

Niezapominanie: Love Songs Mary Kelly

Czasy, w których przyszło nam żyć, czyli czasy demokracji pod ochroną (*protected democracy*) – gdy, jak pisze Giorgio Agamben, bezpieczeństwo stało się normalną techniką zachodnich rządów demokratycznych – wpłynęły znacząco na sztukę. Chce ona teraz odgrywać jakąś rolę w pogłębianiu i rozszerzaniu sfery publicznej.¹ Do najbardziej rzucających się w oczy konsekwencji tej sytuacji należą cenzura państwa (weźmy choćby niedawną decyzję gubernatora Nowego Jorku George'a Patakiego o odwołaniu planów umieszczenia The Drawing Center w kompleksie World Trade Center Memorial)² oraz wytaczanie przez państwo spraw karnych – przykładem niech będzie niekończący się proces Stevena Kurtza, członka Critical Art Ensemble, oskarżonego przez władze federalne.³ Innego rodzaju konsekwencją, może mniej rzucającą się w oczy, ale równie ograniczającą udział sztuki w silnie nastawionym na polemikę życiu publicznym, jest pogłębianie się lewicowej melancholii, która weszła do dyskursu kultury, w tym do dyskursu sztuki, w latach siedemdziesiątych XX wieku.

„Lewicowa melancholia” to lekceważący termin, którym Walter Benjamin określił niegdyś przypadłość dotykającą lewicowców bardziej przywiązanych do dawnych ideałów politycznych (czy wręcz – jak twierdzi filozofka Wendy Brown – do upadku pewnego ideału politycznego) niż do możliwości zmian politycznych w chwili obecnej.⁴ Brown twierdzi, że to właśnie lewicowa melancholia czyni analizę polityczną Benjamina tak skostniałą i niepodatną na transformację. Stosując analizę Benjamina do czasów współczesnych, zauważa, że dzisiejsza lewicowa melancholia przystaje do tradycyjnej lewicowej reprezentacji polityki, reprezentacji zawierającej pojęcia takie, jak „jednolite ruchy społeczne, ogół społeczeństwa i polityka oparta na podziałach klasowych”.⁵ Dlatego lewicowi melancholicy ubolewają nad wyzwaniem, które przez ostatnie dziesięciolecia stawiano przed jednolitymi modelami zmiany społecznej, pogardliwie nazywając je postmodernistycznymi. Najważniejszym z tych wyzwań było podważenie idei głoszącej, że społeczeństwo

można w całości objąć za pomocą idei antagonizmu ekonomicznego, który stanowi bazę dla wszelkich innych społecznych antagonizmów i kieruje całą walką emancypacyjną. W ramach sprzeciwu wobec zakwestionowania tej idei lewicowa melancholia próbuje oprzeć to, co polityczne na pewnym ontologicznie uprzywilejowanym założeniu, podkreślając – na co w 1988 roku zwrócił uwagę Stuart Hall – znaczenie determinizmu kapitału i odrzucając polityczną wagę postmodernistycznej troski o podmiot i podmiotowość.⁶ Aktualnym tego przykładem może być wstęp do *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*, książki o wojnie w Iraku, która wzbudziła zainteresowanie pewnych sektorów świata sztuki. Po niestusznym stwierdzeniu, że lewica akademicka w niedalekiej przeszłości odrzuciła polityczne znaczenie kapitalizmu, autorzy tego tekstu piszą: *Takie hasła jak „koniec wielkich narracji”, „pułapka totalizacji” i „radikalna niemożność zredukowania tego, co polityczne” nie przetrwały do kolejnego sezonu.*⁷

Zdania, które autorzy tekstu wykpiwają, reprezentują oczywiście różne rodzaje postmodernistycznej, poststrukturalistycznej i feministycznej krytyki tradycyjnej lewicowej analizy politycznej. Brown sugeruje, że lewicowa melancholia ma wymiar narcystyczny - skostniała analiza, której lewica trzyma się kurczowo, ustanowiła niegdyś bazę dla lewicowej miłości własnej, wskazując jej stronnikom „jasną i pewną ścieżkę w stronę dobra, słuszności i prawdy”.⁸ Ponieważ lewicowa melancholia odnosi się do obrazu społeczeństwa i zmiany społecznej, które zorganizowane są wokół elementu gwarantującego pewną całościowość, proponowana przez nią analiza jest maskulinistyczna. Nie dziwi zatem odrzucenie przez lewicową melancholię nie tylko postmodernizmu, ale i związanego z nim feminizmu. To właśnie postmodernistyczne feministki, a zwłaszcza feministyczne artystki, badały kwestię roli, jaką odgrywają obrazy w produkowaniu i podtrzymywaniu maskulinistycznych podmiotów. Z badań ich wynikało, że subiektywna transformacja psychiczna, podobnie jak transformacja materialna, jest kluczowym składnikiem – a nie zaledwie epifenomenem – zmiany społecznej. Do przewidzenia było, że krytycy i historycy dotknięci lewicową melancholią (włączając w to tych, którzy niegdyś budowali teorie dotyczące znaczenia postmodernizmu, lecz teraz nie widzą w nim nic poza „kulturową logiką późnego kapitalizmu”) nie zechcą w pełni uznać wpływu krytyki feministycznej na konstruowanie znaczenia tego, co polityczne. Lewica może wykorzystywać opresyjną naturę obecnej sytuacji politycznej do legitymizacji odrzucenia tego wpływu krytyki feministycznej, ale w czasach

demokracji pod ochroną, gdy dążenie do władzy stało się cnotą samą z siebie, krytyka feministyczna wydaje się być raczej bardziej niż mniej konieczna i pilna. Podkreślanie przez „lewicowych melancholików” tego, że podstawy społeczeństwa i walki politycznej są czymś danym z góry, ogranicza rozwój demokratycznej sfery publicznej.

Z jednej strony, jak dowodzi Claude Lefort, sfera publiczna wykształciła się dokładnie wtedy, kiedy rewolucja demokratyczna ustąpiła pola, czyniąc niepewnym (a co za tym idzie otwartym na dyskusję) znaczenie pojęcia „społeczeństwo”. Z drugiej strony, bycie w sferze publicznej oznacza odpowiedzenie w jakiś sposób na obecność innych, a zatem wyręca nas z naszego narcyzmu. Artyści, którzy chcą, aby ich prace były częścią demokratycznego życia publicznego, stoją przed zadaniem nie tylko zakwestionowania tej chronionej formy demokracji [*protected democracy*], ale muszą też oprzeć się lewicowej melancholii. Jednym ze sposobów – podsuniętym mi przez wystawę *Mary Kelly Love Songs*, pokazywaną ostatniej jesieni w Postmasters Gallery w Nowym Jorku – jest wierność wydarzeniu, jakim jest feminizm.

„Wierność wydarzeniu” to pojęcie sformułowane przez filozofa Alana Badiou. Podobnie jak „lewicowa melancholia”, termin „wierność wydarzeniu” zakłada jakąś relację z przeszłością, rodzaj historii i pamięci o wcześniejszym radykalizmie. Żeby odróżnić wierność od nostalgicznych form pamięci, Badiou opisuje właściwy jej związek z przeszłością jako niezapominanie. Wierność wydarzeniu to także używana przez Badiou nazwa dla nowej koncepcji etyki, którą określa jako odrzucenie konserwatyzmu. „Wydarzenie” to dla Badiou coś, co dzieje się w pewnej sytuacji. Uzupełnia ono (lecz nie dopełnia) porządek, w jakim zachodzi, niezależnie od tego, czy jest to porządek polityczny, osobisty czy artystyczny. Jako przykład wydarzenia politycznego Badiou podaje rewolucję francuską, prywatnym wydarzeniem jest namiętna miłość, a artystycznym wynalezienie przez Schoenberga skali dwunastotonowej. Wydarzenie nie może być zrozumiałe w ramach już ukonstytuowanej wiedzy, „wybija dziurę” w tego rodzaju wiedzy, wyzwalaając coś, co Badiou nazywa „procesem prawdy”.⁹ Wydarzenie jest rewolucyjne, ale nie w sensie absolutnym, nie jest czymś, co – jak widzi to Julia Kristeva w swojej krytyce rewolucji – ma rozwiązać wszystkie problemy.¹⁰ Wydarzenie wskazuje raczej na nieznaną dotychczas możliwość, oznacza koniec konsensu czy dominującej opinii w porządku, w którym zachodzi i który przerywa. Jego kurs jest niepewny i, co ważne, zmusza podmiot do „wybrania nowego sposobu bycia”. Podmiot staje się

nosicielem wierności wydarzeniu, gdy postanawia od tej pory każdą sytuację odnosić do owego wydarzenia. Bycie naprawdę wiernym wydarzeniu, pisze Badiou, oznacza konieczność całkowitego przepracowania swojego zwykłego sposobu przeżywania danej sytuacji.¹¹ Po Schoenbergu, na przykład, nie mogę już wrócić do pisania muzyki romantycznej. Trwam w tym zerwaniu. Nie „zrywam z zerwaniem” i nie wracam do przerwanej ciągłości. Ale nie pozwolę także wydarzeniu stać się czymś absolutnym, nie przekażę mu totalnej władzy, zmieniając je w nowy dogmat. Wydarzenie, jak przestrzega Badiou, nie odstania substancji sytuacji, w jakiej zachodzi. Raczej nazywa istniejącą w danej sytuacji pustkę [void]. Na przykład taką pustką w porządku politycznym jest znaczenie wspólnoty politycznej.¹² Jeśli, jak chce tego Lefort, rewolucje demokratyczne stanowiły wydarzenia, które skończyły z odniesieniami do absolutnych źródeł znaczeń i podważyły wspólnotę polityczną, to przypisanie ludziom substancjalnej tożsamości, nazwanie nienazywalnego oznaczałoby zdradę demokratycznego wydarzenia i oczywiście zniszczenie sfery publicznej, jaka za jego sprawą powstała.

Dla Badiou podmiot wierności nie istnieje przed wydarzeniem. Podmiot jest raczej kimś, kto został uchwycony w wydarzeniu, jednocześnie jest sobą i przekracza samego siebie. Wydarzenie i nieprzewidywalny bieg procesu rozpoczętego przez owo wydarzenie „przechodzą” przez daną osobę, która w ten sposób zostaje zaangażowana w tworzenie nowego podmiotu - podmiotu, którym decyduje się być, który wykracza poza to, czym jest. Pytanie, przed którym staje podmiot wierności, brzmi: Jak ja, jako pewna jednostka (some-one), będę wykraczać poza swoje bycie, w konsekwencji bycia porwanym przez coś nieznanego.¹³

Prace *Love Songs* Mary Kelly są demonstracją wierności wydarzeniu, o którym Badiou nie wspomina – wierności feminizmowi. Feminizm, kwestionując maskulinistyczne koncepcje podmiotu i sfery politycznej, był próbą zbudowania bardziej demokratycznych koncepcji obydwo.¹⁴ Tak jak zapowiadał tytuł, wystawa Mary Kelly ujmowała feminizm - wydarzenie polityczne - także jako wydarzenie osobiste (namiętną miłość), nadając tym samym nowe znaczenie hasłu ruchu wyzwolenia kobiet: „prywatne jest polityczne”. Hasło to było wyzwaniem zarówno dla mainstreamowej, jak i tradycjonalistycznej krytycznej koncepcji sfery publicznej – obie nakreślały sztywną linię podziału między przestrzenią publiczną/polityczną a prywatną/niepolityczną. Kiedyś podział publiczne / prywatne spychał kwestie kobiece do sfery prywatnej, dziś wspierany jest przez lewicową melancholię, która wyklucza ze sfery publicznej feministyczne badania nad podmiotowością.

Przeciwko temu wykluczeniu Kelly stworzyła przestrzeń – rodzaj teatru – poświęconą historii, pamięci, a także postpamięci feminizmu. Przestrzeń, w której osobiste miesza się z politycznym, w której nie sposób wyraźniej zdefiniować granic między tymi dwiema sferami.

W swoim teatrze niezapominania Kelly sięgnęła do materiału, który służyć może za metaforę wydarzenia: do światła. Wydarzenie, powiada Badiou, jest rodzajem „błyszczącego dodatku do sytuacji”, rozpala się niczym płomień i daje światło, które zanikając, pozostawia w sytuacji pewien „ślad”, rodzaj powidoku odwołującego się do zatartego już wydarzenia - śladem tym podąża wierny podmiot.¹⁵ Prace *Love Songs* przypominają takie właśnie ślady; zostały pokazane w zaciemnionej galerii, jedynym źródłem światła są wystawione prace.

Trzy ściany galerii niczym fryz okala praca *Sisterhood is POW*. Tytuł jest transformacją wczesnego feministycznego hasła *Sisterhood is powerful* (siostrzeństwo jest pełne mocy) we frazę, która wyraża silny wpływ feminizmu jako wydarzenia. *Sisterhood is POW* składa się z trzydziestu sześciu odlanych w akrylu paneli z laserowo wyciętym tekstem. Panele umieszczone są na drewnianych półkach i oświetlone od tyłu jarzeniowym światłem, które rozświetla słowa i zamienia je – dosłownie – w *words of light*, słowa światła, co jest terminem, którym Walter Benjamin określa fotografię, łącząc w ten sposób fotografię z językiem. Podzielone na wersy niczym utwór poetycki teksty Kelly wyrażają subiektywne „niezapomnienie” o jej udziale w pewnym epizodzie z historii brytyjskiego ruchu wyzwolenia kobiet – chodzi o demonstrację przeciwko wyborom Miss Świata w Albert Hall w Londynie w 1971 roku.

Podjmując rodzaj historycznej pracy, którą Drucilla Cornell nazywa „pamięcią wyobrażoną”,¹⁶ Kelly przywołuje to, co miało miejsce wewnątrz i na zewnątrz Albert Hall. W środku odbywają się wybory Miss Świata, gdzie uczestniczki „błyszczą / zęby i długość nóg” – podczas gdy „sędziowie zliczają fakty, liczby, twarze”. Na zewnątrz zaś trwa protest przeciwko temu spektaklowi zdefiniowanej przez patriarchat kobiecości. Podczas protestu „demonstrantki / skrzyżowane ramiona, mocne ręce, dłuższe palce, / wyraźniejsze, świetliste sutki i kroczą migają w stronę fanów”. Pokryte krótkimi zdaniami panele umieszczone na półkach na różnych wysokościach przypominają grupę tablic z hasłami kwestionującymi opresyjną konstrukcję kobiecości. Na czwartej ścianie sali wisi jeszcze jedna, powiązana z poprzednią, praca: *Flashing Nipple Remix*, na którą składają się trzy lightboxy z dużymi czarnobiałymi fotografiami.

To, co przedstawiają, oparte zostało na zdjęciu z archiwum Kelly. Owo archiwalne zdjęcie, dokumentujące uliczny protest opisany w *Sisterhood is POW*, można postrzegać jako ślad feminizmu jako wydarzenia. Uczestniczki protestu, z ironią naśladując performance odbywający się w Albert Hall, umieściły na ubraniach na wysokości sutków i kroczy światełka. Pierwsze zdjęcie *Flashing Nipple Remix* ukazuje współczesne odtworzenie tego protestu przez pięć młodych kobiet. Oto reprezentacja nowego pokolenia feministek nosi takie same światełka, jak dawne uczestniczki protestu. Wprawiają swoje światełka w ruch przez potrząsanie ciałami z narastającą siłą. Kobiety promieniują, ich ciała rozpylają się w świetliste smugi, w świetlne wzory. Jedna z moich studentek zaobserwowała, że ruchome światełka posłużyły za „narzędzie problematyzacji definiowania kobiety przez jej formę anatomiczną... Za pomocą tych działań kobiety stały się złożonymi, niewystawionymi przykładami własnej definicji, przeciwstawiając się ujmowaniu kobiety jako przedmiotu pokazywanego dla przyjemności widza”.¹⁷ Zdjęcia można także odczytać jako na swój sposób humorystyczne obrazy podmiotu wierności Badiou – kobiety uchwycone w błysku wydarzenia feminizmu, korzystające ze śladów, które miałyby nimi pokierować.

7

Wystawa *Love Songs* ma swój dalszy ciąg w tylnej sali galerii Postmasters, gdzie zaprezentowane są dwie prace będące odbiciem tych umieszczonych w pierwszej sali. *Seemed Right*, umieszczona na ścianie z prawej strony, powtarza kształt *Sisterhood is POW*; panele akrylowe są tym razem białe, nie czarne. Tak jak w pracy *Sisterhood is POW*, na panelach umieszczone są wspomnienia starszych feministek, które Kelly poprosiła o opisanie ich pierwotnych reakcji na działalność Ruchu Wyzwolenia Kobiet. Ich odpowiedzi, znowu zapisane za pomocą światła, charakteryzują feminizm jako coś, co „wydawało się właściwe”, „po prostu miało sens”, „było jak objawienie!”.

Naprzeciw *Seemed Right* na lewej ścianie sali Kelly pokazała dziewięćdziesięciosekundową zapętloną projekcję zatytułowaną *WLM Demo Remix*.¹⁸ Tak jak *Flashing Nipple Remix*, film przedstawia wczesną demonstrację Ruchu Wyzwolenia Kobiet oraz jej współczesne odtworzenie. W tej pracy Kelly wykorzystuje autentyczne zdjęcie archiwalne, ślad wydarzenia, zdjęcie demonstracji, która odbyła się w Nowym Jorku w 1970 roku – jednej z kilku demonstracji zorganizowanych w Stanach Zjednoczonych dla uczczenia piętnastej rocznicy wprowadzenia dziewiętnastej poprawki do konstytucji, dającej kobietom prawo wyborcze.

Podobnie jak *Flashing Nipple Remix*, praca *WLM Demo Remix* przedstawia rodzaj międzypokoleniowej obecności [*transgenerational haunting*]. Obraz należący do dziedzictwa wcześniejszej generacji feministek ukazuje się nowemu pokoleniu. W podobny sposób kobiety na późniejszym obrazie „wchodzą” w te na wcześniejszym. Żeby połączyć obraz przeszły z obecnym, Kelly używa techniki powolnego rozmycia – techniki naśladowującej pracę nieświadomego umysłu. Pętla zaczyna się od późniejszego obrazu – zdjęcia z odtworzenia protestu – który stopniowo blednie i zanika, podczas gdy obraz wcześniejszych wydarzeń wyłania się spod spodu i staje coraz wyraźniejszy. Obraz odtworzenia demonstracji nie zanika całkowicie, pozostaje widoczny pod obrazem wcześniejszym, który sam w sobie też nie jest obrazem „pierwotnego” wydarzenia: w przygotowanej przez feministki drugiej fali demonstracji z 1970 roku widać było obecność wcześniejszych performanc’ów ulicznych: późnodziewiętnastowiecznych i wczesno dwudziestowiecznych parad sufrażystek. Zatem także zdjęcie archiwalne przedstawia rodzaj odtworzenia sytuacji wcześniejszej. Dosłownie i w przenośni praca Kelly jest wizualnym remiksem, nagraniem stworzonym za pomocą połączenia składników w nową formę, która zmienia ich właściwości.

Zdanie widoczne na transparencie trzymanym przez protestujące kobiety oscyluje między „jednoczmy się dla emancypacji kobiet” (hasło to pojawia się na fotografii archiwalnej) a widocznym na zdjęciu inscenizacji zdaniem „od kamienia ku chmurze”. Czysto polityczne nawoływanie do zmian emancypacyjnych, będące przywołaniem hasła sufrażystek, wymienia się z daleko bardziej zagadkowym słowem-obrazem opisującym szczególny rodzaj zmiany: transformację bardzo konkretnej rzeczy – kamienia – w coś podatnego na zmianę: chmurę. W kontekście wystawy Kelly zdanie „od kamienia ku chmurze” można odczytywać jako metaforę co najmniej dwóch powiązanych ze sobą zmian: zmiany tożsamości feminizmu jako ruchu politycznego i mutacji podmiotu ukształtowanego przez feminizm. Każda zmiana oznacza odejście od ustalonego stanu rzeczy do stanu zdefiniowanego przez swoją zdolność do zmiany, odradzania się czy też wyzwolenia się. Zarówno feminizm jako wydarzenie, jak i podmiot wierności temu wydarzeniu wykraczają poza koncepcję polityki opartej na solidnych podstawach i wychodzą ku bardziej demokratycznej koncepcji, która istnieje w wielu inkarnacjach i zmienia swój kształt, gdy łączy się z innymi politycznymi celami, na przykład prawami człowieka. To polityka jako remiks.

„Od kamienia ku chmurze” to słowa z wiersza Sylwii Plath *List miłosny*.

Wybranie przez Kelly tytułu *Love songs* (*Piosenki miłosne*) świadczy o pewnym zobowiązaniu: wystawa może być inspirowana Badiou, ale działa, mówiąc dosłownie, pod znakiem Plath, której życie i poezja długi czas były dla feministek czymś ważnym. Wiersz ten zaczyna się od słów:

Trudno opisać zmianę, jaką wniosteś w me życie.
Jeśli teraz żyję, przedtem byłam jak martwa,
Choć jak kamień nic sobie z tego nie robiłam
Trwając w miejscu zgodnie ze zwyczajem.
. (Przełożyła Teresa Truszkowska)

Plath napisała ten wiersz sześć miesięcy po urodzeniu córki, do której jest on adresowany. Dziecko, jak pisze poetka, jednocześnie dało życie jej. Od 1970 roku, kiedy rozpoczęła pracę nad *Post Partum Document*, Kelly interesowała się relacją matka - dziecko. Idąc za Badiou, sugeruje ona, że ową relację można postrzegać jako formę wierności wydarzeniu miłości.²⁰ Co ważniejsze, porównuje ją do intersubiektywności projektu politycznego, a dokładnie do tego rodzaju miłości, która istniała między feministkami w początkach ruchu kobiecego. Twierdzi, że miłość taka charakteryzowała feministyczną wspólnotę wyczułoną na różnice, a co za tym idzie, starającą się stworzyć niehierarchiczne formy organizacji politycznej.²¹ Owo „ty”, do którego Kelly moim zdaniem kieruje swoje miłosne piosenki, to młode i starsze feministki wraz z dzielącymi je i niemożliwymi do pogodzenia różnicami oraz sam feminizm, który dał początek nowemu podmiotowi i do którego narodzin opisanych przez kobiety w pracy *Seemed Right* odnosi się także Kelly, mówiąc słowami Plath: „rozpoznałam cię od razu”.

Jacqueline Rose w swojej znakomitej książce *The Haunting of Sylvia Plath* zauważa, że w wypadku Plath granica między osobistą, psychiczną historią a historią polityczną jest niepewna.²² Dlatego właśnie Plath była srogo ganiona przez krytyków, którzy lubią oddzielać te dwa porządki. Postępując się przykładem Plath, często kwestionowano znaczenie feministycznego postulatu, że prywatne jest polityczne. Rose podkreśla, że niektóre feministki twierdzą, jakoby późne prace Plath odstaniały rozwój autentycznego „ja” poetki.²³ Plath – mówią – wyemancypowała się do stanowczej tożsamości. Te, które interpretują Plath w ten sposób, często przekładają jej podróż osobistą na polityczną, wskazując na nią jako na alegorię feminizmu rozumianego jako ruch, którego celem jest umożliwienie wyłonienia się

transcendentnej kobiecej osobowości. *List miłosny* sugeruje coś zgoła odmiennego. W tym i innych wierszach kamień oznacza „oddzielność” od innych rzeczy. I to dokładnie to twarde oddzielenie charakteryzuje falocentryczne ja, ja rozumiane jako ukonstytuowane na zewnątrz związku, coś prywatnego raczej niż publiczny byt. Jako że Plath opisuje swoją wyzwalającą transformację jako odejście od tego kamiennego stanu, transformacja ta nie może służyć jako ścisły obraz feminizmu, który chce odejść w stronę samoustanowionej kobiecej podmiotowości – zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę *List miłosny* w relacji z wierszem *Trzej królowie*, napisanym przez Plath dzień później. W utworze tym podmiot liryczny, fantazjując o grupie transcendentnych istot unoszących się nad dziecięcą kotyską, dystansuje się wobec ich „pozbawionych miłości” abstrakcji i pyta: Jaka dziewczynka rozkwitła kiedykolwiek w takim towarzystwie?²⁴

Kelly, podobnie jak Rose, dostrzega u Plath inny rodzaj feminizmu, oparty na bezustannym otwarciu i remiksowaniu feministycznej polityki z tym, co „kobiece”, a nie na ostatecznie ukonstytuowanych tożsamościach, które wyrzekają się intersubiektywności i wykluczają zmianę. W *Love Songs* formuła „od kamienia ku chmurze” przeciwstawia się - protestuje przeciwko - niebezpieczeństwu, że feminizm i podmiot feminizmu mogłyby, jak ostrzega Rose, znaleźć się w sytuacji, gdy reprodukują formę falocentryzmu i to w momencie, gdy stwierdzają, że całkowicie odłączyły się od patriarchalnej władzy.²⁵

Zarówno wierność wydarzeniu, jak i lewicowa melancholia oznaczają pamięć o przeszłości i pisanie historii. Inaczej jednak niż tryumfalistyczne historyczne narracje, w których emancypacja prowadzi do rozwiązania, historia Kelly napisana jest w czasie przyszłym uprzednim, czyli czasie, w którym, jak zauważa Cornell, wyobrażanie sobie wszystkiego na nowo nigdy się nie kończy.²⁶ Myśląc o czasie przyszłym uprzednim jako o czasie historii osobistej, Jacques Lacan pisał: *Tym, co się spełnia w mojej historii, nie jest czas przeszły określony tego, co było, bo już nie jest, ani nawet czas dokonany tego, co było, w tym, czym jestem, ale czas przyszły uprzedni tego, czym miałem być, aby stawać się tym, kim się staję.*²⁷ Lacanowski opis historii osobistej przywołuje filozofię historii politycznej Waltera Benjamina. Historyk, jak mówi słynne stwierdzenie Benjamina, nie rekonstruuje przeszłości taką, jaka „była naprawdę”, ale czyniąc z przeszłości i terażniejszości pewną konstelację, włada przypomnieniem takim, jakie rozbłyska w chwili zagrożenia.²⁸ Kelly łączy Badiou i Benjamina - dwóch filozofów błysku i rewolucyjnego „niezapominania”. W *Love Songs* nie da się odróżnić Ruchu Wyzwolenia Kobiet

od transformacji, którą przechodzi w rękach nowego pokolenia i, co być może najważniejsze, w fantazjach obu pokoleń. *WLM Demo Remix* unaocznia czas przeszły uprzedni, nigdy nie pozwalając obrazowi demonstracji z 1970 roku pojawić się samodzielnie. I gdy obraz odtworzenia demonstracji ulega technicznemu zatarciu, on także, dzięki swemu statusowi teatralnego powtórzenia pewnej sytuacji, nie może zostać oddzielony od swojego odpowiednika z przeszłości. Jest to powtórzenie, w którym grupa kobiet dosłownie przejmuje pewien obraz, roszcząc sobie w ten sposób prawo do związku z wydarzeniem, w którym nie brały udziału. Performerki Kelly dokonują mimetycznej identyfikacji, która dla Cornell stanowi podstawę polityki feministycznej.²⁹ Podobnie jak psychiczna narracja czasu powtarzalnego na nowo wyobraża sobie historyczną narrację czasu liniowego i się z nią łączy, Kelly opisuje feminizm (i siebie samą) jak coś, czym byłby on na skutek tego, jaki jest w obecnym procesie stawania się. Główna różnica między wiernością wydarzeniu a lewicową melancholią leży u Kelly w jej odmowie „zerwania z zerwaniem”, odmowie powrotu do przedfeministycznych idei polityki i historii. Dochowując tej wierności, Kelly ani nie absolutyzuje wydarzenia, ani nie zajmuje autorytarnej pozycji w stosunku do młodszego pokolenia. Odrzucając paternalistyczną rolę, która wymagałaby identyfikacji z niby autentycznym feminizmem, Kelly wysuwa na plan pierwszy kategorię fantazji, badając swoją własną wyobraźnię i wyobrażone emocje swoich młodych performerek związane z historią feminizmu i polityką. To kolejna różnica między podmiotem wierności a lewicową melancholią, która, by obronić własną fantazję o władzę, musi zaprzeczyć własnemu udziałowi w tejże fantazji.

ROSALYN DEUTSCHE

1. Giorgio Agamben, *State of Exception*, tłum. Kevin Attell, The University of Chicago Press, Chicago 2005, s. 14.
2. W 2005 roku wycofano się z planów umieszczenia w budynku Centrum Kulturalnego planowanego kompleksu World Trade Center Memorial galerii sztuki Drawing Centre. Decyzja zapadła po opublikowaniu przez gazetę „The New York Daily News” serii artykułów krytykujących wcześniejszy program galerii w SoHo jako zbyt kontrowersyjny. Gubernator Nowego Jorku George Pataki w uzasadnieniu decyzji powiedział: „Nie możemy tolerować w tym miejscu niczego, co oczernia Amerykę, oczernia Nowy Jork, albo wolność czy oczernia poświęcenie i odwagę bohaterów 11 września”. [przyp. tłum.]
3. Mowa tu o Stevenie Kurtzu, członku grupy artystycznej Critical Art Ensemble, wykorzystującym w swoich instalacjach biotechnologię. Został on oskarżony o bioterroryzm po tym, jak w domu, w którym znajdowało się jego laboratorium, umarła żona artysty. Pat. http://www.obieg.pl/text/lr_sjrp.php. [przyp. tłum.]
4. Wendy Brown, *Resisting Left Melancholia*, [w:] Loss, red. David L. Eng i David Kazanjian, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2003, s. 458–465.
5. Wendy Brown, dz. cyt., s. 460, 462–463.
6. Tamże, s. 461–462.
7. Retort (Ian Boal i in.), *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*, Verso, London 2005, s. 9.
8. Wendy Brown, dz. cyt., s. 460. (New York: Semiotexte(e), 2002), 104.
9. Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, Verso, London 2001, s. 41–43.
10. Julia Kristeva, *Revolt, She Said*, tłum. Brian O’Keeffe, Semiotexte(e), New York 2002, s. 104.
11. Alain Badiou, dz. cyt., s. 41–42.
12. Tamże, s. 80–85.
13. Tamże, s. 50.
14. W najnowszej książce Badiou feminizm nie pojawia się w jego zarysie ostatnich czterdziestu lat francuskiej polityki. Alain Badiou, *Metapolitics*, Verso, London 2005, s. xxxiv–xxxv.
15. Alain Badiou, *Ethics*, s.72.
16. Druilla Cornell, *Rethinking the Time of Feminism*, [w:] Seyla Benhabib i in. *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*, Routledge, New York 1994, s. 152.
17. Josh Tonsfeldt, Mary Kelly, «Love Songs», niepublikowane materiały seminaryjne, Barnard College, 2005.
18. WLM – Women Liberation Movement, Ruch Wyzwolenia Kobiet. [przyp. tłum.]
19. W polskim tłumaczeniu pierwszy wers *Trudno opisać zmianę, jaką wniosłeś w me życie przez użycie formy rodzaju męskiego* sugeruje, że adresatem wiersza jest mężczyzna, co nie było zamiarem poetki.
20. Sasha Archibald, *Care and the Psyche: An Interview with Mary Kelly*, w: *At the Mercy of Others: The Politics of Care*, katalog wystawy, Whitney Museum of American Art, New York 2005, s. 26. Wystawa została zorganizowana przez Helena Rubinstein Curatorial Fellows of the Whitney Museum of American Art Independent Study Program i trwała od 18 maja do 18 czerwca 2005.
21. Tamże, s. 26.
22. Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*, Harvard University Press, Cambridge 1992.
23. Tamże, s. 144.
24. W audycji radio BBC, Plath zapowiedziała ten wiersz słowami: „Abstrakcje są z definicji wycofane z życia i sformułowane mimo jego złożoności. W wierszu *Trzej królowie* wyobrażam sobie wielkich filozofów zgromadzonych wokół kołyski nowonarodzonej dziewczynki, która jest życiem samym”. Sylvia Plath, *The Collected Poems*, Harper & Row Publishers, New York 1981, s. 289–290, przypis 130.
25. Jacqueline Rose, dz. cyt., s. 149.
26. Druilla Cornell, dz. cyt., s. 152.
27. Jacques Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. Barbara Gorczyca, Wincenty Grajewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 113.
28. Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, [w] *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), 255.
29. Druilla Cornell, dz. cyt., s. 155.