didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
DOI: 10.34762/t7xy-6v57
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/hakowanie-patriarchatu-postcyberfeminizm-w-tworczosci-florentiny-holzinger

/ HOLZINGER

Hakowanie patriarchatu. Postcyberfeminizm w twórczości Florentiny Holzinger

Maria Magdalena Ożarowska | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Hacking Patriarchy. Post-cyberfeminism in the Work of Florentina Holzinger

The aim of the article is to analyse two performances by the Austrian choreographer Florentina Holzinger – *TANZ* and *Ophelia's Got Talent* based on post-cyberfeminist manifestos and Paul B. Preciado's book *Testo Junkie*. The artist and the researchers deal with the relationship between body and technology. Through technology they deconstruct body, sexual identity and gender. The author of the article attempts to name the research and artistic strategies used by the aforementioned authors.

Keywords: Florentina Holzinger; post-cyberfeminism; body; technology; manifesto

> Biometaliczne ciało może być zatem rozumiane jako „poczęte z ziemi". Płynne, swobodnie unoszące się ciało bez organów w koncepcjach Deleuze'a i Guattariego staje się zdecydowanie mniej sztuczne, gdy uzupełnimy je metalowymi dodatkami […]. Poprzez

> zwiększenie fizycznej mocy ciała metal równocześnie zwiększa siłę oddziaływania grawitacji – w kierunku ziemi (Dixon, 2011).

Są dwa rodzaje posthumanizmu. Pierwszy, uprawiany głównie w murach akademii, skupiony jest na narracjach spekulatywnych – kreowaniu wizji przyszłości i nowoczesnych społeczeństw na kanwie elementów wcześniej uważanych za „słabe", takich jak troska, kolektywność, polifonia, współodczuwanie. Uważna obserwacja wrastania technologii w tkankę ziemi, tworzenie (się) postludzkich asamblaży, emergentnych naturokultur (zob. Haraway, 2012) oraz feministycznych technokultur (zob. Domańska, 2014). Drugi z kolei, bliższy praktykom transhumanistycznym, dominujący w sztukach performatywnych, oscyluje wokół ciała – jego totalnego ogołocenia, przeformowania w obiekt wirtualny, klonowania, symulowania, przekształcenia w byt więcej niż ludzki poprzez implanty i inne udoskonalenia bądź utrudnienia. Twórczość austriackiej choreografki Florentiny Holzinger wpasowuje się w drugą kategorię. Piszę tutaj o pewnej dominacji w kręgach kulturowych; nie jest tak, że w dyskursach akademickich nie występuje ciało hybrydyczne, a w sztukach performatywnych nie korzysta się z myśli posthumanizmu krytycznego. Oba nurty przenikają się ze sobą, zarówno w tekstach naukowych, jak i na scenie.

Przełomowym momentem dla feminizmu postludzkiego[1] będzie z pewnością nagrodzenie Złotą Palmą filmu Julii Ducournau *Titane*. Film opowiada o kobiecie, która, na skutek stosunku seksualnego z samochodem, zachodzi w cyborgiczną ciążę. Jako że jest poszukiwaną przez władze seryjną morderczynią, ukrywa się, przybierając tożsamość zaginionego przed laty mężczyzny. Ukrycie, również na poziomie fizjologicznym poprzez bandażowanie brzucha i piersi, pozwala precyzyjnie wypunktować kwestie związane z dyscypliną i reżimem ciała kobiecego. *Titane*, jak i spektakle

Holzinger są konsekwencją jeszcze nienazwanego zwrotu cyberfeministycznego w sztukach performatywnych i popkulturze, ze słowami kluczami: brzydka emancypacja, upodmiotowienie przez uprzedmiotowienie, kobiety-motory/samochody/helikoptery (kobiety zawłaszczające atrybuty i zabawki typowo „męskie"), kobiety niewyestetyzowane.

Ciała u Ducournau i Holzinger są abiektalne. Podczas cyborgicznego porodu z głównej bohaterki *Titane* zamiast krwi wycieka smar samochodowy, z kolei w jednym z przedstawień Holzinger performerka wymiotuje substancją zadziwiająco przypominającą fekalia (wydzieliny pozostaną nieuprzątnięte już do końca, stanowiąc integralny element scenicznego krajobrazu). Ciała budzą wstręt, a ich technologiczna deformacja wywołuje u publiczności teatralnej i filmowej ogromny dyskomfort. Przestudiuję dwa spektakle, których pomysłodawczynią była Holzinger (artystka nie identyfikuje się jako reżyserka) – *TANZ* z 2020 roku i najnowszy, z września 2022, *Ophelia's Got Talent*, korzystając z credo (post)cyberfeministek: manifestu międzynarodowej grupy roboczej Laboria Cuboniks *Ksenofeminizm. Ku polityce wyobcowanej* oraz książki (nieprzetłumaczonej na język polski) amerykańskiej kuratorki Legacy Russell *Glitch Feminism: A Manifesto*. Bliska jest mi również koncepcja technociał (wywodząca się z książki *Testo ćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*, która manifestem nie jest, jednakże polityczna i emancypacyjna siła nie pozwala mi myśleć o tej publikacji w innych kategoriach) hiszpańskiego filozofa Paula B. Preciado, twórcy idei farmakopornograficznego reżimu– swoistego odłamu biokapitalizmu. Powyższe publikacje pozwolą mi uchwycić złożoną relację między ciałem, gender a technologią w XXI wieku. Potraktowanie manifestu jako narzędzia metodologicznego może wydawać się eksperymentalne, jednakże wybór tłumaczę koniecznością znalezienia czegoś równie

radykalnego, co wizje Holzinger, Ducournau i innych queerowych artystów i artystek stawiających sobie za cel hakowanie patriarchatu poprzez konstruowanie hybrydycznych, cyborgicznych tożsamości.
Wybrane przeze mnie odłamy kseno-, glitch- i technocyberfeminizmu to jedne z wielu podgatunków ruchu; wymienia się również cyberfeminizm 2.0, czarny cyberfeminizm, arabski cyberfeminizm, afrofuturyzm, hackfeministas czy transhackfeminizm. Teorie Laborii Cuboniks, Legacy Russell i Paula B. Preciado wydały mi się najbardziej pasować do analizy tanecznych performansów Holzinger i zaproponowanych przez choreografkę strategii hakowania ciała i genderu. Zanim jednak przejdę do opisu spektakli, pozwolę sobie zarysować krótką historię cyberfeminizmu, która odpowie, dlaczego współczesne reprezentantki tego nurtu tak gwałtownie odcinają się od jego założycielek.

Łechtaczka wehikułem czasu, czyli cyberfeminizm lat dziewięćdziesiątych

Cyberfeminizm zajmuje się zależnością między ciałem a maszyną, wykorzystując nowe technologie w walce z wykluczeniem społecznym i dyskryminacją. Cyberfeministki wierzą, że technologie – na długo przed pojawieniem się systemów modyfikujących funkcjonowanie organizmu ludzkiego (zarówno bajpasów, aparatów słuchowych, jak i urządzeń mutujących procesy poznawcze) – kształtowały nasze ciała i tożsamości. Jest jednak znacząca różnica pomiędzy postulatami pionierek a obecnym kształtem ruchu. W latach dziewięćdziesiątych cyberfeministki gloryfikowały ciało kobiece, w szczególności partie intymne – australijski kolektyw VNS Matrix tak pisał w *Cyberfeministycznym manifeście na XXI wiek*: „jesteśmy pizdą przyszłości / jesteśmy nowoczesną pizdą / pozytywnym antyrozumem /

bezgranicznym wyzwolonym bezlitosnym / widzimy sztukę naszą pizdą tworzymy sztukę naszą pizdą / […] łechtaczka jest bezpośrednim tunelem do matrixa”[2]. Innym przykładem cyberfeminizmu wyrosłego na drugiej fali feminizmu[3] jest ugrupowanie Old Boys Network (OBN) założone w Berlinie. Mimo krótkiej, bo zaledwie czteroletniej działalności udało im się zorganizować Pierwszą Międzynarodówkę Cyberfeministyczną w Kassel w 1997 roku. Cyberfeminizm w ich rozumieniu to system hakowania kodu genderowego („ucieleśnionego” w zero-jedynkowej metryce binarnej), w które wpisane są nasze „data-ciała”, twarze i interfejsy. Miały na celu nie tylko zajmować się „zerami” i „jedynkami”, a szparami pomiędzy cyframi. Kładły nacisk na kulturę komputerową i jej oddziaływanie na cielesność. W *100 Antytezach cyberfeministycznych* tworzyły definicję poprzez negację – cyberfeminizm nie jest: „ideologią”, „errorem 101”, „strefą dla niepalących”, „pustą przestrzenią”, „traumą”, „zapachem”, „piknikiem”, „science fiction”, „horrorem” czy „o nudnych zabawkach dla nudnych chłopców”. Co ciekawe – w kontekście moich dalszych rozważań o Holzinger – nie jest również abiektem. Helen Hester (członkini Laboria Cuboniks) zauważa, że taki rodzaj antyetykietowania był w tamtych czasach bardzo pożądany i inkluzywny. W końcu spoiwem łączącym ruch przestała być Kobieta – właściwie wszystko, od członkostwa po status, zależało od osobistych preferencji, co idealnie wpasowywało się w zyskującą wówczas na popularności neoliberalną narrację wyzwolonego konsumenta-indywidualisty. Mimo że dezindentyfikacja nadal może wydawać się atrakcyjna, naukowczyni proponuje model „n hipotez” – spekulacji, czym mógłby być dziś cyberfeminizm: „Ksenofeminizm to struktura w procesie ciągłej mutacji, która jak oprogramowanie open source pozostaje otwarta na ciągłą modyfikację i usprawnienia według nawigacyjnego bodźca radykalnego rozumowania etycznego” (Laboria Cuboniks, 2015). Taka nieskończona

liczba określeń przypomina, że każdy polityczny projekt nastawiony na emancypację powinien nieustannie rewidować swoje zobowiązania.

„Nikt nie rodzi się ciałem, a raczej staje się nim" – oblicza postcyberfeminizmu

Postcyberfeministki nazywają siebie abolicjonistkami genderu. Ciała, które można technologicznie poszerzać i modyfikować nie są – bawiąc się tytułem książki Judith Butler – uwikłane w płeć. To ciała, które za pomocą technologii sprawnie poruszają się między kategoriami kobiecości a męskości, nieustannie hakując gender. To ciała, które nie są już tylko ludzkie. Integrują się z technologiami na różne sposoby, nie zawsze poprzez bezpośrednią ingerencję w tkankę skóry. Chodzi raczej o pewnego rodzaju (wirtualne, technologiczne) rozczłonkowywanie, o ciągłe podważanie stałości ciała, seksualnej tożsamości. U Preciado będą to hormony (pisarz przeprowadza na swoim ciele eksperymenty endokrynologiczne, proponując zażywanie testosteronu jako środka antykoncepcyjnego, co – zauważa – pomogłoby kobietom dłużej pozostawać w heteroseksualnym obiegu[4]). Ksenofeministki nawołują do zawłaszczania i przechwytywania platform służących dotychczas marginalizowaniu grup mniejszościowych i pogłębiających nierówności społeczne: „Wciąż mnożące się narzędzia tylko czekają na aneksję. Chociaż nie sposób mówić tu o całkowitej powszechności, narzędzia cyfrowe nigdy nie były szerzej dostępne i podatniejsze na zawłaszczenie niż dziś" (Laboria Cuboniks, 2015). Russell z kolei sugeruje, ażeby zwalczyć wciąż żywą narrację o internecie jako alternatywnej rzeczywistości, „ezoterycznej" sferze, która pomaga nam uciec od realnych problemów. Wręcz przeciwnie – akceptacja dwóch wymiarów: wirtualnego i niewirtualnego (naukowczyni przeciwieństwo wirtualnego nazywa slangowym skrótem AFK – *Away From*

Keyboard; co ciekawe, wirtualne sprzęża z czynnością pisania, może nawet wytwarzania wiedzy i podmiotowości) pomogłoby zdematerializować ciało, przez co przestałoby być traktowane jako narzędzie społeczno-kulturowe i polityczne: „Feministyczna pisarka i aktywistka Simone de Beauvoir jest znana z twierdzenia «Nikt nie rodzi się kobietą, lecz się nią staje». Glitch proponuje aktualizację: Nikt nie rodzi się ciałem, a raczej staje się nim”[5] (Russell, 2020).

Wizje techno, glitch i kseno mają tyleż punktów wspólnych, co różnic. Badaczki i badacza interesują splot ciała z technologią, ale każda/y próbuje tę relację opisać w inny sposób, ponieważ inaczej ją rozumie i w innych miejscach widzi potencjał rewolucji i ryzyko katastrofy. Co wydaje mi się znamienne dla wszystkich trzech projektów, to: pochwała błędu/erroru (przejawiająca się w strategiach hakowania czy błędnego cytowania norm płciowych), dostrzeżenie siły w alienacji (ujmowania jej jako siły oporu) i gloryfikacja abiektalizacji[6], która służy uwolnieniu ciała z konwenansów, systemów, binarnych narracji (te cechy dostrzegam również w twórczości Holzinger). Na potrzeby artykułu opracowałam tabelkę-słowniczek, rodzaj narzędziownika, do którego można wracać w toku dalszej lektury.

Laboria Cuboniks Legacy Russell Paul B. Preciado

Błąd/error	Ksenofeministki uważają, że żadna maszyneria nie jest na tyle stała, by nie móc jej zbadać naukowo i zmanipulować technologicznie. Wszystko można zmajstrować i zhakować, rozebrać na części składowe i skonstruować na nowo.	Subwersja poprzez cyfrowy remiks. Demontowanie genderu za pomocą wirtualnych narzędzi. Strategie nieperformowania i odmawiania. „Jako glitch feministki wstrzykujemy nasze pozytywne nieprawidłowości w systemy jako erraty, aktywując nową architekturę poprzez te awarie, szukając i celebrując śliskość genderu”.	Pozyskiwanie hormonów na czarnym rynku. Praca na archiwum: zawłaszczanie, wydobywanie na wierzch tego, co skrywano latami. Sugestia, by własne ciało i seksualność uczynić żywym archiwum.
Alienacja	Ksenofeministki traktują strategię alienacji w sposób emergentny – jako „impet do tworzenia nowych światów”.	Projekt polityczny: zghostować ciało. Wirtualne rozszerzanie ciał (koncepcja ciał kosmicznych). Tworzenie pełnoprawnych tożsamości wirtualnych – awatarów.	Alienacja heteroseksualności: zmiana języka, zepchnięcie na obrzeża, postrzeganie kategorii jako „jednej spośród wielu estetyk ciał, reprodukcyjnego stylu retro”.
Abiekt – abiektalizacja	XF jest schronieniem dla osób, które kiedykolwiek obwołano „nienaturalnymi” wobec obowiązujących norm. Ksenofeministki wymieniają: osoby queerowe i trans, różnosprawne, dyskryminowane z powodu ciąży albo obowiązków związanych z wychowywaniem dzieci.	Badaczka zauważa, że czarnym ciałom każe się zajmować mniej przestrzeni. Mają być widziane, ale nie słyszane. Są systematycznie usuwane, edytowane, ignorowane. Gdyby uczynić internet queerową utopią, pomieściłby on wszystkie ciała, te wykluczone ze względu na rasę, klasę, płeć, orientację.	Abiektem jest samo trans-ciało Preciado, będące endokrynologicznym eksperymentem, nieidentyfikujące się jako kobiece ani męskie, pocące się z nadmiaru przyjmowanego testosteronu. Preciado mówi o swojej twórczości „ciała-eseje” ze względu na symbiotyczną mieszaninę dyskursu z autobiograficznymi wstawkami, nierzadko dotyczącymi jego doświadczeń seksualnych.

TANZ

TANZ, po *Recovery* i *Apollon*, zamyka performatywną trylogię o reżimie ciała. Jest wydarzeniem afabularnym, w którym twórczynie filtrują *male gaze* i spojrzenie pornograficzne przez aparat krytyczny. Uczestniczą w niepokojąco seksualnej lekcji baletowej, prowadzonej przez osiemdziesięcioletnią byłą tancerkę (Beatrice Cordua), która jako pierwsza w historii tańca zatańczyła w *Święcie wiosny* bez ubrania. Nauczycielka przeprowadza je przez kolejne pozycje, a przejście do następnego ćwiczenia sygnalizowane jest zdjęciem elementu garderoby aż do całkowitej nagości. Spektakl jest rodzajem pastiszu baletu romantycznego, który ma na celu uwypuklenie sztuczności tej formy widowiskowej. Ukazuje się go w krzywym zwierciadle jako przedmiot czystej perwersji, służącej zaspokojeniu męskiej przyjemności. Tożsamość baleriny sytuuje się gdzieś pomiędzy penisem a fetyszem:

> Wygląda *jak*, ale nie jest penisem. Jej nogi, całe ciało napompowuje się i twardnieje, lecz zawsze pozostaje elastyczne. […] Nigdy nie skręca ani się nie kurczy. Jej nagłe zmiany kierunku i przesunięcia ciężaru przypominają szczęśliwy umysł penisa, jego niewytłumaczalne zainteresowanie nieistotnymi zdarzeniami. Jednak najwyraźniej – nie jest ona penisem; jest kobietą, której ruch nóg symbolizuje ruch fallusa (Foster, 1996).

Performerki to kobiety mniej lub bardziej związane z różnymi scenami tanecznymi w całej Europie, jednak ich ciała mocno odbiegają od przyjętego kanonu. Kobiece ciała muskularne, pokryte tatuażami, niskie, po zabiegu mastektomii pytają o istotę piękna, estetyczności i dyscyplinarności –

elementów składowych sceny baletowej. Nie dość, że odmieńcze, to jeszcze mocno złączone z tkanką technologiczną, w mojej interpretacji są to tworzone w czasie performansu technociała:

> […] ciało nie jest odtąd bierną materią ożywioną, lecz techniczno-organicznym stykiem, technoożywionym systemem rozczłonkowanym i sterytorializowanym przez rozmaite (tekstualne, biochemiczne lub oparte na obróbce danych) technologie polityczne (Preciado, 2021).

Nagie ciała w naturalny sposób zespalają się z metalem, ale nie w sensie protezy czy implantu, a harmonijnego współbycia. Na metalowym stelażu u góry sceny umieszczono dwa motory. Początkowo przykryte białymi prześcieradłami, w trakcie spektaklu zostają odsłonięte. Tancerki lewitują w powietrzu wbite w skórę i metal, wyruszając w symboliczną drogę ku technologicznej emancypacji w duchu postcyberfeministycznym. Niemal w każdym ze spektakli Holzinger są obecne pojazdy – samochody, motory, a nawet (użyty w najnowszym) helikopter. Wbudowana w świat sceniczny technologia przypomina o zyskującym na popularności sloganie „technologia to nowa natura" albo – w łagodniejszej wersji – o totalnym zatarciu granicy między organicznym a nieorganicznym, kulturą a naturą.

Performerki konstruują podmiotowości oparte na progresywnej polityce seksualnej. Zacierają granice między męskim a kobiecym, ucząc widzki i widzów obcowania (które mimo pornograficznej ramy nie ma charakteru erotycznego) z ciałem roznegliżowanym. Aktorki same siebie uprzedmiotowiają, pozwalając na seksualne, a niekiedy wręcz mizoginistyczne uwagi przywołanej już Cordua, która przez cały czas

podkreśla wzniosłość chwili, swoją afektywność, w szczególności fizjologiczne podniecenie. Początkowo udziela tylko wskazówek co do pozycji ciała i właściwej mechaniki ruchu, jednak z czasem wykorzystuje swoją pozycję władzy, molestując performerki słownie, klepiąc po pośladkach i dokonując „inspekcji cipek". To przykład strategii subwersywnej, ponieważ z jednej strony ucieleśnieniem *male gaze* jest osiemdziesięcioletnia kobieta, dawno wyjęta przez społeczeństwo z obiegu reprodukcyjnego i towarzyskiego (Preciado nazywa to rynkiem heteroseksualnym[7]); z drugiej strony inscenizacja jest budowana w mocno abiektalnym tonie – scena obfituje w płyny, wydzieliny, wymiociny, krew, mocz. Piękny, patetyczny i romantyczny obraz, jaki powinien zostać wytworzony poprzez występ baletowy, nieustannie jest hakowany przez niepasujące elementy performatywne, takie jak masturbująca się rurą teleskopową od odkurzacza „wiedźma", oraz scenograficzne: leżące z boku bongo czy olbrzymi czerwony fotel gamingowy i podwieszone na stelażu motory.

Refleksjom nad pięknością towarzyszą również eksperymenty na ciele. Zespalanie z metalem dokonuje się w sposób dosłowny poprzez ingerencję w tkankę skórną – jedna z tancerek niczym Stelarc kilkadziesiąt lat temu zostaje podwieszona na własnej skórze, inna z kolei na włosach. Owe „lewitacje" odbywają się symultanicznie przy jakże wymownym akompaniamencie *Crazy Frog*. Mimo ironii i spektakularności jest to doświadczenie bolesne dla publiczności – bałam się o kondycję osób występujących, czując współodpowiedzialność za to, co dzieje się na scenie.

W połowie spektaklu w formie mikropartycypacji następuje niespodziewane wytrącenie. Na środek sceny wychodzi Holzinger, trzymając w dłoni czarne wiadro. Chwali odwagę i upór polskich obywatelek i obywateli w walce z ultrakonserwatywnym rządem o prawa reprodukcyjne, opowiada o

strukturze baletu romantycznego i o tym, w jaki sposób jest on w trakcie przedstawienia dekonstruowany (w wielu spektaklach Holzinger wciela się w postać matki-przewodniczki po zakamarkach świata tanecznego), prosi o wpłacenie datku wspierającego zainaugurowaną przez nią aktywistyczną akcję sadzenia drzew w Austrii. Artystka w pewien sposób szantażuje ekologicznie publiczność – jeśli nikt nie wpłaci symbolicznej złotówki, nie mogą kontynuować przedstawienia. Mężczyzna z pierwszego rzędu wchodzi w dialog z Holzinger, wrzuca dwadzieścia euro do wiadra i jak gdyby nigdy nic tancerki wracają do technoperformansu[8].

Ophelia's Got Talent

Tytuł spektaklu nawiązuje do międzynarodowego programu rozrywkowego typu talent show, który doczekał się ponad sześćdziesięciu lokalnych wersji (w Polsce emitowany jest na antenie TVN od 2008 roku). Trzyosobowe jury ocenia występy performerek i performerów każdej kategorii wiekowej, a pokazy poprzedzają krótkie rozmowy z prowadzącymi, mające na celu wywołać w odbiorczyniach i odbiorcach afektywny stosunek wobec partycypujących. W odsłonie berlińskiej mamy jedną prezenterkę, która do Volksbühne przylatuje helikopterem – na dwóch ekranach umieszczonych po bokach sceny ukazuje się Kapitanka Hak (Annina Machaz) w kokpicie. Ubrana jedynie w białą lnianą koszulę „skacze" ze spadochronu i ląduje przed gmachem teatru. Chwilę po tym podjeżdżają czarnym ekskluzywnym samochodem jurorki, oczywiście nagie. Pokaz talentów rozpoczyna występująca na co dzień w prestiżowym Cirque du Soleil Sophie Duncan. Jej występ zostaje przerwany, ponieważ jest „zbyt piękny" – podobnie jak w *TANZ* piękno zostaje zepchnięte na margines jako nieaktualna, nieautentyczna już estetyka. Następnie prezentuje swoje unikatowe

umiejętności profesjonalna połykaczka mieczy Fibi Eyewalker. Pochłania różnej długości i wielkości ostrza, a następnie wprowadza do ust endoskop, przeprowadzając samodzielnie zabieg gastroskopii. Obraz diagnostyczny początkowo ukazuje jamę ustną i przełyk performerki – po ściankach spływa uprzednio wypity niebieski napój, po czym zostaje zdeformowany i zhakowany, po przewodzie pokarmowym „pływają" niebieskie rybki wyjęte z kreskówki. Performans połykaczki z jednej strony odpycha i odraża, z drugiej fascynuje dziwnością i atypowością; tak o ambiwalencji wstrętu-abiektu pisał William Miller w *Anatomii obrzydzenia*:

> Nawet jeśli to, co obrzydliwe nas odrzuca, to często przyciąga też naszą uwagę. Samo nam się narzuca. Trudno więc powstrzymać się przed ponownym rzutem oka lub mniej intencjonalnie – nasze oczy „nabierają się" na rzeczy, które nas brzydzą (1997).

Z kolei Sara Ahmed w *Performatywności obrzydzenia* zestawia przedmiot wytworzony na skutek reakcji wstrętu z obiektem granicznym lub fetyszem seksualnym (2014). Nie tylko wychudzone i sprężyste ciało baletnicy może być obiektem perwersji, ale również coś pozornie odpychającego.

Spektakl krąży wokół wątków, motywów, archetypów rzecznych, morskich, oceanicznych – wszystkiego, co w jakikolwiek sposób wiąże się z wodą. Jest taniec marynarzy, striptiz hydrauliczny wykonany przez osobę niskorosłą (co również jest strategią subwersywno-hakującą), topienie Ofelii, herstoria Ledy, nurkowanie, burza, fontanna, syreny, harpie, pstrągi, rekiny i wiele innych. Chętnym przed rozpoczęciem rozdawano słowniczki drukowane na różowym papierze, które miały pomóc odnaleźć się w gąszczu znaczeń. Mimo dużo bardziej rozbudowanej warstwy słownej (w porównaniu z *TANZ*),

operującej angielszczyzną i niemczyzną niemalże poetycką, wydaje mi się, że przedstawienie bez problemu można zrozumieć bez znajomości żadnego z tych języków, z powodu bardzo humorystycznego operowania symbolami. A przede wszystkim, dlatego że woda służy wyzwoleniu ciała z reżimów i konwenansów, choć w nieco innej odsłonie niż w poprzednich spektaklach austriackiej choreografki. Bliżej *Ophelii* do hydrofeminizmu (zob. Neimanis, 2020), aniżeli cyberfeminizmu, jednakże i tutaj następuje bezpośrednie zespolenie ciała z metalem – podczas erotycznego, akrobatycznego tańca na helikopterze i z nim. Scena przypomniała mi słynny artykuł amerykańskiej krytyczki kultury Vivian Sobchak *Pieprzyć ciało / zatrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia*, w którym dzieliła się swoim osobistym doświadczeniem stawania się ciałem cyborgicznym po wstawieniu protezy na skutek operacji usunięcia nowotworu i amputacji nogi. Autorka pisze o ambiwalencji towarzyszącej jej w technologicznej przemianie, jednak podkreśla erotyczność swojej „nowej" tożsamości:

> Stałam się również „szprychą", seksowną i niebezpieczną maszyną. […] Prawda jest taka, że czuję się bardziej, a nie mniej, atrakcyjna niż kiedyś. W twardym (choć niekompletnym) ciele, którym jestem, czuję się bardziej podniecająca i podniecona niż kiedykolwiek (2012).

Wielobarwna i wieloperspektywiczna choreografia ciał zmusiła mnie do refleksji nad funkcjonowaniem ciała kobiecego w patriarchalnej przestrzeni publicznej i nad tym, jak bardzo jest ono ograniczone względem ciała męskiego. Ciała performerek można oglądać (choć, w kontekście nagości, może właściwszym słowem byłoby „podglądanie") w każdej pozycji, wariacji, układzie. Holzinger dokonuje próby odtabuizowania czynności uznanych za

nieestetyczne, niepożądane, wulgarne – wszystkich abiektalnych aktywności związanych z wydzielinami ciała. Z ruchu stricte tanecznego czy akrobatycznego przechodzi w codzienną choreografię każdego człowieka. Przez ten zabieg każdy performans jawi się jako ekstremalna i empiryczna lekcja anatomii. Ciało staje się przedmiotem badań, eksploracji widowni, eksponatem scenicznym – na moment uprzedmiotawia się, by wyzwolić się z identyfikacji genderowej.

Na scenografię składają się trzy różnej wielkości i głębokości zbiorniki wodne. W głębi sceny umieszczono ogromne akwarium na podwyższeniu, pośrodku sportowy basen-brodzik z linami torowymi, a w prawym rogu konstrukcję podobnego kształtu i rozmiaru, co budka telefoniczna. W oddali znajdują się instrumenty – dwie harfy i wiolonczela. Początkowo krajobraz jest uporządkowany, wręcz rażący czystością i sterylnością. Wraz z trwaniem spektaklu przestrzeń przekształca się w brudny, chaotyczny, niemalże apokaliptyczny obraz. Woda z przezroczystej zmienia kolor na czerwony pod wpływem sztucznej krwi, z sufitu spadają plastikowe butelki na znak nadchodzącej katastrofy klimatycznej, gdzieniegdzie walają się mikrofony, ubrania, akcesoria. W tym przerażającym, acz spektakularnym rozgardiaszu dzieci zatańczą taniec ostatniego pokolenia na Ziemi.

Osoby, które miały okazję zobaczyć *TANZ* w warszawskim Nowym Teatrze podczas festiwalu Nowa Europa jesienią 2021 roku, mogą być zdziwione, czy wręcz oburzone, słysząc o współpracy Holzinger z dziećmi. Wizja dzieci biegających wśród nagich, umorusanych sztuczną krwią performerek wydaje się niemożliwa do zrealizowania we współczesnym polskim teatrze instytucjonalnym. Dzieci zostały zaangażowane, bo to spektakl w głównej mierze partycypacyjny (na usprawiedliwienie dodam, że dziewczynki nie uczestniczyły w scenach ekstremalnych, gdzie pojawiała się prawdziwa krew,

czy w sekwencjach seksualnych).

W *Ophelii* jest dużo więcej queerowych ciał niż w *TANZ.* Do udziału zaproszono osobę niskorosłą, osobę z trisomią 21, osoby niebiałe, osoby wytatuowane i wypiercingowane (obecność tych ciał na tradycyjnych scenach tanecznych wciąż wzbudza kontrowersje). Nienormatywne ciała występują na tych samych warunkach, co te wpasowujące się w kanon. Ponadto oddanie sceny najmłodszym jest mocnym gestem politycznym. Z jednej strony upodmiotowiającym je, z drugiej strony ukazującym, że to, co przekazujemy w ręce przyszłych pokoleń – to świat pełen terroru, plecionego z plastiku i przemocy wobec ludzkiego i nie-ludzkiego.

Partycypacja działa tam na wielu płaszczyznach – opisanej powyżej reprezentacji mniejszości, ale też poprzez bezpośrednie zaproszenie publiczności do uczestnictwa. Dzieje się to dwukrotnie – zadaniem pierwszej osoby jest skoczenie w bieliźnie do basenu (Kapitanka Hak próbuje „przekupić" widownię selfie z zespołem zza kulisami), druga osoba wyjdzie ze spektaklu z wytatuowaną na brzuchu kotwicą. Co więcej, przez ramę programu rozrywkowego zostajemy zidentyfikowani jako publiczność telewizyjna, która te gorzkie, śmiercionośne scenariusze wchłania jak chleb powszedni. W *Ophelii* performerki ryzykują nie tylko zdrowiem, ale też życiem. Ostatnim z występów talent show, o którym intencjonalnie nie wspomniałam na samym początku pracy, jest słynny performans magika i iluzjonisty Houdiniego, czyli próba oswobodzenia się z łańcuchów pod wodą. Sztuczkę powtarza Netti Nüganen, estońska aktorka i performerka, stała współpracowniczka Holzinger. Ostatnim elementem, którego musi się pozbyć, jest metalowa obroża. Kiedy napotyka trudności i daje temu znak poprzez gest duszenia się, towarzysząca jej performerka upuszcza kamerę, a do wody na ratunek wskakuje Holzinger. Mimo że kolejna scena i całe

widowisko świadczą o sfingowaniu podtopienia, rodzaj wytworzonej w tamtym momencie ciszy (podyktowanego przeświadczeniem, że na naszych oczach naprawdę ktoś umiera) podkreśla powagę sytuacji.

Techno-nadzieja na zakończenie

Kto w XXI wieku, oprócz Milo Raua, pisze manifesty teatralne? Wydawałoby się, że manifest to już martwa forma. Będąc pomiędzy kolejnymi końcami świata, popadamy w dwie skrajności – narracje katastroficzne lub utopijne. Gdzieś po drodze nowego posthumanistycznego pisania o świecie (czy raczej ze światem) straciliśmy poczucie sprawczości rewolucji. Współczesne pokolenie postcyberfeministek i postcyberfeministów pokazuje, że i ten gatunek warto nieustannie aktualizować. Manifest może bez większych trudności adaptować się do technorzeczywistości, w jakiej przyszło nam funkcjonować, gdy będzie miał charakter spekulatywny. Iks nigdy nie równa się iksowi, a jest pewną możliwością iksa. Nie negacją, a zmienną płynną i relacyjną wobec ludzkiego, i nie-ludzkiego, w szczególności technologicznego nie-ludzkiego.

Twórczość Holzinger, jak i przywołanej przeze mnie na początku artykułu Julii Ducournau (aby pokazać szersze zjawisko przenikania idei postcyberfeministycznych do sztuk performatywnych, a nawet do mainstreamu) dają nadzieję na zmodyfikowanie relacji z technologiami. Opisane przeze mnie strategie badawcze i artystyczne: alienacji, abiektalizacji i hakowania mogą zdekonstruować ciało, gender oraz podważyć wciąż w pewnych kręgach nienaruszalną binarność. Nagie ciało performerskie w spektaklach Holzinger jest zarówno narzędziem dekonstruującym, jak i tematem samym w sobie. Początkowo austriacka choreografka występowała w kostiumach, decyzja o całkowitym rozebraniu

się była konsekwencją rozwoju i wytwarzania spójnej idei artystycznej. Co dała jej nagość? Nie znalazłam żadnych konkretnych informacji ani w wywiadach, ani w tekstach krytycznych i recenzjach; mogę jedynie jako badaczka tańca spekulować o korzyściach i niebezpieczeństwach płynących z roznegliżowania (choć tych drugich na tym etapie badań nie dostrzegam). Po pierwsze nagie ciało, mimo że nigdy nie jest kulturowo „czyste", bo jak pisał chociażby Preciado, to „system sterytorializowany przez rozmaite technologie polityczne", to może stać się takim na czas trwania spektaklu. Ciało, po którym można pisać; które wymyka się wszelakim identyfikacjom genderowym, ponieważ jest jednym z wielu elementów scenicznych. Ciało-przedmiot, eksponat sceniczny można zhakować, obrzydzić i wyalienować dużo swobodniej niż ciało rzeczywiste. Takie uprzedmiotowione ciało traci płeć i z łatwością tworzy hybrydyczne tożsamości nie-ludzkie; przeistacza się i adaptuje niczym kameleon. Po drugie na poziomie politycznym i partycypacyjnym oswaja z ciałem nienormatywnym, które w kulturze jest wymazywane czy, używając bardziej cyfrowego języka, „edytowane" (jak pisała Russell o ciałach czarnych) albo prezentowane jako inne, gorsze, brzydsze. W *TANZ i Ophelia's Got Talent* niczym się nie wyróżnia, ponieważ wszystkie ciała – queerowe i nie – poddawane są abiektalizacji. Dlaczego zatem postanowiłam przeczytać twórczość Florentiny Holzinger w kluczu postcyberfeministycznym, a nie pojęciami afektu wstrętu czy abiektalności? Postcyberfeminizm traktuję jako teorię wchodzącą w skład projektu krytyczno-filozoficznego, jakim jest posthumanizm. Ponowna refleksja nad granicami człowieka i człowieczeństwa, funkcjonowania ludzi w ekosystemie i ich zależności od innych organizmów – ludzkich i nie-ludzkich, w tym maszyn i całej aparatury technologicznej – wydaje się szczególnie ważna w kontekście zmian klimatycznych. Zmiana optyki i uwrażliwienie na wszystko, co nie mieści się w kategoriach ludzkości, nie powinno być kolejnym trendem

w sztukach performatywnych i efemeryczną metodologią, a całkowitą zmianą paradygmatu myślenia, tworzenia i produkowania wiedzy. Binaryzm należy do przeszłości, jak pisze Preciado za Donną Haraway: „[…] dwudziestopierwszowieczne ciało jest technoożywionym systemem, wynikiem nieodwracalnego rozpadu nowoczesnych dychotomii i binaryzmów (kobiece/męskie, zwierzęce/ludzkie, natura/kultura) (2021, s. 53-54).

Wzór cytowania:

Ożarowska, Maria Magdalena, *Hakowanie patriarchatu. Postcyberfeminizm w twórczości Florentiny Holzinger*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, DOI: 10.34762/t7xy-6v57.

Autor/ka

Maria Magdalena Ożarowska

Maria Magdalena Ożarowska (mariamagdalenaozarowska@gmail.com) – absolwentka wiedzy o teatrze UJ, studentka AT w Warszawie. ORCID: 0000-0003-2711-6831.

Przypisy

1. Po opublikowaniu *Manifestu cyborgów* Donny Haraway feminizm poszerzył się o podmioty nie-ludzkie.
2. Angielskie „cunt”. Tłum. M.O.
3. Feminizm początkowo propagował binaryzm i zajmował się przewagą ciał identyfikujących się jako męskie nad kobiecymi. Jednakże wykluczał wszystkie osoby, które nie mieściły się w opozycjach kobieta-mężczyzna oraz kobiece-męskie; mowa tu o osobach querowych, transseksualnych, interseksualnych. Nie wspominając już o dominacji białego feminizmu. „Gender jest przede wszystkim konstruktem rasowym” – pisze Legacy Russell.
4. Badaczka feministyczna Adrienne Rich zdefiniowała to jako „przymus heteroseksualności”.
5. Tłum. M.O.
6. Termin „abiekt” został rozpowszechniony przez filozofkę Julię Kristevą. Tym mianem określa wszystkie byty, którym odmawia się prawa bycia podmiotami/obiektami. Abiekt budzi wstręt, obrzydza, drażni, nie wpisuje się w heteronormę. Abiektami są zarówno feeryczne stworzenia – wampiry, jak i osoby queerowe, matki karmiące; wszystkie byty

kulturowo nieczytelne.
7. „Aby oszacować prawdziwy wiek kobiety w ekonomii heterokapitalistycznej, trzeba dodać 15 lat, by zrównać ją wiekiem z jej męskim odpowiednikiem; następnie można odjąć po dwa lata za każdy atut urody (rozmiar piersi, szczupłość, długość i gęstość włosów itp.), a dodać po dwa lata za każdy rodzaj społecznego upośledzenia (rozwód, liczba dzieci – każde z nich dodaje kolejne dwa lata, bezrobocie itp.)" (Preciado, 2021).
8. Określenia „technoperformans" użył jako pierwszy John McKenzie we wprowadzeniu do *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, opisując „amerykańską machinę zimnowojenną, w obrębie rozległego „kompleksu wojskowo-przemysłowego". Mimo że geneza terminu jest militarna, technologiczne performanse poszerzyły pole odziaływania, również na sztuki performatywne.

Bibliografia

Ahmed, Sara, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie" 2014 nr 1.

Laboria Cuboniks, *Ksenofeminizm. Ku polityce wyobcowanej*, tłum. B. M. Konior, A. Paszkowska, https://laboriacuboniks.net/manifesto/ksenofeminizm-ku-polityce-wyobcowanej/ [dostęp: 26.01.2023].

Domańska, Ewa, *Humanistyka afirmatywna. Władza i płeć po Butler i Foucaulcie*, „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka" 2014 nr 4.

Foster, Susan Leigh, *The ballerina's phallic pointe*, [w:] *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London 1996.

Haraway, Donna, *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Hester, Helen, *After the Future: n Hypotheses of Post-Cyber Feminism*, https://beingres.org/2017/06/30/afterthefuture-helenhester/ [dostęp: 26.01.2023].

Jelewska, Agnieszka, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, UAM Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2013.

McKenzie, John, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.

Neimanis, Astrida, *Hydrofeminizm, czyli stawanie się ciałem wodnym*, „Dwutygodnik.com" 2020 nr 277, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-cialem-wodnym.html [dostęp: 26.01.2023].

Old Boys Network, *100 Anti-theses*,

https://obn.org/obn/reading_room/manifestos/html/anti.html [dostęp: 26.01.2023].

Preciado, Paul B., *Testoćpun. Seks, narkotyki i biopolityka w dobie farmakopornografii*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.

Russell, Legacy, *Glitch Feminism. A Manifesto*, Verso, London–New York 2020.

Scott, Izabella, *A Brief History of Cyberfeminism*, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-the-cyberfeminists-worked-to-liberate-women-through-the-internet [dostęp: 26.01.2023].

Sobchak, Vivian, *Pieprzyć ciało – przetrzymać tekst, czyli jak wyjść cało z tego stulecia*, tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/hakowanie-patriarchatu-postcyberfeminizm-w-tworczosci-florentiny-holzinger