23

# Widok. Theories and Practices of Visual Culture

**tytuł:**
Prezydentki
**autorka:**
Joanna Krakowska
**źródło:**
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2019 nr 23
**odsyłacz:**
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/23-sila-kobiet/prezydentki
**doi:**
https://doi.org/10.36854/widok/2019.23.1845
**wydawca:**
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
**afiliacja:**
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

Eileen Myles; Zoe Leonard; queer; poezja

**streszczenie:**

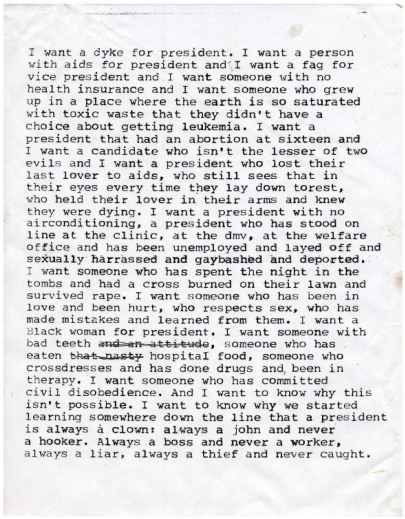
Eileen Myles, lesbijka, poetka i performerka, z nowojorskiego Downtown wystartowała w wyborach w 1992 roku jako niezależna kandydatka na urząd prezydenta Stanów Zjednoczonych. Przez kilka miesięcy prowadziła polityczną i poetycką kampanię wyborczą, pisząc listy do wyborców. Artykuł jest relacją z tej kampanii, w której chodziło przede wszystkim o reprezentowanie kobiet, odmieńców i ludzi biednych. Właściwym kontekstem dla kampanii Eileen Myles, będącej formą akcji bezpośredniej, są tu polityczne i artystyczne wystąpienia innych przedstawicielek queerowej awangardy tego czasu.

**Joanna Krakowska** - Joanna Krakowska jest profesorką w Instytucie Sztuki PAN i wicenaczelną miesięcznika „Dialog". Ostatnio wydała książki: PRL. Przedstawienia (2016) i Demokracja. Przedstawienia (2019) w serii Teatr publiczny 1765–2015 oraz trzytomowe wydawnictwo projektu HyPaTia (2018).

# Prezydentki

Nie zamieszkają w Białym Domu. Żadna z nich nie zasiądzie w Gabinecie Owalnym, nie zakończy wojny, nie wdroży paktu klimatycznego i praw antydyskryminacyjnych, żaden z nich nie przemówi przed Kongresem, nie ograniczy dostępu do broni, nie podpisze ustawy o opiece emerytalnej. Ale to właśnie oni mieli władzę, to one dokonały rewolty – zmiana kulturowa, do jakiej doszło za ich życia i za ich sprawą jest realna, skuteczna i, chciałoby się wierzyć, trwała.

Kiedyś mówiło się po prostu o kontrkulturze, o awangardzie i sztuce eksperymentalnej, dziś z perspektywy mainstreamu można powiedzieć śmiało, że w ciągu ostatniego półwiecza dokonała się queerowa – odmieńcza rewolucja. Strategie polityczne lesbijskiego performansu, gejowskiego teatru, queerowego kina i wszelkiej ostentacyjnie nieheteronormatywnej sztuki – w połączeniu ze społecznym aktywizmem – przyniosły skutek. Mentalny, społeczny, legislacyjny. Czy trwały, trudno dziś wyrokować.


I want a dyke for president. I want a person with aids for president and I want a fag for vice president and I want someone with no health insurance and I want someone who grew up in a place where the earth is so saturated with toxic waste that they didn't have a choice about getting leukemia. I want a president that had an abortion at sixteen and I want a candidate who isn't the lesser of two evils and I want a president who lost their last lover to aids, who still sees that in their eyes every time they lay down torest, who held their lover in their arms and knew they were dying. I want a president with no airconditioning, a president who has stood on line at the clinic, at the dmv, at the welfare office and has been unemployed and layed off and sexually harrassed and gaybashed and deported. I want someone who has spent the night in the tombs and had a cross burned on their lawn and survived rape. I want someone who has been in love and been hurt, who respects sex, who has made mistakes and learned from them. I want a Black woman for president. I want someone with bad teeth ~~and an attitude~~, someone who has eaten ~~that nasty~~ hospital food, someone who crossdresses and has done drugs and been in therapy. I want someone who has committed civil disobedience. And I want to know why this isn't possible. I want to know why we started learning somewhere down the line that a president is always a clown: always a john and never a hooker. Always a boss and never a worker, always a liar, always a thief and never caught.

»I want a president...«, Zoe Leonard, 1992.

Trzeba więc o tej rewolucji opowiedzieć, zwłaszcza teraz, kiedy w różnych miejscach na świecie, a także czy przede wszystkim w Ameryce, mówi się głośno o konserwatywnej kontrreakcji, a zarazem o deficycie równości, sprawiedliwości, empatii liberalnych społeczeństw. Trudno o lepszy moment na przyjrzenie się historii artystek i artystów, dla których nieheteronormatywna tożsamość była tematem i środkiem wyrazu artystycznego,

przesłanką społecznej aktywności i narzędziem politycznym. Także po to, by upewnić się, że gigantyczna praca, którą wykonały i wykonali, a wraz z nią ich przekonania i osobiste świadectwa nie odchodzą bezpowrotnie w przeszłość, nie idą w zapomnienie i na zmarnowanie. Pokolenie kontrkultury i undergroundu, Fabryki, La Mamy, Stonewall, Wynajętej Wyspy, Ridiculous, Hot Peaches, Solo Homo, WOW Café, ACT UP!, Lesbijskich Mścicielek ma dla współczesnych mocny przekaz. Niekoniecznie pozytywny, łagodny, racjonalny, przyjemny, optymistyczny i do podobania się, ale z pewnością ośmielający wyobraźnię i poszerzający granice tego, co realne, i tego, co wyobrażone.

## Kandydatki

Jedenastego października 2016 roku z okazji zbliżających się wyborów prezydenckich w nowojorskim parku High Line – zbudowanym na położonych kilka metrów nad ziemią torach kolejki wąskotorowej, która niegdyś zaopatrywała składy handlowe w Chelsea – umieszczono instalację z wierszem Zoe Leonard z 1992 roku. Urodzona w 1961 roku autorka jest artystką wizualną, dla której lata 80. i 90. to czas opłakiwania umierających na AIDS przyjaciół i intensywnej aktywności politycznej na rzecz przeciwdziałania pladze. Wiersz dając świadectwo kulturze, nastrojom, politycznemu klimatowi tamtego czasu, wrócił po latach z niespodziewaną intensywnością.

> Chcę lesbę na prezydentkę. Chcę na prezydenta kogoś, kto ma AIDS, i chcę pedała na wiceprezydenta, i osobę bez ubezpieczenia zdrowotnego, i kogoś, kto dorastał w miejscu tak zatrutym toksycznymi odpadami, że nie było wyjścia i musiał dostać białaczki. Chcę prezydentkę, która w wieku szesnastu lat miała aborcję, i kandydatkę, która nie jest mniejszym złem, chcę prezydenta, któremu AIDS zabrało ukochanego i który za każdym razem, gdy kładzie się spać,

> widzi to przed oczami, który tulił w ramionach kochanka, wiedząc, że ten umiera. Chcę prezydentkę, która nie ma w domu klimatyzacji, prezydenta, który czekał w kolejce w szpitalu, w urzędzie i po zasiłek, która była bezrobotna, wyrzucona z pracy, molestowana seksualnie i prześladowana za homoseksualizm, i deportowana. Chcę osobę, która spędziła noc pod celą, i której spalono przed domem krzyż, i która przeżyła gwałt. Chcę osobę, która kochała i została zraniona, która szanuje seks, która popełniała błędy i na nich się uczyła. Chcę na prezydentkę czarną kobietę. Chcę kogoś, kto ma zepsute zęby i charakter, kto jadł paskudne szpitalne jedzenie, kto jest transwestytą, i brał narkotyki, i chodził na terapię. Chcę osobę, która popełniła obywatelskie nieposłuszeństwo. I chcę się dowiedzieć, dlaczego to nie jest możliwe. Chcę się dowiedzieć, dlaczego w pewnym momencie przywykliśmy, że prezydent zawsze musi być pajacem, zawsze dziwkarzem, a nigdy dziwką. Zawsze szefem, a nigdy robolem, zawsze kłamcą, zawsze złodziejem – a nigdy go nie złapią[1].

Ten wiersz napisany dla queerowego pisma nie zdążył się ukazać, bo pismo padło, więc przez lata krążył w kopiach i odpisach, a potem na pocztówkach wydanych przez feministyczny i queerowy magazyn „LTTR", w końcu przetłumaczony na kilka języków stał się scenariuszem i narzędziem w kampaniach politycznych. Pierwsze jego zbiorowe czytanie zorganizowano w Szwecji w związku z wyborami parlamentarnymi w 2010 roku. „Chciałyśmy zgromadzić aktywistów, artystów, przyjaciół i kolegów, by wspólnie odpowiedzieć na gwałtowny wzrost w naszym kraju nastrojów neoliberalnych, które otwierały drogę do parlamentu partii faszystowskiej, rasistowskiej i homofobicznej" – napisały organizatorki manifestacji, podczas której wiersz Zoe Leonard czytano w kółko przez godzinę[2]. Od tamtej pory podobne akcje organizowano między innymi w Tallinie, Kopenhadze, Madrycie, Helsinkach, Paryżu, a w październiku 2016 roku w Waszyngtonie.



Tymczasem 6 listopada 2016 roku, dwa dni przed amerykańskimi wyborami prezydenckimi, na High Line, w pobliżu instalacji z wierszem Zoe Leonard, zgromadzili się artyści, poeci i performerzy, którzy „odmrażając sobie tyłki”[3] – wedle ich własnych słów – przez kilka godzin czytali i śpiewali. O seksie także, ale przede wszystkim o własnej wściekłości wywołanej sytuacją polityczną. A przecież było jeszcze przed wyborami, które wygrać miał kandydat uosabiający wszystko, czego nienawidzili najbardziej. Na razie niemal beztrosko i na przekór sytuacji, która już była i tej, która miała zaraz nadejść, dzielili się swoimi pomysłami i fantazjami o ograniczonym zasięgu – jak zwykle, choć może kiedyś to się zmieni.

W tę zimną niedzielę wśród artystek na High Line była też Eileen Myles. To o niej, dla niej czy w związku z nią Zoe Leonard napisała w 1992 roku swój wiersz. Eileen Myles – kobieta, lesbijka, poetka i performerka z nowojorskiej East Village, dzielnicy awangardowych, queerowych, ubogich artystów – wystartowała bowiem w wyborach w 1992 roku jako niezależna i „otwarcie kobieca” kandydatka na urząd prezydenta Stanów Zjednoczonych, a tym samym kontrkandydatka Billa Clintona oraz sprawującego tę funkcję George'a Busha.

Nie pierwsza zresztą wpadła na pomysł, żeby zademonstrować, jak absurdalnie nieosiągalne i nie-do-pomyślenia jest zwycięstwo kobiety, artystki i lesbijki w takim wyścigu.

W 1979 roku Barbara Hammer, reżyserka filmowa, pionierka feministycznego eksperymentalnego kina queer, wykonała przed Białym Domem performans *Put a Lesbian in the White House*. Był to taki moment w jej karierze, kiedy usilnie poszukiwała sposobów „wydostania się z kadru”. Od czasu własnego coming outu w 1970

roku zdążyła już przedstawić na ekranie swoją, jak mówiła, świeżo odkrytą tożsamość fizyczną, kinestetyczną i emocjonalną: „Moja strategia przez całe lata 70. polegała na wprowadzaniu lesbijskiego ciała na ekran, wnoszeniu do filmu lesbijskiego subiektywizmu, podważaniu heteronormatywności kina eksperymentalnego”[4]. *Dyketactics* (1974) Barbary Hammer był rzeczywiście filmem eksplorującym sensualność lesbijskich ciał, celebrującym bliskość i zbiorową idyllę. Inny jej film, *Multiple Orgasm* (1976), to z kolei sama kwintesencja lesbijskiego subiektywizmu – obraz waginy w trakcie masturbacji, na który nakładają się niezwykłej urody krajobrazy.

Zdaniem reżyserki ta strategia działała, choć niekoniecznie dla lesbijskiej widowni, tęskniącej raczej za historiami typu hollywoodzkiego, z którymi mogłaby się zidentyfikować. Stąd pomysł, by strategię zmienić, skoro bezpośrednia reprezentacja ciał i zmysłów nie prowadziła ani do „zmiany politycznej”, ani do „zwiększenia akceptacji”, ani do „celebrowania różnicy”. Barbara Hammer postanowiła zatem wejść w interakcję z widownią, wymusić jej fizyczne zaangażowanie, a tym samym wprowadzić ją w nową przestrzeń.

Najpierw jednak samą reżyserkę skłoniła do tego cenzorka, która pojawiła się na jednym z pokazów, gdzie miał zostać wyświetlony *Multiple Orgasm*, i oświadczyła, że skonfiskuje film, jeśli tylko taśma znajdzie się w projektorze. „Nie chciałam stracić filmu, ale też nie chciałam się wycofać. Wyszłam przed publiczność i przez sześć minut, to jest tyle, ile trwa film, opisywałam wszystkie przedstawione w nim orgazmy! Ujawniłam także akt cenzury, który właśnie się dokonał”, mówiła Barbara Hammer[5]. Było to, co prawda, wymuszone, ale ewidentne „wydostanie się z kadru”. Kolejne miało być już w pełni świadome i dobrowolne, by nie powiedzieć, zaangażowane:

> W okolicach roku 1979 byłam już znużona pokazywaniem filmów całkowicie pasywnej publiczności. Pomyślałam sobie,

> że taka widownia nie może przecież dokonywać wyborów politycznych, skoro nie podejmuje żadnej aktywności. Żeby wyciągnąć ją z foteli, zrobiłam film *Available Space* [Dostępna przestrzeń], który wyświetlałam z obrotowego stołu na kółkach, przemieszczając się z nim po całej sali. Publiczność musiała się ruszyć z miejsca, żeby film zobaczyć[6].

Film wyświetlany na ścianach, podłodze, suficie, na załamaniach muru albo w kątach był częścią performansu na temat kobiety usiłującej rozepchnąć filmowy kadr, wydostać się z niego, przekroczyć bariery architektoniczne, wyjść poza ekran. Dostępna przestrzeń – zgodnie z tytułem filmu – mogła zostać i została znacząco poszerzona. Zapytana o lata 70., Barbara Hammer odpowiada więc bez wahania: „Lata 70.? Wtedy wszystko było radykalne. Porzucałyśmy przypisane sobie role i oczekiwania wobec kobiet. Szukałyśmy nowych form seksualności przez pożądanie. Odkrywałyśmy, że możemy funkcjonować w świecie na własnych prawach, a nie na tych, których nas wyuczono. Pierwszy raz poczułyśmy się silne"[7].

W jakimś sensie performans *Put a Lesbian in the White House* był takim właśnie ostatecznym gestem porzucenia ramy, wyjściem z kadru i wyartykułowaniem pragnienia, które zapewne samej artystce wydawało się wówczas raczej abstrakcyjne. Nie może specjalnie dziwić, że Barbara Hammer sama siebie nie potraktowała wówczas poważnie – wcale nie chciała sięgać po władzę, choćby symboliczną, a tylko zabawić się jej pożądaniem. Jedyne więc, co po tym zostało, to ślad na pocztówce w archiwum. Dwanaście lat później Eileen Myles, traktując swój start w wyborach także jako rodzaj performansu, poszła jednak dalej, bardziej konkretnie, szczegółowo i jednak do

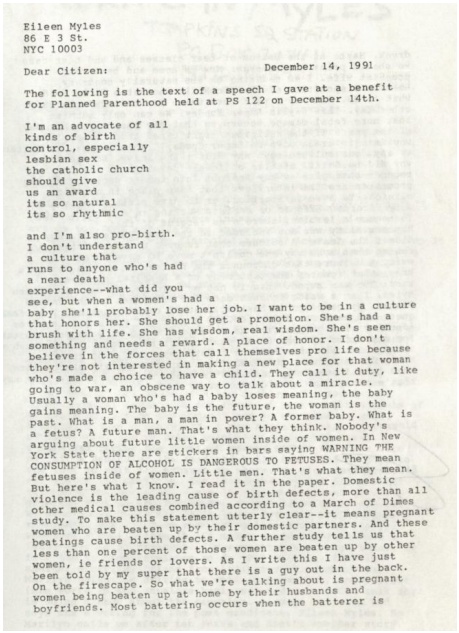
pewnego stopnia – serio.

## Kampania wyborcza

Owszem Eileen Myles włączyła poezję w kampanię, zaczynając od *Amerykańskiego wiersza*, w którym przedstawiła własne życie, pisała o bezdomnych, chorych, umierających na AIDS, pytała o wysokość czynszów, pieniądze na dentystę i konstatowała tylko na poły ironicznie:

> Jestem z Kennedych.
> I czekam
> na wasze rozkazy.
> [...]
> Wszyscy jesteśmy z Kennedych
> A ja jestem waszą prezydentką[8].

Ale też ogłosiła swoją kandydaturę oficjalnie i rozpoczęła rzeczywistą kampanię, która polegała przede wszystkim na wysyłaniu listów do obywateli i obywatelek. W liście z 11 września 1991 roku napisała między innymi, że impulsem do startu w wyborach było dla niej przemówienie George'a Busha na Uniwersytecie Michigan, gdzie przypuścił on atak na poprawność polityczną jako nową formę cenzury. Poetka tak tłumaczyła swoje motywacje:



Eileen Myles
86 E 3 St.
NYC 10003

Dear Citizen: December 14, 1991

The following is the text of a speech I gave at a benefit for Planned Parenthood held at PS 122 on December 14th.

I'm an advocate of all
kinds of birth
control, especially
lesbian sex
the catholic church
should give
us an award
its so natural
its so rhythmic

and I'm also pro-birth.
I don't understand
a culture that
runs to anyone who's had
a near death
experience--what did you
see, but when a women's had a
baby she'll probably lose her job. I want to be in a culture
that honors her. She should get a promotion. She's had a
brush with life. She has wisdom, real wisdom. She's seen
something and needs a reward. A place of honor. I don't
believe in the forces that call themselves pro life because
they're not interested in making a new place for that woman
who's made a choice to have a child. They call it duty, like
going to war, an obscene way to talk about a miracle.
Usually a woman who's had a baby loses meaning, the baby
gains meaning. The baby is the future, the woman is the
past. What is a man, a man in power? A former baby. What is
a fetus? A future man. That's what they think. Nobody's
arguing about future little women inside of women. In New
York State there are stickers in bars saying WARNING THE
CONSUMPTION OF ALCOHOL IS DANGEROUS TO FETUSES. They mean
fetuses inside of women. Little men. That's what they mean.
But here's what I know. I read it in the paper. Domestic
violence is the leading cause of birth defects, more than all
other medical causes combined according to a March of Dimes
study. To make this statement utterly clear--it means pregnant
women who are beaten up by their domestic partners. And these
beatings cause birth defects. A further study tells us that
less than one percent of those women are beaten up by other
women, ie friends or lovers. As I write this I have just
been told by my super that there is a guy out in the back.
On the firescape. So what we're talking about is pregnant
women being beaten up at home by their husbands and
boyfriends. Most battering occurs when the batterer is

> [Bush] oświadczył, że największym zagrożeniem dla wolności słowa w Ameryce są dziś „politycznie poprawni". Są to, jego zdaniem, członkowie ruchu ACT UP!, ofiary przestępstw na tle

> uprzedzeń: kobiety, homoseksualiści, przedstawiciele mniejszości etnicznych i rasowych. Chciałby, żeby siedzieli cicho. [...]
> Dziś ogromna większość Amerykanów nie może liczyć na specjalne traktowanie. Na bardzo specjalne traktowanie mogą za to liczyć biali heteroseksualni mężczyźni z wyższej klasy średniej, ich małżonki i dzieci. Na specjalne traktowanie mogą liczyć chrześcijańscy fundamentaliści oraz płody[9].

Przedstawiła się wyborcom:

> Jestem Amerykanką, mam 41 lat, jestem kobietą, lesbijką, pochodzę z rodziny robotniczej, jestem poetką, performerką, pisarką, i wyłącznie z tego czerpię swoje dochody. Płacę podatki. Większość dorosłego życia przeżyłam poniżej poziomu ubóstwa, pozbawiona opieki zdrowotnej.

I zadeklarowała, że:

> Od tej chwili do dnia wyborów wszystkie moje artystyczne przedsięwzięcia, czytania i performanse staną się wydarzeniami politycznymi.

Miesiąc później, w kolejnym liście sporo miejsca poświęciła swoim nastrojom i emocjom. Przyznała, że do niedawna za ich zmienność odpowiadały narkotyki i alkohol, ale obecnie zawdzięcza to głównie własnym hormonom. Zwłaszcza zespół napięcia przedmiesiączkowego silnie na nią działa i powoduje znaczne obniżenie nastroju, choć myśli samobójcze nawiedzają ją rzadziej, jeśli tylko zaangażuje się w jakiś projekt czy spektakl:

> Moje kandydowanie to także tego rodzaju rozpaczliwy gest, jedyny możliwy w naszym rozpaczliwym życiu. Bo żyjemy w rozpaczliwych czasach. Nie wydaje się wam, że Prezydent Stanów Zjednoczonych musi być czasami zrozpaczony?[10]

Eileen Myles miała więc do zaoferowania „kampanię zmiennych nastrojów", bo twierdziła, że wizerunkom zawsze jednakowych,

nieprzeniknionych twarzy polityków zwyczajnie nie można ufać. W listopadowym liście zamieściła też nowy, smutny wiersz pod tytułem *Wyprzedaż tapet z powodu bankructwa*, który był czymś w rodzaju ody do szarości i został napisany, o czym poinformowała czytelników autorka, w ponurym nastroju przedmiesiączkowym:

> O szarości jesteś
> obojętna,
> zapomniana,
> o szarości
> moja pochmurna
> auro, barwo
> burz
> budynków
> bez
> tabliczek z nazwami
> instytucji[11].

W tym samym liście Eileen Myles zapraszała wyborców na „duży wiec" w styczniu w teatrze La Mama z udziałem Holly Hughes, Reno, Five Lesbian Brothers i innych queerowych performerek i performerów, z którymi dobrze się znała. W ich środowisku, związanym z WOW Café Theatre, uważano ją za sztandarową poetkę lesbijskiej bohemy. Potrafiła bowiem – jak twierdzi Holly Hughes – przepuścić rytmy bitników przez pryzmat feministycznego doświadczenia queerowego, a jej brawura i ekscentryczne poczucie humoru świetnie korespondowały z wrażliwością WOW Café[12]. Eileen Myles, jako poetka, nie uważała teatru za „swoją" przestrzeń, chociaż ludzi teatru miała zdecydowanie za „swoich"[13]. Była przy tym w WOW stałą bywalczynią, a później także performerką. I właśnie w tym okresie, pod koniec lat 80., znacząco ożywiła swoją performerską działalność. Jej artystyczne performanse miały stać się politycznymi. I odwrotnie. „The New York Magazine" z 20 stycznia 1992 roku w rubryce „Performance" zapowiedział zatem nie

„duży wiec", lecz występ Eileen Myles w teatrze La Mama, informując zarazem, że cena biletu wynosi dwanaście dolarów.

Kandydatka na prezydentkę na tym, co prawda tylko relatywnie „dużym", wiecu wygłosiła przemówienie, w którym zapoznała zgromadzonych ze stanem swojego zdrowia: „Krwawią mi dziąsła – ale mam to w miarę pod kontrolą". Przyznała, że już dawno ostrzegał ją dentysta, że powinna się tym zająć, ale zrobiła to dopiero jak rzuciła picie i narkotyki. Potem mówiła o umieraniu ojca i o utracie przyjaciela, który umarł na AIDS: „To nie jest prywatna sprawa. W Ameryce 130 tysięcy osób umarło z powodu AIDS [...]. 79 osób zginęło podczas wojny w Zatoce, 50 tysięcy na wojnie w Wietnamie". A potem o gwałtach: „Tylko w 1991 roku 87,6 tysiąca amerykańskich kobiet zostało zgwałconych, z czego 3 tysiące w Nowym Jorku. Nasze dziewczyny. Czyż one też nie powinny być weterankami wojennymi? Bohaterkami? [...] Sama byłam zgwałcona. To był gwałt na randce. W który część osób w ogóle nie wierzy"[14]. Zanim jeszcze na koniec poświęciła kilkanaście gorzkich zdań skorumpowanej scenie politycznej, oświadczyła, że startuje w wyborach prezydenckich, ponieważ uzmysłowiła sobie, jak wygląda jej życie oraz życie tych, którzy jej słuchają, i jest tym wstrząśnięta, a Kongres niestety nie.

Prowadziła swoją kampanię wyborczą pod hasłami redukcji wydatków na zbrojenia, międzynarodowej współpracy na rzecz pokoju, równości wszystkich bez względu na pochodzenie, rasę, płeć i seksualność. Obiecała, że nie zamieszka w Białym Domu tak długo, jak długo w Ameryce będą bezdomni. Że powoła Ministerstwo Kultury. Że w ciągu trzech miesięcy od objęcia urzędu zapewni wszystkim opiekę zdrowotną, bo sama jej potrzebuje. I że – skoro otwarcie deklaruje się jako kobieta i osoba nieheteroseksualna – to ma powody, żeby te grupy faworyzować.

W kampanii wystąpiła więc między innymi na zgromadzeniu na rzecz organizacji Planned Parenthood (Świadome rodzicielstwo), które odbyło się w grudniu 1991 w klubie PS 122,

gdzie na ogół występowały awangardowe zespoły i artyści.

Także i tam zaczęła od wiersza:

> Jestem rzeczniczką wszelkiego
> rodzaju kontroli
> urodzin, zwłaszcza
> lesbijskiego seksu
> kościół katolicki
> powinien dać
> nam nagrodę
> za naturalność
> za rytmiczność
> i jestem także za rodzeniem[15].

A ściślej, za prawami kobiet, które rodziły, za uhonorowaniem ich, skoro przeżyły to graniczące ze śmiercią doświadczenie. Płynnie przechodząc od wiersza do przemówienia, Eileen Myles zwracała uwagę, że kobieta rodząc, przestaje się liczyć, bo zaczyna liczyć się tylko dziecko. Że płód jako przyszły człowiek jest ważniejszy niż teraźniejsza kobieta. Że nawet tabliczki w barach ostrzegają, że spożywanie alkoholu jest niebezpieczne dla płodu. Tymczasem naprawdę niebezpieczna dla płodu jest przemoc domowa, a ta najczęściej spotyka kobiety w ciąży ze strony ich pijanych partnerów.

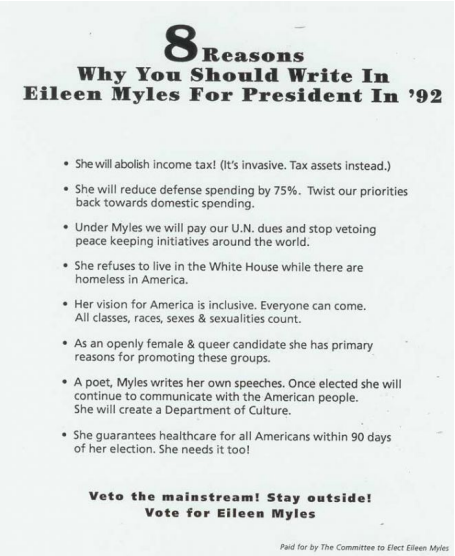
Kolejne wystąpienia, rozsyłane potem w formie listów do obywatelek i obywateli, miały coś z energii stand-upu, ryzykowne sformułowania, zaskakującą retorykę, anarchizujący wydźwięk, ale przede wszystkim zawsze były umocowane w jakimś przyziemnym konkrecie, przywoływały zwyczajne doświadczenia, odnosiły się do prozy życia, ciała i samopoczucia, co pozwalało na identyfikację z kandydatką. Bo jak mówiła Eileen Myles: „W mojej kampanii chodzi przede wszystkim o reprezentację”[16]. Kobiet, odmieńców i ludzi niezamożnych. A jak dotąd swoich rzeczników mają jedynie – jak już wiadomo – heteroseksualni mężczyźni z klasy średniej, ich rodziny, chrześcijańscy

fundamentaliści i płody. Eileen Myles mówiła więc wprost, że część swojej kampanii chce poświęcić kwestii widzialności kobiet nieheteroseksualnych w Ameryce: „Podobno jedna na dziesięć kobiet jest lesbijką, ale oprócz Martiny [Navrátilovej – dop. J.K.] nie ma żadnej naprawdę sławnej"[17].

Snując swoje szkatułkowe i pełne dygresji listy-przemówienia, opowiedziała między innymi o pralni w piwnicy swojego domu przy Trzeciej Ulicy. Problem z pralnią polegał na tym, że nie zainstalowano tam żadnej wentylacji, więc para z wyziewami przedostawała się do położonych powyżej mieszkań. Wszyscy mieszkańcy podpisali petycję w tej sprawie do administratora budynku. Eileen Myles także, jednak nie przestała z pralni korzystać i sąsiedzi byli z tego powodu wściekli. Uwielbiała prać, ale kiedy starannie tę kwestię przemyślała, doszła do następującego wniosku:

> Jeśli popieram prawo sąsiadów do tego, by nie byli zatruwani, to mój podpis pod petycją nie wystarczy i powinnam taszczyć pranie na drugą stronę ulicy i być konsekwentna, zamiast podstępnie a wesolutko robić sobie pranie w naszej piwnicy. Nie chcę przez to powiedzieć, że to jest dokładnie to samo, co robią Stany Zjednoczone, wetując wszystkie pokojowe inicjatywy Rady Bezpieczeństwa ONZ, zwłaszcza te dotyczące Iraku, a potem twierdząc, że dyplomacja nie działa. Ale można to odbierać w podobny sposób. Pomyślałam sobie po prostu, że powinniście wiedzieć, jaka perfidna okazałam się we własnej kamienicy[18].

W efekcie swojej kampanii Eileen Myles wystartowała w dwudziestu ośmiu stanach jako kandydatka, którą wolno było dopisywać na karcie do głosowania. Przegrała z Billem Clintonem, tak jak zresztą przegrał z nim George Bush.




Jej kampania wyborcza była wzorowym performansem – przeniesieniem strategii artystycznych w obszar realnej polityki, czy raczej tego, co uchodzi za realną politykę. Paradoksalność tego performansu polegała na tym, że wymuszał uznanie reguł gry wyborczej i dostosowania się do jej konwencji, a zarazem w każdym aspekcie je podważał. Bezpośredniość działań zakładała przy tym klarowną artykulację tego, co zwykle w artystycznym performansie podlega nieograniczonej semiozie czy, jeśli ktoś woli, derridiańskiej różni. Jednocześnie w swoim programie wyborczym poetka odwoływała się do tego wszystkiego, co od dobrych kilku dekad tworzyło niepisaną konstytucję nowojorskiego Downtown – dzielnicy artystów, wyrzutków, intelektualistów, ćpunów i imigrantów. Oto Eileen Myles aktualizowała utopię artystyczną i dekonstruowała rzeczywistość polityczną – co tak naprawdę w pełni wybrzmiało dopiero 6 listopada 2016 roku w parku High Line.

Tam, z pamięcią o umieszczonym nieopodal wierszu Zoe Leonard i nawiązując do wyborczych doświadczeń sprzed dwudziestu czterech lat, Eileen Myles wygłosiła tak zwaną *acceptance speech* – zwyczajową przemowę zwycięskiej kandydatki. A zatem, skoro wygrała, będzie mogła zamienić Biały Dom w schronisko dla bezdomnych. Przekaże znaczące fundusze na biblioteki, gdzie przez dwadzieścia cztery godziny na dobę będzie można czytać i oglądać filmy. Edukacja będzie za darmo, pociągi także. Samochody zostaną zakazane. Broń palną się zakopie. Wszędzie otworzą się sale prób, gdzie instrumenty muzyczne będą dostępne dla każdego. Rozmnożą się stand-upowcy i komicy. Każdy będzie się mógł uczyć hiszpańskiego albo

chodzić do centrów seksu, gdzie będzie można brać udział w konkursach na wytrysk, oglądać porno albo pomagać farmerom w uprawie kwiatów.

Piętrząc triumfalne obrazy ufundowane na iluzorycznym zwycięstwie, poetka zbliżyła się zdecydowanie do fantasmagorycznych wizji Jacka Smitha, do przewrotnych żartów Charlesa Ludlama, do ironicznych konceptów Split Britches. Nie można było mieć wątpliwości, skąd przychodzi, skąd jej język i zasób politycznych fantazji.

## Poetka

Jak wielu artystów osiadłych na Lower East Side, pochodziła z klasy robotniczej. Jak wielu z nich odebrała katolickie wychowanie i nie ukończyła żadnych studiów. Przez dziesięć lat jednak, odkąd w 1974 roku przyjechała do Nowego Jorku, nie opuściła żadnego czytania poezji w St. Marks Church-In-The-Bowery, gdzie od 1966 roku działał The Poetry Project, kontynuujący tradycję poetyckich wieczorów w kawiarniach i barach dzielnicy. Bywali tu doskonali poeci rozmaitych ugrupowań: zarówno bitnicy, jak i ci z Black Mountain i ze szkoły nowojorskiej, ale też Lou Reed i Laurie Anderson. W latach 70. Eileen Myles mogła tam posłuchać Roberta Lowella czy Charlesa Bukowskiego, uczestniczyć w warsztatach, proponować i prowadzić czytania. Kościół, z proboszczem Michaelem Allenem, przyjacielem odmieńców, artystów i aktywistów, od lat 60. był nie tylko ich azylem, lecz także mekką, zwłaszcza że dysponował pieniędzmi rządowymi z programów przeciwdziałania patologiom społecznym. W przypadku Eileen Myles na dłuższą metę przeciwdziałał skutecznie:

> Przestałam pić w 1983 i przez rok chwytałam się różnych strasznych zajęć – sprzątałam mieszkania, puszczałam balony z helem na koncercie Diany Ross w Central Parku – aż pojawiła się praca dyrektorki artystycznej The Poetry

> Project i wtedy zdałam sobie sprawę, że na całym świecie nie ma innej pracy, do której byłabym lepiej przygotowana. Bo przecież przez dziesięć lat w Nowym Jorku prócz przesiadywania tam nie robiłam nic innego[19].

Eileen Myles jako poetka związana więc była, i jest dotąd, z najważniejszym nowojorskim ośrodkiem eksperymentalnej poezji – The Poetry Project w St. Marks Church. Jako performerka występowała i wystawiała w Judson Church, PS 122 i WOW Café. Każde z tych miejsc w East Village to legenda – jakkolwiek oksymoronicznie to brzmi w odniesieniu do sztuki eksperymentalnej i zaangażowanej. Eileen Myles zadomowiona w środowisku queerowych performerek z WOW Café, wychyla się w przeszłość ku pokoleniu bitników za sprawą bliskiego jej Allena Ginsberga, a zarazem w przyszłość ku popkulturowej emancypacji za sprawą serialu *Transparent* (2014–)[20], w którym nie tylko cytuje się jej wiersze, lecz także stała się pierwowzorem jednej z postaci. Łączy generacje i branże odmieńców. Łączy je także przez swoiste doświadczenie:

> W latach 80. recytowałam wiersze, żeby zarobić na życie jako performerka, bo sama poezja nie była jeszcze performansem. Uczyłam się więc po prostu swoich wierszy na pamięć i występowałam, ale przecież nie potrafiłam się ruszać, nie opanowałam języka ciała, a w dodatku nie chciałam wcale być aktorką. Byłam już wówczas trzeźwa i chodziłam na spotkania AA, więc powoli nauczyłam się mówić..., bo wiadomo, że wcześniej tak naprawdę mówiłam tylko, kiedy się napiłam. Lubiłam Spaldinga Graya, więc pomyślałam sobie, że może spróbuję improwizacji[21].

Spróbowała. Poproszona o występ w jakiejś sali teatralnej, opowiedziała o tym, jak została zgwałcona. Opowiadała to lekko, tak jakby miała to być zabawna, miła historyjka i patrzyła, jak widownię wbija w krzesła. Wtedy zdała sobie sprawę, że głos ma niezwykłą polityczną moc. Jako kandydatka na prezydentkę obiecywała więc, że swoje przemówienia będzie pisać

samodzielnie. Sądząc po listach z czasów kampanii, byłaby to stanowczo nowa jakość w polityce, a zarazem niespodzianka, jak wiele politycznych tez da się wyrazić językiem poezji.

Nawet sam akt głosowania został przez nią opisany niczym akt intymny i sensualny: „Będziesz w kabinie sama i jest w tym coś lubieżnego, jak w podglądaniu przez wizjer, jak w przebieralni czy w konfesjonale"[22]. Każdemu należy się taka chwila – obsceniczna, ekstatyczna i na osobności – mówi Eileen Myles, która i dziś uważa poezję za istotną dla demokracji. Im jest gorzej, tym poezja jest lepsza, bo staje się bardziej potrzebna. Z tym że tak w literaturze, jak w ogóle we wszystkim, mężczyźni powinni udać się na wakacje: „Powinni przestać pisać książki. Przestać robić filmy czy telewizję. Zrobić sobie przerwę na pięćdziesiąt albo i na sto lat"[23].

Przypomina to – choć zostało bardziej uprzejmie i łagodniejszymi słowami wyrażone – myśl Valerie Solanas zawartą w *SCUM Manifesto* z 1967 roku:

> Życie w tym społeczeństwie w najlepszym razie zieje skrajną nudą, a społeczeństwo pod żadnym względem nie odpowiada na potrzeby kobiet, więc kobietom mającym zmysł obywatelski, odpowiedzialnym i śmiałym nie pozostaje nic innego jak tylko obalić rząd, zlikwidować system monetarny, wdrożyć całkowitą automatyzację i zniszczyć płeć męską[24].

Eileen Myles, prócz tego, że w odróżnieniu od Solanas nikogo nie postrzeliła, w hasłach politycznych swojej kampanii wyborczej i w poetyckich metaforach jest w gruncie rzeczy niewiele mniej radykalna. Solanas postuluje, a Myles praktykuje fundamentalne przekształcenie polityki i kultury – zburzenie fallocentrycznego porządku opartego na przemocy, niesprawiedliwości i wstydzie oraz ustanowienie waginalnej wspólnoty odwołującej się do troski, współodczuwania i przyjemności. Co ważne, poetka jest daleka od esencjalizmu i binarności płciowej, a wręcz przeciwnie – oczekuje, by w odniesieniu do niej posługiwać się zaimkiem „they",

właściwym dla osób nie identyfikujących się z żadną z płci. Wagina to dla Eileen Myles zarazem wybór seksualny i polityczny. O to w końcu chodzi w homorewolucji i o tym mówi jej wiersz:

> swoją cipkę zawsze
> umieszczam
> w środku drzew
> jak wodospad
> jak bramę do Boga
> jak stado ptaków
> zawsze umieszczam
> pizdę kochanki
> na grzbiecie
> fali
> jak flagę
> której mogę
> ślubować
> wierność.
> To jest mój
> kraj. Tutaj
> kiedy jesteśmy same
> publicznie.
> Cipka mojej kochanki
> jest godłem [...] [25].

Zapytana o polityczność poezji, Eileen Myles mówi o trudnej relacji między treścią a pomysłem na jej wyrażenie, tym czymś, co sprawia, że wiersz różni się od komunikatu informacyjnego i nie staje się jednorazowego użytku:

> W homoseksualnej poezji czasem pojawia się tendencja u najbardziej cenionych poetów, by pisać do rytmu. Nie mam im tego za złe, ale kiedy widzę ich sukces i przyglądam się ich homoseksualności, to zastanawia mnie, czy przypadkiem ten zabieg ich w odbiorze czytelniczym nie normalizuje? Możemy więc fetować tych odmieńców, bo rytmiczność ich wierszy sprawia, że to, co seksualne staje się usuwalne, jest tylko

> zawartością. Forma w pewnym sensie gwarantuje, że treść jest bezpieczna. A to nie jest coś, co chciałabym robić w kontekście polityki. Wiersz uprawia politykę, wiersz w pewnym sensie politykę sankcjonuje[26].

Odrzucenie formy jako gwaranta bezpieczeństwa, używanie estetyki jako politycznej platformy, podawanie w wątpliwość maestrii, albo wprost przeciwnie: hiperbolizowanie doskonałości *ad absurdum* – to ważne strategie odmieńczej awangardy, która być może jako pierwsza w pełni świadomie eksponowała niebezpieczne treści, rezygnując ze znieczulającej konwencji albo korzystając z niej na wspak.

Eileen Myles w rozmaitych aspektach swojej osobowości, biografii, myśli i działań, a także za sprawą różnych przypadków, choćby i wyrwanych z kontekstu cytatów czy narzucających się skojarzeń – świetnie nadaje się na prezydentkę na potrzeby tej opowieści.

## Zejście z flagi

Jeśli Eileen Myles jest jedną z postaci symbolicznych w queerowej rewolucji, to wiersz Zoe Leonard *I want a president* jest emblematyczny dla miejsca, w którym się dokonała. W latach 70. było tam naprawdę niebezpiecznie. W latach 80. ludzie w East Village umierali na ulicy, a karetki jeździły tylko do Czternastej ulicy – jedenaście przecznic od domu Eileen Myles i cztery od St. Marks Church. Ktoś, kto tam mieszkał, czy choćby bywał, nie mógł nie zmierzyć się z ogromem ludzkiej nędzy – i nie zadać sobie pytania, co z tym systemem jest nie tak. Dlatego awangarda w East Village musiała być i skrajnie indywidualistyczna – obliczona na ekspresję najbardziej dziwacznego „ja", i radykalnie polityczna – żądająca dla każdego ekscentryka społecznej akceptacji, a dla ekscentryka w potrzebie – publicznej pomocy.

Dlatego poetki, pisarki, performerki, piosenkarki z tego kręgu

deklarują swoje polityczne zaangażowanie. Należały do pokolenia, w którym sam coming out był deklaracją wymagającą nie lada odwagi politycznej. Eileen Myles w *Amerykańskim wierszu* nazwała go „zejściem z flagi". Widać, że flaga pojawia się w jej wierszach jako istotny rekwizyt, który można albo odrzucić, albo przejąć.

Nie jest więc pewnie przypadkiem, że także inne artystki-performerki w chwilach wielkiego wzburzenia, podejmując tematy szczególnie bulwersujące – wzywając do rewolucji, jak Penny Arcade w *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!* (1992), albo stawiając czoła reakcji, jak Holly Hughes w *Preaching to the Perverted* (1999) – osłaniają się amerykańską flagą. Wchodzą z nią w niezwykle ambiwalentną relację. Są jak prezydentki z wiersza Zoe Leonard czy z kampanii wyborczej Eileen Myles: mogą uznać to państwo i urząd pod warunkiem, że w zamian uzna się ich nagość.

Performans Holly Hughes osnuty był wokół głośnej sprawy sądowej z 1990 roku, którą czwórka awangardowych artystów wytoczyła amerykańskiej administracji w związku z pozbawieniem ich grantów z powodu „nieprzyzwoitości". Ale performerka nawet nie była naga. Na fotografii towarzyszącej spektaklowi *Preaching to the Perverted* stoi, trzymając amerykańską flagę na wysokości piersi. Zwisający luźno materiał jest tak udrapowany, że Holly Hughes wydaje się osłaniać nim nagość. Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej, okazuje się, że ma na sobie bieliznę. To nie pruderia – to prowokacja pod adresem tych, którzy żeby uzasadnić pozbawienie jej grantu, wypisywali, że występuje na scenie nago i symuluje akty seksualne. To zarazem także odpowiedź na oskarżenia, że atakuje amerykańskie wartości[27].

Jeśli amerykańską wartością jest hipokryzja, to flaga w istocie często ją symbolizuje, a Holly Hughes w *Preaching to the Perverted* tę właśnie kwestię roztrząsa. Rozważania na temat flagi, cenzury i hipokryzji rozpoczyna od przywołania instalacji

Dreada Scotta *What Is The Proper Way To Display A US Flag?*[28] (Jak powinno się eksponować amerykańską flagę?), która w 1989 roku na wystawie w The School of the Art Institute of Chicago wywołała skandal i została nazwana przez prezydenta Busha „haniebną". Głównym elementami tej instalacji były: półka z długopisami i księgą, do której widzowie mieli wpisywać swoje sugestie w odpowiedzi na tytułowe pytanie. Tyle że, aby podejść do księgi, trzeba było przejść przez leżącą na podłodze amerykańską flagę. Oburzony Kongres Stanów Zjednoczonych powziął wówczas decyzję o uchwaleniu prawa chroniącego flagę, także przed deptaniem.

Jeśli Holly Hughes w *Preaching to the Perverted* zaczynając od flagi, precyzyjnie analizowała związki sztuki, wolności, prawa i władzy, to Penny Arcade w finale performansu *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!* wychodziła na scenę nago, okryta tylko przezroczystą szyfonową amerykańską flagą, by powiedzieć o palącej potrzebie nowego języka, za pomocą którego będzie można się porozumieć. Języka, który nie byłby zapożyczony z akademickich ani politycznych debat, bo w takim języku zawsze ktoś wygrywa, ktoś przegrywa, a kogoś się pomija. Tymczasem potrzeba nam języka, który pozwoli na wzajemne zrozumienie na o wiele bardziej skomplikowanym poziomie. Podobnie potrzebny jest, zdaniem Penny Arcade, „nowy język feminizmu", taki który obejmie wszystkich: robotnice, prostytutki, tancerki erotyczne, kobiety czarne, latynoskie i azjatyckie, kobiety wszelkich mniejszości, a także mężczyzn[29].

Chociaż szyfonowa flaga na ramionach Penny Arcade naprawdę niczego nie zakrywała, to kończąc swój porywający monolog, performerka z dużą pewnością zwracała się do publiczności: „Jak sądzę, do tej pory zdążyliście już całkiem zapomnieć, że nie mam na sobie ubrania".

Nawet jeśli „zejście z flagi", nastąpienie na nią albo osłonięcie się nią są gestami kontestacji czy buntu, to stanowią zarazem

wyraz myślenia kategoriami wspólnoty, którą trzeba poderwać do współmyślenia i współodczuwania w imię utopii. Nawet jeśli to naiwny gest rewolucyjny, to choć gorzko, wyraża nadzieję, a wciąż stoi za nim jakiś niezużyty projekt alternatywy.

## Homorewolucja

> Bo wszystko jest ze sobą powiązane. Seksualna opresja, która się tu dokonuje, seksualna eksploatacja, kampania antyaborcyjna, wypieranie problemu AIDS, korporacyjnie zarządzane media, cenzurowanie sztuki, upadek dziennikarstwa. To wszystko jest sprawą polityczną, w tym wszystkim chodzi o władzę... bo prawica nie chce, żeby ludzie się ze sobą pieprzyli! Bo ludzie, którzy się pieprzą – myślą. A ludzie, którzy się nie pieprzą – nie myślą. Bo boją się, że gdyby zaczęli myśleć, to myśleliby o pieprzeniu[30]

– tak Penny Arcade jest w stanie prostymi słowami wytłumaczyć, dlaczego Zoe Leonard chce „lesbę na prezydentkę" i dlaczego Eileen Myles chce traktować cipkę kochanki „jak flagę / której może / ślubować / wierność".

**Rozdział książki** *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi,* **przygotowywanej dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i wydawnictwa Karakter.**

1 Zoe Leonard, *I want a president* (1992). Jeśli nie zaznaczam inaczej, wszystkie cytowane fragmenty są w moim przekładzie.

2 Zob. strona internetowa projektu: www.iwantapresident.wordpress.com, dostęp 27 lutego 2019.

3 Eileen Myles, *My Most Recent Acceptance* (2016), „Artforum" z 12 listopada 2016, www.artforum.com/slant/id=64677, dostęp 27 lutego 2019.

4 *Millenium Survey: Barbara Hammer*, „Millennium Film Journal" 2009, nr 51 (wiosna-lato), s. 25–28.

5 Kate Haug, *An Interview with Barbara Hammer*, „Wide Angle" 1998, t. 20, nr 1 (styczeń).

6 Jane Harris, *Lesbian Whale: An Interview with Barbara Hammer*, „Paris Review" z 14 grudnia 2015, www.theparisreview.org, dostęp 27 lutego 2019.

7 Wypowiedź Barbary Hammer nagrana w lipcu 2015 roku i wykorzystana w spektaklu *Kantor Downtown* kolektywu Janiczak/Krakowska/Mosiewicz/Rubin, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 13 listopada 2015.

8 Eileen Myles, *An American Poem*, w niepublikowanym przekładzie Jolanty Kozak.

9 Eileen Myles, *List z 11 września 1991* (data poprawiona odręcznie na 12 października 1991), Myles Campaign Materials, Special Collections and Archives, University of California. Kolejne cytaty tamże. Zob. też Joanna Rothkopf, *A Look Back at Eileen Myles' Revolutionary, „Openly-Female" Write-In Presidential Campaign*, „The Slot" z 20 stycznia 2016, https://theslot.jezebel.com/a-look-back-at-eileen-myles-revolutionary-openly-femal-1752734234, dostęp 27 lutego 2019.

10 Eileen Myles, List z 18 listopada 1991, ibidem.

11 Ibidem.

12 Holly Hughes, [Preface to *Feeling Blue*], w: *Memories of the Revolution. The First Ten Years of the WOW Café Theater*, red. H. Hughes, C. Tropicana, J. Dolan, University of Michigan Press, Ann Arbor 2015, s. 172.

13 Eileen Myles, *WOW Women in Their Own Words*, ibidem, s. 180.

14 Eileen Myles, *Przemówienie na wiecu w teatrze La Mama z 20 stycznia 1992*, Myles Campaign Materials.

15 Eileen Myles, *List z 14 grudnia 1991*, Myles Campaign Materials.

16 Ibidem.

17 *Eileen Myles, Poet, Enters Presidential Race*, komunikat prasowy z 12 lutego 1992, Myles Campaign Materials.

18 Eileen Myles, *List z 26 lutego 1992*, Myles Campaign Materials.

19 Adam Fitzgerald, *Eileen Myles*, „Interview Magazine" z 17 grudnia 2015, www.interviewmagazine.com/culture/eileen-myles-1#, dostęp 27 lutego 2019.

20 Twórczynią serialu wyprodukowanego przez Amazon Studios jest Jill Soloway.

21 Morgan Parker, *Interview with Eileen Myles*, „The Literary Review" 2014, t. 57, nr 4 (jesień), http://www.theliteraryreview.org/interview/interview-with-eileen-myles /, dostęp 27 lutego 2019.

22 Eileen Myles, *List z 12 października 1992*, cyt. za: Joanna Rothkopf, *A Look Back at Eileen Myles' Revolutionary*...

23 Ana Marie Cox, *Eileen Myles Wants Men to Take a Hike*, „The New York Times" z 13 stycznia 2016, https://www.nytimes.com/2016/01/17/magazine/eileen-myles-wants-men-to-take-a-hike.html., dostęp 27 lutego 2019. „The New York Times" nie wspomniał, że ten postulat poetki pochodzi z napisanego przez nią wspólnie z Jill Soloway *Manifestu na Święto Dziękczynienia* (2015).

24 Valerie Solanas, *SCUM Manifesto* [1967], AK Press, Edynburg-San Francisco 1996, s.1.

25 Eileen Myles, *I always put my pussy*, w: eadem, *I Must Be Living Twice*, Ecco, New York 2015.

26 Morgan Parker, *Interview with Eileen Myles*...

27 Por. więcej na ten temat Richard Meyer, *Holly Hughes i sprawa przeciwko cenzurze*, przeł. W. Nowacka, „Dialog" 2016, nr 1.

28 Do obejrzenia na stronie autora, www.dreadscott.net/works/what-is-the-proper-way-to-display-a-us-flag/, dostęp 27 lutego 2019.

29 Penny Arcade, *Bitch! Dyke! Faghag! Whore!*, w: eadem, *Bad Reputation. Performances, Essays, Interviews*, Semiotext(e), Los Angeles 2009, s. 123.

30 Ibidem, s. 101.