólnotowość miała działać wyzwalająco i terapeutycznie, okazało się, że wiele kobiet z trudem znosiło epizodyczny damski separatyzm, po którym nieuchronnie następował stresujący powrót do domu, partnera, męża lub syna i ponowna identyfikacja z męskim światem. Taki konflikt lojalności okazał się frustrujący²⁵. Dlatego Chicago uznała, że mniej stresującą formą wspólnoty jest grupa zdecentralizowana – działanie dla wspólnego celu, lecz nie przebywanie w jednym miejscu. Wiele heteroseksualnych kobiet rozwiązywało problem własnej seksualności w relacji do patriarchalnego systemu na swój sposób, nie mogąc się pogodzić z faktem, iż uprawianie miłości z mężczyzną jest zdradą idei feministycznych. Trafnie ujęła to przy innej okazji Barbara Smith: „byłyśmy zdolowane strukturą władzy, nie byłyśmy zdolowane mężczyznami”²⁶.

²³ F. Wilding, *By Our Own Hands: The Woman Artist's Movement, Southern California, 1970–1976*, Santa Monica 1977.

²⁴ P. Harper, *The First Feminist Art Program. A View from the 1980s*, w: *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, ed. J. Fields New York 2011, s. 92.

²⁵ Ibidem, s. 97.

²⁶ J. Klein, *Feeding the Body: The Work of Barbara Smith*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 1999, 1(21), s. 30.

SZUKANIE NOWYCH MIEJSC DLA WSPÓLNYCH DZIAŁAŃ

Womanhouse było działaniem kilkumiesięcznym. Jeśli chodzi o wspólnotowość zakładającą dłuższe, systematyczne działania, szczególną renomą cieszyło się otwarte w Los Angeles w 1973 roku centrum sztuki i edukacji Woman's Building, w którym mieściło się wiele kobiecych instytucji, w tym m.in. Feminist Studio Workshop. Ale wiele przedsięwzięć, choć długotrwałych, miało charakter nomadyczny. Do takich należała na przykład założona na uniwersytecie w San Diego przez Paulinę Oliveros muzyczno-performatywna grupa Ensemble, nastawiona na „soniczną medytację”, w której chodziło o wyczuwanie potencjału zmian poprzez „głębokie słuchanie” i afektywność. Nie chodziło więc tu także o zwykłe kształcenie zawodowych muzyków. Kobiety artystki, wymyślając alternatywne sposoby traktowania sztuki, kreowały na nowo swoją tożsamość i sposoby uczestnictwa w sferze publicznej. Kluczowe dla kulturowych zmian były nie tylko nowatorskie programy artystycznego nauczania, ale także uniwersyteckie galerie, przełamujące bariery rasowe i klasowe.

WSPÓLNOTY ŚWIECKIE

Dla części kalifornijskich feministek postulowanym przez Mary Daly nowym przymierzem ze światem, nie zamykającym się w błędnym kole powtórzeń, stało się m.in. dziś ikoniczne *The Dinner Party* (1974–1979) Judy Chicago. Pojawiły się tu odniesienia do kobiet tworzące zrewidowaną, antypatriarchalną historię. Pomysł kobiecej Ostatniej Wieczery bliski był Chicago, która czytała książki Daly i świadomie zrealizowała religijną inscenizację wieczerznika, połączenie ostatniej wieczerzy i zesłania Ducha²⁷. *The Dinner Party* to coenaculum, w którym „apostołki” przemawiają w różnych językach i proklamowany jest nowy kościół. Choć z pochodzenia jest Żydówką, Chicago fascynowała się inspiracyjną rolą wyobraźni katolickiej. Dla wielu artystek książka Andrew Greeleya *The Catholic Imagination* (1981) jedynie potwierdzała ich wcześniejsze intuicje i poszukiwania. Ale Chicago nie było oczywiście po drodze z kościelnymi eksplikacjami. Wierzyła (jak Daly), że równość i emancypacja jest możliwa jedynie dzięki postrzeganiu boskości poprzez kobiecość. Taka idea stoi za *The Dinner Party*. Dzieło składa się z dużego trójskrzydłowego, zamkniętego w formie trójkąta (liczby związanej z boskością) stołu, pokrytego nieskazitelnie białym obrusem. Znajdują się na nim bieżni-

²⁷ J.F. Gerhard, *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007*, Athens–London 2013, s. 114, 142.

ki, a na nich nakrycia do posiłku z talerzami w formie motyla/wulwy przygotowane dla 39 gości-„apostołek”. Zmiana ściśle prostokątnej formy bieżnika na bardziej fantazyjną oznaczała wyswabdzanie się kobiet z narzuconych ram. Natomiast wykonana z ceramicznych płytek Podłoga Dziedzictwa [the Heritage Floor] wskazuje na kolejne 999 nazwisk i szerszy kontekst herstorii. Mimo repetycji podobnych form talerza, kielicha i bieżnika, zwracają uwagę szczególnie dwa ostatnie talerze trzeciego skrzydła stołu, odnoszącego się do najnowszej historii. Talerze wyróżniające się trójwymiarową okazałością, przypisane zostały Georgii O’Keeffe oraz Virginii Woolf. Wedle Chicago obie przyczyniły się do stworzenia nowego języka kobiet. Znaczące jest także, iż nakrycia tych dwóch artystek są najbliższe nakrycia przedstawiającego Pierwotną Boginię, chronologicznie rozpoczynającego narrację *The Dinner Party* na pierwszym skrzydle. W ten sposób współczesne kobiety nawiązały kontakt ze swoją historią i mitologią, podkreśliły swoją godność i siłę. Zdaniem Chicago było to przetarcie drogi do wyswobodzenia się z ról narzuconych im przez patriarchalne społeczeństwo. Sąsiedztwo Georgii O’Keeffe i Pierwotnej Bogini tworzy więc uświęconą historię wyzwolonej kobiecości, co stało się w komentarzach kontrpropozycją dla obrazu stworzenia człowieka na fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Erotyzm i płodność stały się wyznacznikami kierowania wyobraźni na nowe tory. Opisując stworzenie świata w tekście *The Dinner Party (The Heavenly Banquet)*, Chicago wyjaśniała, iż drugiego dnia, po stworzeniu planet, wyłoniła się z Ziemi Vagina Primera, a trzeciego i ostatniego dnia Ziemia zamieniła się w życiodajną Geę, dającą życie wszystkim żywym stworzeniom i pierwszej kobiecie, wyposażonej we wszystkie moce wszechświata. To ona nadała początek wszystkim ludziom, obdarzyła ich ogniem i pierwszymi narzędziami. Choć później nastał czas ciemny, wyzysku i zbrodni, a kobieca mądrość została z Ziemi wyrugowana, to opowieść Chicago kończy się optymistycznie. Apokryficzna przepowiednia bowiem objawiała: „I potem żadna osoba nie podlegała cudzej woli. I potem/ wszyscy byli bogaci, wolni i różnorodni [...] I potem/ wszyscy dzielili się po równo obfitością Ziemi/ I potem/ wszyscy opiekowali się chorymi, słabymi i starymi/ [...] I potem/ wszyscy żyli w harmonii ze sobą na Ziemi/ I potem/ wszystko ponownie nazwano Edenem”²⁸. Tak mogło się stać i tak się stanie, bo – jak pisała Chicago – uczennice i apostołki Pierwotnej Bogini przekazywały sobie przez pokolenia Jej mądrość i siłę.

²⁸ J. Chicago, *The Dinner Party (A Heavenly Banquet)*. Xerox with Lucy [Lippard] edit. notes, 1976, s. 156–157, dostępny w internecie: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434772123\\$9i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:434772123$9i) [dostęp: 14 sierpnia 2023].

W krytycznej recepcji *The Dinner Party* zauważono, że choć do powstania dzieła przyczyniło się wiele kobiet, to wymieniano jako autorkę tylko jedną. Wspólnotowość została więc niestety wyrugowana. Ponadto, mimo pozornej inkluzywności *The Dinner Party* niezamierzenie replikowało konwencjonalne hierarchie władzy społecznej²⁹. Zespół wolontariuszek, dokonujący wielomiesięcznych kwerend w bibliotekach i archiwach, nie uniknął eurocentrycznego i elitarnego, białego feminizmu. Ponadto, *The Dinner Party* powieliło typowe tematy feminizmu lat 70., w którym patriarchalność Kościoła Rzymskokatolickiego nie przeszkadzała w ujmowaniu żeńskiego klasztoru jako przestrzeni feministycznej.

Gdy porównywano *The Dinner Party* do *Post Partum Document* Mary Kelly, innego ikonicznego dzieła feministycznego powstałego w 1979 roku, zwracano uwagę, iż pomimo podobnego pomysłu importowania prywatnej sfery do domeny publicznej, obie prace należą do innych epok. Stwierdzając, iż pierwsza skupia się na esensjonalistycznym feminizmie, druga, odmawiając przedstawiania kobiecego ciała, należy do fazy poststrukturalistycznej, sugerowano – poprzez antytetyczne zestawienie – przestarzałość pierwszego projektu³⁰. Logika postępu i binarnego ujęcia obu dzieł – o której zniesienie upominają się młode badaczki³¹ – niknie w perspektywie duchowości i wspólnotowości, a także wynikających z nich chęci upełnomocniania i wspierania kobiet, jako pozytywnego projektu do podjęcia. W tej perspektywie zamiast (słusznego skądinąd) wypunktowywania braków, należy przede wszystkim docenić samo pojawienie się nowych, afirmatywnych form interrelacyjności jako zachęty do dalszych działań, pamiętając przy tym, iż współczesny feminizm wyklucza jedną, unifikującą wspólnotę. Spory między zwolennikami sztuki Chicago i Kelly okazują się w tej perspektywie zupełnie nieistotne. Tak też można dziś spojrzeć na kontrowersje dotyczące doboru 39 apostołek z *The Dinner Party* – jako początek długiego procesu. Zaledwie bowiem jedna застава została poświęcona czarnej kobiecie (Sojourner Truth). Na dodatek, na dedykowanym Truth talerzu nie ma przedstawienia motyla/wulwy, więc wątpliwa jest jej integracja z pozostałymi kobietami. Ikoniczne dzieło zachodniego feminizmu nie było więc wspierające dla czarnych kobiet. Korzenie kontestującego go womanizmu leżą, jak pisała Alice Walker, w rasowej i genderowej opresji, w specyficznych doświadczeniach afrykańskich Amerykanek. Te doświadczenia powodują, że „womanistka ma się do feministki jak purpura

²⁹ Gerhard, *The Dinner Party*, s. 136.

³⁰ H. Molesworth, *House Work and Art Work*, „October” 2000, 92, s. 71–97.

³¹ T. Balducci, *Revisiting “Womanhouse”: Welcome to the (Deconstructed) “Dollhouse”*, „Woman’s Art Journal” 2006, 27(2), s. 17.

do lawendy", jak pisała Walker³². Pamiętać należy, iż pomimo przełomowej, zakazującej segregacji rasowej ustawy o prawach obywatelskich z 1964 roku, czarna ludność w Stanach Zjednoczonych nadal była dyskryminowana. Dlatego tak ważna w formowaniu duchowości czarnych kobiet okazała się ich wola walki. Notabene, niedostateczne reprezentowanie określonych grup rasowych lub etnicznych stanowi do dzisiaj problem kalifornijskiego świata sztuki – w tym przemysłu filmowego.

Jeszcze przed ukończeniem prac nad *The Dinner Party* kobiety chicana domagały się, by włączyć do nich meksykańską hieronimitkę Sor Juanę Inés de la Cruz, OSH (XVII w.), jednak Chicago tłumaczyła, że na taki ruch jest już zbyt późno ze względu na planowaną datę otwarcia³³. Krytyka *The Dinner Party* nie ustaje do dziś, gdyż wśród 39 apostołek nie ma żadnej kobiety z Hiszpanii i Portugalii, imperiów, które kolonizowały obie Ameryki. Tymczasem Sor Juana w 1974 roku została uznana za pierwszą feministkę obu Ameryk, całego Nowego Świata. Podkreśla się jej wrażliwość na kwestie rasowe i klasowe, profetyczny „ekofeminizm”, a także wiarę w przyszłe harmonijne współzycie rdzennej ludności amerykańskiej z hiszpańskimi najeźdźcami z Europy, przy jednoznacznie negatywnej ocenie barbarzyństwa popełnionego na mezoamerykańskiej ludności Nahuatl. Postawa i poglądy Sor Juany stały się paradygmatyczne dla teologii wyzwolenia³⁴. Choć już w 1973 roku przetłumaczono na angielski wpływową książkę *Teología de la liberación* dominikanina Gustavo Gutiérreza, to szczególnie inspirująca dla feminizmu latynowskiego okazała się późniejsza działalność i pisarstwo Ady María Isasi-Díaz, która ukuła termin *teología mujerista*. Chicago w 2017 roku odniosła się w wywiadzie dla „W Magazine” do specyficznej selekcji kobiet do *The Dinner Party*. Wyraziła zadowolenie z włączenia Sojourner Truth, która w XIX wieku mówiła o przecinaniu się kwestii rasy i gender. Dodała, iż za naszych czasów dokonał się niesamowity postęp, dzięki czemu zaczęliśmy rozumieć złożoność tożsamości³⁵. Notabene, Podłoga Dziedzictwa nadrobiła wiele nieobecności, także z terenów polskich (Izabela Czartoryska, Maria Skłodowska-Curie, Salomea Halpir, Ida Kamińska, Natalia Zylberlast-Zand, Róża Luksemburg i legendarna księżniczka Wanda).

³² D.S. Williams, *Womanist Theology*, w: *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C.P. Christ, San Francisco 1989, s. 179.

³³ Gerhard, *The Dinner Party*, s. 135–136.

³⁴ T.A. Yugar, *Sor Juana Inés de la Cruz: Feminist Reconstruction of Biography and Text*, Eugene 2014.

³⁵ S. Eckardt, *Why Judy Chicago, 78-Years-Old Feminist Grandmother of Vagina Art, Is Having a Revival*, W Magazine, dostępny w internecie: <https://www.wmagazine.com/story/judy-chicago-the-dinner-party-brooklyn-museum-interview> [dostęp: 9 sierpnia 2023].

Jednymi z najśłynniejszych artystek ruchu chicana z lat 70. w Califas – tak slangowo ludność Chicana/Latina nazywała Kalifornię³⁶ – były takie artystki jak Carmen Lomas Garza, Judithé Hernández, Ester Hernández i Amalia Mesa-Bains. Ich aktywizm wyrastał z pogardliwego traktowania ludzi pochodzenia meksykańskiego. Dzieło Ester Hernández scharakteryzowała Maylei Blackwell jako: „Intymne. Feministyczne. Odważne. Polityczne. Niepokorne. Święte. Erotyczne. Bez poczucia winy”³⁷. Hernández działała m.in. w kolektywie Las Mujeres Muralistas, zainteresowana była bowiem szeroko dostępnym i czytelnym językiem wizualnym, wyrażającym idee sprawiedliwości społecznej i wspierającym kobiety. Jej akwafora (z akwatintą) *La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos* (1975, il. 1) była jedną z pierwszych, w której dokonano przeróbki wizerunku Matki Boskiej z Guadelupy. Po niej przysłyły inne artystki, takie jak Yolanda López, Santa Barraza, Alma López czy Amalia Mesa-Bains, które zmieniały tradycyjną ikonografię, podkreślając sprawczość i współczesność Matki Boskiej. Na akwaforcie Hernández Maria nosi strój do sztuk walki i wykonuje lewą nogą zamaszyste kopnięcie karate. Potężny wymach nogi do tyłu przerywa świetlistą aureolę tła. Artystka mówiła o swojej pracy jako o okrzyku bojowym. Jest to o tyle ciekawe, że Matka Boska z Gwadelupy w równym stopniu może służyć za symbol wyzwolenia, co podboju³⁸. Zmiana ustalonej ikonografii przy jednoczesnym przywiązaniu do wizerunku wskazuje, jak ujęła to Mesa-Bains, na „transfiguracyjne wyzwolenie ikony”³⁹.

Z kolei łączenie feminizmu, ekologii oraz duchowości i wspólnotowości charakterystyczne było dla wielu działań w przestrzeniach pozagaleryjnych takich artystek jak m.in. Bonnie Ora Sherk, Helen Harrison (z mężem Newtonem) czy Mierle Ukeles. Zjawiał się w nich element pozaludzki. Braidotti pisząc w takim kontekście o ekofilozoficznym wymiarze zwrotu postsekularnego podkreślała, że w ramach powstałych wspólnot z nieлюдźmi ważne jest konstruowanie wielorakich relacji etycznych.

³⁶ A. Mesa-Bains, *Calafia/Califas. A Brief History of Chicana California*, w: *Art, Women, California 1950–2000: Parallels and Intersections*, ed. D. Burgess Fuller, D. Salvioni, Berkeley 2002, s. 123–140.

³⁷ M. Blackwell, *Women Who Make Their Own Worlds: The Life and Work of Ester Hernández*, w: *Chicana Movidas: New Narratives of Activism and Feminism in the Movement Era*, ed. D. Espinoza, M.E. Cotera, M. Blackwell, Austin 2018, s. 138.

³⁸ J.F. Peterson, *The Virgin of Guadalupe: Symbol of Conquest or Liberation?*, „Art Journal” 1992, 4(51), s. 39–47; I. Lara, *Goddess of the Américas in the Decolonial Imaginary: Beyond the Virtuous Virgen/Pagan Puta Dichotomy*, „Feminist Studies” 2008, 1/2(34), s. 99–127.

³⁹ Blackwell, *Women Who Make Their Own Worlds*, s. 145.



1. Ester Hernández, *La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos*, 1975, dzięki uprzejmości artystki

PARODIA JAKO SYMPTOM ZRANIENIA I MARZENIE

Duchowe poszukiwania kobiet-artystek, przybierające niekiedy szokującą formę parodii, związane były niejednokrotnie z życiowym kryzysem i próbą wyjścia z niego bez powtarzania schematu pogrążania się w roli ofiary. Zaczątkiem performansów *Rytualny posiłek* (*The Ritual Meal*, 1971) i *Uroczystość św. Kabaczka* (*The Celebration of the Holy Squash*, 1971) Barbary Smith był traumatyczny rozwód i utrata opieki nad dziećmi⁴⁰. Transgresywna instalacja *Sacrifice* (1971) Faith Wilding była próbą poradzenia sobie z doświadczaniem dorastania w Paragwaju, w patriarchalnej wspólnocie religijnej Bruderhof, stworzonej przez m.in. niemieckich uchodźców z czasów II wojny światowej. Choć po przyjeździe do Stanów artystka starała się odciąć od tego okresu w swoim życiu i włączyć z optymizmem w nową rzeczywistość, demony przeszłości wracały. Pamięć o dojmującym uczuciu uwięzienia i seksualnych represjach kazała się jej zmierzyć z dawnymi przeżyciami na polu sztuki. Podczas performansu w klaustrofobicznym pomieszczeniu artystka

⁴⁰ Klein, *Feeding the Body*, s. 28.

zamieniła się w Śpiącą Królową. Leżała przed dekorowanym palącymi się świecami ołtarzem z krzyżem, do którego przybito ciało martwego ptaka. Wokół rozrzucone były zakrwawione podpaski⁴¹. Widzowie patrzący na nią w tym stanie niejako „wyjmowali” z jej ciała obraz koszmaru, który – codziennie ją dławiąc i paraliżując – nie pozwalał dalej żyć.

Z kolei na *Rytualny posiłek* Smith zaprosiła szesnaście osób do zaprzyjaźnionego domu i przyjęła rolę gospodyni (tę rolę pełniła przez 17 lat małżeństwa) wyłamującej się z tradycyjnej roli, karmiącej gości i im dogadzającej. Służyły temu przedłużający się czas oczekiwania, głośne, specjalnie spreparowane dźwięki wprowadzające aurę niepokoju, konieczność spełniania dziwnych poleceń przez gości (np. założenie fartuchów chirurgicznych, pomalowanie twarzy, jedzenie za pomocą narzędzi chirurgicznych i picie z probówek) oraz zaskakujące zachowanie kelnerów, wydających ze swych ust jedynie bełkot. Na koniec akcji goście udekorowani zostali przez rozebranych kelnerów wieńcami ze świeżych kwiatów. Jak podsumowywała ten performans Jennie Klein, było to „atawistyczne przedstawienie, w którym głębsza, prymitywniejsza duchowość przesączała się przez odkażone rytuały zachodniego chrześcijaństwa i dwudziestowiecznej medycyny”⁴². Badaczka uznała to za zakłócenie wojerystycznego fetyszyzmu późnej sztuki modernistycznej, a wprowadzanie „ciała sztuki” do ciała gości wskazywało na krwawe, kanibalistyczne pochodzenie współczesnych rytuałów religijnych. Klein tłumaczyła, iż Smith studiując dawną sztukę w Pomona College, była pod wrażeniem, jak ze straszliwej katastrofy czarnej śmierci – dżumy dziesiątkującej ludność Europy – wyłonił się cud włoskiego renesansu. Była przekonana, że takim traumatycznym, liminalnym wydarzeniem dla współczesności stało się zrzucenie bomb na Hiroshimę i Nagasaki. Przez porównanie obu wydarzeń uznała, iż nastał czas nowego renesansu, opartego na wartościach kultur plemiennych i prehistorycznych. W *Uroczystości św. Kabaczka*, parodiującej święta chrześcijańskie, wielodniowe działania wokół warzywa obejmowały jego chrzest, adorację, mszę, procesję, multiplikację kabaczka (odlewanie), rozdawanie, dzielenie się przepisami kulinarnymi oraz tańce wokół ogniska (z Simone Forti), na którym przygotowywano dynię do spożycia. Jak tłumaczyła artystka, atmosfera wspólnych działań przepełniona była oczekiwaniem na cud. W dłuższym okresie artystka odnalazła się w ruchu ekofeministycznym. Metodologia

⁴¹ L. Meyer, F. Wilding, *Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy*, w: *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, ed. J. Fields, New York 2011, s. 52.

⁴² Klein, *Feeding the Body*, s. 26.

zwrotu afektywnego, kładąca nacisk na zaangażowanie ciała, pozwala zobaczyć te działania jako ratowniczo-reparacyjne. Ale gorąca dyskusja o bluźnierstwie i obrazie uczuć religijnych, w pułapce między wolnością słowa i prawem do inności a ochroną tkanki społecznej, obrazą i zachowaniem politycznego status quo (co szczególnie nieprzekonujące dla politycznych celów sztuki feministycznej) ciągle trwa.

Coraz częściej zwraca się dziś uwagę, iż religia oraz duchowość nie są domeną jedynie dogmatów i konserwatywnej polityki. Linda Montano, artystka i była zakonnica, odnosząc się do różnych religii – w swym wykładzie-performansie *Forgiveness as Spring-Cleaning. Why Artists Now Want to Be Saints?* – wskazywała, iż ważną rolę w nich odgrywa idea przebaczenia. Między różnymi wymienionymi wyznaniem (a przed rzymskim katolicyzmem), pojawili się w omawianych przez nią wspólnotach m.in. Anonimowi Alkoholicy, jako podążający drogą do godności i uzdrowienia⁴³. Montano w swych performansach często przemawiała wieloma językami, na przykład dwugłosowo – swym naturalnym głosem oraz głosem św. Teresy z Ávili. Tak rozdwojona odpowiedziała np. na pytanie dlaczego nie pozostała katoliczką. Naturalnym głosem stwierdziła, że nie było *cool* być w latach 60. katolicką artystką i że żałuje, iż podążyła za tą legendą. Potem – jak wyjaśniała – przebywała w aśramie jogi, praktykowała zen, by w latach 90. znów prosić o ponowne przyjęcie do zakonu. Z kolei święty głos, jaki przemówił z ciała Montano, tak ujął jej odejście od Boga: „Jego miłosierdzie jest tak wielkie, że nikomu nie zabronił starać się przyjść i pić z tego źródła życia”⁴⁴. Artystka generalnie lubi wcielać się w inne osoby i być kimś innym, nie tylko św. Teresą, ale także św. Matką Teresą z Kalkuty (il. 2) czy fikcyjnymi (?) zakonnicami, np. s. Rosą Augustine, misjonarką z Kongo czy s. Jacques Bernardette z Francji. Ale potrafi zmienić się także w Boba Dylana. Bycie kimś innym, innymi ludźmi, doppelgängerem, to dla Montano droga duchowa, możliwość przekroczenia własnych ograniczeń, a także horyzont transcendencji i świętości. To także szansa empatii i zrozumienia kogoś innego poprzez własne ciało. Wedle jej własnych słów, największy wpływ miała na nią, obok św. Teresy z Ávili, babcia (na rodzinnych zgromadzeniach śpiewająca, po wyjęciu sztucznej szczęki, *Gdybym miała skrzydła anioła*) oraz mama, Lily Tomlin, Marcel Duchamp i Eva Hesse. Poczucie humoru artystki pozwala w lekki, a jednocześnie bezpośredni i bezpretensjonalny sposób mówić o poważnych kwestiach duchowych. Bo ostatecznie wielość osobowości okazuje się podróżą, w której najważniejszy

⁴³ L. Montano, *Letters to Linda Montano*, ed. J. Klein, London–New York 2005, s. 77.

⁴⁴ A. Knowles, E. Heartney, M. Monk, L. Montano, E. Ehn, B. Marranca, *Art as Spiritual Practice*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2002, 3(24), s. 28.



2. Linda Montano jako Matka Teresa z Kalkuty, *Blindfolded for a Week* – endurance performance, Saugerties (New York) 2023, dzięki uprzejmości artystki

jest powrót do samej siebie. Wszak wcielając się w Teresę z Ávili, Montano przypominała: „Czy pamiętasz, jak święty Augustyn opowiadał o swoim poszukiwaniu Boga w wielu miejscach i ostatecznie znalezieniu Go w sobie?”⁴⁵.

PODSUMOWANIE

Założenie sekularyzacji jako nieuniknionego procesu związanego z modernizacją nie jest już obecnie możliwe do utrzymania. Perspektywa oświeceniowej krytyki religii oraz binarności sekularyzmu i religijności była stopniowo podważana przez studia feministyczne. Siostrzane przymierze formowało

⁴⁵ Montano, *Letters to Linda Montano*, s. 93.

się w miejscu i momencie, gdy „the time is out of joint”. W tłumaczeniu Paszkiewicza to hamletowski moment, gdy „Świat wyszedł z formy/ mnie-ż to trzeba wracać go do normy!”⁴⁶. Jednak, według wielu artystek, to właśnie normy okazały się nie-boskie.

Feministyczny zwrot duchowy przełomu lat 60. i 70. w Kalifornii promował to, co wyłaniający się postmodernizm uznał za nie do przyjęcia: wielką narrację, wszechjedność i esencjonalizm, jednocześnie oddalając w niebyt modernistyczny binaryzm religijne-świeckie oraz modernistyczną niechęć do tajemnicy i niepewności. Nadawanie sensu dziełu i życiu dokonywało się w procesach otwartych na to, co niespodziane, a łotrzykowski (*picaresque*)⁴⁷ charakter działań dekonstruował tradycyjne role kobiet, wnosząc do przestrzeni publicznej nie tylko niezgodę, ale przede wszystkim troskę o wspierające siostrzeństwo. Choć działania w Kalifornii ukazały, że nie ma wspólnego feministycznego „my”, to postsekularny i religijny feminizm działał na rzecz inkluzywniejszego „my”, zachęcając do poszerzenia empatycznej wyobraźni.

Splot feminizmu i postsekularyzmu widzieć można więc jako rodzaj remedium na autorytaryzm modernizmu i postmodernistyczną utratę sensu. Remedium okazało się pojawienie się idei wspólnotowości oraz „zaczarowującego” długiego trwania w na nowo wytworzonej historii i mitopei. Oscylując między ideologią, utopią a rzeczywistością, kalifornijska sztuka feministyczna wykazała się duchową wrażliwością, otwierając drzwi kreatywnej, empatycznej niewiedzy o drugim człowieku, którą trzeba uszanować. To właśnie przyjęcie do wiadomości, że historyk sztuki nie jest w stanie do końca i w pełni zrozumieć artystycznych działań, w tym szczególnej więzi człowieka z obrazem, relacji intymnej, budującej tożsamość, stawia przed nim zadanie wypracowania języka, który obok wzniecającego niepokój demokratycznego agonu wprowadzałby empatię, szacunek, zwłokę lub wręcz zawieszenie osądu, w tym także sądu estetycznego. Jednym z kluczowych elementów kobiecych performansów było odwoływanie się do idei posilania się, spożywania pokarmu, co wiązało przypisaną tradycyjnie sferze domowej i kobietom działania okołokuchenne z sakramentem i religijnym rytuałem⁴⁸. Artystki fascynowały się „katolicką wyobraźnią”, choć niekoniecznie były wychowywane w katolickich domach. Eleonor Heartney uznaje zresztą, że lepszym termi-

⁴⁶ W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Warszawa 1973 (wersja elektroniczna Wolne Lektury), s. 35.

⁴⁷ A. Snitow, *The Feminism of Uncertainty: A Gender Diary*, Durham–London 2015, s. 159–272.

⁴⁸ E.E. Goodman, *Food, Feminism, and Women's Art in 1970s Southern California*, New York 2022.

nem od „wyobraźni katolickiej” jest „wyobraźnia inkarnacyjna”⁴⁹. Oznacza to ontologiczny zwrot w stronę ceremonii i misterium. Inwencyjność, poszerzanie świadomości, wychodzenie z utartych ról i schematów o charakterze religijnego przekroczenia często związane było z głębokim przekonaniem, iż świętość nie przejawia się w formach historycznych, jeśli ma być żywa i głęboka. Parodii towarzyszyło zranienie i duchowy głód, poczucie niespełnienia i klimat rebelii. Tego typu sztuka mieściła się w celach przeobrażeniowej etyki postsekularnej, potrzebnej – jak to z innej okazji wyjaśniała Braidotti – by kolektywnie wytwarzane wyobrażenia umożliwiły wprowadzenie w życie rozmaitych form interakcji z heterogenicznymi innymi⁵⁰. W tej perspektywie historyk sztuki to już nie tylko ekspert, ale także rzecznik obrazów i ludzi z nimi związanych. Dlatego zadbać musi, by mieli szansę przemówić własnymi głosami.

BIBLIOGRAFIA

- Ault J., *Come Alive!: The Spirited Art of Sister Corita*, London 2006
- Balducci T., *Revisiting „Womanhouse”: Welcome to the (Deconstructed) „Dollhouse”*, „Woman’s Art Journal” 2006, 2(27), s. 17–23
- Blackwell M., *Women Who Make Their Own Worlds: The Life and Work of Ester Hernández*, w: *Chicana Movidas: New Narratives of Activism and Feminism in the Movement Era*, ed. D. Espinoza, M.E. Cotera, M. Backwell, Austin 2018, s. 138–158
- Braidotti R., *The Posthuman*, Cambridge 2013
- Braidotti R., *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, tłum. M. Glosowicz, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 284–314; editio princeps: eadem, *In Spite of the Times. The Postsecular Turn in Feminism. Theory*, „Culture&Society” 2008, 6(25), s. 1–24
- Crow T., *No Idols of Art: The Missing Theology*, Sydney 2017
- Crow T., *The Artist in the Counterculture: Bruce Conner to Mike Kelley and Other Tales from the Edge*, Princeton–Oxford 2023
- Daly M., *Beyond God the Father: Toward a Philosophy Toward Women’s Liberation*, Boston 1973
- Deo N., *Postsecular Feminisms: Religion and Gender in Transnational Context*, w: *Postsecular Feminisms: Religion and Gender in Transnational Context*, ed. N. Deo, New York 2020, s. 1–16
- Fox H.N., *Tremors in Paradise, 1960–1980*, w: *Made in California. Art, Image, Identity*, ed. S. Barron, S. Bernstein, I.S. Fort, Berkley–Los Angeles 2000, s. 193–234

⁴⁹ E. Heartney, *Thinking through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination*, „Hypatia” 2003, 4(18), s. 3–22.

⁵⁰ Braidotti, *Wbrew czasom*, s. 313.

- Gerhard J.F., *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007*, Athens–London 2013
- Goodman E., *Food, Feminism, and Women's Art in 1970s Southern California*, New York 2022
- Harper P., *The First Feminist Art Program. A View from the 1980s*, w: *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, ed. J. Fields, New York 2011, s. 87–100
- Heartney E., *Thinking through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination*, „Hypatia” 2003, 4(18), s. 3–22
- Iskin R.E., *Feminism, Exhibitions and Museums in Los Angeles, Then and Now*, „Woman's Art Journal” 2016, 1(37), s. 12–20
- Kent C., J. Steward, *Learning by Heart: Teachings to Free the Creative Spirit*, New York 2008
- Klein J., *Feeding the Body: The Work of Barbara Smith*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 1999, 1(21), s. 24–35
- Knowles A., E. Heartney, M. Monk, L. Montano, E. Ehn, B. Marranca, *Art as Spiritual Practice*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2003, 3(24), s. 18–34
- Lara I., *Goddess of the Américas in the Decolonial Imaginary: Beyond the Virtuous Virgin/Pagan Puta Dichotomy*, „Feminist Studies” 2008, 1/2(34), s. 99–127
- Leezenberg M., *Postsecularism, Reason, and Violence*, w: *The Routledge Handbook of Postsecularity*, Routledge 2019, s. 98–110
- Lippard L.R., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983
- Medina L., *Transformative Struggle: The Spirituality of Las Hermanas*, „Journal of Feminist Studies in Religion” 2001, 2(17), s. 107–126
- Mesa-Bains A., *Calafia/Califas. A Brief History of Chicana California*, w: *Art, Women, California 1950–2000: Parallels and Intersections*, ed. D. Burgess Fuller, D. Salvioni, Berkeley 2002, s. 123–140
- Meyer L., F. Wilding, *Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy*, w: *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, ed. J. Fields, New York 2011, s. 45–63
- Molesworth H., *House Work and Art Work*, „October” 2000, 92, s. 71–97
- Montano L.M., *Letters from Linda M. Montano*, ed. J. Klein, New York–London 2005
- Morris Ch., *American Catholic: The Saints and Sinners Who Built America's Most Powerful Church*, New York 1997
- Peterson J.F., *The Virgin of Guadalupe: Symbol of Conquest or Liberation?*, „Art Journal” 1992, 4(51), s. 39–47
- Reilly N., *Rethinking the Interplay of Feminism and Secularism in a Neo-Secular Age*, „Feminist Review” 2011, 1(97), s. 5–31
- Sławek T., *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu*, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 9–24
- Snitow A., *The Feminism of Uncertainty: A Gender Diary*, Durham–London 2015
- Sorkin J., *Art in California*, New York 2021

- Starhawk, *Ritual as Bonding*, w: *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C.P. Christ, San Francisco 1989, s. 326–335
- Vincett G., *The Fusers: New Forms of Spiritualized Christianity*, w: *Women and Religion in the West, Challenging Secularization*, ed. K. Aune, S. Sharma, G. Vincett, Aldershot–Burlington 2008, s. 133–146
- Wild L., D. Karwan, *Agency and Urgency: The Medium and Its Message*, w: *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, ed. A. Blauvelt, Minneapolis 2015, s. 44–57
- Wilding E., *By Our Own Hands: The Woman Artist's Movement, Southern California, 1970–1976*, Santa Monica 1977
- Williams D.S., *Womanist Theology*, w: *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality*, ed. J. Plaskow, C.P. Christ, San Francisco 1989, s. 179–186
- Yugar T.A., *Sor Juana Inés de la Cruz: Feminist Reconstruction of Biography and Text*, Eugene 2014

Anna Markowska

University of Wrocław

FOR CO-SHARING AND CO-FEELING INSTEAD OF JUDGING: SPIRITUAL SUPPORT OF ART IN CALIFORNIA'S RELIGIOUS AND LAY WOMEN'S COMMUNITIES

Summary

California's feminist art of the counterculture era thrived in both women's religious and secular communities, ranging from the Convent of the Sisters of the Immaculate Heart of Mary to art collectives established at universities. During the historical transition from high modernism to emerging postmodernism, collective affirmative strategies emerged, renewing the debate between religion and the public sphere. These transformative practices of post-secular affirmativeness fostered a renewed relationship with the Goddess and a close connection between art and life. Engaging with the work on a personal level changed the role of the art historian, moving away from focusing solely on the autonomy and formal aspects of the artwork. The dignity of female artists and participants in artistic activities required the art historian to approach their work with empathy and respect, understanding their motivations. The task then became to develop an empathetic language of mediation in the public space, even for works deemed blasphemous or outside accepted norms. Movements like feminism, womanism, and *mujerista* demand that art historians consider art in conjunction with the women it helps, rather than in isolation. The shift in how artwork and the role of the art historian are perceived is evident when adopting a post-secular perspective.

The key terms used to analyze the art of female artists from California are feminism and postsecularism. Feminism, as defined by Giselle Vincett, involves deconstructing traditionalism, merging Christianity with other forms of spirituality, and reimagining the divine consistent with feminist values. Post-secularism, according to Rosi Braidotti, entails renewing the debate between religion and the public sphere,

enabling the search for creative, inclusive future scenarios. Artists seeking spiritual support in their work, during what Andrew Blauvelt termed the era of “hippie modernism,” promoted concepts that emerging postmodernism found unacceptable: grand narratives, all-unity, and essentialism. They also ignored the modernist religious-secular binary. These artists made sense of their work and lives through a positive vision of sisterhood and the belief that religion and spirituality can intensify collective life and inspire individual achievements

The article does not dichotomize between female artists working in traditional religious communities and those in secular collectives. In addition to discussing the work of Sr. Corita Kent, who captures the language of advertising, it explores the work of Ester Hernández, who transforms the traditional iconography of Our Lady of Guadalupe. It also examines Linda Montano, who speaks in the voice of St. Teresa of Ávila, among others; Barbara Smith, who establishes the religion of the Holy Squash; and Judy Chicago, who creates a work reminiscent of a female Last Supper with a group of women.

Keywords:

counterculture, feminism, art communities of California, post-secularism, spirituality