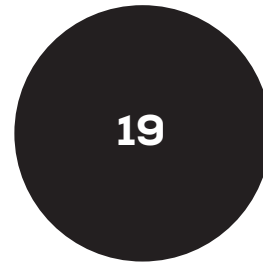




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Bunny Rogers. Dziecinne gry

autorka:

Natalia Sielewicz

źródło:

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 19 (2017)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/531/1061/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Natalia Sielewicz

Bunny Rogers. Dziecinne gry.

Czarujące jest do pieprzenia
bo dzieci są czarujące
a faceci chcą pieprzyć dzieci
Uwierz albo umrzyj kurwa
Dla mnie jesteś martwy

Bunny Rogers @ temu który krzyczy w mojej głowie

Purple face Rolly like some Teletubbies
Baby diamonds wet, shinin' like some guppies
Ayo & Teo, *Rolex* (prod. BL\$\$D)

Amerykańska artystka i poetka Bunny Rogers lubi zwierzątka. Już samo wdzięczne imię Bunny, popularny w anglosaskiej onomastyce skrót od Elizabeth, przywodzi na myśl rozerotyzowaną kremowłosą Króliczkę Lolę, bohaterkę popularnej w latach 90. XX wieku kreskówki *Looney Tunes* (sympatię Królika Bugsa i uwodzicielską koszykarkę z filmu *Kosmiczny mecz*). Przydomek ten jest jednym z wielu przykładów animalistycznych pseudonimów, którymi Rogers posługuje się w cyberprzestrzeni. Jej awatary przyjmują atrybuty owieczek-zdzir (*lambslut*), kucyków (*ponies*), bardzo młodych jeźdźców (*very young riders*) i bohaterek amerykańskich filmów rysunkowych z początku drugiego millennium. Urodzoną w 1990 roku Rogers ukształtowała, jak sama przyznaje, amerykańska popkultura lat 90. – epoka gwałtownej ekspansji programów telewizyjnych dla dzieci i nastolatków, a po roku 2000 – internetowe społeczności, *surfcluby* i gry *role-play*, takie jak Neopets czy Furcadia, które opierają się na światach tworzonych przez społeczność graczy, i których głównym zadaniem jest troska o różnego rodzaju stworzenia. Od 2008 roku z obsesyjną wręcz starannością Rogers archiwizuje każdy swój facebookowy status na Twitterze, a wszystkie artystyczne realizacje i wiersze udostępnia na [blogu](#) i na [Tumblrze](#). Pojawienie się nowych kanałów dystrybucji



Bunny Rogers, *Lady train set*, 2017,
dzięki uprzejmości Société Berlin. Fot.
Bill Orcutt

sztuki w postaci mediów społecznościowych, internetowych galerii i blogów sprawiło, że produkcja (i konsumpcja) twórczości artystek takich jak Rogers odbywa się na płaszczyźnie o wiele podatniejszej na teatr afektów niż sterylny *white cube* instytucji sztuki. Jak słusznie zauważa Nicolas Mirzoeff, praktyki w przeszłości elitarne, takie jak fotografia czy sztuka konceptualna, w wyniku rewolucji 2.0 stały się częścią globalnej kultury wizualnej¹, a bezprecedensowa jak dotąd wolność komunikacji i ekspresji sprawiła, że pierwsi twórcy tak zwanej sztuki post-internetowej tworzyli własne kanały prezentacji i przestrzenie wspólnoty, m.in. *surfcluby* (np. Nastynets czy Loshadka/blog), *imageboardy*, listy dyskusyjne czy sieciowe platformy kuratorskie.

Przełomowe działania artystek i artystów tego nurtu z początku drugiej dekady lat 2000 nosiły znamiona krytyki instytucjonalnej: remiksowały konwencje sztuki awangardowej, kwestionowały status oryginału, kopii i innych uwarunkowań obiegu dzieła sztuki. Warto jednak zwrócić uwagę, że początkowe, stosunkowo skromne pod względem formalnym internetowe działania Rogers wynikały raczej z potrzeby uruchomienia nowych form polityki tożsamościowej w rozszerzonym, zaafektowanym polu aniżeli z konceptualno-strukturalnego namysłu nad Internetem. Internet 2.0 jako środowisko na wskroś przesiąknięte emocjami: od emocjonalnych statusów i emotikonów w mediach społecznościowych po antyspołeczne postawy cybernienawiści i hejtingu, od połowy pierwszej dekady XXI wieku staje się istotną platformą bezpośredniej komunikacji użytkowników sieci, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między twórczynią a odbiorczynią sztuki. To właśnie w perspektywie hiperskomunikowanej, afektywnej sfery internetowej, która organizuje relacje między cyfrowymi reprezentacjami nas samych należy przyjrzeć się intensywności obrazowych przedstawień dojrzewania, miłości, alienacji, depresji i patosu, które Rogers realizuje w swojej bogatej, niejednorodnej twórczości. Artystka niemal kompulsywnie sięga po afektywne schematy dziewczęcej autoprezentacji – z jednej strony po młodzieńczą nonszalancję i sentymentalność, z drugiej po, chwilami grafomańską, egzaltację i ekshibicjonizm, przyglądając się im przez pryzmat nastoletnich lęków i fantazji, seksualnego rozbudzenia i egzystencjalnego niepokoju. Niczym w pamiętniku przeplatają się tu wątki autobiograficzne z wizualnymi poszukiwaniami artystki: filuterne kucyki My Little



Bunny Rogers, *Kinderschule*, 2013,
dzięki uprzejmości Société Berlin

Pony zerkające zalotnie spod długich rzęs, samotne mopy przewiązane wstążką, zwierzaki z gier komputerowych wymagające opieki, własnoręcznie robione hafty, czarne róże i inne elementy gotyckiego imaginariu dorastającej dziewczyny. Jeżeli ten katalog infantylnej dziewczęcości powoduje u ciebie zgrzytanie zębów, drogi czytelniku, to znak, że kruche, wymagające troski przedmioty, osoby i zwierzęta pozostawiają cię w zawieszeniu między estetyczną przyjemnością a niepokojem. Ów impas, podszyty rozkoszą wizualną, a jednocześnie irytacją i wyższościową, protekcyjną postawą, bywa podyktowany (często niczym nieusprawiedliwionym) poczuciem przewagi w ocenie dobrego smaku, rozsądku i dojrzałości. Jest zjawiskiem, które amerykańska badaczka kultury i literaturoznawczyni Sianne Ngai nazywa afektem mniejszym (*minor affect*), uczuciem labilnym i antykatartycznym, które nie prowadzi do zdecydowanej reakcji, takiej jak gniew, złość, rozkosz i spełnienie, lecz pozostawia nasze sensualne doświadczenie na peryferiach bodźców².

W swoim tekście pragnę przyjrzeć się problematycznej twórczości Rogers przez pryzmat koncepcji zawartej w książce Ngai *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Autorka analizując paradygmat sprzecznych uczuć, wprowadza aparat pojęciowy oparty na trzech ambiwalentnych doznaniach estetycznych: *zany* (zwarjowany, zakrecony), *cute* (uroczy, rozkoszny, słaśny, fajniutki) i *interesting* (interesujący)³. Pokazuje, jak powyższe konwencje trywialności i kolokwialności organizują naszą relację z przedmiotami codziennego użytku, towarami konsumpcyjnymi i produktami kultury. Co istotniejsze, autorka traktuje je jako pełnoprawne obiekty analizy krytycznej i estetycznej, zadając pytanie o to, w jaki sposób konsumpcyjne fantazje stają się wyrażalne i jaki afekt wywołują w odbiorcy. Nie przez przypadek autorka zakreśla obszar wspólny między strefą konsumpcji, strefą produkcji a strefą sztuki, wskazując, jak *cute*, *zany* i *interesting* stały się idiomami zarówno nurtów modernistycznych, takich jak ekspresjonizm, kubizm, minimalizm, jak i postmodernistycznych gatunków: internetowej poezji flarf, retromanii i duchologii, hauntologii, sztuki postinternetowej i innych⁴.

W przypadku estetyki afektywnej *cute* Ngai przygląda się ambiwalentnym artykulacjom słabości i nieporadności – miękkim, pozornie błahym kategoriom, silnie związanym z funkcjonowaniem w sferze domowej, w otoczeniu znajomych, intymnych przedmiotów: trochę słodkich, a trochę strasznych. To właśnie na grząskim gruncie ogniska domowego, którego funkcja wykracza poza ramy azylu bezpieczeństwa, a raczej sytuuje się gdzieś na styku przyjemności, konsumpcji

i opresji padamy ofiarą słodkiej zemsty przedmiotów. Ngai wskazuje bowiem na intrygującą zależność w opisywanych przez siebie estetykach afektywnych. Jak zauważa badaczka, *cute*, *zany*, i *interesting* działają o tyle podstępnie na nasz barometr uczuć, że niekoniecznie produkują pozytywną emocjonalną reakcję względem obiektów o takich przymiotach⁵.

Aby przybliżyć niepokojącą twórczość Bunny Rogers, chciałabym krytycznie spojrzeć na polityczno-estetyczny projekt *cute*, wyrażony przez to, co słodkie, usytuowane niebezpiecznie blisko kiczu i kampu, domowej aktywności kobiet, sentymentalności, dziecinności i pracy afektywnej.

Warto zaznaczyć, że przewrotność powyższej kategorii opiera się na założeniu, że postaci, przedmioty i towary o cechach określanych jako dziecięce budzą uczucia

opiekuńczości i czułości⁶. Oddziałują więc przede wszystkim na poziomie emocjonalnym przez wzbudzanie litości i empatii. Pochwała *cute* to przyzwolenie na pieszczotliwą, zmysłową relację z przedmiotem, który jest nam znajomy i kusi swoją niewinną aparycją (np. pluszowy miś) lub z obiektem-fetyszem, który opisujemy wyrazem zdrobniałym, wręcz kokieteryjnym, oddającym czułość, sympatię i aprobatę, jakimi go darzymy. Konsumpcja i troska leżą więc u sedna niebezpiecznych związków z tym, co słodkie i godne pożądania. Doskonałego przykładu protekcyjno-czułej relacji podmiotu z towarem i obiektem fantazji dostarcza fragment piosenki nastoletnich gwiazd R&B Ayo & Teo, której głównym bohaterem jest rolleksik (*rollie*) „z purpurową tarczą jak Teletubiś i malutkimi diamentkami świeącymi jak gupiki”⁷. Fetyszizm towarowy sprowadza obiekt pożądania do pysznego produktu, w którym należy zatopić zęby lub go pochłonąć – w tym przypadku jest to „rolleksik z odrobiną sosu farmerskiego” (*rollie with a dab of ranch*), innymi słowy z diamentami, których ekskluzywna aura zostaje „udomowiona” przez aluzję do swojskiego smaku ulubionych czipsów (w hip-hopowym slangu „sos” [*sauce*] oznacza pewność siebie i zamiłowanie do luksusowych przedmiotów).

W teledysku do utworu nastoletni piosenkarze śpiewają o kosztownych błyskotkach, markowych ubraniach i zaletach popularności, tańcząc i przechadzając się po zimnych wnętrzach centrum handlowego⁸. Ciało dorastającego dziecka jako obiekt i marka, stale poddawane zabiegom ulepszenia, reżimom autokreacji i zdyscyplinowane za pomocą przekazów medialnych, odnajduje przestrzeń zabawy już nie tylko w świecie cyfrowym, lecz przede wszystkim w galerii handlowej, odrealnionej, hybrydycznej przestrzeni będącej pomostem między sferą internetu



Bunny Rogers, z serii *Pones*, dzięki uprzejmości Société Berlin

a materialną rzeczywistością.

O ile wspomniane wyżej przykłady ilustrują to, jak estetyka i pole afektywne *cute* wyrażają się mniej lub bardziej świadomie w języku i produktach masowej konsumpcji, o tyle sztuka trzeciej fali feminizmu dość konsekwentnie i intencjonalnie eksploruje kody wizualne związane z dziewczęcością, infantylnością i innymi praktykami tradycyjnie przypisywanymi kobietom. Trzecia fala feminizmu od początku lat 90. wprowadziła nowy, niekiedy autoironiczny, nieskrępowany i ekshibicjonistyczny ton dyskusji na temat wizerunku kobiet, ich roli społecznej, pragnienia, fizjologii i tożsamości (również rasowej). Wiele artystek – od gwiazd sztuki feministycznej lat 90, takich jak Tracey Emin, Frances Stark czy Sophie Calle, po Amalię Ulman, Rachel Maclean, Michelle Rawlings i inne artystki młodego pokolenia – celowo przywłaszcza wyżej wymienione tropy i rezygnuje z bezpośredniego kontestowania patriarchalnej retoryki na rzecz patosu i otwartej, sentymentalnej demonstracji emocji, usiłując przejąć kontrolę nad reprezentacją kobiecego doświadczenia. Książka Ngai jest o tyle istotna, że umożliwia spojrzenie na powyższe praktyki z ukosa w poszukiwaniu upiornej, wyzierającej zza wygładzonych krawędzi, strony *cute* i jej wywrotowego potencjału. Analiza badaczki skłania mnie do przeanalizowania przez pryzmat jej obserwacji twórczości Rogers jako przedstawicielki grupy artystek, które idą o krok dalej od postironicznego eksplorowania dziewczęcej estetyki. Na pierwszy rzut oka Rogers uprawia krytykę przemocy wpisanej w systemy patrzenia i konsumowania obrazów. Nie zawsze jednak jest to eksplikowana wprost oskarżycielska wypowiedź artystki. Wykorzystując strategie identyfikacji i nadidentyfikacji, swoim internetowym alter ego odwołuje się do kodów wizualnych i narracyjnych skojarzeń, które dotyczą uprzedmiotowienia dzieci i zwierząt przez kulturę masową. Konstruując narracje wokół kategorii wieku i płci, robi to w sposób dwuznaczny i ulotny, odnosząc się zarówno do uniwersalnej natury pustki, jak i osobistego poczucia straty związanej z przemijaniem i utratą niewinności.

W pracy *Blankets*, zrealizowanej w 2013 roku wraz z artystą Filipem Olszewskim, Rogers sięga do zdjęć chronionych znakiem wodnym, które znalazła na internetowych stronach dziecięcych agencji modelingowych i wykorzystała, tworząc serię mięciutkich pastelowych kocyków. Artyści rezygnują z jakiegokolwiek figuratywnej reprezentacji tego, co przedstawiają zdjęcia. Fotografie dzieci zostają wymazane i zastąpione dominującym kolorem palety, w jakiej wykonano portret dziecka. Jedynymi elementami, które odsyłają nas do źródła, są znak towarowy i slogan

reklamowy przeniesione w formie haftu na miękką, pluszową tkaninę. Na satynowo-wełnianych przykryciach widnieją napisy: „Dark feelings” (mroczne uczucia), „Ukrainian nymphets” (ukraińskie nimfetki), „Veiled pages” (zawoalowane strony), które bynajmniej nie przywodzą na myśl nazw agencji młodocianych modelek i modeli. Wskazują raczej na seksualizację i utowarowienie wizerunku dzieci w świecie, w którym, jak pisze Rogers, „czarujące jest do pieprzenia”. Mimo że Rogers i Olszewski usuwają z pierwszego planu jakiegokolwiek dowody przestępstwa czy etycznego nadużycia, pozostawiają odbiorcę w zawieszaniu i z wyraźnym poczuciem dyskomfortu. Ewidentny brak dzieci na zdjęciach mówi więcej o przemocy niż ich obecność. „Obecność jest najwolniej gasnącą substancją” – przyznaje Bunny Rogers⁹. Nie pozostaje bez znaczenia fakt, że kocyk (*blankie*) według psychologa Donalda Winnicotta to także obiekt przejściowy, oznaczający ulubiony przedmiot dziecka, który ma dla niego specjalne znaczenie emocjonalne i zmysłowe¹⁰. Jest obiektem kompulsywnych uczuć i gestów – gryzienia, miętoszenia, gniewu i miłości, a jako substytut rodzica ma za zadanie przetrwać dziecięce eskcesy¹¹. Rogers i Olszewski przekierowują skopifiliczną uwagę odbiorcy na doświadczenie seksualne samego podmiotu – dziecka, które ów kocyk ściska i przytula. Co istotniejsze, sprowadzenie erotycznego wizerunku do abstrakcyjnego kodu wizualnego nie powtarza i nie reprodukuje przemocowego gestu patrzenia na obraz dziecka.

W odmiennym duchu utrzymana jest seria stale realizowanych autoportretów artystki zatytułowana *Pones (Kuce)*, w których Rogers kłęka na kolanach i przyjmuje pozycję kuczka na tle opuszczonych budynków, łąk, pomników, parkingów i innych miejsc w przestrzeni publicznej. Artystka nie wygina ciała w uwodzicielskiej pozie, lecz zastyga w dość groteskowej figurze, która w swej niejednoznaczności sytuuje się na styku dziecięcej zabawy i fantazji o byciu przedmiotem erotycznym. *Kuce* Rogers destabilizują jednak przemoc patrzenia i konsumowania „słabych” obrazów, obnażają bowiem brutalność, której ofiarą się stają. Jak pisze Ngai, „nawet jeśli uroczy obiekt jest najbardziej zniewolonym z obiektów, to właśnie



Bunny Rogers, *Nymphets Studio*, 2013, dzięki uprzejmości Société Berlin



Bunny Rogers, z serii *Pones*, dzięki uprzejmości Société Berlin

w jego ekstremalnym uprzedmiotowieniu leży klucz do potencjalnego oporu i wyzwolenia¹². Słodki, słaby obiekt swoją pasywnością wymusza reakcję na voyeurystycznym konsumencie, demaskuje tym samym jego podatność i uległość wobec przedmiotu, który pragnie zdominować.

Warto zaznaczyć, że zbliżone przykłady dwuznaczej gry z jednoczesnym internalizowaniem i ujawnianiem przemocowych aspektów tego, co urocze i zniewalające, są charakterystyczne nie tylko dla artystek młodszego pokolenia; pojawiają się znacznie wcześniej wśród przedstawicielek sztuki feministycznej z połowy XX wieku, które śmiało można by uznać za pionierki trzeciej fali feminizmu. Mam tu na myśli choćby surrealistyczne kolaże i rzeźby Louise Bourgeois czy *Sweet Sixteen*, kruche obiekty-waginy z ceramiki autorstwa Hanny Wilke, wyglądające jakby zaraz miały się rozpaść na drobne części. Z kolei na gruncie sztuki polskiej warto sięgnąć do twórczości Marii Pinińskiej-Bereś, która od połowy lat 70. wprowadza w swoją rzeźbiarską praktykę repertuar miękkich, obłych i delikatnych form skonstruowanych z pikowanych kołder, poduszek i gąbek. Z uwagi na formę i specyfikę kolorystycznej palety utrzymanej w tonacji delikatnych różów, bieli i fioletów krytycy wielokrotnie podkreślali cielesny, zmysłowy aspekt prac Pinińskiej-Bereś, niekiedy infantylizując i zamykając ją w ramach „subtelnej, sztuki kobiecej”. Trudno jednak odmówić ironicznego, wręcz niepokojącego charakteru instalacjom artystki, która świadomie manipulowała powyższą estetyką, by na poziomie językowym w zdrobniałych tytułach prac rehabilitować słowa i rzeczy przypisane do najpospolitszych kobiecych czynności. Jeśli trzymamy się tezy Ngai, że system, w który wikłają nas słodkie rzeczy, produkuje często przeciwstawny afekt, podobną zależność zauważamy w słodko-wstrętnych obiektach Pinińskiej-Bereś (mam na myśli przede wszystkim instalacje z wyhaftowanymi słowami „pierożek,” „pokoik” oraz „psychomebelki” z papier mâché i drewna). Pobłażliwe uwielbienie od obrzydzenia i wstrętu dzieli tylko cienka linia; a reakcji emocjonalnej na coś słodkiego i nieporadnego niekiedy towarzyszy tłumiona złość, wynikająca z poczucia, że oto padliśmy ofiarą manipulacji i emocjonalnego szantażu¹³. Dodajmy, że „uroczy” nie zawsze jest komplementem. Słodkie zdrobnienia miewają zabarwienie ironiczne lub autoironiczne, jako przejaw zakamuflowanej autoagresji związanej na przykład z deprecjacją własnego wyglądu („mój krzywy nosek”, „grube nóżki”, „małe cycuszki”).

Słodkie mopy, wstążki i melancholijne meble Rogers, podobnie jak *Psychomebelki* Pinińskiej-Bereś, nabierają cech ludzkich. Aż proszą się o dotyk, jednocześnie opierają się przemocy, którą prowokuje ich pasywność. Artystka ze szczególnym

upodobaniem animuje pensjonarskie krzesła, maskując ślad ich zużycia i permanentnej nudy. Seria zatytułowana *Sad Chairs* (2015) przedstawia drewniane, pomalowane na szaro krzesła, które aż uginają się pod ciężarem smutku i żałoby. Jak pisze o nich poetka Hannah Black, niektóre „po raz pierwszy w życiu leżą płasko na plecach z nogami wzniesionymi ku górze; wyzwolone, w stanie bezużyteczności, staną się byle czym”¹⁴. Krzesła Rogers, niczym uległe kochanki, dosłownie performują słabość, a perwersyjność ich słodkiej, zatroskanej natury opiera się również na dwuznacznej, ponadczasowej estetyce. Stylistycznie ciężko przypisać je do konkretnej epoki. Choć przemożny urok ich prostoduszności przywodzi na myśl pragmatyczną oszczędność wzornictwa z czasów purytańskich kolonii, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że są owocami seryjnej produkcji na drukarkach 3D. Ta nierozstrzygalna natura rzeczy przynależnych skądinąd do pełnej napięć i tajemnic przestrzeni domowej, do *das Unheimliche*, nadaje im nostalgicznego, wręcz wanitatywnego charakteru i wprowadza atmosferę niesamowitości. Czyż nie jest to emblematyczne dla zjawiska, które amerykańska badaczka i poetka Joyelle McSweeney w książce *Necropastoral: Poetry, Media and Occult* opisuje terminem nekrosielanki?¹⁵. Badaczka nazywa w ten sposób „pandemię, lęk i napięcie, które w sposób tajemny infekują sterylne granice klasycznej sielanki”¹⁶. Jak przypomina McSweeney, pierwszoplanową rezydentką Arkadii jest Śmierć. Śmierć i przemijanie goszczą też permanentnie w cyfrowej arkadii Rogers, w przestrzeni usytuowanej na styku zabawy i przemocy. Jej sztuka konfrontuje to, co swojskie, czułe i nieporadne, z tym, co jest niemożliwe do usymbolizowania i potencjalnie zagraża ustalonemu porządkowi. Przewijającym się stale motywem w jej twórczości jest Columbine High School w Littleton w stanie Kolorado. To usytuowane u podnóża pasma górskiego malownicze miasteczko, w którym „wszyscy są przyjaźnie do siebie nastawieni i łączy ich wspólnota tradycyjnych wartości”¹⁷, stało się miejscem jednego z największych masowych zabójstw na terenie placówek oświatowych w historii Stanów Zjednoczonych.

Przypomnijmy, że do tragedii doszło 20 kwietnia 1999 roku, kiedy dwaj nastoletni uczniowie szkoły, Eric Harris i Dylan Klebold, weszli na teren liceum i strzelając z broni palnej, zamordowali 12 uczniów i uczennic oraz jednego nauczyciela, raniąc



Bunny Rogers, *Sad Chair*, 2015, dzięki uprzejmości Société Berlin

przy tym 24 inne osoby. Sami popełnili samobójstwo, zanim do budynku wkroczyła policja. W toku śledztwa ustalono, że sprawcy masakry przygotowywali atak przez rok. Mieli zamiar zdetonować w szkole dwie bomby, aby zabić jak najwięcej osób, ale gdy ładunki ukryte w plecakach nie wybuchły z powodu wadliwej konstrukcji, zaczęli strzelać z broni palnej. Rogers była zaledwie dziewięcioletnią dziewczynką, kiedy doszło do masakry w Columbine, jednak siła medialnego przekazu, moralnej paniki i tajemniczej aury wokół postaci młodocianych zamachowców odcisnęła głębokie piętno na świadomości artystki. Dylan i Eric zyskali z resztą status bożyszczy wśród wielu nastolatków, które na forach internetowych dywagowały na temat ich stanu ducha, wyznawały miłość, a nawet przebierały się za zabójców. W Polsce dużą liczbą odsłon cieszyła się strona columbine.blog.pl, obecnie dostępna pod adresem columbinepolska.wordpress.com, na której autorka umieściła m.in. faksymilia pamiątnika Erica Harrisa.

W trzech wielkoformatowych instalacjach – *Columbine Library* (2014), *Columbine Cafeteria* (2016), *Moving is in every direction. Environments* (2017) – oraz *Brig Und Ladder* (2017), najnowszej realizacji Rogers w Whitney Museum of American Art, artystka rekonstruuje kluczowe miejsca zbrodni w amerykańskim liceum: bibliotekę, stołówkę i audytorium. Są to o tyle frapujące odwzorowania, że wyjątkowo precyzyjnie odpowiadają konkretnym artefaktom. Trudno im jednak przypisać dowodową jakość; to bardziej uwzniośnione pamiątki i trofea niż dowody z miejsca tragedii. W regałach na książki, pluszowych plecakach i obitych miękkim pastelowym materiałem krzesłach ze śladami po kulach przeplatają się skrajne rejestry emocji: erotyka, przemoc, kicz i żaloba. Rogers przeciwstawia dwoistą naturę rekonstrukcji subiektywnej refleksji na temat własnej alienacji i przemijania, zestawiając niepokojącą scenografię z animacjami wideo, w których sama wciela się w społeczne ikony amerykańskich kreskówek, Gaz Membrane i Joan of Arc. Antybohaterki odczytują melancholijnym głosem Rogers jej własne wiersze na tle stołówki, biblioteki i miejsca szkolnych apeli. Animacjom daleko jednak do wyidealizowanej reprezentacji rodem ze stocka. Glitche cyfrowych bohaterek niczym neurotyczne symptomy ujawniają się raz po raz między lekturą wierszy, napisanych przez Rogers prostym, bezpośrednim językiem, ocierającym się niekiedy o patos i nastoletnią grafomanię.

Przykład Andrei

Andrea ma porcelanową cerę
Andrea nie jest weganką
Andrea ciężko pracuje
Andrea dużo pisze
Andrea odrabia prace domowe
Andrea młodo wygląda
Andrea nie ma doświadczeń seksualnych
Ani fantazji
Andreę podnieca ciasna bielizna
Jestem spostrzegawcza
Wszyscy kochają się w Andrei
Trzech heteryków z naszej klasy
Jeden ze sklepu z częściami
Kilku pasażerów linii L
Andrea też potrzebuje miłości
Andrea nie zasługuje na śmierć
Chcę zacząć zbiórkę by ocalić Andreę

dotyk

Ważne by telefon był naładowany
żeby można było mnie łapać mają po temu powody
mam mieć drzwi „otwarte”
Pojebów się zabija, dlatego¹⁸

Czy estetyczno-emocjonalny wymiar traumy i smutku można wyartykułować za pomocą zimnych i perfekcyjnych technologii cyfrowych, powołując do życia materię nieożywioną, tak jak robi to Rogers w przypadku swoich awatarów, mebli, zabawek i innych domowych przedmiotów? Jak mówić o przemocy i żałobie bez jednoczesnej egzaltacji? Twórczość Rogers nie udziela jednoznacznych odpowiedzi na powyższe pytania, a raczej komplikuje ich odbiór i skupia jak w soczewce spektrum problemów, jakie niosą z sobą reprezentacje dzieciństwa, dojrzewania, erotyki i przemocy. Rogers przewartościowuje stereotypy związane z tym, co udomowione i niewinne, poszukując świadectwa, które wyraża tęsknotę, a jednocześnie nie stroni od słabych i minorowych rejestrów, takich jak frustracja, nuda, poczucie porażki, samotność i poczucie alienacji. W czasach, kiedy życie publiczne ulega coraz głębszej infantylicyzacji i teatralizacji, potrzebujemy nie tylko alternatywnych formuł patosu, lecz przede wszystkim języka, który umożliwi nawigację po mętnych wodach afektów. Być może wskazówki dostarcza Jack Halberstam w książce *The Queer Art of Failure*, w rozdziale poświęconym filmom animowanym, gdzie twierdzi, że ruchome obrazy wykonane w technice CGI w przeciwieństwie do klasycznych, linearnych narracji kreskówek wytwarzają rewolucyjne fantazmaty przetrwania, samoorganizacji i oporu¹⁹. Halberstam dowodzi, że filmy animowane stanowią dla dzieci laboratorium utopii; są artykulacją wiary, w to, że „rzeczy» (zabawki, kamienie i gąbki) mogą być tak samo żywe jak ludzie²⁰. Badacz broni potencjału „głupiutkiego, błazeńskiego archiwum” (*silly archive*) do wyobrażenia sobie lepszego świata i szansy na zakwestionowanie patriarchalnego, kapitalistycznego porządku²¹. Wszak dzieci przynależą do queerowego paradygmatu w tym znaczeniu, że nie podlegają heteronormatywnym oczekiwaniom dorosłych: „nie dobierają się w pary, nie są romantyczne, nie mają religijnej moralności, nie boją się śmierci ani porażki. Są kolektywnymi stworzeniami, które stawiają stały opór swoim rodzicom, mimo że nie są władcami swego terytorium²². Jeśli szukać analogicznego rewolucyjnego archiwum gestów, wyobrażeń i uczuć, to z pewnością odnajdziemy je w repozytorium prostodusznych przedmiotów i cyfrowych awatarów Rogers; nieruchomych rzeczy, które nas poruszają.



Bunny Rogers, *Lady Amalthea (mourning mop)*, 2013, dzięki uprzejmości Société Berlin

Przypisy

- 1 Nicolas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa 2016, s. 44.
- 2 Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2005.
- 3 Eadem, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge 2015.
- 4 Flarf – poezja pisana z pomocą wyszukiwarek internetowych; charakteryzuje się intensywnym wykorzystaniem internetu jako generatora treści; często uwzględnia mowę potoczną i błędy gramatyczne. Duchologia – badania estetyczne nad kulturą wizualną lat 80. i 90 – zob. Olga Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016. Hauntologia – koncepcja wyłożona w 1993 przez Jacques’a Derridę w książce *Widma Marksa*, zakładająca, że społeczeństwo po końcu historii zacznie się kierować w stronę estetyk, które są obecnie postrzegane jako dziwne i staromodne, a więc w stronę „widm” przeszłości. Zob. Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016.
- 5 Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories...*, s. 4.
- 6 Ibidem, s. 3.
- 7 Ayo & Teo, *Rolex*, 2017.
- 8 Ayo & Teo, *Rolex*, teledysk, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=lwk5OUII9Vc>, dostęp 28.02.2018.
- 9 Zach Sokol, *Bunny Rogers on her deeply intimate solo show at the Whitney*, „i-D Vice” z 1 września 2017, https://i-d.vice.com/en_us/article/9kkjb3/artist-bunny-rogers-wants-you-to-know-she-acknowledges-your-hurt, dostęp 28 lutego 2018.
- 10 Zob. Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories...*, s. 89.
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem, s. 98.
- 13 Ibidem, s. 24.

- 14 Hannah Black w : Bunny Rogers, *Columbine Library Société*, Berlin 2014, bez paginacji.
- 15 Joyelle McSweeney, *The Necropastoral. Poetry, Media, Occults*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2015.
- 16 Ibidem, s. 3.
- 17 Masakra w Columbine High School, CBS Reality, bez daty, <https://www.youtube.com/watch?v=LK93UGeZBxg>, dost  p 2 maja 2018.
- 18 Bunny Rogers, *Poetry reading in Columbine Cafeteria with Gazlene Membrane*, (wideo) 2014, prze  . Olga Byrska.
- 19 Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham 2011.
- 20 Ibidem, s. 27.
- 21 Ibidem, s. 29.
- 22 Judith Halberstam, *Pixarvolt – animation and revolt*, „Flow Journal” z 30 sierpnia 2007, www.flowjournal.org/2007/08/pixarvolt-%E2%80%93-animation-and-revolt/, dost  p 28 lutego 2018.