

Prace Kulturoznawcze 27
2023, nr 3

Acta Universitatis Wratislaviensis No 4184

Prace Kulturoznawcze 27
2023, nr 3

Imaginaria feministyczne

Redakcja

Magdalena Popławska i Karolina Sikorska

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
Wrocław 2023

Rada Redakcyjna

Dipesh Chakrabarty (University of Chicago, U.S.A.)

Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

Alan Liu (University of California, Santa Barbara, U.S.A.)

Sławomir Magała (Uniwersytet Warszawski, Polska)

Richard Shusterman (Florida Atlantic University, U.S.A.)

Harald Wydra (University of Cambridge, UK)

Joanna Żylińska (Goldsmiths University of London, UK)

Kolegium Redakcyjne

Jacek Małczyński (sekretarz redakcji), Magdalena Matyszek-Imielińska,

Renata Tańczuk (redaktor naczelna)

© Autorzy, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o.,
Wrocław 2024

Publikacja udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 (CC BY 4.0).

Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autorów oraz Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego.

Treść licencji jest dostępna pod adresem <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl>.

ISSN 0239-6661 (AUWr)

ISSN 0860-6668 (PK)

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja drukowana

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław

Wydawnictwo „Szermierz” sp. z o.o.

pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław

Spis treści

Wprowadzenie (Magdalena Popławska, Karolina Sikorska)	9
Artykuły	
Joanna Sieracka, <i>Feminizm zwykłych kobiet? O próbach zwrotu ku lewicowemu populizmowi we współczesnym feminizmie w Polsce</i>	15
Karolina Sikorska, Marta Kosińska, <i>Akademia a feministyczne rekonfigurowanie wyobraźni: analiza opowieści pracowniczych</i>	41
Magdalena Furmaniuk, <i>Feministyczne sploty włókien — potencjał wspólnototwórczy w działaniach artystycznych w obszarze tkaniny</i>	65
Marta Anna Raczek-Karcz, <i>Budowniczeki wspólnot. Strategie partycypacyjno-performatywne współczesnych graficzek</i>	77
Agata Łżykowska-Usszyk, <i>Intymność ciała: performatywne strategie wyzwolenia z „wyzwolenia”</i>	97
Anna Adamowicz, <i>O pewnej feministycznej korekcie. Spolegliwa opiekunka wobec technorzeczywistości</i>	113
Karolina Gierszewska, <i>Wspólnota gniewu i troski. Imaginaria dziewczyności w <i>Igrzyskach śmierci</i> i <i>Dzicy</i> na tle badań Carol Gilligan</i>	129

Contents

Foreword (Magdalena Popławska, Karolina Sikorska)	9
Articles	
Joanna Sieracka, <i>Feminism of ordinary women? Attempts at the turn towards left populism in contemporary feminism in Poland</i>	15
Karolina Sikorska, Marta Kosińska, <i>The academy and feminist reconfiguring of imagination: An analysis of work stories</i>	41
Magdalena Furmaniuk, <i>Feminist weaves of fiber: Community-creating potential in artistic activities in the field of textiles art</i>	65
Marta Anna Raczek-Karcz, <i>Community builders: Participatory and performative strategies of contemporary women printmakers</i>	77
Agata Łzykowska-Uszczyk, <i>Intimacy of the body: Performative strategies of emancipation from “emancipation”</i>	97
Anna Adamowicz, <i>About a particular feminist revision: A conscientious care towards technoreality</i>	113
Karolina Gierszewska, <i>Community of anger and care: Imaginaries of girlhood in <i>The Hunger Games</i> and <i>The Wilds</i> in the context of Carol Gilligan’s research</i>	129

Wprowadzenie

Pomysł na numer „Prac Kulturoznawczych”, który byłby poświęcony imaginariom feministycznym, pojawił się równolegle z prowadzoną przez nas sesją panelową w ramach IV Zjazdu Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego odbywającego się we wrześniu 2022 roku we Wrocławiu. Sesja panelowa, zatytułowana „Imaginaria feministyczne”, przyciągnęła uwagę badaczek i badaczy, którym bliskie są feministyczne perspektywy badań i którzy dysponują także pewnego rodzaju wrażliwością, pozwalającą dostrzec systemowe nierówności, relacje władzy czy rozmaicie wyrażane formy przemocy; i dla których kategoria płci stanowi szczególnie ważny punkt odniesienia (a rozpatrywana jest też w kontekście seksualności, pochodzenia społecznego, statusu ekonomicznego, rasy czy kondycji zdrowotnej).

Zapraszając do nadsyłania artykułów do niniejszego numeru, byliśmy ciekawe nie tylko tego, jak dziś wygląda feministyczna wyobraźnia, jakie figury ją zapełniają i jakie opowieści wytwarza¹. Interesowało nas również to, jak artykułowane są feministyczne postawy, żądania, nadzieje; w jaki sposób feministyczne wartości przenikają do rozmaitych dyskursów i z jaką spotykają się reakcją. Celowo piszemy o tym, co feministyczne, w liczbie mnogiej, świadome licznym perspektyw tak w obrębie ruchu feministycznego, jak i w obszarze feministycznych badań i praktyk kulturowych. Zawarte w niniejszym tomie „Prac Kulturoznawczych” teksty zresztą tę wielość potwierdzają. Co więcej, feministycznie zorientowane badania okazują się również wyczułone na zagadnienia aktualnie rozstrzygane w społecznych obiegach wiedzy, a jako perspektywa krytyczna oferują ich analizę, nieuciekającą od złożoności i rozmaitych wątpliwości. Stawianie pytań w trybie feministycznym to nie tylko próby identyfikacji działań, zjawisk, wartości czy historii istotnych z perspektywy kobiet i osób z doświadczeniem życia jako kobiety, ale też usytuowanie ich w szerszym społeczno-politycznym kontekście. Kontekście, który przesiąknięty jest relacjami władzy i w którym wiele zależy od zajmowanych pozycji i ról społecznych. Pojawia się on w feministycznych analizach, które pokazują, że budują go tak rozmaite instytucje świata społecznego — od rodziny po szkołę, a także dziś niezwykle skomplikowane i wielopoziomowe otoczenie medialne.

¹ Zob. rozważania Agaty Zysiak poświęcone kształtowaniu się społecznego imaginariów (rozdział *Przebudowa imaginariów społecznego*), A. Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Kraków 2016, s. 97–161. Badaczka zwraca między innymi uwagę, że społeczne imaginariów określa, „co w ogóle jest możliwe do pomyślenia w danym czasie historycznym — definiuje repertuar zbiorowych działań, będących do dyspozycji danej grupy czy klasy” (s. 98).

Autorki obecne w tym numerze „Prac Kulturoznawczych” oferują feministyczne spojrzenie na kwestie wspólnoty, troski, sztuki czy pracy. Przyjmując tę optykę, w pierwszej kolejności przyglądają się zarówno jednostkowym postaciom kobiecym, jak i społecznościom, które takowe współtworzą, a także praktykom kulturowym będącym ich udziałem. Istotny jest więc podmiot badań, a właściwie ich podmiotka. Po drugie, znaczenie ma wspomniany już tryb feministycznych indagacji: wyczulony na nierówności (o różnym pochodzeniu), ostrożny (jeśli chodzi o kategoryczne oceny) i jednocześnie śmiały (w podawaniu w wątpliwość kulturowych przyzwyczajęń), który zakłada pewną podejrzliwość wobec uznanych i utrwalonych przekonań, wzorów czy wizerunków². To tryb, w którym zazwyczaj widoczne jest autorskie ja, ale nie ze względu na potrzebę wzmocnienia własnego głosu, lecz by zdać sprawę z własnego usytuowania: tak, piszemy jako kobiety (osoby z doświadczeniem życia jako kobiety) i badaczki, a nasze doświadczenia i perspektywy nie mają charakteru uniwersalnego, jak bowiem przypomina w głośnym tekście Donna Haraway — zawsze mamy do czynienia z wiedzą usytuowaną³.

Choć tom składa się z artykułów podejmujących bardzo różne problemy badawcze oscylujące wokół feministycznych imaginariów, to warto wskazać także kilka kwestii, do których w różnym stopniu odwołuje się większość autorek. Pierwszą z nich zdaje się kwestia wspólnoty. Badaczki niejednokrotnie ukazują doświadczenia kobiet jako intersubiektywne, współodczuwane i współpjmowane w ramach konkretnych grup czy kolektywów. Rozpoznawanie mechanizmów utrwalających nierówności wiedzie do różnorodnych prób ich wspólnego znoszenia. Opisywane na kolejnych stronach bohaterki troszczą się o siebie nawzajem w obliczu niebezpieczeństwa — jak w historiach przedstawianych przez Karolinę Gierszewską lub wykorzystują zajęcia „domowe”, aby budować więzi i wyrażać swoją obecność w szerszej społeczności — w pracach przywoływanych przez Magdalenę Furmaniuk. Z wytwarzanego w toku lektury imaginariów wyłaniają się kategorie wspólnotowości oraz solidarnościowego „my”. Jednocześnie każdy z artykułów snuje odrębną opowieść i jest zakotwiczony w feministycznej wrażliwości samych autorek — w sposobach identyfikowania sporów kształtujących postulatory i form działania ruchu feministycznego, w odnajdywaniu nowych wzorców dziewczynkości czy też w eksplorowaniu subwersywnego potencjału kobiecych „robotek ręcznych”. O znaczeniu feministycznych wspólnot pisały między innymi Ann Snitow⁴, bell hooks⁵ czy Audre Lorde⁶ — wszystkie kładły nacisk na konieczność

² Por. J. Woodiwiss, *Challenges for feminist research: Contested stories, dominant narratives and narrative frameworks*, [w:] *Feminist Narrative Research: Opportunities and Challenges*, red. J. Woodiwiss, K. Smith, K. Lockwood, London 2017, s. 13–37.

³ D. Haraway, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2009, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> (dostęp: 1.10.2023).

⁴ A. Snitow, *Feminizm niepewności. Dziennik rodzaju*, przeł. M. Bokinić, Warszawa 2018.

⁵ b. hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013.

⁶ A. Lorde, *Siostra outsiderka. Eseje i przemówienia*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2014.

budowania i podtrzymywania takich wspólnot, które zasilają ruch feministyczny, a nawet stanowiły o jego ważności czy obecności w świecie społecznym. Autorki artykułów w niniejszym tomie w mniej lub bardziej bezpośredni sposób odnoszą się również do innej kwestii podejmowanej przez feministyczne badaczki⁷ — podziału na sferę publiczną i prywatną. Problematyzują status tego podziału, kiedy piszą o niewidocznej, emocjonalnej pracy kobiet czy rozważają działania artystyczne jako ujawniające to, co prywatne i intymne. Rozpatrują wreszcie obie sfery w kontekście pamięci kulturowej i obecności kobiet w przestrzeni miejskiej. W części artykułów wiele miejsca poświęcono ponadto innemu zagadnieniu — też dobrze ugruntowanemu w feministycznych teoriach: pojęciu troski⁸. Namysł nad tym tematem niejednokrotnie łączy się z analizami wspólnot i form ich działania, a rozważana na różne sposoby troska staje się propozycją sprzeniewierzenia się kapitalistycznym mechanizmom rywalizacji czy produktywności.

Autorki uważnie obserwują rzeczywistość społeczną, zmieniającą się dynamicznie w ostatnich latach. Pokazują, jak dochodzi do przemeblowania feministycznej wyobraźni przez pojawianie się w niej coraz to nowych obrazów, idei, wydarzeń. Rearanżując tę wyobraźnię, podmiotki zyskują wiedzę, ale i odwagę. Dającą się uchwycić przez analizy dyskursu, prac artystycznych, filmów, ale też za pomocą wywiadu pogłębionego czy przez rozważania teoretyczne, ta transformacja emancypacyjnej wyobraźni oddziałuje na wizje przyszłości dostępne współczesnym kobietom i osobom z doświadczeniem życia jako kobiety. A ta nowa czy też odnowiona wyobraźnia okazuje się nie tylko istotnym narzędziem poznawczym, ale i wielokrotnie motorem sygnalizowanych tu przeobrażeń.

Artykuły ułożyłyśmy tematycznie. W pierwszych dwu szczególnie daje się zauważyć nacisk położony na analizę dyskursów i narracji dotyczących samego feminizmu. Kolejne trzy zorientowane są wokół działań artystycznych, a ostatnie dwa przynoszą namysł nad kwestiami troski, opieki, ale i techniki. Joanna Sieracka przygląda się wnikliwie „feminizmowi zwykłych kobiet” — analizuje inkluzywność Czarnych Protestów i Strajku Kobiet oraz powiązaną z nimi figurę „zwykłej kobiety”. Wskazuje na pułapki obecne w wybranych dyskursach lewicowego populizmu, które zamiast służyć zwrotom i przesunięciom w ruchu feministycznym, mogą się stać narzędziem dyscyplinowania tego ruchu. Karolina Sikorska i Marta Kosińska studiują opowieści o pracy w akademiach sztuk pięknych, opierając się na przeprowadzonych przez siebie wywiadach z osobami pracującymi w tych instytucjach. Docierają do opisu płciowych uwarunkowań ich pracy powiązanych z usytuowaniem materialnym, a także przyglądają się wypowiedziom o procesach emancypacji

⁷ Zob. np. N. Frazer, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. A. Weseli, Warszawa 2014; C. Pateman, *Kontrakt płci*, przeł. J. Mikos, Warszawa 2014.

⁸ Zob. np. C. Gilligan, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2015; G. Clement, *Care, Autonomy, And Justice: Feminism And The Ethic Of Care*, Oxford 1996; J. Tronto, *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, London-New York 1993.

zachodzących w uczelniach. Magdalena Furmaniuk analizuje działania artystek i kobiecych kolektywów, które wykorzystują medium tkaniny. Kobiety – również jako mieszkanki, uczestniczki protestów, członkinie rodzin czy przedstawicielki marginalizowanych społeczności — przez haftowanie uprawiają aktywizm, upominają się o grupy wykluczone z przestrzeni publicznych oraz przędą herstoryczne narracje. Z kolei Agata Iżykowska-Uszczyk przedstawia strategie odchodzenia i przekraczania przez współczesne artystki stereotypów na temat kobiecego ciała. Posługując się kategorią „intymności zniewolonej”, badaczka odnosi się do studiów nad cielesnością i nad emocjami; rozpatruje przy tym zagadnienia uprzedmiotowienia oraz erotyzacji ciała. Marta Anna Raczek-Karcz w swoim artykule analizuje działania graficzne, które nabierają performatywnego charakteru. Przywołane przez nią artystki prowadzą żywy dialog z medium, zapraszając jednocześnie do podzielenia pewnych obrazów świata i do współtworzenia wspólnot, których porządek organizują takie wartości, jak odpowiedzialność czy empatia. W kolejnej części tomu Karolina Gierszewska podejmuje analizę tekstów kultury popularnej, skupiając się na doświadczeniach dorastających i kształtujących swoją podmiotowość kobiet. Nastoletnie bohaterki, opisywane z perspektywy feministycznej etyki troski Carol Gilligan, walczą o własny, szczerzy głos, jak też o przetrwanie w świecie pełnym zagrożeń. Z kolei Anna Adamowicz uprawia krytyczny namysł nad kierunkami rozwoju techniki. Przygląda się między innymi punktom styku technologii i nauki, ideom cyberfeminizmu i ekofeminizmu. Wskazuje przy tym na korzyści wynikające z włączenia koncepcji spolegliwego opiekuństwa Tadeusza Kotarbińskiego do feministycznej krytyki współczesnego technoświata i namysłu nad troską.

Sięgając po zamieszczone w tym tomie analizy, osoba czytająca dostrzeże aktualność opisywanych tu praktyk feministycznych; problemy, które poruszają nie tylko feministyczną wyobraźnię, choć dzięki niej często zyskują społeczną widoczność. Chciałybyśmy, by tom ten zainspirował dalszą dyskusję nad feministycznymi imaginariami, która umożliwiłaby w odniesieniu do stale zmieniających się warunków społeczno-kulturowych ponawianie pytań o to, co się w tych imaginariach mieści, a na co miejsca (już) nie ma, w jaki sposób te przestrzenie feministycznej wyobraźni i praktyk są hierarchizowane czy też co stanowi o ich krytycznym i emancypacyjnym potencjale.

Dziękujemy redakcji „Prac Kulturoznawczych”, w szczególności dr hab. Magdalenie Matysek-Imielińskiej za chęć współpracy i decyzję o publikacji pierwszego numeru czasopisma, który w pełni poświęcony jest feminizmowi. Składamy także ogromne podziękowania autorkom artykułów oraz osobom te artykuły recenzującym.

Magdalena Popławska

ORCID: 0000-0003-1025-8673

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Karolina Sikorska

ORCID: 0000-0001-9947-6516

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Artykuły

Joanna Sieracka

ORCID: 0009-0007-4167-7949

Uniwersytet Wrocławski

Feminizm zwykłych kobiet? O próbach zwrotu ku lewicowemu populizmowi we współczesnym feminizmie w Polsce

Abstrakt: Artykuł stanowi diagnozę i analizę dyskursywnej zmiany w polskim feminizmie, noszącej znamiona zwrotu ku lewicowemu populizmowi i stanowiącej lokalną, ale wpisującą się w globalny trend strategię oporu wobec neoliberalnego antifeministycznego populizmu. Zestawiam ze sobą trzy teksty, powstałe między pierwszymi Czarnymi Protestami, które wybuchły w 2016 roku w sprzeciwie wobec próby zaostrzenia prawa aborcyjnego w Polsce a Strajkami Kobiet zainicjowanymi w 2020 roku w reakcji na wyrok Trybunału Konstytucyjnego uznającego dopuszczalność aborcji z przyczyn embriopatologicznych za niezgodną z konstytucją. Wszystkie one stawiają postulaty zmiany w postaci nadejścia „feminizmu zwykłych kobiet” czy czwartej fali feminizmu. Odpowiadam na pytanie, czy takie gesty mają szansę skonstruować sprawczy pluralistyczny podmiot feministycznego lewicowego populizmu, czy raczej funkcjonują jako narzędzia dyscypliny i wykluczenia wewnątrz debaty feministycznej. Wskazuję na ryzyka związane z wdrażaniem populistycznego „feminizmu zwykłych kobiet”, a także rozważam, w jaki sposób analizowane dyskursywne przesunięcie przekształca feministyczne imaginaria i wyznacza horyzont przyszłości, o którą warto walczyć.

Słowa kluczowe: lewicowy populizm, Czarne Protesty, Strajki Kobiet, feminizm w Polsce, czwarta fala feminizmu

Czarne Protesty, które wybuchły w 2016 roku w reakcji na próbę zaostrzenia prawa aborcyjnego w Polsce, oraz Strajki Kobiet z lat 2020–2021, stanowiące odpowiedź na wyrok Trybunału Konstytucyjnego zakazujący przerywania ciąży ze względów embriopatologicznych, zostały uznane za kamienie milowe w historii polskiego ruchu kobiecego. Były konceptualizowane jako początek masowego

feminizmu w Polsce¹, rewolucja², przebudzenie kobiet³, przekształcenie tego, co wspólne⁴, czy zerwanie potransformacyjnego kontraktu społecznego⁵. Narracja o ich rewolucyjnym charakterze uzasadniana jest ich oddolnym, inkluzywnym charakterem, a zwłaszcza zaangażowaniem w nie kobiet z małych miejscowości, ze wszystkich klas społecznych, często pozbawionych doświadczenia aktywistycznego⁶. Wprost wyrażane jest wyobrażenie o polskim ruchu kobiecym jako „feminizmie 99 procent”⁷ czy feministycznym lewicowym populizmie⁸, który ma być jedyną skuteczną odpowiedzią na święcący triumfy prawicowy neoliberalny populizm⁹.

Chciałabym się przyjrzeć początkom tej zmiany, których upatruję w przejściu kategorii „zwykłej kobiety” przez wyobraźnię feministyczną oraz głoszeniu nadejścia „feminizmu zwykłych kobiet”, mającego diametralnie zmienić nie tylko ich sytuację, ale i oblicze demokracji. Przełom ten wiąże z Czarnymi Protestami, a właściwie ich specyficzną recepcją¹⁰. Organizatorki i uczestniczki tej mobilizacji często określane są przez różne grupy jako „zwykłe”, przy czym „ta zwykłość ma różne funkcje i znaczenia, zależnie od tego, w jakim pojawia się kontekście, na jakich dychotomiach się opiera i przez kogo jest postulowana”¹¹. W roku 2017 odbyło się również wiele otwartych dla publiczności wydarzeń organizowanych pod szyldem „feminizmu zwykłych kobiet”. Na przykład w sierpniu w Warszawie Elżbieta Korolczuk, Anna Ptak i Ewa Majewska właśnie pod tym kątem rozmawiały o książce tej ostatniej. W październiku w Katowicach

¹ E. Majewska, *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*, Warszawa 2017, s. 25.

² A. Czarnacka, K. Kądziała, *Rewolucja i co dalej?*, [w:] *Rewolucja i co dalej? Ruchy kobiece w poszukiwaniu nowych form polityczności. Raport 2017*, red. A. Czarnacka, Warszawa 2017, s. 6–7.

³ E. Korolczuk et al., *Mobilizacja kobiet w latach 2016–2018: przyczyny, konteksty i perspektywy badawcze*, [w:] *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, red. E. Korolczuk et al., Gdańsk 2019, s. 29.

⁴ E. Majewska, *Tramwaj zwany uznaniem*, s. 33.

⁵ A. Graff, *Coś w Polsce pękło, coś się wylało. Jak młodzi zerwali Wielki Kompromis z Kościołem*, „OKO.press”, 5.11.2020, <https://oko.press/jak-mlodzi-zerwali-wielki-kompromis-z-kosciolem-graff/> (dostęp: 2.05.2022).

⁶ E. Korolczuk, *Explaining mass protests against abortion ban in Poland: The power of connective action*, „Zoon Politikon” 2016, nr 7, s. 91–113; K. Murawska, Z. Włodarczyk, *Nam się zaczęło pod dupą, palić... Czarny protest w perspektywie organizatorek*, Warszawa 2017.

⁷ C. Arruzza, T. Bhattacharya, N. Fraser, *Feminism for the 99%: A Manifesto*, New York 2019.

⁸ A. Graff, E. Korolczuk, *Kto się boi gender? Prawica, populizm i feministyczne strategie oporu*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2022; J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez, *Nie/zwykle kobiety. Populizm prawicy, wola ludu a kobiecy suweren*, [w:] *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, s. 83–117; J. Gunnarsson Payne, *Kobiety jako „lud”*. *Czarne Protesty jako sprzeciw wobec autorytarnego populizmu w perspektywie międzynarodowej*, [w:] *ibidem*, s. 155–183.

⁹ C. Mouffe, *W obronie lewicowego populizmu*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2020.

¹⁰ Zob. J. Sieracka, *‘Strong, independent women who know their worth and shrug at the very idea of discrimination’: The black protest in the context of changing ideals of femininity in Poland*, „Władza Sądzenia” 2018, nr 14, s. 14–29.

¹¹ J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez, *Nie/zwykle kobiety*, s. 85.

zorganizowano spotkanie z Agnieszką Dziemianowicz-Bąk zatytułowane *Feminizm zwykłych kobiet. Co sądzić o aktywizmie oraz feminizmie życia codziennego?*. Z kolei w grudniu w Krakowie za pomocą podobnego hasła promowano dyskusję na temat zredagowanej przez Teresę Vetter broszury *Dlaczego jesteśmy feministkami?*¹².

Przez kilka ostatnich dekad figura zwykłej kobiety była stosowana jako narzędzie dyscyplinujące ruch feministyczny. Jak wspominają Claudia Snochowska-Gonzalez i Jennifer Ramme:

jedną z bolączek grup feministycznych, które zaczęły powstawać w Polsce od lat osiemdziesiątych XX wieku, było to, że przedstawiano je jako niemające nic wspólnego z problemami „zwykłych kobiet”. Choć w swoich działaniach starały się — z różnym powodzeniem — poruszać problemy dotyczące wielu kobiet, takie jak dyskryminacja na rynku pracy, przemoc ze względu na płeć, alimenty czy prawa reprodukcyjne, szczególnie w prawniczym w obiegu medialnym [...] były opisywane często [...] jako reprezentantki wyalienowanych elit i kobiety z klasy średniej z wielkich miast, oderwane od codziennego życia¹³.

W 2017 roku, czyli już po pierwszej fali Czarnych Protestów, Julia Kubisa wzywała do „zaprzestania używania figury zwykłej kobiety”:

kim jest zwykła kobieta? Na ile jest to fascynacja ludem, na ile wiedza o realnych problemach kobiet, których feminizm nie uwzględnia, a na ile potrzeba dyscyplinowania feministek? Obstawiam przede wszystkim to trzecie. Argument interesów zwykłej kobiety pojawia się wyłącznie po to, by wskazać, że feministki zajmują się nie tym, co trzeba. [...] zwykła kobieta nie jest specjalnie rozpoznana w kategoriach jej realnych potrzeb. Jest raczej fantazmatem, a wręcz straszakiem służącym do dyscyplinowania ruchu feministycznego¹⁴.

Wydawałoby się, że te słowa trafnie podsumowują to, jak feministkom udało się rozpoznać figurę zwykłej kobiety jako pustego znaczącego, dyskursywnego narzędzia wykorzystywanego do kontrolowania ruchu oraz wzmacniania jego stereotypowego wizerunku jako elitarnego, wielkowiejskiego, akademickiego,

¹² *Feminizm zwykłych kobiet*, Wyborcza.pl/Cojestgrane, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/Warszawa/1,45,460567,Feminizm-zwyklych-kobiet.html> (dostęp: 15.05.2023); *Katowice — feminizm zwykłych kobiet*, Partia Razem, 23.10.2017, <https://partiarazem.pl/2017/10/katowice-feminizm-zwyklych-kobiet/> (dostęp: 15.05.2023); *Feminizm zwykłych kobiet. Dlaczego jesteśmy feministkami*, Kraków Culture. Karnet, <http://karnet.krakow.pl/24753-krakow-feminizm-zwyklych-kobiet-dlaczego-jestesmy-feministkami> (dostęp: 15.05.2023). We wszystkich tych wydarzeniach jako goście czy prowadzące brały udział osoby związane z partią Razem, choć większość z nich nie występowała z pozycji przynależności partyjnej (część nawet jej nie ujawniała). Być może zatem odwoływanie się do feminizmu zwykłych kobiet na fali kobiecych mobilizacji było próbą wprowadzenia do debaty publicznej populistycznej retoryki w celach strategicznych partii — Gunnarsson Payne sugeruje, że Razem spełnia warunki lewicowej populistycznej partii przedstawione przez Mouffe (J. Gunnarsson Payne, *Kobiety jako lud*, s. 163).

¹³ J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez, *Nie/zwykłe kobiety*, s. 93.

¹⁴ J. Kubisa, *Zwykły feminizm*, [w:] *Ruch feministyczny w Polsce a kwestia socjalna*, red. E. Korolczuk, J. Kubisa, D. Szelewa, Warszawa 2017, s. 5.

skupionego na kwestiach obyczajowych (w odróżnieniu od tych socjalnych) i oderwanego od problemów większości społeczeństwa.

Mimo tego rozpoznania wezwanie Kubisy nie zostało wysłuchane. Stało się wręcz przeciwnie, zdyskredytowana kategoria coraz częściej przejmowana jest przez same feministki, głoszące nadejście „feminizmu zwykłych kobiet”. Analizując przykłady jej użycia w takim kontekście, chciałabym rozstrzygnąć, czy odwoływanie się do niej konstruuje podmiot feministycznego lewicowego populizmu, czy raczej pozostaje „dyscyplinującym straszakiem”, tym razem wewnątrz debaty feministycznej. Tym samym spróbuję odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób owo dyskursywne przesunięcie przekształca feministyczne imaginaria i wyznacza horyzont przyszłości, o którą warto walczyć.

Przejmowanie kategorii „zwykłych kobiet” przez feministki i wprowadzanie jej do polskiej debaty publicznej jest w moim przekonaniu wypadkową kilku czynników:

Po pierwsze, to pokłosie umasowienia feminizmu, które zostało zainicjowane przez Czarne Protesty, a także trybu ich recepcji w dyskursie feministycznym. Niemal jednogłośnie zinterpretowano je jako spektakularny sukces niehierarchicznej, oddolnej, masowej mobilizacji kobiet i ich sojuszników, rewolucjonizujący debatę publiczną na temat praw kobiet w Polsce i inicjujący nowy feminizm zwykłych kobiet.

Po drugie, stanowi przejaw przekształcenia narracji tożsamościowej, scalającej środowiska feministyczne w Polsce, które proponuję określić mianem zwrotu socjalnego. Postrzegam go jako serię heterogenicznych praktyk i tekstów kultury, krytycznych wobec nacechowanego płciowo neoliberalizmu. W takim rozumieniu ów zwrot sięga drugiej połowy pierwszej dekady lat dwutysięcznych i opiera się na próbie zakwestionowania opozycji między redystrybucją a uznaniem, rozpoznaniu wartości troski, opieki i pracy reprodukcyjnej, lobbowaniu za politycznym maternalizmem i postulowaniu włączenia do agendy feministycznej kwestii socjalnej. Często skutkuje to wdrożeniem interseksjonalności jako z jednej strony perspektywy badawczej, a z drugiej — strategii budowania ruchu społecznego, opartej na tworzeniu szerokich sojuszy.

Wiele autorek przekonuje, że ruch kobiecy w Polsce nigdy nie był skupiony tylko na kwestii uznania; jednak zarówno inne problemy, jak i głosy krytyczne wobec kapitalizmu oraz neoliberalizmu (np. kwestionujące obrany model transformacji) nie miały szans przedostać się do debaty publicznej. Jedynym odłamem feminizmu reprezentowanym w mainstreamowych mediach był ten liberalny, niestawiający oporu logice kapitalistycznej i niepodjmujący kwestii socjalnej. W celu zakwestionowania wizerunku ruchu feministycznego jako służki kapitalizmu¹⁵ w ramach zwrotu maternalistycznego podejmowane są liczne działania

¹⁵ N. Fraser, *How feminism became capitalism's handmaiden — and how to reclaim it*, „The Guardian”, 14.10.2013, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/14/feminism-capitalist-handmaiden-neoliberal> (dostęp: 12.05.2023).

rewizjonistyczne, takie jak badanie historii kobiet i ruchów kobiecych w PRL¹⁶ czy polemika z przyjętym modelem transformacji¹⁷ i mitem założycielskim feminizmu powstałym w latach dziewięćdziesiątych¹⁸. Krytyce podlega liberalna wersja feminizmu reprodukowana w mediach¹⁹ i wszelkie inicjatywy mające świadczyc o elitarności ruchu kobiecego czy też jego romansie z neoliberalizmem. Feministki liberalne, medialne czy „własnościowe”²⁰ są krytykowane poprzez przeciwstawienie ich zwykłym kobietom, które są przedstawiane jako właściwy podmiot ruchu feministycznego.

Po trzecie, kategoria feminizmu zwykłych kobiet pojawia się w kontekście nie tylko Czarnych Protestów, ale również #metoo i szerszego ruchu społecznego, który mimo swojej decentralizacji, rozproszenia, braku zbiorowej tożsamości oraz instytucjonalnej reprezentacji, często jest nazywany czwartą falą feminizmu. Przeniesienie aktywizmu do Internetu, a zwłaszcza mediów społecznościowych wykorzystywanych również jako sieci wsparcia i podnoszenia świadomości, duży nacisk na oddolność, inkluzywność i oddawanie głosu grupom najbardziej zmarginalizowanym ma sprawić, że ruch jest maksymalnie dostępny i może być współtworzony przez wszystkie zainteresowane osoby.

Po czwarte, wzrost popularności kategorii feminizmu zwykłych kobiet, jak i szerzej rozumiany zwrot socjalny noszą pewne cechy zmiany pokoleniowej w polskim ruchu feministycznym, co być może stanowi analogię do pokoleniowego charakteru kolejnych fal feminizmu na Zachodzie.

Po piąte, „feminizm zwykłych kobiet” jest odpowiedzią na globalne nastroje nieoliberalne i populistyczne oraz próbą wykorzystania zdefiniowanego przez Mouffe momentu populistycznego do ożywienia i pogłębienia demokracji. Zdaniem filozofki w obecnej koniunkturze może się to udać tylko dzięki lewicowemu populizmowi, czyli dyskursywnej strategii, która

¹⁶ M. Grabowska, *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy*, Warszawa 2018; A. Mrozik, *Architektki PRL-u. Komunistki, literatura i emancypacja kobiet w powojennej Polsce*, Warszawa 2022; M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. M. Jaszczurowska, Warszawa 2010; K. Stańczak-Wislicz et al., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Kraków 2020.

¹⁷ I. Desperak, *Płeć zmiany. Zjawisko transformacji w Polsce z perspektywy gender*, Łódź 2013.

¹⁸ A. Mrozik, *Akuszarki transformacji. Stosunek do PRL-u jako element polityki tożsamości polskiego feminizmu po 1989 roku*, [w:] *Opowiedzieć PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, Warszawa 2011, s. 145–158; A. Graff, *Gdzie jesteś, polski feminizmie? Pochwała sporu i niejasności*, „Krytyka Polityczna”, 12.06.2014, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/graff-gdzie-jestes-polski-feminizmie-pochwala-sporu-i-niejasnosc/> (dostęp: 12.05.2023); M. Grabowska, *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy*, Warszawa 2018.

¹⁹ M. Staško, N. Broniarczyk, *Kto posiada polski feminizm?*, „Nowy Obywatel” 2018, nr 27 (78), <https://nowyobywatel.pl/2018/09/24/kto-possida-polski-feminizm/> (dostęp: 12.05.2023).

²⁰ *Ibidem*.

ma na celu skupienie demokratycznych żądań w postaci zbiorowej woli, by skonstruować „my”: „lud” stawiający czoła wspólnemu przeciwnikowi — oligarchii. To wymaga ustanowienia łańcucha ekwiwalencji między żądaniami pracowników, imigrantów i prekaryjnej klasy średniej, a także innymi demokratycznymi żądaniami, na przykład ze strony społeczności LGBT. Celem takiego łańcucha jest utworzenie nowej hegemonii, która pozwoli na radykalizację demokracji²¹.

W odróżnieniu od prawicowego populizmu, wymaga on równości, pluralizmu i skonstruowania „ludu” w radykalnie inkluzywny sposób. W polskich feministycznych tekstach i wypowiedziach, które, jak twierdzą, próbują realizować zaproponowaną przez Mouffe strategię, „lud” przybiera postać „zwykłych kobiet”.

Jak wskazuje przedstawione wyżej zestawienie, przemiany, których ilustracją jest wzrost popularności kategorii feminizmu zwykłych kobiet, leżą na przecięciu pewnych lokalnych zjawisk oraz globalnego wzrostu popularności lewicowego populizmu i nastania „feministycznego *Zeitgeistu*” określanego niekiedy mianem czwartej fali feminizmu²². To splątanie może być postrzegane jako paradygmatyczna strategia oporu wobec neoliberalnego antyfeministycznego populizmu i stanowić inspirację dla ruchów walki o prawa kobiet oraz mniejszości i próby odnowienia demokracji na całym świecie.

Aby prześledzić to dyskursywne przesunięcie, przeanalizuję trzy różne wypowiedzi z lat 2017–2020, powstałe po pierwszych Czarnych Protestach, ale przed ogłoszeniem wyroku Trybunału Konstytucyjnego uznającego dopuszczalność aborcji z przyczyn embriopatologicznych za niezgodną z konstytucją oraz Strajkami Kobiet, które wybuchły jesienią 2020 roku. Wybrałam takie teksty, w których kategoria feminizmu zwykłych kobiet została wpisana w narrację zmiany.

Czarne Protesty, czyli zwykły lud w proteście²³

Pierwszy przykład pochodzi z książki filozofki i aktywistki Ewy Majewskiej *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*. Autorka bezpośrednio łączy nadejście feminizmu zwykłych kobiet z sukcesem Czarnych Protestów, dzięki którym „rozpoczął się w Polsce feminizm. Nie ekskluzywny ruch kobiet z klasy średniej, z wielkomiejskich elit, ale ogólnokrajowa,

²¹ C. Mouffe, *W obronie lewicowego populizmu*, s. 27.

²² Zob. R. Gill, *Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times*, „Feminist Media Studies” 16, 2004, nr 4, s. 610–630; R. Gill, *The affective, cultural and psychic life of post-feminism: A postfeminist sensibility 10 years on*, „European Journal of Cultural Studies” 20, 2017, nr 6, s. 606–626; N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave: Turning Tides*, London 2017.

²³ Sformułowanie „zwykły lud w proteście” zostaje użyte w analizowanym rozdziale książki Ewy Majewskiej, *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie* (E. Majewska, *Tramwaj zwany uznaniem*, s. 42).

a następnie również międzynarodowa, mobilizacja kobiet w kilku krajach świata na rzecz naszych praw”²⁴.

Przekształcenie „ekskluzywnego ruchu kobiet z klasy średniej” w masowy, oddolny feminizm było możliwe dzięki słabemu oporowi, niewymagającemu heroizmu i spektakularnych działań, lecz praktykowanemu w zwyczajnych, codziennych sytuacjach i dostępnemu dla wszystkich; oporowi „słabych i bezsilnych, w którym poświęcenie ustępuje miejsca solidarności, heroizm — współpracy, zaś wyjątkowość — zwyczajności”²⁵. Taka koncepcja radykalnie zrywa z charakterystycznym dla polskiej tradycji neoliberalnym — a zarazem romantycznym — rozumieniem oporu jako heroicznego i wymagającego indywidualnego poświęcenia²⁶.

Warte uwagi jest to, że autorka nie łączy „początku feminizmu w Polsce” z kulminacją czarnoprotestowej mobilizacji, czyli Czarnym Poniedziałkiem z 3 października 2016 roku, kiedy to dziesiątki tysięcy kobiet protestowały na ulicach całego kraju. Wskazuje na datę 21 września²⁷, czyli na moment powstania hasztagu #Czarnyprotest, który szybko podbił Internet. Tym samym podkreśla wagę mediów społecznościowych, dostępności narzędzi służących do słabego oporu i masowej mobilizacji zwykłych kobiet: „Dziesiątki tysięcy kobiet w dowolnym wieku, o dowolnym stopniu fizycznej sprawności, przebywających w dowolnych miejscach na Ziemi, zamieszczały swoje zdjęcia z karteczkami »czarny protest« w internecie”²⁸. Zwyczajność i dostępność narzędzi oporu dla wszystkich, również tych słabych i wykluczonych, również tych będących „zwykłym ludem”²⁹ przyczyniły się do powszechności Czarnych Protestów. Koncepcja feminizmu zwykłych kobiet opiera się zatem na wieloznaczności angielskiego słowa *common*, które odnosi się do tego, co zwyczajne, tego, co powszechne, tego, co wspólne, oraz tego, co charakterystyczne dla „zwykłego ludu” właśnie.

Wiązanie feminizmu zwykłych kobiet ze słabym oporem może jednak stać się gestem dyskursywnego wykluczenia. Majewska bowiem nie dostrzega tego, że praktyki niewymagające od niektórych kobiet dużego wysiłku, od innych będą wymagały poświęcenia i narażania własnego bezpieczeństwa. Na Czarne Protesty składały się liczne przypadki oporu heroicznego, polegające między innymi na aktywności kobiet z małych miejscowości, które często pozbawione zasobów

²⁴ *Ibidem*, s. 25. W samym tekście Majewskiej nie pojawia się sformułowanie „feminizm zwykłych kobiet”. O tym, że książka „zapowiada” jego „nadejście” można się jednak dowiedzieć z jej okładki. Sformułowanie to pada też w jej zapowiedziach w Internecie i w tytule wspomnianego na początku artykułu spotkania promującego publikację. Użycie tej figury retorycznej być może zatem było przemyślaną strategią promocyjną.

²⁵ *Ibidem*, s. 27.

²⁶ *Ibidem*, s. 29.

²⁷ *Ibidem*, s. 25.

²⁸ *Ibidem*, s. 27.

²⁹ *Ibidem*, s. 42.

oraz wsparcia organizowały protesty w nieprzychylnym, konserwatywnym środowisku, wychodziły na ulice niemal w pojedynkę, narażając się na ostracyzm ze strony otoczenia, stygmatyzację czy postępowanie dyscyplinarne w miejscu pracy. Pominięcie takich przypadków i niewzięcie pod uwagę niedostępności narzędzi słabego oporu dla wszystkich wskazuje na wielkomięską perspektywę autorki oraz ograniczenia koncepcji ludowego feminizmu.

Z podobnymi ograniczeniami wiąże się przekonanie o mobilizacji feministycznego pluralistycznego „my” za pomocą mediów społecznościowych, idealizowanych jako demokratyczne, dostępne dla wszystkich bez względu na płeć, sprawność, seksualność, etniczność i klasę społeczną. Akcja hasztagowa czy informacje o protestach publikowane w sieci są niedostępne dla osób wykluczonych cyfrowo, ale też tych o niskim kapitale kulturowym i społecznym. Majewska nie podejmuje również problematycznej kwestii wzmacniania przez internetowy aktywizm wielkich monopolii medialnych, wykorzystujących treści wytwarzane przez użytkowniczki, a także problemu bezpłatnej i niewidocznej pracy założycielek i administratorów facebookowych grup.

Opisane wyżej pułapki są w moim przekonaniu zagrożeniem charakterystycznym dla wielu współczesnych inicjatyw feministycznych na całym świecie, rozwijanych w oparciu o media społecznościowe, a przede wszystkim prostotę, elastyczność i dostępność internetowych narzędzi oporu³⁰. Chociaż Majewska nie przywołuje tej kategorii, ogłaszany przez nią feminizm zwykłych kobiet nosi wiele cech charakterystycznych dla działań często określanymi mianem czwartej fali. Podkreśla, że jest on „zarazem queerowy i kontestujący przywileje klasowe, rasowe, społeczne i płciowe”³¹, wskazując na jego interseksjonalność i inkluzywność. Szybko rozprzestrzenił się poza granice kraju i zainspirował podobne ruchy na całym świecie, tak jak inne kobiece mobilizacje nowego typu. Majewska przedstawia Czarne Protesty niemal jako kobiecą międzynarodówkę, przepowiadając ich globalną lewicową recepcję. Cincia Arruzza, filozofka i jedna z organizatorek Międzynarodowego Strajku Kobiet w Stanach Zjednoczonych wymienia je wśród mobilizacji inicjujących nową globalną falę socjalistycznego feminizmu:

obecna feministyczna fala zrodziła się z „peryferii” — Argentyny i Polski — i błyskawicznie rozprzestrzeniła się na poziom globalny, przybierając masowy zasięg w krajach najbardziej dotkniętych kryzysem oraz politykami oszczędności i redukcji zadłużenia (Włochy, Hiszpania, Brazylia, Chile)³².

³⁰ K. Cochrane, *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, London 2013; E. Munro, *Feminism: A fourth wave?*, „Political Insight” 4, 2013, nr 2, <https://www.psa.ac.uk/psa/news/feminism-fourth-wave> (dostęp: 12.05.2023).

³¹ E. Majewska, *Tramwaj zwany...*, zapowiedź na okładce książki.

³² C. Arruzza, *From women's strikes to a new class movement: The third feminist wave*, „Viewpoint Magazine”, 3.12.2018, <https://www.viewpointmag.com/2018/12/03/from-womens-strikes-to-a-new-class-movement-the-third-feminist-wave/> (dostęp: 12.05.2023).

Z kolei manifest „feminizmu dla 99 procent” (*Feminism for the 99%: A Manifesto*), autorstwa Arruzzi, Tithi Bhattacharyi i Nancy Fraser został zadedykowany „polskim i argentyńskim feministycznym strajkującym, które przecierają nowe szlaki”³³.

Wymienione autorki łączą z Majewską przekonanie o tym, że Czarne Protesty nie tylko wpłynęły na doraźną politykę, ale i renegocjują warunki demokracji i torują drogę „głębokim przeobrażeniom społecznym na rzecz bardziej sprawiedliwego społeczeństwa”³⁴. Ich postulaty szybko zaczęły wykraczać poza listę praw reprodukcyjnych i stały się — by użyć języka zaproponowanego przez Mouffe — nośnikiem łańcucha ekwiwalencji między różnymi demokratycznymi żądaniem. Choć żadna z wymienionych autorek w przytoczonych tekstach nie odnosi się bezpośrednio do kategorii lewicowego populizmu, postulowane przez nie ruchy³⁵ w dużej mierze spełniają warunki strategii przedstawionej przez Mouffe.

Nadchodząca — czy też właśnie trwająca — globalna fala demokratycznych ruchów kobiecych, niezależnie od tego, czy nazwana feminizmem dla 99 procent³⁶, trzecią³⁷ czy czwartą falą feminizmu³⁸, ma mieć zatem charakter lewicowy i populistyczny. Gunnarsson Payne wprost pisze o progresywnym, populistycznym i globalnym feminizmie ludowym, zainicjowanym przez Czarne Protesty. Podobnie do wyżej wymienionych autorek podkreśla przede wszystkim jego transnarodowy charakter, a także zdolność do artykulacji różnorodnych ekwiwalentnych żądań demokratycznych i performowania pluralistycznej zbiorowej podmiotowości „feministycznego ludu”³⁹.

Zdaniem Majewskiej „bezsilni”, „zwykły lud” czy „zwyczajne kobiety” zyskały głos i polityczną sprawczość w wyniku wyjścia polskiego feminizmu „poza słabo w gruncie rzeczy ukrywany elitaryzm”⁴⁰. Populistyczna opozycja elita kontra lud zatem pojawia się w propozycji Majewskiej, ale nie jest centralna. Jedną z kategorii, która służy do ugruntowania koncepcji słabego oporu i opartego na nim feminizmu zwykłych kobiet jest zapożyczona od bell hooks (tak! — przyp. J.S.) idea siostrzeństwa. hooks, odrzucając drugofalowy koncept „siostrzeństwa w opresji” i krytykując brak solidarności między kobietami, pisze:

Porzucenie idei siostrzeństwa jako wyrazu politycznej solidarności osłabia i pomniejsza ruch feministyczny. Solidarność wzmacnia ruch oporu. Nie może być masowego ruchu

³³ C. Arruzza et al., *Feminism for the 99%*.

³⁴ E. Korolczuk et al., *Mobilizacja kobiet w latach 2016–2018*, s. 34.

³⁵ We wszystkich trzech cytowanych pracach granica między opisem już rozwijającego się ruchu a projektem feministyczno-socjalistycznych utopii się rozmywa.

³⁶ C. Arruzza et al., *Feminism for the 99%*.

³⁷ C. Arruzza, *From women's strikes to a new class movement*.

³⁸ K. Cochrane, *At the Rebel Women*; N. Rivers, *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave*.

³⁹ J. Gunnarsson Payne, *Kobiety jako „lud”*.

⁴⁰ E. Majewska, *Tramwaj zwany uznaniem*, s. 20.

feministycznego na rzecz zniesienia seksistowskiej opresji bez zjednoczonego frontu — kobiety muszą przejąć inicjatywę i pokazać siłę solidarności. Dopóki nie pokażemy, że bariery dzielące kobiety mogą zostać wyeliminowane, że solidarność ma rację bytu, nie możemy mieć nadziei na zmianę i przekształcenie społeczeństwa jako całości⁴¹.

Bardzo szybko nadarzyła się okazja, aby siostrzeństwo, zrodzone zdaniem Majewskiej podczas Czarnych Protestów, przetestować. Niecałe trzy tygodnie po największych demonstracjach popularna wokalistka Natalia Przybysz opublikowała piosenkę o swojej aborcji oraz udzieliła wywiadu dla „Wysokich Obcasów”, w którym przedstawiła szczegóły tego doświadczenia⁴². To wyznanie spotkało się z falą agresywnych komentarzy od osób zaangażowanych w zryw, oskarżeniami o egoizm i sprzeniewierzenie się idei protestów. Taka reakcja moim zdaniem świadczy o tym, że nie ukonstytuował się żaden „zjednoczony front” ani solidarność między kobietami. Test na siostrzeństwo został obłany. Nakreślony przez bell hooks warunek *sine qua non* zniesienia seksistowskiej opresji nie został spełniony.

Paradoksalnie „bariery dzielące kobiety”, które wspierają tak inkluzywną i masową mobilizację, okazały się oparte na klasowym resentymencie. Jak komentuje Leder:

sprawa Natalii Przybysz ujawniła też konflikt klasowy — czy społeczny — tkwiący w tle kwestii dostępu do aborcji. [...] Agresja, którą ta wypowiedź wywołała, ma moim zdaniem charakter odwetu na „elitach”. Mści się to, że ogromne różnice społeczne, które istniały w ciągu ostatnich dwudziestu paru lat, były niedostrzegane albo lekceważone, a demokrację budowano przede wszystkim dla klasy średniej. Ta zaś problemy innych grup ignorowała — i one jej teraz wystawiają za to rachunek⁴³.

Przybysz, ekonomicznie i kulturowo uprzywilejowana, w oczach wielu — w tym uczestniczek Czarnych Protestów — nie miała dobrego powodu, żeby zakończyć ciążę. Aborcja, nadal wyobrażana w kategoriach moralnych, jest postrzegana jako grzech, którego popełnienie musi być odpowiednio uzasadnione; grzech, który można wybaczyć tylko ofiarom: przestępstw seksualnych, choroby czy — ewentualnie — trudnej sytuacji finansowej. Doświadczenie, którym podzieliła się Przybysz, było doświadczeniem osoby z klasy średniej, mogącej sobie pozwolić, w przeciwieństwie do wielu kobiet w Polsce, na terminację ciąży za granicą. Ponadto jej pozycja społeczna pozwala na poczynienie takiego wyznania. Jest to zatem — zdaniem Ledera — położenie osoby, dla której „problem braku dostępu do

⁴¹ b. hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013, s. 82.

⁴² N. Przybysz, *Aborcja — mój protest song*, wywiad przepr. P. Reiter, „Wysokie Obcasy”, 25.10.2016, <http://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,156847,20861449,natalia-przyszbysz-aborcja-moj-protest-song.html> (dostęp: 10.08.2019).

⁴³ A. Leder, *Czarny Protest. Andrzej Leder: sprawa Natalii Przybysz ujawniła konflikt klasowy*, wywiad przepr. M. Kicińska, „Wysokie Obcasy”, 18.03.2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21491678,czarny-protest-andrzej-leder-sprawa-natalii-przybysz.html> (dostęp: 12.05.2023).

aborcji nie istnieje”⁴⁴. Kobiety pozbawione takich przywilejów, czyli te, „których ta sytuacja dotyczy, które muszą »nieść swój krzyż«, nie chcą darzyć sympatią osób, którym pewne sprawy przychodzą — w ich odczuciu — zbyt łatwo”⁴⁵.

Konserwatywna reakcja na wyznanie Natalii Przybysz opiera się na opozycji między kobiecym ludem a elitą w postaci uprzywilejowanej piosenkarki, doskonale ilustrując zagrożenia wiążące się z bezkrytycznym traktowaniem lewicowego populizmu jako feministycznej strategii. Wydaje się bowiem, że żadna ze stron tej dychotomii nie została trafnie rozpoznana. Z jednej strony Przybysz nie jest wroginią praw kobiet, a z drugiej: feministyczny lud nie powinien się konstytuować na zasadach ustanowionych przez hegemoniczną ideologię, na podstawie wspólnej gotowości do poświęcenia⁴⁶, głęboko zinternalizowanego „masochistycznego wzoru polskiej kultury”⁴⁷, współdzielonej opresji czy pozycji ofiary. Jak pisze hooks, patronka idei siostrzeństwa, na której opiera się proponowany przez Majewską feminizm zwykłych kobiet:

Aby rozwinąć polityczną solidarność między kobietami, działaczki feministyczne nie mogą tworzyć więzi na zasadach ustanowionych przez dominującą ideologię kulturową. Musimy ustanowić nasze własne zasady. Powinnyśmy wiązać się ze sobą raczej na podstawie naszego politycznego zaangażowania w ruch feministyczny, który ma na celu zniesienie seksistowskiej opresji, niż na podstawie wspólnej wiktyimizacji czy też w odpowiedzi na fałszywe poczucie wspólnego wroga⁴⁸.

W intencji Majewskiej jednak zwykłość czy zwyczajność zdaje się oderwana od retoryki tożsamościowej. Przestaje wskazywać na to, kto ma prawo reprezentować ruch kobiecy, a zaczyna odnosić się do praktyki. Jako jedna z niewielu autorek filozofka odchodzi od potocznego znaczenia zwykłości i problematyzuje to pojęcie. Akcent kładzie nie na „zwykłe kobiety”, ale na praktykę (zwykłe czynności, strategie, sytuacje) oraz powszechność, dostępność i masowość feminizmu opartego na takiej strategii. Tak rozumiana, przypomina zaproponowane przez Mouffe rozumienie ludu, który ma nieesencjalistyczny, performatywny charakter⁴⁹. Pomimo kilku zagrożeń, które upatruję w koncepcji słabego oporu, związanych z niedostrzeganiem niepełnej inkluzywności i dostępności tej strategii zależnej od indywidualnego usytuowania w lokalnej sieci relacji władzy, zwykłość w perspektywie Majewskiej staje się drogą do politycznej sprawczości i wykształcenia się stawiającej opór zbiorowej podmiotowości: *the common in revolt*, czyli wspólnoty w proteście, która jest zarazem zwykłym ludem w proteście⁵⁰.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ A. Zawadzka, *Czarny Protest i pleć*, „Zadra” 2016, nr 3–4, s. 8.

⁴⁸ b. hooks, *Teoria feministyczna*, s. 86.

⁴⁹ C. Mouffe, *W obronie lewicowego feminizmu*, s. 60.

⁵⁰ E. Majewska, *Tramwaj zwany uznaniem*, s. 42.

*Ogłaszamy zmianę warty:
czas na powszechny i bezkompromisowy
feminizm zwykłych kobiet⁵¹*

Punktem wyjścia dla zawartego w kolejnym tekście postulatu feminizmu zwykłych kobiet również jest mobilizacja, do której doszło za sprawą mediów społecznościowych. Tym razem chodzi o #metoo, postrzegane jako sztandarowa czwartofalowa akcja, i list otwarty *Feministyczna zmiana warty! Czas na prawdziwą solidarność*, zainicjowany przez ówczesne działaczki partii Razem: Annę Adamczyk, Joannę Grzymałę-Moszczyńską, Magdalenę Malińską, Magdalenę Mips, Izę Palińską, Kingę Stańczuk oraz Martę Tycner, podpisany przez 91 osób i opublikowany na łamach wp.pl w 2018 roku. Autorki postulują tytułową „feministyczną zmianę warty”, czyli „powszechny i bezkompromisowy feminizm zwykłych kobiet i ich sojuszników”⁵² w reakcji na brak jednoznacznej solidarności środowisk liberalnych i feministycznych starszego pokolenia z uczestniczkami akcji #metoo — osobami doświadczającymi przemocy seksualnej i ją ujawniającymi.

Wyrażając swoje rozczarowanie ich postawą, autorki wymieniają nazwiska Agnieszki Graff, Kazimiery Szczuki, Monik Płatek, ale również Elizy Michalik, a nawet Agaty Bielik-Robson, czyli osób o bardzo różnym stopniu zasług dla feminizmu oraz o różnym do niego stosunku. Wszystkie jednak zostają zidentyfikowane jako „tzw. feministyczne autorytety”, „dyżurne feministki” oraz „bohaterki środowiska, które po 1989 roku budowało polski feminizm”⁵³. Różny jest również stopień ich przewin: od bezpośredniej obrony mężczyzn ujawnionych jako sprawcy molestowania i wyśmiewania ofiar, przez podpisanie listu otwartego w sprawie standardów proceduralnych i etycznych w kontekście #metoo, po wyrażenie ogólnych wątpliwości na temat przebiegu czy konsekwencji akcji niezwiązanych z konkretnymi świadectwami. Wszystkie te reakcje zostają jednak zrównane z „przyzwoleniem na przemoc i molestowanie”⁵⁴.

Po krytyce skompromitowanej elity następuje przedstawienie swoistego dekalogu feminizmu zwykłych kobiet w postaci instrukcji postępowania w przypadku ujawnienia przemocy seksualnej — ma być ono oparte przede wszystkim na bezwzględnej, bezkompromisowej solidarności z osobą ją ujawniającą oraz zrezygnowaniu z wszelkiej krytyki, która mogłaby podważać jej świadectwo. Ta instrukcja jest niemal jedyną pozytywną charakterystyką postulowanej feministycznej

⁵¹ Tytuł jest cytatem pochodzącym z analizowanego w tej części tekstu manifestu. A. Adamczyk *et al.*, *Feministyczna zmiana warty! Czas na prawdziwą solidarność*, Wiadomości WP.pl, 12.01.2018, <https://wiadomosci.wp.pl/feministyczna-zmiana-warty-czas-na-prawdziwa-solidarnosc-6208578687879297a> (dostęp: 12.05.2023).

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

zmiana warty. Zwykłość, w przeciwieństwie do analizowanego wcześniej przypadku, nie jest problematyzowana i w znacznie większym stopniu dotyczy kwestii reprezentacji. Co więcej, zostaje scharakteryzowana w większości *via negativa*, za pomocą silnie akcentowanej opozycji między zwykłymi kobietami, czyli nową wartą, a „dyżurnymi feministkami” z liberalnych elit.

Elitarność jest przedstawiona jako uprzywilejowana pozycja, która pozwala na „zachowywanie dystansu” i „dobre samopoczucie”⁵⁵ uniemożliwiające podjęcie słusznej walki. Chęć obrony swojego przywileju wiąże się z uleganiem kompromisom, „lojalnością środowiskową”⁵⁶, nawet za cenę przyzwolenia na przemoc. Feminizm zwykłych kobiet z kolei ma cechować radykalna „bezkompromisowość” i chęć walki o zmianę. Ma być życiową postawą, manifestującą się w praktyce, na co dzień, a nie zestawem akademickich teorii czy wyuczonym zawodem, praktykowanym bez empatii i wycucia. Sprzeciw wobec profesjonalizacji i akademickości to kolejny czwartofalowy element postulatu feministycznej zmiany warty.

Agata Bielik-Robson, odnosząc się do wywołującego ją manifestu na łamach „Wysokich Obcasów”, nie dostrzegła w nim populistycznego przeciwstawienia elity i ludu, ale wpisała go w ramy konfliktu pokoleniowego między intelektualistkami jej generacji a „młodymi feministkami”⁵⁷. Takie rozumienie owego sporu może prowadzić do jego odpolitycznienia i spersonalizowania, czyli typowej dla mediów głównego nurtu trywializacji politycznych różnic wewnątrz feminizmu i przedstawienia ich jako niekonstruktywnej, ale skandalizującej i atrakcyjnej dla odbiorcy kłótni między kobietami⁵⁸. Jednak rama konfliktu pokoleniowego została wprowadzona już przez same autorki manifestu. Podkreślają one, że krytykowane przez nie „dyżurne feministki” należą do „starszego pokolenia”⁵⁹. Postulując konieczność „feministycznej zmiany warty”, wskazują jednocześnie na ciągłość polskiego ruchu feministycznego: krytykowane feministki starszego pokolenia to „osoby, których teksty niejednokrotnie były dla nas źródłem inspiracji, czy wręcz sygnałem do feministycznego przebudzenia”; „w wielu sprawach walczyłyśmy ramię w ramię, jak pokolenia sufrażystek i feministek przed nami”⁶⁰. W mojej interpretacji ten gest stanowi polityczne matkobójstwo analogiczne wobec tego, które charakteryzowało retorykę początków trzeciej fali na Zachodzie. Takiego gestu w historii polskiego feminizmu do tej pory nie było. Być może jego warunek konieczny stanowiło umasowienie ruchu, tym razem możliwe dzięki nowym,

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ A. Bielik-Robson, *Jeśli do głosu dochodzi młode pokolenie feministek, dla których kultura prawa jest tym samym co kultura gwałtu — to mamy problem*, „Wysokie Obcasy”, 3.02.2018, wysokie-obcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,22955969,kultura-gwaltu.html (dostęp: 12.05.2023).

⁵⁸ D. Baker Beck, *The “f” word: How the media frame feminism*, „NWSA Journal” 10, 1998, nr 1, s. 144–145.

⁵⁹ A. Adamczyk *et al.*, *Feministyczna zmiana warty!*.

⁶⁰ *Ibidem*.

typowym dla czwartej fali strategiom oporu i mobilizacji. Korolczuk, negatywnie odnosząc się do nadmiernej personalizacji i odpolitycznienia wewnętrznych podziałów w polskim ruchu feministycznym, również bierze pod uwagę taką hipotezę: „Być może, jak twierdzą niektórzy, ten konflikt to po prostu pokoleniowa walka o władzę, która się nasila, bo ruch stał się masowy, a więc kwestia reprezentacji stała się ważniejsza”⁶¹. Na pokoleniowy charakter nowej fali wskazuje również socjolożka Julia Schuster prowadząca badania nad ruchem kobiecym w Nowej Zelandii. Jej zdaniem przeniesienie dużej części feministycznej debaty i aktywizmu do Internetu „wyklucza osoby nieużywające nowych mediów, i w ten sposób przyczynia się do wzmocnienia pokoleniowych podziałów między kobietami angażującymi się w feminizm”⁶². Jak zauważa kulturoznawczyni Ealasaid Munro, wiele badaczek o pozycji pozwalającej im na prowadzenie i publikowanie badań na temat feminizmu przynależy do starszego pokolenia, przed którym nowa feministyczna polityka rozgrywająca się w sieci pozostaje ukryta⁶³. Matkobójczy wydzźwięk manifestu feministycznej zmiany warty i pokoleniowy charakter czwartej fali wskazują na to, że postulowany feminizm zwykłych kobiet może paradoksalnie stać się feminizmem dostępnym tylko dla młodszego pokolenia.

Populistyczna opozycja między zwykłymi kobietami a liberalną elitą jest centralną strategią retoryczną manifestu. Nie jest to jednak strategia przekonująca. Tym, co łączy „dyżurne feministki”, jest głównie dostęp do mediów — mają go jednak również autorki listu, o czym świadczy jego publikacja na popularnym portalu. Na liście podpisanych pod manifestem zdecydowaną większość stanowią pracownice i pracownicy umysłowi, a nie kobiety pracujące fizycznie czy w nisko opłacanych usługach, niemające dostępu do mediów. Mimo to autorki listu piszą o sobie: „jest nas coraz więcej i feminizm traktujemy nie jako specjalizację zawodową czy naukową, ale życiową postawę”⁶⁴, sugerując, że to one są zwykłymi kobietami. Nie wyjaśniają, skąd czerpią legitymizację do ich reprezentowania. Nie podejmują tematu swojego usytuowania, nie zdają sprawy ze swojej uprzywilejowanej pozycji, nie ujawniają również swojej przynależności do partii politycznej. Jak przytomnie komentują Staško i Broniarczyk, „O ile w latach 90. feministki zastanawiały się, jak włączyć »zwykłe kobiety« w swoje działania, o tyle po 2016 roku zastanawiają się, jak zostać częścią zwykłych kobiet. Bieguny się odwróciły”⁶⁵.

⁶¹ E. Korolczuk, *Zaprośmy do rozmowy o #MeToo kobiety, które do tej pory w niej nie uczestniczyły: pracownice supermarketów, rolniczki, emerytki*, „Magazyn Wyborczej”, 2.05.2018, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,23387572,zaprosmy-do-rozmowy-o-metoo-kobiety-ktore-do-tej-pory-w-niej.html> (dostęp: 12.05.2023).

⁶² J.K. Schuster, *Invisible feminists? Social media and young women's political participation*, „Political Science” 65, 2013, nr 1, s. 24.

⁶³ E. Munro, *Feminism: A fourth wave*.

⁶⁴ A. Adamczyk *et al.*, *Feministyczna zmiana warty!*.

⁶⁵ M. Staško, N. Broniarczyk, *Kto posiada polski feminizm?*.

Zwykła kobieta — dyscyplinujący straszak czy pluralistyczne feministyczne „my”?

Opozycja między dyżurnymi feministkami starszego pokolenia a zwykłymi kobietami, organizująca cały tekst manifestu *Feministyczna zmiany warty! Czas na prawdziwą solidarność*, choć w duchu populistyczna, moim zdaniem nie spełnia warunków lewicowego populizmu. Mouffe wielokrotnie podkreśla, że podmiot konstruowany przez ten dyskurs z konieczności jest pluralistyczny. Nie można wyeliminować jego wewnętrznych różnic i wielości jego politycznych żądań. Ponieważ „demokratyczne różnice można traktować wymiennie tylko w tym zakresie, w którym sprzeciwiają się one siłom przeczącym im wszystkim naraz”, „utworzenie woli zbiorowej poprzez łańcuch ekwiwalencji wymaga wyznaczenia przeciwnika”⁶⁶. Krytykowane feministyczne autorytetki nie mogą spełnić roli owego przeciwnika zwykłych kobiet, ponieważ nie sprzeciwiają się wszystkim ich dążeniom. Wręcz przeciwnie — przyklasną dużej części przedstawionych przez autorki postulatów.

Sposób zarysowania tej opozycji nie jest w moim przekonaniu zaproszeniem do charakterystycznego dla demokracji agonistycznego pluralizmu⁶⁷, ale raczej gestem antagonistycznego wykluczenia. Figura zwykłej kobiety, zamiast interpeLOWać feministyczne ludowe „my”, pełni swoją tradycyjną funkcję dyscyplinującego straszaka, tym razem wewnątrz feministycznej debaty. Możliwość sporu (na przykład o strategię ujawniania sprawców przemocy seksualnej, pożądane zmiany legislacyjne czy konceptualizację entuzjastycznej zgody jako warunku relacji seksualnej) zostaje ograniczona, a wewnętrzne różnice w ruchu odpolitycznione i spersonalizowane lub sprowadzone do konfliktu pokoleniowego.

Dokonane przez Majewską powiązanie zwykłości z praktyką, a nie tożsamością wydaje się trafnym posunięciem. Gest ten pomaga uniknąć przedstawionych wyżej pułapek i wydaje się bardziej skuteczną strategią konstruowania pluralistycznego feministycznego „ludu”. Wyjście poza retorykę tożsamościową oraz wiązanie zwykłości z powszechnością, dostępnością i masowością jest bliskie autoidentyfikacji organizatorek Czarnych Protestów. Jak wynika z badań Ramme i Snochowskiej-Gonzalez, aktywistki Ogólnopolskiego Strajku Kobiet, przyznające, że strajk był protestem zwykłych kobiet, wskazywały, że oznaczało to różnorodność, działanie ponad podziałami we wspólnym celu oraz masowość, czyli uczestnictwo dużej grupy kobiet, a także łatwość owego zaangażowania⁶⁸. Takie podejście pozwala

⁶⁶ C. Mouffe, *W obronie lewicowego populizmu*, s. 60.

⁶⁷ Zob. C. Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, „Recykling Idei”, 19.11.2005, <https://web.archive.org/web/20160422065105/http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna> (dostęp: 15.05.2023).

⁶⁸ W tej części badania organizatorki Ogólnopolskiego Strajku Kobiet (rozumianego tu jako protesty przeciwko zaostreniu ustawy aborcyjnej z października 2016 roku) były proszone o otwarte odpowiedzi na pytanie „Czy strajk 3 października 2016 roku był protestem zwykłych kobiet?”.

myśleć o zwykłych kobietach jako podmiocie lewicowego populizmu, pluralistycznym inkluzywnym „my” wspólnie artykułującym swoje demokratyczne żądania. Z drugiej jednak strony w takiej perspektywie niezbyt wyraźnie zarysowuje się polityczny podział między owym „my” a „oni”.

Wiele analiz Czarnych Protestów wskazuje na to, że jeden z czynników ich sukcesu to mobilizacja kobiet, które wcześniej nie były zaangażowane społecznie i politycznie. Respondentki Ramme i Snochowskiej-Gonzalez postrzegają tę cechę jako oznakę zwykłości:

Kobiety, które brały udział w protestach, były „zwykłe”, bo nie były działaczkami (politycznymi, społecznymi, feministycznymi, lewicowymi itp.) i do tej pory zajmowały się raczej życiem prywatnym, a nie publicznym, lub też ich działalność publiczna miała do tej pory inny wymiar (na przykład lokalna pomoc sąsiadka)⁶⁹.

Zdaniem badaczek „takie rozumienie zwykłości może wskazywać na obecność populistycznych dychotomii”⁷⁰. Zaangażowanie byłoby bowiem „cechą przypisywaną elitom raczej niż »zwykłym ludziom«”⁷¹ i jako takie mogłoby stanowić kryterium różnicujące lud i elity. Co ciekawe jednak, jak przyznają autorki, częstość odpowiedzi identyfikujących organizatorki protestu jako te, które wcześniej nie angażowały się politycznie, do pewnego stopnia stoi w sprzeczności z innymi badaniami, które wykazały, że ponad 70 procent organizatorek protestów OSK miało za sobą doświadczenia społecznego czy politycznego zaangażowania⁷².

Zaangażowanie wydaje się zatem kategorią wyobrażoną. Jako takie, w moim rozumieniu — daleko odbiegającym od ustaleń Ramme i Snochowskiej-Gonzalez, a także Majewskiej — może być projektowane nie tyle na feministyczną elitę (która w tym przypadku artykułuje takie same lub ekwiwalentne żądania i nie jest politycznym przeciwnikiem, tylko raczej częścią „my”), ile na prawicowy nieliberalny rząd czy hierarchów kościelnych. Tym samym zaangażowanie może być rozumiane jako wtargnięcie tego, co polityczne w to, co prywatne czy intymne, nieuprawnioną ingerencję państwa, Kościoła i organizacji *anti-choice* w wolność obywaterek do decydowania o własnej rozrodczości. Takie wyobrażenie zaangażowania projektowanego na skorumpowaną elitę wiąże się też

Badaczki komentują wyniki następująco: „Argumenty na rzecz tezy, że strajk OSK był protestem »zwykłych kobiet«, można pogrupować według najważniejszych wartości, do których [respondentki — przyp. J.S.] się odwoływały. Były to: uczestnictwo kobiet, które nie były wcześniej aktywne (31 wskazań); różnorodność, działanie ponad podziałami (29 wskazań); wspólny cel (17 wskazań), wszystkie kobiety, większość, duża grupa (11), niski próg wejścia — łatwo się zaangażować (2)”. J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez, *Nie/zwykłe kobiety*, s. 98.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 99.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*, s. 98.

z przekonaniem o jej wielkich — i niedostępnych drugiej stronie sporu — zasobach: sporych funduszach, dużego zaplecza organizacyjnego i możliwości szerokiej manipulacji⁷³.

Nadchodzi czwarta fala feminizmu

Kolejna analizowana przeze mnie wypowiedź różni się od poprzednich tym, że nie odwołuje się bezpośrednio do kategorii zwykłej kobiety. Sporo ją jednak łączy z przypadkami, którym się przyglądam.

Choć Maja Staśko w artykule *Kocham Totohoker i Kitty Tease. I Maksyma Wolczyka też* opublikowanym w 2020 roku na łamach „Krytyki Politycznej” nie głosi bezpośrednio pojawienia się feminizmu zwykłych kobiet, obwieszcza nadejście czwartej fali feminizmu. Posługuje się zatem interesującą mnie narracją radykalnej zmiany w polskim ruchu kobiecym. Ponadto wyraźnie zarysowuje populistyczną opozycję między zbliżającą się czwartą falą, z którą się utożsamia, a oderwaną od prawdziwych problemów feministyczną elitą.

Staśko charakteryzuje obwieszczany zwrot następująco:

W ramach czwartej fali feminizmu nie mówimy „precz z przemocą”, tylko #metoo — „ja też doświadczyłam przemocy i nie chcę więcej”. Nie mówimy „aborcja ma być rzadka”, tylko „moja przyjaciółka zrobiła aborcję i ja też chcę móc ją zrobić zawsze wtedy, gdy będę potrzebowała”. Nie mówimy „pracę seksualną trzeba kryminalizować”, tylko „pracownik seksualny w Anglii dostaje na rok leki przeciwko wirusowi HIV i szkoda, że w Polsce nie mógłbym na to liczyć”. Nie mówimy „wyzysk jest istotą kapitalizmu”, tylko „poświęcam 3 godziny dziennie na dojazd do pracy, praca zżera mi większość czasu i nie daje pieniędzy na przeżycie ponad podstawowe potrzeby. [...] Krzyczymy o tym, co czujemy i jak reagujemy — a nie o tym, czego wymagają od nas teoretyczki, które przeczytały i napisały na ten temat kilka książek⁷⁴.

Punktem wyjścia dla nowego feminizmu ma być ujawnianie osobistych doświadczeń i indywidualnych potrzeb. Do ich artykulacji, podkreśla Staśko, nie potrzeba eksperckiego szkieleta i oka, krytycznego słownika czy rozbudowanej feministycznej świadomości. Reprezentantkom czwartej fali przeciwstawione są „akademiczki, dziennikarze czy polityczki”, które i którzy zajmują się „opisywaniem z zewnątrz teoretycznych abstraktów”, „teoretyczki, które przeczytały i napisały na ten temat kilka książek⁷⁵. Stanowisko Staśko jest zatem

⁷³ A. Graff, *Angry women: Poland's Black Protests as „populist feminism”*, [w:] *Right-Wing Populism and Gender: European Perspectives and Beyond*, red. G. Dietze, J. Roth, Bielefeld 2020, s. 242.

⁷⁴ M. Staśko, *Kocham Totohoker i Kitty Tease. I Maksyma Wolczyka też*, „Krytyka Polityczna”, 25.02.2020, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/marta-linkiewicz-maksym-wolczyk-maja-stasko-czwarta-fala-feminizmu/> (dostęp: 12.05.2023).

⁷⁵ *Ibidem*.

charakterystycznym dla feministycznego populizmu głosem za feminizmem opartym na wiedzy ucieleśnionej i afektywnej, a przeciwko temu profesjonalizowanemu, akademickiemu i alienującemu⁷⁶.

Przedstawiona przez autorkę charakterystyka czwartej fali feminizmu wskazuje na to, że jest on zbieżny z opisanym wcześniej feminizmem dla 99 procent, raczej socjalnym, a nie liberalnym, interseksyjnym, inkluzywnym i dostępnym dla wszystkich. Trudno jednak uznać, że trafnie wskazane zostały jej przedstawicielki i przedstawiciel. Tym, co łączy te postaci, jest prowadzenie publicznych kanałów w mediach społecznościowych, otwarte wypowiedanie się na temat własnej seksualności i — w przypadku Totohoker, Wołczyka i Kitty Tease — pracy seksualnej.

Agata Sikora, rozważając sprzeczności tkwiące w feministycznym haśle „prywatne jest polityczne”, zwraca uwagę na to, że

wyrasta [ono — przyp. J.S.] z kontrkultury lat sześćdziesiątych, w ramach której autentyczna jednostka ma wyzwolić siebie spod presji systemu, konwencji, społeczeństwa. Stąd waga przykładana do seksualności, wciąż traktowanej jako paradygmatyczne pole represji. Język, a może jeszcze bardziej ciało, służy „wyrażaniu siebie”, a ono samo zostaje uznane za akt polityczny. Cienka granica dzieli tu zatem obywatelskie zaangażowanie od narcyzmu⁷⁷.

W moim przekonaniu w przypadku medialnej działalności opisanych przez Staśko przedstawioelek i przedstawioelczwartej fali mamy do czynienia z tym ostatnim.

W narracji Totohoker i Maksyma Wołczyka, youtuberów opowiadających o realiach swojej pracy seksualnej, ich ciała nie prezentują się jako „akt polityczny” czy pole emancypacji. Rozwijana przez nich wizja seksualności wydaje się pozostawać „paradygmatycznym polem represji”. Oboje doświadczyli zgwałcenia w pracy, a wpisując przemoc seksualną w ryzyko zawodowe, normalizują ją⁷⁸. Totohoker przedstawia seks jako przykry obowiązek; uważa, że wszyscy mężczyźni zdradzają swoje partnerki, a gdyby nie korzystali z usług seksualnych, to gwałciliby kobiety⁷⁹.

Ich ciała i seksualność zostają zinstrumentalizowane jako narzędzia do zarabiania pieniędzy. Można by jednak argumentować, że samo publiczne artykułowanie owej instrumentalizacji jest aktem politycznym. Jak twierdzi bowiem Staśko, dzięki temu „konsekwentnie występują z pozycji pracowniczej”⁸⁰, co ma świadczyć o socjalnej twarzy czwartej fali. Staje się ona domyślnie feminizmem

⁷⁶ Zob. A. Graff, E. Korolczuk, *Kto się boi gender?*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2022, s. 306.

⁷⁷ A. Sikora, *Wolność, równość, przemoc, czyli czego nie chcemy sobie powiedzieć*, Kraków 2019, s. 156.

⁷⁸ M. Rutkowski, *Nie kocham ksenofobów z parciem na szkło*, „Krytyka Polityczna”, 7.03.2020, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/maciek-rutkowski-maja-stasko-polemika-linkiewicz-wolczyk/> (dostęp: 12.05.2023).

⁷⁹ Totohoker, *Wywiad z Totohoker*, wywiad przepr. A. Momot, YouTube, 25.10.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ftLboiaXglA&t=930s> (dostęp: 24.05.2021).

⁸⁰ M. Staśko, *Kocham Totohoker i Kitty Tease*.

zwykłych kobiet, widzianych jako te, których „ciała są wykorzystywane do pracy”: „Wkładamy produkty na półki, dźwigamy, przewijamy pieluchy dzieciom lub starszym osobom, skanujemy przedmioty, tańczymy, uprawiamy seks albo stukamy w klawisze. Zarabiamy bardzo różnie”⁸¹.

Podkreślając wagę perspektywy pracowniczej dla właśnie nadchodzącej nowej fali, Staśko zaznacza, że Totohoker i Wołczyk „działają razem — nakręcili razem filmik o pracy seksualnej, na którym porównują swoje warunki i dzielą się doświadczeniami”⁸². W mojej interpretacji jednak ich wspólne działanie nie jest świadectwem zrzeszania się na rzecz praw osób, których „ciała są wykorzystywane do pracy”, tylko raczej próbą połączenia ich publiczności i zwiększenia zasięgów w mediach społecznościowych.

Z kolei zinstrumentalizowanie ciała i seksualności, podkreślanie, że służą one jedynie do zarabiania pieniędzy, ujawnia jeszcze jeden, charakterystyczny dla dyskursów postfeministycznych, trop: emancypację przez hiperkonsumpcję. Jest to szczególnie widoczne w wypowiedziach Maksyma Wołczyka (zarabia on znacznie więcej niż Totohoker, wykonując taką samą pracę w tym samym mieście, co świetnie ilustruje nierówności płacowe kobiet i mężczyzn), który zdaje się sugerować, że odpowiednio wysokie wynagrodzenie jest w stanie zrekompenzować złe traktowanie — czy najczęściej po prostu przemoc — ze strony klientów. Jego sposobem na radzenie sobie z doświadczeniem przemocy są zakupy. Opowieść o załamaniu nerwowym, które miał przeżyć po tym, jak został potraktowany przez swojego „najgorszego klienta” kończy słowami: „Jak dostałem te pieniądze od niego, to na następny dzień od razu poszedłem na zakupy. Kupiłem sobie kilka par butów, bluzki, bluzy, koszulki i czułem, że muszę wydać trochę pieniędzy, żeby poczuć się lepiej i rzeczywiście tak po tygodniu mi przeszło” oraz demonstracją najnowszego nabytku, czyli drogich, kojarzących się ze zbytkiem, butów Gucci⁸³. Wołczyk często demonstracyjnie pokazuje swoje bogactwo i podkreśla konsumpcyjny styl życia, świadomie prowokując kontrowersje. Na czołówce pojawiającej się w jego filmach zostaje wykorzystany wizerunek Paris Hilton, celebrytki, dziedziczki fortuny, znanej z oderwania od rzeczywistości i skrajnie konsumpcyjnego stylu życia, określanej jako postfeministyczna figura zarówno przez feministyczne badaczki⁸⁴, jak i zajmujących się popkulturą publicystów — Simon Hattenstone na łamach *Guardiana* napisał, że „być może Hilton jest największą postfeministką” (*the ultimate postfeminist*)⁸⁵. W jednym z filmów

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ M. Wołczyk, *Mój najgorszy klient*, YouTube, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=c0c5i888SLs> (dostęp: 12.05.2023).

⁸⁴ A.S. Dobson, *Postfeminist Digital Cultures: Femininity, Social Media, and Self-Representation*, New York 2015, s. 62–64.

⁸⁵ S. Hattenstone, „I get insecure sometimes”, „The Guardian”, 8.07.2006, <https://www.theguardian.com/music/2006/jul/08/popandrock> (dostęp: 12.05.2023).

Wołczyk pokazuje łóżko zasłane banknotami: „Aktualnie śpię na pieniądzach, bo w sumie jest mi tak najwygodniej, najlepiej się wysypiam, czuję że to po prostu najlepiej na mnie wpływa”⁸⁶. Trudno doszukać się w tworzonych przez niego treściach krytyki kapitalizmu, troski o prawa pracownicze, walki czy chociażby dostrzeżenia opresji i nierówności społecznych. Wołczyk wydaje się raczej piewicą konsumpcjonistycznego neoliberalizmu. Trudno też odnaleźć na jego kanałach perspektywę feministyczną. Co więcej, youtuber zdecydowanie i wprost odcina się od feminizmu⁸⁷.

Na kanałach Marty Linkiewicz, innej influencerki okrzykniętej przez Staśko przedstawicielką czwartej fali, również próżno szukać przekazu feministycznego. Pojawiają się na nich głównie zdjęcia: często mocno zseksualizowane, profesjonalnie wykonane, na których Linkiewicz pozuje w kolorowych, przyciągających uwagę strojach z dużą liczbą dodatków. Niektóre z nich przedstawiają ją jako zawodniczkę Fame MMA. Można trafić również na liczne treści reklamowe. Co więcej, zarówno u Linkiewicz, jak i u Wołczyka pojawiają się przekazy ksenofobiczne i rasistowskie; u tej pierwszej dodatkowo również transfobiczne⁸⁸. Przeczy to inkluzywności i interseksjonalności, jaką ma nieść ze sobą czwarta fala feminizmu.

Choć Linkiewicz, Wołczyk i Totohoker, „krzyczą, o tym, co czują i jak reagują”⁸⁹, w mojej interpretacji są figurami postfeministycznymi⁹⁰. Ich osobiste, indywidualne doświadczenia stanowią punkt wyjścia dla ich opowieści czy publicznego wizerunku, ale nie zostają upolitycznione, rozpoznane jako wplątane w stosunki władzy i strukturę patriarchalnej heteronormatywnej opresji. Tym samym nie mogą prowadzić do feministycznej walki.

Choć nie zgadzam się z utożsamieniem z czwartą falą feminizmu wymienionych postaci, uważam, że przedstawiona przez Staśko charakterystyka ujawnia jej szczególnie, ambiwalentny rys. Nie bez przyczyny autorka szuka przedstawicielek i przedstawicieli nowej fali na popularnych i kontrowersyjnych kanałach w social mediach. Punktem wyjścia dla nowego feminizmu ma być nie tyle samo indywidualne doświadczenie, co jego publiczna artykulacja — nawet, a właściwie w szczególności wtedy, kiedy dotyczy cielesności, seksualności i intymności, czyli sfer uznanych za tabu. Czwartą falę cechowałaby zatem pewna szczególna konfesyjność⁹¹. Tak rozumiana niesie ryzyko przekroczenia granicy —

⁸⁶ M. Wołczyk, *Mój najgorszy klient*.

⁸⁷ M. Rutkowski, *Nie Kocham ksenofobów z parciem na szkło*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ M. Staśko, *Kocham Totohoker i Kitty Tease*.

⁹⁰ Kitty Tease, również wskazana przez Staśko jako reprezentantka czwartej fali, odróżnia się od pozostałych postaci, bo jako jedyna identyfikuje się z feminizmem i występuje jako rzeczniczka dekriminalizacji i destygmatyzacji pracy seksualnej. Na jej kanałach społecznościowych (głównie na Instagramie) pojawiają się treści typowe dla kont selfie-feministycznych oraz treści reklamowe.

⁹¹ Zob. K. Sikorska, M. Kosińska, *Against theory: Selected „girlhood” feminist artistic practices in Poland*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 2 (40), s. 211–228.

by przywołać słowa Agaty Sikory — między obywatelskim zaangażowaniem a narcyzmem, a co za tym idzie „moralnego szantażu”, który „nie wzmacnia demokracji, ale ją sabotuje, uniemożliwiając negocjowanie dobra wspólnego”⁹².

Zakończenie

Każdy z trzech poddanych analizie przypadków wskazuje na zagrożenia związane z przejmowaniem populistycznej retoryki przez wyobraźnię feministyczną. Nietrafne zlokalizowanie wrogiej „elity” nie pozwala na ukonstytuowanie podmiotu oporu ze względu na niezdolność artykulacji opartej na szerokich sojuszach zbiorowej woli, która owej elicie miałaby się przeciwstawić, co jest szczególnie dobrze naświetlone w analizie dyskusji wokół listu otwartego postulującego „feministyczną zmianę warty”. Próba tworzenia „populistycznego my” bez przekroczenia hegemonicznego dyskursu, czyli z jednej strony „masochistycznego wzoru polskiej kultury” (jak w przypadku wielu uczestniczek Czarnych Protestów, protestujących w myśl Majewskiej przy użyciu narzędzi słabego oporu), a z drugiej — neoliberalizmu (jak w przypadku influencerek uznanych przez Staśko za awangardę czwartej fali feminizmu), również jest skazana na porażkę. Z kolei postawienie na konfesyjność i publiczną artykulację intymności, widoczne między innymi w internetowej działalności tych ostatnich, wiąże się z ryzykiem odejścia od obywatelskiego zaangażowania i formułowania feministycznego pluralistycznego podmiotu na rzecz narcyzmu.

Wnioski te w moim przekonaniu nie powinny prowadzić do odrzucenia projektu feministycznego lewicowego populizmu, ale raczej zainspirować do ostrożności zarówno przy interpretowaniu praktyk, zjawisk i wydarzeń za pomocą wyznaczonych przez niego narzędzi, jak i stawianiu postulatów stworzenia „feminizmu zwykłych kobiet” czy wdrażaniu populistycznych strategii.

Analizowane przypadki przejmowania przez wyobraźnię feministyczną figury „zwykłej kobiety” i próby wdrażania lewicowego populizmu, opartego na opozycji lud vs elita, zlokalizowanej wewnątrz ruchu kobiecego, pokazują także, że w polskim feminizmie jest coraz więcej przestrzeni na artykulację różnic. Taki stan rzeczy jest w moim przekonaniu pokłosiem masowych mobilizacji i wzrostu popularności feministycznego języka. Figura „zwykłej kobiety” nie tyle zatem pełni funkcję „dyscyplinującego straszaka”, co stanowi centrum licznych feministycznych sporów, zwłaszcza tych dotyczących reprezentacji (kogo reprezentują feministki, kto ma legitymację do występowania w imieniu wszystkich kobiet), sposobu organizacji ruchu oraz pożądanых strategii politycznych.

Jednocześnie za pomocą tej kategorii formułowane są feministyczne postulaty i utopie, wyznaczany jest horyzont przyszłości, o którą warto walczyć. Do

⁹² A. Sikora, *Wolność, równość, przemoc, czyli czego nie chcemy sobie powiedzieć*, s. 157.

pewnego stopnia horyzont ten stanowił zapowiedź Strajków Kobiet, które wybuchły jesienią 2020 i ustanowionej przez nie efemerycznej, w dużej mierze populistycznej wspólnoty, realizującej — przez praktyki „radikalnej solidarności”⁹³ — wartości wzajemnej troski i siostrzeństwa.

Feminism of ordinary women? Attempts at the turn towards left populism in contemporary feminism in Poland

Abstract

The article comprises a diagnosis and analysis of a discursive change in Polish feminism, which demonstrates many characteristics of a turn towards left populism and is interpreted as a local (albeit consistent with a global trend) strategy of resistance against illiberal anti-feminist populism. It juxtaposes three texts by feminist authors, published between first Black Protests, initiated in 2016 against plans of an abortion ban in Poland and the Women’s Strikes launched in 2020 in reaction to a ruling of the Constitutional Tribunal which actually tightened the already restrictive abortion law. All of them call for a change in the Polish feminist movement: arrival of a “feminism of ordinary women” or fourth wave feminism. The issue of whether such discursive gestures help to construct a powerful pluralist subject of left and feminist populism or rather serve to discipline and exclude other voices and approaches within feminist debate is explored in depth in the course of the analysis. Finally some risks that the implementation of a populist “feminism of ordinary women” might involve are unmasked and the ways in which it transforms the feminist imagery and sets the horizon for the future which is worth fighting for are being pointed to.

Keywords: left populism, Black Protests, Women’s Strikes, feminism in Poland, fourth wave of feminism

Bibliografia

- Adamczyk A., Grzymała-Moszczyńska J., Malińska M., Mips M., Palińska I., Stańczuk K., Tycner M., *Feministyczna zmiana warty! Czas na prawdziwą solidarność*, Wiadomości WP.pl, 12.01.2018, <https://wiadomosci.wp.pl/feministyczna-zmiana-warty-czas-na-prawdziwa-solidarnosc-6208578687879297a>.
- Arruzza C., *From women’s strikes to a new class movement: The third feminist wave*, „Viewpoint Magazine”, 3.12.2018, <https://www.viewpointmag.com/2018/12/03/from-womens-strikes-to-a-new-class-movement-the-third-feminist-wave/>.
- Arruzza C., Bhattacharya T., Fraser N., *Feminism for the 99%: A Manifesto*, New York 2019.
- Baker Beck D., *The “f” word: How the media frame feminism*, „NWSA Journal” 10, 1998, nr 1, s. 139–153.

⁹³ J. Struzik, *Co nam daje wspólnota protestu?*, KlimatUJ, 27.04.2022, <https://web.archive.org/web/20221006102527/https://klimatuj.pl/wspolnota-protestu> (dostęp: 15.05.2023).

- Bielik-Robson A., *Jeśli do głosu dochodzi młode pokolenie feministek, dla których kultura prawa jest tym samym co kultura gwałtu – to mamy problem*, „Wysokie Obcasy”, 3.02.2018, wysokie-obcasy.pl/wysokie-obcasy/7,163229,22955969,kultura-gwaltu.html.
- Cochrane K., *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, London 2013.
- Czarnacka A., Kądziała K., *Rewolucja i co dalej?*, [w:] *Rewolucja i co dalej? Ruchy kobiece w poszukiwaniu nowych form polityczności. Raport 2017*, red. A. Czarnacka, Warszawa 2017, s. 6–7.
- Dobson A.S., *Postfeminist Digital Cultures: Femininity, Social Media, and Self-Representation*, New York 2015.
- Feminizm zwykłych kobiet*, Wyborcza.pl/Cojestgrane, 21.09.2017, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/Warszawa/1,45,460567,Feminizm-zwyklych-kobiet.html>.
- Feminizm zwykłych kobiet. Dlaczego jesteśmy feministkami*, Kraków Culture. Karnet, 23.10.2017, <http://karnet.krakow.pl/24753-krakow-feminizm-zwyklych-kobiet-dlaczego-jestesmy-feministkami>.
- Fidelis M., *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. M. Jaszczurowska, Warszawa 2010.
- Fraser N., *How feminism became capitalism's handmaiden — and how to reclaim it*, „The Guardian”, 14.10.2013, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/14/feminism-capitalism-handmaiden-neoliberal>.
- Garrison E.K., *U.S. feminism — Grrrr! style! Youth (sub)cultures and the technologies of the third wave*, „Feminist Studies” 26, 2000, nr 1, s. 141–170.
- Gill R., *Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times*, „Feminist Media Studies” 16, 2004, nr 4, s. 610–630.
- Gill R., *The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on*, „European Journal of Cultural Studies” 20, 2017, nr 6, s. 606–626.
- Grabowska M., *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy*, Warszawa 2018.
- Graff A., *Angry women: Poland's Black Protests as „populist feminism”*, [w:] *Right-Wing Populism and Gender: European Perspectives and Beyond*, red. G. Dietze, J. Roth, Bielefeld 2020, s. 231–250.
- Graff A., *Coś w Polsce pękło, coś się wylało. Jak młodzi zerwali Wielki Kompromis z Kościołem*, „OKO.press”, 5.11.2020, <https://oko.press/jak-mlodzi-zerwali-wielki-kompromis-z-kosciolem-graff/>.
- Graff A., *Gdzie jesteś, polski feminizmie? Pochwała sporu i niejasności*, „Krytyka Polityczna”, 12.06.2014, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/graff-gdzie-jestes-polski-feminizmie-pochwala-sporu-i-niejasnosc>.
- Graff A., Korolczuk E., *Kto się boi gender? Prawica, populizm i feministyczne strategie oporu*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2022.
- Gunnarsson Payne J., *Kobiety jako „lud”. Czarne Protesty jako sprzeciw wobec autorytarnego populizmu w perspektywie międzynarodowej*, [w:] *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, red. E. Korolczuk, B. Kowalska, J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez, Gdańsk 2019, s. 155–183.
- Hattenstone S., *„I get insecure sometimes”*, „The Guardian”, 8.07.2006, <https://www.theguardian.com/music/2006/jul/08/popandrock>.
- hooks b., *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013.
- Hryciuk R., Korolczuk E., *Konteksty upolitycznienia macierzyństwa i ojcostwa we współczesnej Polsce*, [w:] *Niebezpieczne związki. Macierzyństwo, ojcostwo i polityka*, red. R. Hryciuk, E. Korolczuk, Warszawa 2015, s. 11–41.
- Katowice — feminizm zwykłych kobiet*, Partia Razem, 23.10.2017, <https://partiarazem.pl/2017/10/katowice-feminizm-zwyklych-kobiet/>.

- Korolczuk E., *Explaining mass protests against abortion ban in Poland: The power of connective action*, „Zoon Politikon” 7, 2016, s. 91–113.
- Korolczuk E., *Zaprosmy do rozmowy o #MeToo kobiety, które do tej pory w niej nie uczestniczyły: pracownice supermarketów, rolniczki, emerytki*, „Magazyn Wyborczej”, 2.05.2018, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,23387572,zaprosmy-do-rozmowy-o-metoo-kobiety-ktore-do-tej-pory-w-niej.html>.
- Korolczuk E., Kowalska B., Nawojski R., Ramme J., Snochowska-Gonzalez G., *Mobilizacja kobiet w latach 2016–2018: przyczyny, konteksty i perspektywy badawcze*, [w:] *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, red. E. Korolczuk, B. Kowalska, J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez, Gdańsk 2019, s. 17–41.
- Kubisa J., *Zwykły feminizm*, [w:] *Ruch feministyczny w Polsce a kwestia socjalna*, red. E. Korolczuk, J. Kubisa, D. Szelewa, Warszawa 2017, s. 5–10.
- Leder A., *Czarny Protest. Andrzej Leder: sprawa Natalii Przybysz ujawniła konflikt klasowy*, wywiad przepr. M. Kicińska, „Wysokie Obcasy”, 18.03.2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21491678,czarny-protest-andrzej-leder-sprawa-natalii-przybysz.html>.
- Majewska E., *Tramwaj zwany uznaniem. Feminizm i solidarność po neoliberalizmie*, Warszawa 2017.
- Mouffe C., *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, „Recykling Idei”, 19.11.2005, <https://web.archive.org/web/20160422065105/http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>.
- Mouffe C., *W obronie lewicowego populizmu*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2020.
- Mrozik A., *Architektki PRL-u. Komunistki, literatura i emancypacja kobiet w powojennej Polsce*, Warszawa 2022.
- Munro E., *Feminism: A fourth wave?*, „Political Insight” 4, 2013, nr 2, <https://www.psa.ac.uk/psa/news/feminism-fourth-wave>.
- Murawska K., Włodarczyk Z., *Nam się zaczęło pod dupą palić... Czarny protest w perspektywie organizatorek*, Warszawa 2017.
- Nicholson L., *Feminism in „waves”: Useful metaphor or not?*, „New Politics” 12, 2010, nr 4, https://newpol.org/issue_post/feminism-waves-useful-metaphor-or-not/.
- Przybysz N., *Aborcja — mój protest song*, wywiad przepr. P. Reiter, „Wysokie Obcasy”, 25.10.2016, <http://www.wysokieobcasy.pl/akcje-specjalne/7,156847,20861449,natalia-przyszbysz-aborcja-moj-protest-song.html>.
- Ramme J., Snochowska-Gonzalez C., *Nie/zwykłe kobiety. Populizm prawicy, wola ludu a kobiecy suweren*, [w:] *Bunt kobiet. Czarne Protesty i Strajki Kobiet*, red. E. Korolczuk, B. Kowalska, J. Ramme, C. Snochowska-Gonzalez, Gdańsk 2019, s. 83–117.
- Rivers N., *Postfeminism(s) and the Arrival of the Fourth Wave: Turning Tides*, London 2017.
- Rutkowski M., *Nie kocham ksenofobów z parciem na szkło*, „Krytyka Polityczna”, 7.03.2020, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/maciek-rutkowski-maja-stasko-polemika-linkiewicz-wolczyk/>.
- Schuster J.K., *Invisible feminists? Social media and young women’s political participation*, „Political Science” 65, 2013, nr 1, s. 24–28.
- Siegel D.L., *The legacy of the personal: Generating theory in feminism’s third wave*, „Hypatia” 1997, nr 12 (3), s. 46–75.
- Sikora A., *Wolność, równość, przemoc, czyli czego nie chcemy sobie powiedzieć*, Kraków 2019.
- Sikorska K., Kosińska M., *Against theory: Selected „Girlhood” feminist artistic practices in Poland*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 2 (40), s. 211–228.
- Spigel L., *Theorizing the bachelorette: „Waves” of feminist media studies*, „Signs” 30, 2004, nr 1, s. 1209–1221.
- Stańczak-Wiślicz K., Klich-Kluczevska B., Perkowski P., Fidelis M., *Kobiety w Polsce 1945–1989. Nowoczesność, równouprawnienie, komunizm*, Kraków 2020.

- Staško M., *Kocham Totohoker i Kitty Tease. I Maksyma Wołczyka też*, „Krytyka Polityczna”, 25.02.2020, <https://krytykapolityczna.pl/kraj/marta-linkiewicz-maksym-wołczyk-maja-stasko-czwarta-fala-feminizmu/>.
- Staško M., Broniarczyk N., *Kto posiada polski feminizm?*, „Nowy Obywatel” 2018, nr 27 (78), <https://nowyobywatel.pl/2018/09/24/kto-posiada-polski-feminizm/>.
- Struzik J., *Co nam daje wspólnota protestu?*, KlimatUJ, 27.04.2022, <https://web.archive.org/web/20221006102527/https://klimatuj.pl/wspolnota-protestu>.
- Szelewa D., *Feminizm i kwestia socjalna w Polsce w świetle aktywizmu eksperckiego*, [w:] *Ruch feministyczny w Polsce a kwestia socjalna*, red. E. Korolczuk, J. Kubisa, and D. Szelewa, Warszawa 2017, s. 11–19.
- Totohoker, *Wywiad z Totohoker*, wywiad przepr. A. Momot, YouTube, 25.10.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fiLboiaXgIA&t=930s>.
- Wołczyk M., *Mój najgorszy klient*, YouTube, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=c0c5i888SLs>.
- Zawadzka A., *Czarny Protest i pleć*, „Zadra” 2016, nr 3–4, s. 5–9.

* * *

Joanna Sieracka — doktorka nauk o kulturze i religii, absolwentka wrocławskiego kulturoznawstwa, edukatorka. Napisała pracę doktorską o kulturowej specyfice feminizmu w Polsce oraz jego współczesnych przemianach w kontekście Czarnych Protestów i Strajków Kobiet.

Karolina Sikorska

ORCID: 0000-0001-9947-6516

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Marta Kosińska

ORCID: 0000-0002-4823-2893

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Akademia a feministyczne rekonfigurowanie wyobraźni: analiza opowieści pracowniczych

Abstrakt: W artykule analizujemy opowieści o pracy w akademiach sztuk pięknych (i na wydziałach artystycznych na nieartystycznych uniwersytetach), które wyłoniły się z wywiadów pogłębionych, przeprowadzonych przez nas z pracownicami i pracownikami naukowo-dydaktycznymi, zatrudnionymi w tych instytucjach. Interesuje nas, jak zmieniający się w Polsce dyskurs feministyczny wpływa na osoby funkcjonujące w akademiach sztuki i jak dochodzi do przearanżowania wyobraźni akademickiej, jakie figury pracownicze się w niej pojawiają. Przyglądając się uwarunkowaniom pracy w akademii, zastanawiamy się także, jak ugenderowane są relacje pracownicze, w jaki sposób płeć rozpatrywana interseksjonalnie naznacza status pracowniczy osób i jak oddziałuje na postawy wytwarzane wobec instytucji.

Słowa kluczowe: akademia, feminizm, model mistrz-uczennica, artystka, praca, płciowe uwarunkowania pracy

Praca Diany Lelonek *Ściana* (2018)¹ to prosta konstrukcja architektoniczna mająca imitować korytarz prowadzący do rektoratu w budynku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, na którego ścianach powieszono są portrety fotograficzne zmarłych nauczycieli związanych z uczelnią. Na *Ścianie* znalazły się jednak tylko cztery zdjęcia, bo tylko tyle zdjęć kobiet wisi w korytarzu na UAP (w otoczeniu

¹ Praca pokazana została po raz pierwszy we wrześniu 2018 w poznańskim Muzeum Narodowym na wystawie *Anti-Static*, na której prezentowano prace artystów i artystek wywodzących się z Katedry Intermediów UAP.

58² portretów mężczyzn). Lelonek, pozostawiając pustą przestrzeń na ścianie (przeniosła tylko kobiece portrety), zaznaczyła nieobecność kobiet i wskazała tym samym na dominację wartości, jakie wydają się milcząco wpisane w strukturę instytucji artystycznej. Działanie twórczyni jest upominaniem się o miejsce kobiet na uczelniach (nie tylko artystycznych), o obecność kobiet w przestrzeni publicznej czy szerzej — w dostępie do władzy i (nauczania) wiedzy.

Kiedy w 2019 roku rozpoczęliśmy nasze badania, byliśmy ciekawe, jak bardzo możliwe okazuje się — pomimo ciągle niewielkiej reprezentacji kobiet pracujących w uczelniach artystycznych jako nauczycielki akademickie, zwłaszcza jako profesorki — wytwarzanie i podtrzymywanie feministycznych postaw, wartości i wzorów, które dostrzegaliśmy wśród osób studiujących na akademiach i wydziałach artystycznych w Polsce. Oczywiście reprodukcji feministycznych wartości nie wiążemy jedynie z obecnością/nieobecnością podobnych postaw na akademii. Procesy socjalizacyjne i te związane z transmisją kodów kulturowych realizowane są przez całe życie, akademia zaś stanowi tylko jedno z miejsc i instytucji, które mogą temu sprzyjać bądź nie. Jednak kształcenie do sztuki, bycia zawodową artystką/artystą³ wydaje się w wyjątkowo silnym stopniu operacją tożsamościową, jak określił ten proces jeden z naszych rozmówców⁴. Oznacza to, że edukując się do zawodu artystycznego, przyswajamy wartości związane z polem sztuki, wyznaczane przez dominujący dyskurs: indywidualizm, kreatywność, wiarę w rynek czy potrzebę autonomii. Osoby studiujące sztukę, zaczynają postrzegać się jako artystki, a postrzeganie to ma być całościowe, tzn. dotyczy nie tylko przestrzeni edukacji czy pracy, ale i pozostałych aspektów życia. Stąd wydaje nam się istotna rola instytucji polegająca na umożliwieniu zrytualizowanego przejścia do świata artystycznego. Jest ona ważna również ze względu na to, że instytucja ta podtrzymuje i zarządza różnymi hierarchiami wartości, nie tylko tymi o charakterze estetycznym.

Nasze badanie feministycznych postaw i wartości w akademii artystycznej⁵ oparte jest na 22 wywiadach pogłębionych, zrealizowanych od czerwca 2019 roku do stycznia 2020 roku⁶. Rozmawialiśmy z 18 kobietami i 4 mężczyznami

² Dziś (maj 2023) już tych męskich portretów jest 66, kobiece pozostają nadal 4.

³ Skupiłyśmy uwagę bardziej na kierunkach i wydziałach artystycznych, a nie projektowych.

⁴ Z wywiadu nr 10, s. 11–12. O metodologii naszych badań poniżej.

⁵ Pisząc o akademii artystycznej, mamy na myśli zarówno akademie sztuk pięknych, jak również wydziały sztuk plastycznych czy wizualnych na innych uczelniach. W dalszej części tekstu będziemy wszystkie te instytucje nazywać „akademią”.

⁶ Istotnym kontekstem społecznym naszych badań były trwające w Polsce od 2016 roku strajki kobiet związane z próbami zaostrzenia ustawy antyaborcyjnej, medialne „walki z gender” trwające od około 2013 roku (zob. M. Duda, *Dogmat płci. Polska wojna z gender*, Gdańsk 2016) i „walki z ideologią LGBT”, zainicjowane przez polski rząd i Kościół katolicki w 2019 roku, a także wprowadzenie nowej ustawy o szkolnictwie wyższym (nazywanej ustawą 2.0 bądź reformą Gowina) i towarzyszące jej protesty środowisk akademickich czy odbywające się od jesieni 2017 apele i protesty na ASP w Warszawie w sprawie powołania pełnomocniczki ds. równego traktowania. (Zob.

zatrudnionymi na 11 różnych uczelniach, w większości o profilu w całości opartym na sztukach wizualnych⁷. Naszymi rozmówczyniami i rozmówcami były osoby związane ze sztuką lub projektowaniem (17 osób) oraz osoby zajmujące się teorią, krytyką lub historią sztuki (5 osób). Jako że główny problem, wokół którego zorientowane były nasze badania, stanowiła kwestia reprodukcji postaw feministycznych na uczelni / przez uczelnię, wybierając nasze rozmówczynie i rozmówców, szukałyśmy osób, które bądź są postrzegane w świecie artystycznym jako społecznie zaangażowane, bądź prowadzone przez te osoby zajęcia zostały opisane na stronach internetowych instytucji, w których pracują, jako takie, lub też ich praktyka artystyczna, kuratorska czy miejska jest rozpoznana przez środowisko artystyczne jako krytyczna wobec rzeczywistości społecznej. Decydując się na taki sposób doboru naszych rozmówczyń i rozmówców, liczyłyśmy, że otrzymamy urefleksyjnione odpowiedzi dotyczące społecznego zaangażowania (w tym na rzecz feminizmu) oraz samej instytucji, jaką jest uczelnia wyższa. Nie dążyłyśmy do pełnego zmapowania środowiska nauczycielskiego na akademiach, tym bardziej, że nie uwzględniliśmy wszystkich działających w Polsce wydziałów artystycznych na uczelniach ogólnych⁸. Naszym celem było zrozumienie pewnych mechanizmów i uwarunkowań prowadzonej w Polsce edukacji do sztuki, niektóre z nich opisujemy w niniejszym artykule.

Przez dyskurs feministyczny rozumiemy sposoby myślenia i działania zorientowane na rozpoznawanie przemocy (o różnym charakterze) i niesprawiedliwości społecznej, które dotyczą kobiet i osób z doświadczeniem życia jako kobiety;

P. Fortuna, *Dyskryminacja na Akademii Sztuk Pięknych? Studentki i studenci walczą o równe traktowanie*, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23139152,dyskryminacja-na-akademii-sztuk-pieknych-studenci-i-studentki.html> (dostęp: 1.05.2023).

⁷ Rozmawialiśmy z osobami zatrudnionymi w ASP w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Łodzi, Warszawie, Wrocławiu, a także z Akademią Sztuki w Szczecinie, Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Instytutu Sztuki w Cieszynie (wydział UŚ) oraz z Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Przywołując cytaty z wywiadów, podajemy w nawiasie nr wywiadu i stronę, na której dana wypowiedź występuje.

⁸ Tu świadome jesteśmy też różnic, które występują chociażby na różnych wydziałach tej samej artystycznej uczelni. Skupiłyśmy się bardziej na analizie doświadczeń określonych osób, które oczywiście usytuowane są w określonych miejscach pracy, ale nie dążyłyśmy do szerokiego rozpoznania i porównywania ze sobą poszczególnych instytucji i ich obrazów (pytań o te różnice nie stawiałyśmy też w trakcie wywiadu. Kiedy podczas wywiadu prosiłyśmy o wskazanie osób, które podobnie pracują, kładłyśmy nacisk na metody dydaktyczne, podobne zaplecze teoretyczne czy doświadczenia artystyczne). Pomimo faktu, że strukturalne różnice pomiędzy ośrodkami akademickimi nie zostały przez nas uznane za istotne ramy naszego badania, to jednak z wywiadów z rozmówczyniami i rozmówcami wynikają różnice biorące się z ich instytucjonalnego usytuowania. Największe różnice są widoczne pomiędzy akademią sztuk pięknych oraz wydziałami artystycznymi usytuowanymi na uniwersytetach oraz pomiędzy instytucjami w większych i mniejszych ośrodkach akademickich. Uznajemy jednak, że próba badania była zbyt mała, aby wnioski z tych zróżnicowań traktować jako poparte wystarczającym rozpoznaniem. Z pewnością jednak jest to wątek zasługujący na dalsze opracowanie w badaniach.

i w które wpisane są dążenia do zmiany tych sytuacji. Dyskurs feministyczny to także określona wiedza i wartości, którymi przesiąknięte są instytucje i zbiorowości społeczne. Jego przejawy w interesującym nas obszarze analizy pracy w uczelni mogą manifestować się między innymi przez dbanie o obecność kobiet na różnych, także najwyższych stanowiskach, organizowanie szkoleń uwrażliwiających na dyskryminację ze względu na płeć i seksualność, jednakowe oczekiwania pracownicze wobec mężczyzn i kobiet, zaznaczanie czy zwracanie uwagi na genderowy aspekt rozmaitych procedur, mechanizmów i działań, uważne genderowo podejście do osób studiujących itp. Chciałyśmy dowiedzieć się tego, prosząc nasze rozmówczynie i rozmówców o opisanie swoich doświadczeń dydaktycznych, o ocenę systemu edukacji artystycznej w Polsce czy pytając o relacje między życiem zawodowym a prywatnym.

W artykule podejmujemy namysł nad przekształceniami wyobraźni, jakie wiążą się z nasiloną obecnością w Polsce w ostatnich latach ruchu feministycznego, feministycznej refleksji i postaw⁹. Pytamy o te zmiany wsłuchując się w opowieści o pracy — jakim miejscem pracy jest akademia artystyczna? Bazując na przeprowadzonych wywiadach, próbujemy naszkicować obraz akademii widzianej oczami jej pracownic i pracowników. Jesteśmy uważne na kwestie związane z tożsamością psychoseksualną, ale i pochodzeniem społecznym, różnymi uwarunkowaniami ekonomicznymi, zdrowotnymi czy dotyczącymi wieku naszych rozmówczyń i rozmówców. Interesuje nas, jak w wywołanych narracjach zmienia się obraz akademii artystycznej i usytuowania w niej i wobec niej pracujących tam osób — w szczególności — na ile nasze rozmówczynie i rozmówcy postrzegają tę instytucję jako umożliwiającą różne formy emancypacji, na ile też uwidaczniają się w niej i jakim przeobrażeniom ulegają obecne w niej relacje władzy. Pytając o płciowe uwarunkowania pracy na uczelni i związane z nimi obrazy miejsca pracy, zastanawiamy się nad prekarnym statusem kobiet nauczycielek akademickich. Podobnie jak Rossellę Bozzon, Annalisę Murgię i Barbarę Poggio interesują nas także ugenderowane konsekwencje neoliberalnych praktyk organizacyjnych i połączonych z nimi sposobów wytwarzania neoliberalnej podmiotowości¹⁰: jak np. praktyki zatrudniania na umowach śmieciowych, wymaganie

⁹ Tę zintensyfikowaną obecność feministycznych wartości w ostatnich latach w Polsce odnotowują też czasopisma naukowe, zob. np. „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2019, nr 23 (temat numeru: *Siła kobiet*); „Studia Socjologiczne” 2022, nr 1 (244) (temat numeru: *Strajki Kobiet 2020–21 w perspektywie socjologicznej*); „Praktyka Teoretyczna” 2018, nr 4 (30) (temat numeru: *Feminist Movements in Central and Eastern Europe*) czy „Czas Kultury” 2019, nr 1 (200) (tematy numeru: *Retropie męskości, Gniew kobiet*). Także w tym numerze „Prac Kulturoznawczych” znajduje się artykuł Joanny Sierackiej, która przygląda się przemianom feministycznych dyskursów w Polsce w ostatnich latach.

¹⁰ R. Bozzon, A. Murgia, B. Poggio, *Gender and precarious careers in Academia and research: Maco, meso and micro perspectives*, [w:] *Gender and Precarious Research Careers: A Comparative Analysis*, red. A. Murgia, B. Poggio, London-New York 2019, s. 27.

pełnego zaangażowania w pracę, utrudniające utrzymywanie życia rodzinnego czy podejmowanie niewidocznych (nieprzekładalnych na „akademicką karierę”) działań o charakterze np. opiekuńczym wobec osób studiujących i współpracowników. Zastanawiając się nad tymi kwestiami, próbujemy zrozumieć, jak obecny w ostatnich latach w przestrzeni publicznej feminizm rekonstruuje wyobraźnię naszych rozmówczyń i rozmówców i jak uwidacznia się w tworzonych przez nich opowieściach o swojej pracy.

Akademia „wczoraj” i „dziś”

Analizowane przez nas narracje pracownic i pracowników uczelni artystycznych są materialnie usytuowane. Osoby te konstruowały swoje opowieści, odnosząc je najczęściej do strukturalnych, prawnych, organizacyjnych czy instytucjonalnych aspektów ich pracy. Wypowiedzi zakotwiczyły się w historii reform szkolnictwa wyższego w Polsce. Ów proces reformatorski, który za Agnieszką Dziedziczak-Foltyn można scharakteryzować jako składający się z trzech faz w przedziałach czasowych 1990–2005, 2005–2011, 2011–2015 i zwieńczony ustawą z 20 lipca 2018 roku, zwaną ustawą 2.0¹¹, wywierał istotny wpływ na formy zatrudnienia naszych rozmówczyń i rozmówców (często na tak zwane umowy śmieciowe); na zmieniające się zakresy ich obowiązków zawodowych; na strukturę administracyjną jednostek, w których byli zatrudnieni; a w końcu na zmienne kryteria ewaluacji ich dokonań zawodowych. Zwłaszcza ostatnia ewaluacja jednostek administracyjnych szkolnictwa wyższego, w tym uczelni artystycznych za lata 2017–2022, pojawiała się w narracjach rozmówczyń i rozmówców jako znaczący kontekst wpływający na ich sytuację zawodową¹². Z reform polskich uczelni wynikały także konkretne sytuacje związane z zatrudnieniem: regulacje umów i warunków pracy, organizacyjne przemiany uczelni, katedr, wydziałów, zmiany struktur pracowni i dominującego modelu dydaktycznego. Rozmówczynie i rozmówcy wskazywali na odchodzenie od dominującej w pracowniach w przeszłości formy mistrz-uczenica, na podejmowane przez siebie próby reformowania tego modelu oraz wprowadzania zmian i innowacji w dydaktyce będącej już ich doświadczeniem.

Niezależnie od poszczególnych trajektorii czasowych charakteryzujących studenckie i pracownicze doświadczenia rozmówczyń i rozmówców, ich narracje

¹¹ A. Dziedziczak-Foltyn, *Reformy w polskim szkolnictwie wyższym po 1990 r. w świetle nauki o polityce publicznej*, „Studia z Polityki Publicznej” 2018, nr 2 (18).

¹² Wyniki tej ewaluacji nie były oczywiście znane naszym rozmówczyniom i rozmówcom; wywiady realizowałyśmy w trakcie procesu ewaluacyjnego, niepełna znajomość jego kryteriów i możliwych konsekwencji ewaluacji już wtedy rzutowały jednak na sposoby myślenia o własnej uczelni i swojej w niej sytuacji.

zorganizowane były w podobny sposób: zostały one oparte na strukturalnym porównywaniu osadzonym w doświadczeniach biograficznych pomiędzy „starą” a „nową” akademią. W historiach tych odnajdujemy wiele odwołań do dawnego systemu edukacji artystycznej, który porównywany jest ze stanem obecnym. Obraz uczelni artystycznych, jaki wyłania się ze spojrzeń osób w nich zatrudnionych, to obraz instytucji w procesie zmiany, znaczącej rekonfiguracji. W niemal wszystkich wywiadach pojawiały się narracje o pilnej potrzebie reformowania uczelni (wydziału, instytutu). Nasze rozmówczynie i rozmówcy mówili o własnych wysiłkach nakierowanych na wdrażanie zmian, jednak w zależności od swojego usytuowania na uczelni, ich narracje wyobraźniowe wyraźnie się między sobą różniły, zarówno w zakresie normatywnym (określającym, jakie reformy mają znaczenie, od kogo zależą, czemu mają służyć), jak i w zakresie wykonawczym (jakimi narzędziami należy je wprowadzać).

Zmiany w procesach zatrudniania na polskich uczelniach artystycznych

Choć sposoby zatrudniania osób na uczelniach wyższych na etatach nauczycieli akademickich były i są określane przez kolejne ustawy dotyczące szkolnictwa wyższego, a tam przynajmniej w teorii gwarantuje się równość w zatrudnieniu kobietom i mężczyznom, doświadczenia osób związanych z uczelniami artystycznymi nie pokrywają się często z równościowymi zapisami w dokumentach. W opublikowanym w 2015 roku przez Fundację Katarzyny Kozyry raporcie *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce* czytamy: „Polskie uczelnie plastyczne są wyjątkowo sfeminizowane jako miejsce studiów i wyjątkowo zmaskulinizowane jako miejsce pracy. Rozdźwięk między tymi dwoma etapami kariery — pobieraniem nauki a nauczaniem — o skali dającej porównać się tylko do uczelni teologicznych jest tym, co wzbudziło nasze zdziwienie i stanowiło główny problem badawczy”¹³. Autorki raportu wskazują dalej, że kobiety stanowią jedynie 35% kadry nauczycielskiej, a im wyższe stanowisko w akademickiej hierarchii, tym kobiet jest mniej (profesorki 22%, adiunktki 34%, asystentki 50%). Co więcej, tendencja, że im więcej kobiet jako studentek, tym więcej kobiet w kadrze danego wydziału¹⁴, charakterystyczna dla większości uczelni, nie potwierdza się w przypadku uczelni plastycznych. Prowadzi to badaczki do refleksji, że „w świecie polskich uczelni plastycznych występują dodatkowe czynniki, które powodują,

¹³ *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, red. A. Gromada, D. Budacz, J. Kawalerowicz, A. Walewska, Katarzyna Kozyra Foundation, [b.m.] 2015, s. 5.

¹⁴ Tu autorki raportu powołują się na dane z GUS-u. *Ibidem*.

że »wymiana płciowa« zachodzi w nich ze szczególnym opóźnieniem»¹⁵. Wśród różnych czynników, które zostały opisane w raporcie, warto zwrócić uwagę na następujące kwestie: kobiety w trakcie studiów rzadziej niż mężczyźni otrzymują wsparcie ze strony kadry; są rzadziej zapraszane na ponadprogramowe wyjazdy czy spotkania artystyczne i rzadziej zachęcane do pozostawania na uczelni¹⁶.

Mniejsza mobilność akademicka kobiet aniżeli mężczyzn po osiągnięciu stopnia doktora pozostaje wciąż obecną tendencją w świecie akademickim w krajach Europy Środkowo-Wschodniej: jak podaje Anna Górską, jest ona skorelowana z genderowymi rolami, które odgrywają w życiu kobiety i mężczyźni, a które wpływają na ścieżki ich karier¹⁷.

Kilka lat po badaniach przedstawionych w raporcie *Marne szanse na awanse?* nasze rozmówczynie wciąż wskazywały, że pomimo większej widoczności kobiet na wyższych stanowiskach, najwięcej kobiet „trwa” na pozycji asystentek, a w strukturze zatrudnienia na wyższych stanowiskach wciąż przeważają mężczyźni¹⁸. Według indeksu szklanego sufitu opracowanego przez Komisję Europejską, zachodzi korelacja pomiędzy liczbą kobiet ze stopniem profesury zwyczajnej i odsetkiem kobiet na najwyższych stanowiskach akademickich. W polskich uczelniach w obu zakresach odsetek kobiet jest niższy niż średnia dla krajów Unii Europejskiej¹⁹. W naszych badaniach, w pojedynczych przypadkach zwracano uwagę na przewagę kobiet na wyższych stanowiskach w ramach wydziałów, jednak co istotne, w opinii naszych rozmówczyń sama obecność kobiet w strukturach władzy nie przesądzała o zmianie struktury i kultury pracy w uczelni w formę mniej patriarchalną. Z jednej strony może być to rozpatrywane jako podtrzymywanie przez kobiety dominujących „męskich” stylów pracy. Z drugiej — kobiety będące na stanowiskach funkcyjnych, nie znajdują się zbyt często na pozycjach oferujących im swobodę i autonomię w kształtowaniu

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Jak czytamy w raporcie: „Najbardziej uderza fakt, że kobiety w porównaniu do mężczyzn rzadziej otrzymują zaproszenia na ponadprogramowe spotkania lub wyjazdy artystyczne. Jak wynika z przeprowadzonych przez nas wywiadów pogłębionych, tego typu sytuacje są bowiem kluczowe dla formowania się grup, zawiązywania przyjaźni pomiędzy studentkami/studentami a kadra i stanowią dodatkową szansę na pogłębienie wiedzy, zdobycie nowych umiejętności, a także zawarcia nowych znajomości czy nawet otrzymania zlecenia lub możliwości zatrudnienia. Warto zwrócić też uwagę, że w porównaniu z mężczyznami kobiety ponad dwa razy rzadziej deklarowały, że otrzymały pomoc w zostaniu asystentką na uczelni plastycznej”. *Ibidem*, s. 42.

¹⁷ A.M. Górską, *Gender and Academic Career Development in Central and Eastern Europe*, London-New York 2023, s. 17.

¹⁸ W Polsce, Węgrzech, Słowenii i Słowacji liczba kobiet na najwyższych stanowiskach w uczelniach jest niższa od przeciętnych wartości charakterystycznych dla krajów Europy zachodniej. Zob. *ibidem*, s. 18.

¹⁹ Zob. M. Stareva, A. Mounqou, *She Figures 2021: Gender in Research and Innovation. Statistics and Indicators*, Luxembourg 2021, <https://op.europa.eu/en/web/eu-law-and-publications/publication-detail/-/publication/67d5a207-4da1-11ec-91ac-01aa75ed71a1> (dostęp: 1.05.2023). Zob. też: A.M. Górską, *Gender and Academic Career Development...*, s.19.

polityki katedry czy wydziału – ich stanowiska oznaczają zwiększenie obowiązków opiekuńczych względem osób studiujących czy pracę organizacyjną, biurokratyczną (na przykład prodziekany ds. studenckich czy pełnomocniczki rektora ds. dyskryminacji)²⁰.

Jedna z naszych rozmówczyń wskazywała, że w reformy inicjowane i wprowadzane przez kobiety w strukturach władzy wydziałowej nie angażują się starsi profesorowie mężczyźni i są one wykonywane przez młodsze pracownice:

[Kobiety dziekany] mają bardzo dużo ochoty i energii i to jest super, ale czasami nie jesteśmy w stanie konsumować tych wszystkich zmian i możliwości. Pisze się bardzo dużo programów [...] pieniądze, tu, tam, projekt, wyjazd, konferencja, my organizujemy konferencję... nas jest trochę za mało, żeby to wszystko i konsumować...

Was, czyli młodszych, aktywnych, tak?

No tak, jest dużo aktywnych. No, to na nas spada, nie? Siłą rzeczy nie robi tego profesor z jakimś bardzo dużym stażem, nie? (5, 27)

Pomimo dużej aktywności i chęci do zmian struktury uczelni instytucje te zdają się funkcjonować w trybie „długiego trwania”: praca kobiet na rzecz zwiększenia mobilności akademickiej, na rzecz reformowania edukacji artystycznej czy na rzecz działania uczelni w otoczeniu społecznym wydaje się przyjmować formy pracy nadmiarowej, niewidzialnej, emocjonalnej i nieewaluowanej. Na podstawie naszych badań trudno jednak wysnuć wniosek o jednorodnym typie doświadczenia kobiecego czy usytuowania zawodowego związanego z zatrudnieniem kobiet na akademiach. Elementami najbardziej różnicującymi podmiotki w kontekście ich pracy są historie ich zatrudnienia, wiek²¹, stopień rozwoju kariery artystycznej i skorelowany z nim sposób „radzenia sobie” w uczelnianych procedurach ewaluacyjnych. Znaczący wpływ na zróżnicowanie sytuacji kobiet na akademiach wywierają także czynniki związane z pełnieniem lub nie pełnieniem funkcji opiekuńczych w życiu prywatnym. Ponadto mechanizmy neoliberalizacji polskich uczelni zamiast wyrównywać nierówności, pogłębiały je. System ewaluacji jednostek i pracowników oraz pracownic realizujący model *performance based university research funding*²², nie bierze pod uwagę wyjściowych różnic i nierówności wynikających z ugenderowania trybu pracy na uczelniach.

²⁰ Dziękujemy anonimowej recenzentce za zwrócenie uwagi na tę kwestię. Miałyśmy podobne spostrzeżenia po analizie wywiadów, dzięki komentarzowi recenzentki uznałyśmy, że warto to w artykule zaznaczyć.

²¹ W kontekście wieku – warto zwrócić uwagę na różnicujące i w naszym przekonaniu niesprawiedliwe skrócenie wieku emerytalnego dla kobiet pracujących w uczelniach. Jak zauważyła jedna z anonimowych Recenzentek tego artykułu, jest to czynnik marginalizujący akademikę. Dziękujemy za ten komentarz.

²² Zob. E. Kulczycki, M. Korzeń, P. Korytkowski, *Toward an excellence-based research funding system: Evidence from Poland*, „Journal of Informetrics” 11, 2017, nr 1.

Świeżo po dyplomie czy w szczyście kariery? Zróznicowane pozycje wynikające z momentu zatrudnienia

Duże różnice odnotowujemy między pracownicami i pracownikami, którzy rozpoczęli pracę zaraz po dyplomie, a takimi, którzy byli zatrudniani przez uczelnie już jako aktywne i aktywni w polu sztuki artystki i artyści. Ta ostatnia z wymienionych grup raportuje w swoich doświadczeniach łatwiejszą i zdecydowanie szybszą ścieżkę rozwoju naukowego i postępowania awansowego, czy na przykład obejmowania autorskich pracowni. Jedna z naszych rozmówczyń, zatrudniona już jako aktywna w polu sztuki artystka, tak opisuje swoją ścieżkę awansu:

Zaczęłam pracę w akademii [...] z tytułem magister, [...] jako asystentka w pracowni [...]. Dwa lata pełniłam funkcję asystentki, i to był czas bardzo dobry dla mnie, ponieważ, ponieważ no tak tutaj nazwę – mój szef nigdy przenigdy nie wykorzystał takiej sytuacji, takiej swojej przewagi. [...] ja tak bardzo się poczułam w tej roli, że po dwóch latach pracy postanowiono utworzyć specjalnie, powołać po prostu dla mnie pracownię [...] uważam, że moja historia jako pracownicy [akademii] jest na tyle szczególna, no bo, po prostu jakby ta kariera moja naukowa, dydaktyczna była po prostu piorunująca”. (3, 1–2)

Różnice w momentach i okolicznościach zatrudnienia są generatorem kolejnych istotnych dyferencji pomiędzy podmiotkami na uczelni. I tak na przykład, kobiety, które przed podjęciem pracy na uczelni odnosiły sukcesy jako artystki, wystawiając w galeriach oraz instytucjach sztuki, mają bardziej pozytywny stosunek do ewaluacji, jakiej podlegają współczesne uczelnie artystyczne, aniżeli kobiety, które budowały swoją karierę artystyczną w prekarnych warunkach swojego zatrudnienia na akademiach²³.

Rozmówczyni zatrudniona już jako uznana artystka tak odpowiada na pytanie dotyczące ewaluacji:

Jest dosyć łatwo. Ja zawsze miałam taką łatwość, że nie musiałam wiele zabiegać o jakieś zaproszenia do wystaw, bo one i tak zawsze są. Parę albo paręnaście, w zależności od roku czy mojej aktywności energetycznej w kosmosie pewnie. Także te punkty zawsze jakoś się tam nabrały. W ogóle mi to nie przysparzało żadnych problemów. Jedyne co to jak muszę usiąść przed tabelką i muszę wszystko to tam wpisać, co tak naprawdę nie jest żadnym wysiłkiem [śmiech]. (1, 8)

Inna rozmówczyni, która rozwijała swoją karierę artystyczną symultanicznie względem swojego zatrudnienia na umowy czasowe na akademii, postrzega ewaluację waloryzującą najwyżej wystawę indywidualną jako duży problem w kontekście swojej praktyki artystycznej opartej na współpracach i projektowaniu:

²³ Por. Z. Smolarska, K. Lewandowska, E. Kulczycki, *Artyści wobec kultury audytu. Wpływ systemu ewaluacji nauki na uczelnie artystyczne*, „Nauka” 2022, nr 3.

Ja wystawy indywidualnej nie miałam od lat, dlatego, że mnie zupełnie coś innego, inne działania pociągają.

No i, właśnie, czyli jak to rozwiązujesz?

Nie wiem, jeszcze się, jeszcze się, publikujemy książki w fundacji. Ja też współpracuję z muzeami [...] I ja myślę, że no, też ostatnio rozmawiałam z naszym rektorem i on mówił, że to będzie tragedia, w 2021 chyba się będziemy rozliczać, tak? To będzie... dla wielu to będzie... [...] naprawdę dla wielu osób, które stawiają na taką właśnie współpracę, wiesz, w teamie w ogóle, to jest coś, co jest dla nas najistotniejsze. (6, 16–17)

Historia zatrudnienia wywiera wpływ na pozycję zawodową osób zatrudnionych w uczelniach, na tempo procedur awansowych, praktyki wystawiennicze, pełnienie lub nie funkcji w strukturach władzy. Wiele naszych rozmówczyń i rozmówców opisywało, że przez długie lata byli zatrudniani na umowach o dzieło czy na zlecenie. Opowieści te pokrywają się z danymi o typie zatrudnienia na uczelniach wyższych w krajach regionu Europy Środkowo-Wschodniej. Widoczna jest w nich tendencja do częstszego podpisywania kontraktów na czas określony z kobietami, aniżeli z mężczyznami, co tworzy dla nich bardziej sprekaryzowane warunki pracy²⁴. Wśród osób biorących udział w naszych badaniach doświadczenie to było udziałem tych, które próbowały zakotwiczyć się w akademii zaraz po ukończeniu studiów i zrobieniu dyplomu, a dodatkowo dla okresu pierwszej dekady lat dwutysięcznych. W tamtym czasie, w kontekście dużego bezrobocia w Polsce²⁵, niepełny lub niepełnowartościowy typ zatrudnienia był nadużywany w wielu sektorach i przeszczepiany także na grunt uczelni publicznych²⁶. Doświadczenie prekarność związanej z niepewnością kontynuacji zatrudnienia odnawianego raz po raz na mocy kolejnych, następujących po sobie umów śmieciowych dotknęło wiele osób, które w tamtym czasie wchodziły na uczelniany rynek pracy²⁷. W związku z dominacją mężczyzn w przywoływanej dekadzie na

²⁴ A.M. Górską, *Gender and Academic Career Development...*, s. 17–26.

²⁵ Jak pisze Jane Hardy: „Poziom bezrobocia rzędu 9,6 % w 2007 roku [...] lokował Polskę na drugim miejscu w Unii pod względem osób pozostających bez pracy – mimo że tyle osób w wieku produkcyjnym opuściło kraj. [...] W rzeczywistości jednak liczba bezrobotnych została sztucznie zaniżona, gdyż pomija osoby, które wyszły z rynku pracy, przechodząc na rentę lub wcześniejszą emeryturę”, J. Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2010, s. 182–183.

²⁶ *Ibidem*, s. 187. Zob. też R. Woś, *To nie jest kraj dla pracowników*, Warszawa 2017; T. Kowalik, *WWW.Polskatransformacja.pl*, Warszawa 2009; W. Kozek, *Destruktorzy. Tendencyjny obraz związków zawodowych w tygodnikach politycznych w Polsce*, [w:] *Inytucjonalizacja stosunków pracy w Polsce*, red. W. Kozek, Warszawa 2003.

²⁷ Zob. Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, s. 183–184. Pojęcie prekarność definiujemy jako: „(1) niską oraz zazwyczaj nieregularną pod względem częstotliwości oraz wysokości płacę; (2) wysoki poziom niepewności zatrudnienia (pracy); (3) ograniczony dostęp do zabezpieczeń społecznych; (4) brak lub słaba reprezentacja interesów zbiorowych w stosunkach pracy”. Zob. A. Mrozowicki et al., *Prekaryzacja pracy a świadomość społeczna i strategie życiowe ludzi młodych: ramy teoretyczne*, [w:] *Oswajanie niepewności. Studia społeczno-ekonomiczne nad młodymi pracownikami sprekaryzowanymi*, red. A. Mrozowicki, J. Czarzasty, Warszawa 2020, s. 28.

wyższych stanowiskach w akademiach, prekarny tryb zatrudniania został dodatkowo wzmocniony genderową dyskryminacją doświadczeń kobiecych²⁸:

Na początku, w momencie, kiedy zostałam zatrudniona pracowałam, wiadomo, na stanowisku asystenckim [...] przez kilka pierwszych lat współpracowałam głównie z profesorem [...] jako asystentka, jego najbliższa współpracowniczka. No i później w którymś roku zrobiłam doktorat. W [x roku] zrobiłam doktorat, więc... No, ale to dalej to chyba ta moja funkcja się jakoś nie zmieniła specjalnie, to znaczy zakres obowiązków, natomiast stanowisko oczywiście się zmieniło, bo po doktoracie zostałam adiunktą i w [x roku] robiłam habilitację (3, 2)

Na uczelni artystycznej pracuję od... jakby już 19 lat, 20 właściwie, to będzie 20, z czego 11 lat pracowałam na umowach śmieciowych. No i prowadziłem różne zajęcia. (12, 1)

[...] moja lista dotycząca zatrudnienia jest bardzo długa, to były jakieś 1/3 etatu, 1/2, 16/64, jakieś takie kosmiczne ćwiartki, połówki. Bardzo długo pracowałam w ogóle na umowę o dzieło, potem na zlecenie. [...] Ale myślę, że około sześciu... pięciu, sześciu lat pracowałam na tak zwane śmieciówki, to znaczy kończyła mi się umowa z końcem czerwca i potem byłam zatrudniana od października na umowę o dzieło, potem jakieś małe zlecenia na jakąś dziwną część etatu. I chyba, ale tego już dokładnie nie pamiętam, mogę to sprawdzić, ale chyba po pięciu latach dostałam pierwszą umowę o pracę. (6, 1)

Powyższe fragmenty pokazują w podobnych trajektoriach różne historie zatrudnienia: kobiety, która wiele lat po habilitacji przejęła pracownię dopiero, kiedy jej kierownik odszedł na emeryturę; mężczyzny zatrudnianego na umowach śmieciowych przez jedenaście lat; kobiety, która ukończywszy studia na akademii, przez wiele lat była zatrudniona na części etatów, na umowach o dzieło, od października do czerwca, z wyłączeniem wakacji. Wiele czasu upłynęło, zanim doszła do stanowiska choćby asystentki; pierwotnie natomiast zatrudniono ją na stanowisku instruktorki.

Strukturalne i materialne konteksty funkcjonowania na uczelni nie stanowią jedynej determinanty różnicującej dyspozycje podmiotowe kobiet na polskich akademiach. Kobiety i mężczyźni, z którymi rozmawialiśmy, na różne sposoby definiowały i definiowali działalność artystyczną, cele dydaktyczne oraz wizje akademii przyszłości. Spośród tych zróżnicowanych orientacji na określone wartości związane ze sztuką, artykułowanych w wypowiedziach ich uzasadnień i raportowanych sposobów realizacji, wyróżniłyśmy trzy sposoby rozumienia przez nasze rozmówczynie sztuki oraz ich ról jako wykładowczyń i powiązane z nimi trzy projektowane przez nie jako możliwe sposoby reformowania uczelni artystycznych.

²⁸ Kryzys bezrobocia i jeden z najwyższych w krajach europejskich wskaźnik nierówności społecznych w pierwszej dekadzie lat dwutysięcznych wciąż odbijały się negatywnie na sytuacji kobiet. Jane Hardy pisze, że „kobiety traciły pozycję w miarę restrukturyzowania rynków pracy. Często to one pierwsze traciły zatrudnienie i znacznie trudniej przychodziło im znaleźć nową pracę, przez co dłużej pozostawały bezrobotne”, Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, s. 183, zob. też: T. Kowalik, *WWW. Polskatransformacja.pl*.

Sztuka jako fach a wykładowczyni jako rzemieślniczka

W ramach tego sposobu rozumienia sztuki i roli nauczycielki akademickiej rozmówczynie traktowały sztukę jako obszar określonych kompetencji: manualnych, wiedzy, rzemieślniczych, projektowych i innych. Praca na uczelni najczęściej jest tu rozumiana jako po prostu praca, która w pewien sposób powinna być traktowana jako oddzielna względem życia poza uczelnią. Praca dydaktyczna jest w tych narracjach orientowana przez oczekiwania władz uczelni oraz studentek i studentów dotyczące zdobycia określonych kompetencji zawodowych, fachu, konkretnych umiejętności, które znajdą w przyszłości zastosowanie na rynku pracy. Pojawia się tu rozumienie uczelni artystycznej jako szkoły zawodowej, kształcącej przyszłych projektantów, między innymi graficzki, edytorów, malarzy. Zmiana patriarchalnych struktur uczelni jest w tych narracjach postrzegana jako możliwa do osiągnięcia za pomocą decyzji administracyjnych, zmian zasad współpracy zawodowej. W większym stopniu podkreślane są przemiany o charakterze strukturalnym aniżeli świadomościowym.

Natomiast my się dość często zmieniamy [...] musimy reagować na rynek i cały czas mamy studentów przez to. Więc, jakby, jak, ta oferta jest dla młodych ludzi interesująca. Tak mi się wydaje - skoro mamy rekrutację i jeszcze wybieramy, a na niektóre kierunki musi być dość znaczna ta rekrutacja. [...] Ale, oczywiście, jest druga strona - że przez zmiany trzeba zmieniać też papiery, strukturę, myślenie, karty kursów. No i my też to czujemy, prowadzący, że rzeczywiście te zmiany dość są dynamiczne czasami. (22, 28).

Sztuka jako kariera a wykładowczyni jako osoba uznana w świecie sztuki

W tych narracjach działalność dydaktyczna stanowi często przedłużenie działalności artystycznej rozmówczyń; realizowany jest model, w którym studentki i studenci, ucząc się w danej pracowni, wychodzą z niej niejako ze „stemplem” stylu tej pracowni i przyjętego tam sposobu myślenia.

W związku z czym w moim programie, to że ja o tym wiem tyle ile wiem, bo przecież nikt mnie tego tak nie uczył, ja przecież sama do tego dochodziłam, to stosuję tę metodę w pracy z moimi studentami. To jest jedna z podstawowych wartości czy jakości edukacyjnych, które niekoniecznie znajdują studenci w innych pracowniach, bo, wyczerpały się jak gdyby pewne, pewien sposób patrzenia na obrazowanie, na sztukę. (2, 26)

Wśród artystek z tej grupy feminizm jest o wiele częściej jawnie artykułowany jako postawa i idea przekazywana studentkom na zajęciach. W ich narracjach zmiana na uczelni zależy w dużym stopniu od silnych osobowości artystycznych i ich sposobów działania. Kobiety te często przyjmują także postawę

samotnie walczących o zmianę, sprzeciwiających się pewnym sytuacjom na uczelni. Wydaje się, że rozmówczynie identyfikujące się z tym modelem sytuują się pomiędzy patriarchalną kulturą relacji pracownianych typu mistrz-uczennica a młodym i progresywnym podejściem do edukacji i pracy na uczelni. Zachowują w swoich habitusach pewne elementy należące do tamtego starego systemu: kształcenie studentów nastawione na pogłębianie i wykształcanie w nich postaw indywidualistycznych.

W tej grupie narracji w największym stopniu pobrzmiewają idee feminizmu liberalnego, częściej pojawiają się postulaty zyskiwania podobnych przywilejów do tych, którymi cieszą się mężczyźni, niż całościowej przebudowy struktury uczelnianej i likwidacji przywilejów:

Nikt nie protestuje i nie pyta o to, dlaczego profesorki prowadzą zajęcia samodzielnie, podczas gdy niektórzy profesorowie mają po dwóch asystentów, a w ich pracowni studiuje np. 3 studentów. Ja nie mam asystenta, a mam w każdym roku od pięciu do dziesięciu dyplomantów do wypromowania, a w pracowni nigdy mniej niż 20-stu, 25-ciu studentów. (2, 9)

Sztuka jako obszar działań społecznych, wykładowczyni jako aktywistka

Działalność artystyczna w tym modelu nie jest obszarem eksponowania nauczycielskiego *ja*, ale narzędziem działań społecznych, edukacyjnych, politycznych (ważna jest rola aktywizmu na zewnątrz uczelni). Zmiana jest rozumiana jako aktywistyczne działanie, w którym praca artystyczna, dydaktyczna i aktywistyczna to ogniwa tego samego łańcucha — zasilają i wspierają się one nawzajem. W tych narracjach także kobiety często definiują swoją tożsamość poprzez działalność artystyczną i aktywistyczną:

Gdzieś w tyle głowy mam bardzo głęboko, że zależy mi, żeby oni zrozumieli, że sztuka jest narzędziem analizy rzeczywistości. Że sztuką można budować pewne więzi społeczne, że sztuka się przydaje nie tylko w galeriach, być może najmniej dzisiaj tam jest nam potrzebna, tylko może być tym czymś, co nam może ratować świat. Ja trochę naiwnie im opowiadam, czy próbuję im pokazać, że jeśli mamy taki czas trudny ze względu na zmiany chociażby klimatyczne, to kto wie czy sztuka nie jest ostatnią deską ratunku bo buduje wyobraźnię, i odwołuję się tu do bardzo prostej idei sztuki. (8, 14)

Pracownice ze wszystkich opisanych powyżej grup deklarują potrzebę reformy uczelni artystycznych i zwracają uwagę na „męski”²⁹ charakter jej struktury.

²⁹ Biorąc przymiotnik „męski” w cudzysłów, chcemy podkreślić, że używając tego określenia, mamy na myśli cechy zwyczajowo przypisane mężczyznom, rozpoznawane jako męskie w kulturze patriarchalnej, jednak niekoniecznie zawsze właściwe tylko mężczyznom i osobom socjalizowanym do męskości.

Uczelnia artystyczna odchodząca od modelu mistrz–uczennica

Model mistrz-uczennica to jedna z najczęściej wymienianych w wywiadach jakości „starej” akademii. Rozpoznajemy ten model w sposób wrażliwy na kwestie płci i określamy go jako model mistrz–uczennica, a nie mistrz–uczeń, biorąc pod uwagę przewagę liczebną kobiet wśród osób studenckich i jednocześnie przewagę mężczyzn wśród osób ze stopniem profesora na uczelniach artystycznych w Polsce. Relacja ta według naszych rozmówczyń i rozmówców jest nie tylko strukturyzowana genderowo, ale także postrzegana jako oparta na relacjach władzy. Najczęściej w wypowiedziach była ona charakteryzowana przez model korekty w dydaktyce pracownianej oraz opisywana jako relacja hierarchiczna zachodząca w triadzie pomiędzy profesorami (głównie mężczyznami), asystentkami lub asystentami i studentkami. Jako taka zawierała ona zdaniem rozmówczyń i rozmówców wiele mechanizmów nadużyć czy dyskryminacji:

Ten model właśnie taki pracowniany mistrz-uczeń i tak dalej, ja go w ogóle bardzo nie lubię pojęciowo, jak słyszę o modelu i jakby zachwalaniu modelu mistrz-uczeń, to mi się gilotyna w kieszeni otwiera, tak? Bo to jest model, który ma w sobie tyle potencjalnych jakichś przemocowych elementów, nawet nie w sensie dosłownym. Pewna praca właśnie związana z ujawnianiem i powiedzmy, eliminacją właśnie takich elementów przemocowych — mówię bardzo ogólnie — na uczelniach w procesie dydaktycznym — wydaje mi się, że to też bardzo dużą robotę tutaj zrobiło. (11, 15)

W większości analizowanych przez nas wypowiedzi model dydaktyki pracownianej traktuje się jako ugenderowany, czyli w najogólniejszym sensie jego charakter był strukturyzowany jako zależny od kategorii gender. Ugenderowanie organizacji i instytucji w koncepcji zaproponowanej przez Joan Acker oznacza, że jest ona uporządkowana przez różnice między męskim i kobiecym oraz wyraża siebie w terminach tych różnic³⁰. W naszych badaniach model mistrz–uczennica był traktowany przez osoby badane jako emblematyczny dla „męskiej” akademii, innymi słowy „męskość”, „męski” charakter akademii miałyby wyrażać się właśnie poprzez tę relację. Jednak z drugiej strony relacja ta jest przecież także wzorem, układem zależności, który trwając, z pokolenia na pokolenie reprodukuje ten męski charakter instytucji edukacyjnej:

Myszę, że ta kultura funkcjonowania uczelni była zła i zamknięta, no... I to niekoniecznie wyłącznie w kierunku tych osób albo środowiska, tylko po prostu bardzo specyficzna, męska i taka... Mężczyzna, jako artysta, profesor, on musiał być jeszcze właśnie najlepiej z odpowiednią ilością lat, doświadczona osoba. To był taki, taki portret dla mistrza ASP. [...] Był artystą

³⁰ J. Acker, *Hierarchies, jobs, bodies: A theory of gendered organizations*, „Gender and Society” 1990, nr 4 (2). Zob. też D.M. Britton, *The epistemology of the gendered organization*, „Gender and Society” 14, 2000, nr 3; J. Ward, „Not all differences are created equal”: *Multiple jeopardy in a gendered organization*, „Gender and Society” 18, 2004, nr 1.

w dużej mierze, raczej to nie byli jeszcze ci praktycy, rzemieślnicy, tylko artyści i on miał bardzo charakterystyczną twórczość, był ceniony i wszystko, co robiło się w pracowni to była trochę kopia mistrza. (5, 22)

Relacja mistrz-uczenicka ogniskuje w sobie kilka rodzajów zależności i spłotów uwarunkowań, z których wszystkie są ugenderowane: formę organizacji pracy, strukturę zależności pomiędzy starszymi a młodszymi pracownikami i pracownicami, modele zatrudnienia oraz awansu naukowego, a w końcu także i hierarchiczny model edukacyjny w pracy ze studentkami. W opozycji względem tego ostatniego — w którym rozmówczyni i rozmówcy zauważają duże pole do nadużyć, dyskryminacji, mobbingu, napastowania seksualnego — stawiają relacje horyzontalne i partnerskie, które ich zdaniem miałyby być bardziej kobiece. Dawny model według rozmówczyń i rozmówców na wielu uczelniach jeszcze trwa, choć niejednokrotnie jest przełamany przez nowe formy pracy ze studentkami i studentami, oparte na bardziej płaskich, horyzontalnych relacjach. Zmianę, rekonfigurację uczelni artystycznych widać więc najbardziej tam, gdzie ów emblematyczny dla dawnej akademii model jest powoli przełamany, głównie przez styl pracy kobiet:

Mam wrażenie, że jak gdzieś się czasami przypadkiem przysлуchałam jakiejś korekcie prowadzonej przez starszych kolegów, to w moim odczuciu, oni ten model „mistrz-uczeń” utrzymują. Nie chciałabym generalizować, ale wydaje mi się, że kobiety częściej rozmawiają bardziej partnersko i że my jesteśmy po prostu mniej autorytarne. Ja nie narzucam niczego studentom, studentkom, od początku im mówię, że jak będzie wyglądać ich realizacja artystyczna, to jest ich decyzja i ich odpowiedzialność. Ja mogę coś zasugerować, ale o ostatecznym kształcie swojej pracy muszą zdecydować sami. Staram się ich uczyć podejmowania decyzji, żeby czuli się dobrze ze swoją pracą, że jest „ich” dziełem, a nie ćwiczeniem wykonanym dla mnie na zaliczenie. (14, 6)

„Taki bardzo hierarchiczny układ,
[...] taki patriarchalny”³¹

W opowieściach naszych rozmówczyń i rozmówców akademia jawi się często jako miejsce nasiąknięte patriarchalnymi wartościami, w którym uprzywilejowuje się „męskie” myślenie o sztuce, a rolę kobiet, mimo że zatrudnianych na tych samych stanowiskach co mężczyźni, ma być ponad wykonywaniem swej zwyczajnej pracy także praca opiekuńcza, na wzór tej, którą zazwyczaj kobiety wykonują w swoich rodzinach. I choć pojęcie patriarchy obarczone jest ryzykiem, że pod jego powierzchnią zbledną różnice klasowe czy o charakterze rasowym³², to uczestniczki naszych wywiadów posługują się nim, wskazując często

³¹ Z wywiadu nr 17, s. 2.

³² Historia krytyki pojęcia patriarchy przeprowadzonej przez badaczki feministyczne — zob. R.L. Hill, K. Allen, „Smash the Patriarchy”: *The changing meanings and work of „patriarchy” online*, „Feminist Theory” 22, 2021, nr 2, s. 165–189.

na style pracy i sposoby zarządzania kojarzone z męską kulturą pracy³³. W krytyce uczelni jako instytucji ciągle patriarchalnej wybrzmiewa także niechęć, lęk czy niezgoda na uległe podporządkowanie się męskim hierarchiom (wartości, stanowisk, prac artystycznych). Jak opowiada nasza rozmówczyni:

Wydaje mi się, że chłopaki mają strasznie duże przywiązanie do tej hierarchii. Na przykład, [...] to co było pierwszą rzeczą taką, którą ja zauważyłam, jakby, jak zaczęłam pracować, że ja, jako dziewczyna, nie mam aż takiej zbudowanej hierarchii. W znaczeniu takim, że jeśli mój kolega awansował, to on dalej był moim kolegą. I to nie znaczyło, że ja wtedy mam leżeć plackiem przed nim, bo awansował. Tylko, że, nie wiem, on ma więcej obowiązków, i może mnie o coś poprosić, żebym zrobiła. Ale na pewno nie rozkazać i, jakby, nie traktować mnie nagle, z dnia na dzień... A na przykład obserwowałam takie zachowania wśród chłopaków – jak oni reagują na takie sytuacje. I oni byli zdziwieni, jeśli ktoś zmieniał swój, jakby, sposób zachowania, ale jednocześnie podporządkowywali się. (17, 5)

Sprzeniewierzenie się narzuconej hierarchii może dotyczyć materiału czy medium, w którym pracują artystki. W jednym z wywiadów opowiedziana zostaje historia zdystansowania się, „rozluźnienia relacji” z pracownią ze względu na podjęcie odmiennych praktyk aniżeli dotąd w pracowni obowiązujące. Jak mówi nasza rozmówczyni: „moje więzi z tą pracownią są bardziej luźne, bo robię prace w bardzo różnych materiałach” (9, 14). Pracownie, w których eksploruje się jedną technologię czy jedno medium, mogą być odbierane jako bardziej hierarchiczne i trudniejsze w partnerskiej współpracy. Odrzucenie dominujących w pracowni narzędzi, metod, materiałów jawi się wówczas zarówno dla prowadzącego pracownię profesora, jak i decydującej się na takie działanie artystki (asystentki, adiunktki) jako gest wyzwolenia, osiągnięcia pewnej autonomii, jako ucieczka od fastrygującej do jednolitych zachowań hierarchii.

Interpretowanie instytucji akademii jako patriarchalnej pojawia się także, kiedy mowa jest o postawach, jakie uwidaczniają się w codziennym życiu akademii. Jedna z naszych rozmówczyń przywołała przykład artystki, która w trakcie działania performatywnego rozebrała się i chcąc wyjść poza budynek akademii w trakcie swego działania, spotkała się z reakcją mężczyzny-uczelnianego strażnika, który nie chciał otworzyć jej drzwi (i tym samym wypuścić jej i towarzyszącej jej publiczności poza mury akademii). Nazwał też artystkę „wariatką”.

³³ „Kultura męska bywa określana jako: agresywna, sucha i silna, gdzie powszechnie panuje dominacja. Nastawiona jest na realizację zadań, co wymaga energii, a niekiedy wręcz agresji. Poszukiwanymi pracownikami są osoby stanowcze, agresywne i dynamiczne, zaś współpracownicy traktowani są jako konkurenci. Cenionymi wartościami są: współzawodnictwo i rywalizacja a nawet walka, także w zaspokajaniu własnych potrzeb, pewność siebie oraz osiągnięcia. Na drugim biegunie znajduje się kultura kobieca, nazywana łagodną, opiekuńczą, przyjazną, wspierającą i intuicyjną. Nastawiona jest na komunikację i zaspokajanie potrzeb pracowniczych. Poszukuje się lojalnych i uczciwych pracowników, a współpracowników traktuje się jako pomocników, którzy też oczekują pomocy. Wartości szczególnie cenione w tej kulturze, to: współpraca, opiekuńczość, skromność, jakość życia i bezpieczeństwo”. M. Wyrostek, *Wpływ kultury organizacyjnej na jakość pracy w przedsiębiorstwie*, „Rynek – Społeczeństwo – Kultura” 2012, nr 2, s. 45.

Później, tłumacząc swoje zachowanie, wskazywał na prestiż uczelni, który miałby ucierpieć ze względu na takie działania. Nasza rozmówczyni podsumowuje: „jak słyszysz takiego gościa, to masz świadomość, że ten patriarchyat jest w takiej wzorcowej formie, on cały czas jest” (21, 15). Akademia okazuje się w tym wypadku miejscem, gdzie takie postawy mogą być przechowywane i utrwalane (mimo niezgody na nie części społeczności akademickiej). Zderzenie aktu twórczego z wyobrażeniem społecznego porządku, który sankcjonuje dozwolone formy odtwarzania kobiecości, przywodzi na myśl opisywane przez Rebeke Solnit paternalistyczne tłumaczenie świata kobietom przez mężczyzn, które pisarka określa jako *mansplaining* (słowo tłumaczone na język polski jako „spanjałnić” czy „męsplikacja”)³⁴. Jest ponadto formą przemocy wobec kobiet, aktem cenzury i próbą dyscyplinowania kobiecej ekspresji.

Odwołując się do swoich różnych doświadczeń, większość rozmówczyń (ale i rozmówców) skarży się na patriarchalne wartości, którymi przesiąknięte są akademie sztuki. Tym trudniej z nimi walczyć czy je korygować, że często wydają się „naturalne”, usankcjonowane tradycją, i choć niewygodne i szkodliwe, to znajome i oswojone. Męska dominacja, jak zauważył Pierre Bourdieu, nie wymaga uzasadnień, a „androcentryzm narzuca się jako neutralny i niewymagający dyskursywnej legitymizacji. Porządek społeczny jest bowiem olbrzymią machiną symboliczną wprowadzającą w życie i zatwierdzającą męską dominację, na której on sam jest oparty”³⁵. W akademii ten patriarchalny porządek sprzęga się z neoliberalnymi praktykami organizacji pracy, gdzie najważniejsze okazują się dokonania łatwo przeliczane na dużą liczbę punktów czy możliwość dyktowania obowiązujących porządków wartości, uzyskiwana wysoka pozycja w zawodowej hierarchii.

Akademia „domem mężczyzn”³⁶

Akademia, która zasadza się na „męskich” wartościach, nie jest miejscem przyjaznym dla kobiet. Mimo iż dostrzegają one zmiany — zatrudnianych jest więcej kobiet, czasem nawet pełnią one funkcje kierownicze — to jednak preferowane i nagradzane style pracy oparte są na porządku zachowania i działania, który sprzyja osobom uprzywilejowanym. Anna Chromik, pisząc o „macierzyńskim doświadczeniu organizującym relacje” w akademii, potrzebie uwidocznienia go i usankcjonowania strukturalnymi rozwiązaniami, nazywa te różne formy

³⁴ R. Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, [w:] R. Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Kraków 2017, s. 20.

³⁵ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Warszawa 2004, s. 18.

³⁶ Sformułowanie z wywiadu nr 6, s. 23.

przywileju³⁷ i zdaje sprawę z konsekwencji, jakie niesie ze sobą niepotraktowanie pracy emocjonalnej wykonywanej na rzecz społeczności akademickiej jako „ważnej składowej pracy akademickiej”: „W obecnej sytuacji przezroczystości pracy emocjonalnej tworzy się swoisty paradoks: skoro nie jest ona postrzegana jako praca, a jednocześnie jest na nią zapotrzebowanie, to mechanizmy regulujące jej dystrybucję działają na poziomie głęboko zakorzenionych kodów kulturowych i patriarchalnej hegemonii — stąd pracą troski najczęściej domyślnie obciąża się kobiety³⁸. Efektem trwania tych przeświadczeń jest to, że „za niemożność sprostaną wymogom współczesnej polskiej akademii wini się nie korporacyjno-patriarchalny system ją kształtujący, ale konieczność pracy relacyjnej (dydaktycznej, organizacyjnej, opiekuńczej) i związane z nią obciążenia czasowe, emocjonalne i energetyczne³⁹”.

Utrzymywanie rozdziału na sferę publiczną i prywatną i związane z każdą z nich zobowiązania są źródłem trudnych doświadczeń dla kobiet, które wykonują zadania opiekuńcze w domu i pracy. Jak mówi jedna z naszych rozmówczyń:

Chyba to próbowałam oddzielić [bycie matką od bycia pracownicą uczelni], bo pracownicy którzy mają sześćdziesiąt plus, mają dzieci, a wszyscy poniżej nie mają dzieci. Jestem tylko ja z dziećmi. [...] A cała reszta jest w moim wieku mniej więcej. Są starsi, około pięćdziesiątki, sześćdziesiątki. I potem są ludzie w moim wieku mniej więcej i nikt nie ma dzieci. I ja po prostu idę tam i jestem taka bezdzietna. To nie jest miejsce, w którym mogę mówić o takich rzeczach. I myślę sobie, że to jest bardzo obce. Już samo bycie w ciąży na [tym wydziale] było koszmarnym przeżyciem dla mnie. (1, 9)

Akademia nieotwarta na doświadczenia kobiet, ich punkty widzenia czy niechęć docenić wykonywanej przez nie pracy emocjonalnej, pozostaje przestrzenią zdominowaną przez mężczyzn, którzy zdają się lepiej odnajdywać w pracy odgradzania obowiązków opiekuńczych od zawodowych, a może przede wszystkim są lepiej widziani przez uczelniane władze w swoich strukturach (bo „z założenia” przypisuje się im mniejsze obciążenie obowiązkami opiekuńczymi pochodzącymi ze sfery prywatnej).

Męskie „zadomowienie” może się wiązać również z poczuciem, że w instytucji są obecne i przychylnie traktowane wartości, do których wyznawania mężczyźni są socjalizowani. Co więcej, to oni zarządzają tym „domem”: można w nim żyć, pracować, tworzyć, ale na ustalonych przez nich zasadach. Dlatego z naszych wywiadów wyłaniają się też głosy kobiece świadczące o potrzebie

³⁷ Wskazuje na „przywilej koncentracji wyłącznie na pracy naukowej i abstrakcyjnych ideach”, „brak konieczności traktowania pracy na uczelni jako źródła utrzymania czy brak obciążenia pracą opiekuńczą, a także możliwość zarządzania własnymi obowiązkami dydaktycznymi w taki sposób, by nie zajmowały one całego czasu przeznaczonego na pracę”. A. Chromik, *Alma mater — zapiski o akademickiej partyzantce matczynej*, [w:] *Macierz / Matrix*, red. A. Chromik, N. Gienza, K. Bojarska, Kraków 2022, s. 94.

³⁸ *Ibidem*, s. 93.

³⁹ *Ibidem*, s. 94.

zachowania, utrzymania rozdziału między sferą pracy (publiczną) a przestrzenią domu (sferą prywatną): „Wiesz, u nas czasami pada takie hasło: »Akademia jest waszym domem, wszystkim dla was«. Dla mnie nie jest, wiesz, jest po prostu tylko pracą. Bardzo ważna i istotna, ale to jest tylko akademia” (6, 23). Przywołana wypowiedź może być odczytana jako niezgoda, protest wobec ponadwymiarowego obciążenia obowiązkami kobiet. Zadomowiony w swojej pracowni profesor czuje się w niej inaczej i przebywa tam na innych zasadach niż asystentka pozbawiona profesorskich przywilejów a zobligowana do realizacji wielu organizacyjnych i dydaktycznych zadań. Wykonywanie różnych form pracy emocjonalnej na akademii, która to praca nie jest widoczna, a tym bardziej rzadko doceniana, staje się źródłem frustracji i kryzysów, które dotykają pracownice⁴⁰.

Zakończenie: *tryb czuwania*

Podmiotki w polskich uczelniach artystycznych zawsze powinny być określane przez liczbę mnogą: lepiej mówić o wielu i różnorodnych pozycjach i dyspozycjach kobiecości na Akademii niż o „podmiotce”, „kobiecy głosie”, „kobiecy parytecie” itp. Różnorodne pozycje kobiet, które udało nam się odsłonić poprzez materialne usytuowanie ich opowieści pracowniczych, zależne od historii zatrudnienia, wieku, przynależności pokoleniowej, klasowej, pełnienia lub nie funkcji opiekuńczych, w konsekwencji mają w akademii różne szanse, różne możliwości oraz wynikające z nich różne interesy. Nie mówią jednym głosem, nie tworzą silnej reprezentacji politycznej, a języki ich feminizmów są różne – częściej liberalne niż socjalne. Dodatkowo procesy liberalizacji polskich uczelni oparte na systemie ewaluacji pracowniczej premiującej indywidualne dokonania i konkurencję oraz powolne i niewygasające w „długim trwaniu uczelni” relacje i struktury patriarchalne, nie sprzyjają orkiestracji tych rozproszonych kobiecych głosów. W tym kontekście próby reformowania akademii są oczywiście podejmowane, ale częściej indywidualnie, trochę jak heroiczna samotna szarża, aniżeli jako zorganizowane wspólne działanie.

Gdy pytamy o reorganizację feministycznych wyobraźni, naszym punktem odniesienia są wcześniejsze doświadczenia pracownicze i edukacyjne osób, udzielających nam wywiadów. Kiedy nasze rozmówczynie i rozmówcy odwołują się do doświadczeń swojego studiowania, punktują negatywne postawy i zachowania.

⁴⁰ Nadmiarowa praca kobiet na uczelniach wyższych jest często określana jako „instytucjonalne prowadzenie domu” (S. Bird, J. Litt, Y. Wang, *Creating status of women reports: Institutional housekeeping as „women’s work”*, „NWSa Journal” 16, 2004, nr 1, „odgrywanie matki” (S. Ashencaen Crabtree, Ch. Shiel, „*Playing mother*”: *Channeled careers and the construction of gender in academia*, „SAGE Open” 9, 2010, nr 3 czy „dbanie o akademicką rodzinę” (C.M. Guarino, V.M.H Borden, *Faculty service loads and gender: Are women taking care of the academic family?*, „Research in Higher Education” 58, 2017, nr 6).

A te stają się dla nich często negatywnym wzorem, same i sami chcą prowadzić zajęcia dydaktyczne w kontrze do nich, w pewnej opozycji:

Pamiętam, że będąc studentką zawsze jednak buntowałam się przeciwko takiemu myśleniu właśnie, że ktoś stanowi dla mnie jakiś rodzaj wzoru czy mistrzostwa, do którego gdzieś tam zmierzam. I w związku z tym, że to pamiętam, traktuję osoby, które są teraz studentami, a ja jestem osobą prowadzącą, traktuję właśnie tak bardzo no jednak partnersko. Bez takiego wyciskania piętna na nich. (13, 15)

Uwidacznia się to przez część zmian, jakie zachodzą w akademii w obszarze nauczania: współczesne wykładowczynie starają się traktować osoby studenckie z większą otwartością, po partnersku, z nastawieniem na dyskusję. Często też bezpośrednio wskazując na wartości feministyczne jako te, na które orientują się ich działania. Nasze rozmówczynie i rozmówcy podkreślają też, że dzisiejsi studenci i studentki z większą swobodą traktują swoją ścieżkę edukacyjną (zmieniając kierunki studiów, dobierając zajęcia, wyjeżdżając na stypendia), ale też z większą odwagą i wiedzą nazywają swoje doświadczenia przemocy na uczelni:

A teraz, na przykład, już żaden [wykładowca] by w ten sposób nie powiedział. Tym bardziej, że też w dużym stopniu zmieniły się studentki. Bo studentki już mają dużo większą świadomość feministyczną. I, na przykład, teraz często gęsto są sytuacje, że oni [wykładowcy — mężczyźni] są przyzwyczajeni do mojej łagodnej reakcji, a są studentki, które reagują bardzo agresywnie. I, na przykład, przychodzą do mnie skarżyć na dziewczynę [...] z prośbą, żebym ja ją zdyscyplinowała - jako matka. A ja mówię, że: sorry, chłopaki, ale nie oczekujcie ode mnie, bo to jest dorosła osoba. Ona odpowiada za siebie i, ja mówię, i sorry, ale będziecie mieć coraz częściej taką reakcję. Bo ja jestem super łagodną osobą i to, że ja reaguję łagodnie, to jest właśnie szczęście. A będziecie mieć przesrane teraz, naprawdę. [...] Wiesz, inaczej to wygląda. (17, 26)

Ta większa świadomość feministyczna studentek nie musi jednak łączyć się z szczególnym zainteresowaniem feministycznymi tematami czy problemami. Dostrzegana jest ona przez osoby, z którymi prowadziłyśmy wywiady, raczej przez manifestowane postawy, język, zachowania, strój. Mimo to znaczna część naszych rozmówczyń i rozmówców zwraca uwagę, że to na nich spoczywa odpowiedzialność, którą możemy określić rodzajem pracy emocjonalnej, za zapewnienie poczucia bezpieczeństwa osobom studiującym na akademii. Jest to swoisty „tryb czuwania”, na który wskazuje jedna z naszych rozmówczyń:

pamiętam, że nawet była taka rozmowa o feminizmie, [...] studentki mówiły, że one nie czują potrzeby tu walki, bo jakby o co chodzi, ale nie rozumiały tego też pokolenia, że my dalej jeszcze czuwamy, bo, jakby, pewne rzeczy już wypracowały nasze wcześniejsze pokolenia tych artystek z lat 70-tych czy wcześniej, nasze pokolenia w pewnym sensie, więc one już pewne ścieżki mają [...] A poza tym, czy nawet ja też czuwam, żeby nie były dyskryminowane moje studentki, prawda? Czuwam nad tym, czy żeby były poważnie traktowane. No nie? Żeby ktoś tu je coś, ale jakby czuwam, czuję, że tutaj kolega przychodzi student, prawda, to się nad nim bardziej koncentrujemy, bo tu taki, właśnie. Ten, nie, żeby to było wyrównane. Żeby te szanse były wyrównane, zdecydowanie. Ale to już my czuwamy, prawda? My jesteśmy na to uwrażliwione. Więc nie ma możliwości, by coś im się mogło stać pod tym względem. Nawet takim intelektualnym. (22, 35)

Wydaje się, że ten stale obecny tryb czuwania — mimo zmieniających się czasów, które zwłaszcza w ostatnich latach w Polsce charakteryzuje między innymi zwiększona świadomość zbiorowa dążeń feminizmu jako ruchu społecznego — jest związany z postrzeganiem akademii nadal jako instytucji uprzywilejowującej „męskie” wzory kulturowe. I choć zmieniają się osoby studiujące, uczelnie stopniowo odchodzą od trybu nauczania opartego na modelu mistrz-uczennica czy też zachodzą zmiany w mechanizmach zatrudniania i ewaluacji pracownic i pracowników, to w obrazie akademii wyłaniającym się z naszych wywiadów najbardziej wyróżniają się figury mężczyzn skupiających w swoich rękach jakiś rodzaj władzy. Może być to władza symboliczna związana z prowadzeniem pracowni i wyznaczaniem w ten sposób istotnych porządków wartości, a może mieć ona bardziej namacalny charakter, kiedy wiąże się z pełnieniem funkcji dziekana czy kierownika katedry, który wstrzymuje awans pracownicy z większym dorobkiem niż jej koleżdy z pracy. Znajomość tego rodzaju działań i uwarunkowań akademickiej pracy zwiększa niedopasowanie między poczuciem własnego systemowego usytuowania a rozpoznaniem i przeżywaniem świata społecznego, w którym zachodzą zmiany⁴¹. I choć przeobrażeniu ulega feministyczna wyobraźnia naszych rozmówczyń i rozmówców: zaczynają w niej gościć figury, zdarzenia czy opowieści⁴² dotąd niełączone z akademią, nadal akademie będąca miejscem pracy artystycznej, naukowej, dydaktycznej, organizacyjnej jawi się jako wymagająca zasadniczych reform, jako androcentryczna przestrzeń uprzywilejowująca rywalizację i nastawienie na zindywidualizowany sukces.

Bibliografia

- Acker J., *Hierarchies, jobs, bodies: A theory of gendered organizations*, „Gender and Society” 4, 1992, nr 2, s. 139–158.
- Ashencaen Crabtree S., Shiel Ch., „Playing mother”: *Channeled careers and the construction of gender in academia*, „SAGE Open” 9, 2019, nr 3, <https://doi.org/10.1177/2158244019876285>.
- Bird S., Litt J., Wang Y., *Creating status of women reports: Institutional housekeeping as „women’s work”*, „NWSa Journal” 16, 2004, nr 1, s. 194–206, <https://doi.org/10.2979/NWS.2004.16.1.194>.
- Bourdieu P., *Męska dominacja*, przeł. L. Kopiciewicz, Warszawa 2004.

⁴¹ Zob. np. A. Nacher, *#BlackProtest from the web to the streets and back: Feminist digital activism in Poland and narrative potential of the hashtag*, „European Journal of Women’s Studies” 28, 2021, nr 2, s. 260–273, która pisząc o roli hashtagów wokół Czarnych Protestów z 2016 roku, mówi też o znaczeniu rozprzestrzeniających się tą drogą wartości feministycznych.

⁴² Nasi rozmówcy i rozmówczynie opowiadają na przykład o studenckich kołach queerowych, prowadzeniu przez studentki gazet i magazynów, które monitorują działania władz uczelni, śmiałych i uderzających w obyczajowe tabu pracach artystycznych czy o powoływaniu na stanowiska w odpowiedzi na studenckie wnioski, apele i protesty osób zajmujących się opieką psychologiczną czy dyskryminacją na uczelni.

- Bozzon R., Murgia A., Poggio B., *Gender and precarious careers in academia and research: Macro, meso and micro perspectives*, [w:] *Gender and Precarious Research Careers: A Comparative Analysis*, red. A. Murgia, B. Poggio, London-New York 2019, s. 15–49.
- Britton D.M., *The epistemology of the gendered organization*, „Gender and Society” 14, 2000, nr 3, s. 418–434. <https://doi.org/10.1177/089124300014003004>.
- Chromik A., *Alma mater — zapiski o akademickiej partyzantce matczynej*, [w:] *Macierz / Matrix*, red. A. Chromik, N. Giemza, K. Bojarska, Kraków 2022, s. 85–106.
- Duda M., *Dogmat płci. Polska wojna z gender*, Gdańsk 2016.
- Dziedziczak-Foltyn A., *Reformy w polskim szkolnictwie wyższym po 1990 r. w świetle nauki o polityce publicznej*, „Studia z Polityki Publicznej” 2018, nr 2 (18), s. 9–23. <https://doi.org/10.33119/KSzPP.2018.2.1>.
- European Commission, Directorate-General for Research and Innovation, *She Figures 2021: Gender in Research and Innovation. Statistics and Indicators*, Luxembourg 2021, <https://data.europa.eu/doi/10.2777/06090>.
- Fortuna P., *Dyskryminacja na Akademii Sztuk Pięknych? Studentki i studenci walczą o równe traktowanie*, „Gazeta Wyborcza Warszawa”, 14.03.2018, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,23139152,dyskryminacja-na-akademii-sztuk-pieknych-studenci-i-studentki.html>.
- Górska A.M., *Gender and Academic Career Development in Central and Eastern Europe*, London-New York 2023.
- Guarino C.M., Borden V.M.H., *Faculty service loads and gender: Are women taking care of the academic family?*, „Research in Higher Education” 58, 2017, nr 6, s. 672–694.
- Hardy J., *Nowy polski kapitalizm*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2010.
- Hill R.L., Allen K., „Smash the patriarchy”: *The changing meanings and work of „patriarchy” online*, „Feminist Theory” 22, 2021, nr 2, s. 165–189, <https://doi.org/10.1177/1464700120988643>.
- Kowalik T., *WWW.Polskatransformacja.pl*, Warszawa 2009.
- Kozek W., *Destruktorzy. Tendencyjny obraz związków zawodowych w tygodnikach politycznych w Polsce*, [w:] *Instytucjonalizacja stosunków pracy w Polsce*, red. W. Kozek, Warszawa 2003.
- Kulczycki E., Korzeń M., Korytkowski P., *Toward an excellence-based research funding system: Evidence from Poland*, „Journal of Informetrics” 11, 2017, nr 1, s. 282–298, <https://doi.org/10.1016/j.joi.2017.01.001>.
- Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, red. A. Gromada, D. Budacz, J. Kawalerowicz, A. Walewska, Warszawa 2015.
- Mrozowicki A., Karolak M., Czarzasty J., Gardawski J., Drabina-Różewicz A., Krasowska A., Andrejczuk M., *Prekaryzacja pracy a świadomość społeczna i strategie życiowe ludzi młodych: ramy teoretyczne*, [w:] *Oswajanie niepewności. Studia społeczno-ekonomiczne nad młodymi pracownikami sprekaryzowanymi*, red. A. Mrozowicki, J. Czarzasty, Warszawa 2020.
- Nacher A., *#BlackProtest from the web to the streets and back: Feminist digital activism in Poland and narrative potential of the hashtag*, „European Journal of Women’s Studies” 28, 2021, nr 2, s. 260–273, <https://doi.org/10.1177/1350506820976900>.
- Smolarska Z., Lewandowska K., Kulczycki E., *Artyści wobec kultury audytu. Wpływ systemu ewaluacji nauki na uczelnie artystyczne*, „Nauka” 2022, nr 3, <https://doi.org/10.18150/G2KWLV>, V1.
- Solnit R., *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Kraków 2017.
- Ward J., „Not all differences are created equal”: *Multiple jeopardy in a gendered organization*, „Gender and Society” 18, 2004, nr 1, s. 82–102, <http://www.jstor.org/stable/4149375>.
- Woś R., *To nie jest kraj dla pracowników*, Warszawa 2017.
- Wyrostek M., *Wpływ kultury organizacyjnej na jakość pracy w przedsiębiorstwie*, „Rynek – Społeczeństwo – Kultura” 2012, nr 2, s. 43–49.

The academy and feminist reconfiguring of imagination: An analysis of work stories

Abstract

In this article, we analyze work stories surrounding fine art academies (and art departments at non-art universities) that emerged from in-depth interviews we conducted with female and male research and teaching employees at these institutions. We are interested in how the changing feminist discourse in Poland affects those who function in art academies. We want to learn how the academic imagination is being reframed, and what work figures are emerging in it. Looking at the employment conditions in the academy, we also consider how labour relations are gendered, how gender considered intersectionally marks the labour status of individuals and how it affects attitudes produced towards the institution.

Keywords: academy, feminism, master–student model, artist, work, gendered work

* * *

Karolina Sikorska — kulturoznawczyni, badaczka praktyk artystycznych, adiunktka w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, mama Rysia. Autorka książki „*Kobiece*” gatunki telewizyjne. *Geneza i kulturowe przeobrażenia* (2018), redaktorka i współredaktorka publikacji naukowych, między innymi „*Antywzorce*” we *współczesnej sztuce i kulturze wizualnej* (2018). Jej zainteresowania badawcze dotyczą: kultury wizualnej, feminizmu, pisarstwa autobiograficznego, metodologii badań jakościowych.

Marta Kosińska — prof. UAM, drka hab., kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek: *Problemy analizy kulturowej* (2017); *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej* (2012). Współautorka *Cultural Theory and History: The Change of Everyday Life* (2014). Współredaktorka książek: *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?* (z A. Skórzyńską i K. Sikorską, 2012); *Artysta – Kurator – Instytucja – Odbiorca* (z K. Sikorską i A. Skórzyńską, 2012); *Zawód kurator* (z K. Sikorską i A. Czaban, 2014).

Magdalena Furmaniuk

ORCID: 0000-0001-9969-5874

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Feministyczne sploty włókien — potencjał wspólnototwórczy w działaniach artystycznych w obszarze tkaniny

Abstrakt: Artykuł zorganizowany jest wokół sparafrazowanego przez autorkę pytania Olive Schreiner: „czy pióro lub ołówek kiedykolwiek były tak spajające jak igła?”. Celem jest rozważenie zarówno wspólnototwórczego potencjału medium tkaniny, jak i praktyk z nią związanych (haft, patchwork). Na jego zrealizowanie pozwala analiza trzech wybranych działań artystycznych: projektu *Stara Miłosna Kobiet*, transparentu Haftu Okupacyjnego Kolektywu Złote Rączki i twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas. Tym samym w artykule rozpoznany zostaje subwersywny charakter działań wykorzystujących tkaninę w celach równościowych i emancypacyjnych grup wykluczonych.

Słowa kluczowe: tkanina, haft, patchwork, feminizm, Małgorzata Mirga-Tas, Monika Drożyńska, wspólnota

Medium tkaniny wraz z wieloma technikami jej tworzenia bądź zdobienia, tradycyjnie postrzegane jest jako zajęcie kobiet¹. Powiązanie to stanowi konsekwencję praktykowania owej czynności przez kobiety w ramach sprawowania pieczy nad domem, a więc szycia i reperowania ubrań, pościeli i ręczników, co

¹ W niniejszym artykule rozważam wspólnototwórczy potencjał haftu oraz rękodzielniczej aktywności artystycznej — zszywania, wyszywania, obszywania. Świadomie nie wprowadzam postaci istotnych dla polskiej szkoły tkaniny (między innymi Magdalena Abakanowicz, Maria Teresa Chojnacka, Maria Łaskiewicz, Teresa Muszyńska) oraz ich przełomowych dokonań na polu artystycznym w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku skutkujących emancypacją tkaniny oraz przewartościowaniem hierarchii modernistycznej. Powodem tego pominięcia jest fakt, że reprezentantki polskiej szkoły tkaniny nie tworzyły w technice haftu, ale technikach gobelinu/kilimu/własnych/własnych splotowych. Ponadto ich praktyki nie miały charakteru wspólnototwórczego. Tym samym nie znajdują się one na przecięciu problemu badawczego niniejszego artykułu. Zob. M. Furmaniuk, *Monumentalne tkaniny artystyczne w latach 60. i 70. XX wieku*, Kraków 2023 [nieopublikowana praca magisterska].

z kolei wynikało z podziału pracy ze względu na płeć². Medium tkaniny jest silnie obciążone „tradycją” marginalizacji, będącej konsekwencją płciowego i klasowego podziału sztuki³. Haft, dzierganie — zajęcia rękodzielnicze postrzegano jako aktywności niewymagające pracy intelektualnej. Ich status estetyczny był więc podrzędny wobec „sztuki czystej”, „sztuki wysokiej”. Marginalizacja zachodziła także na poziomie płci — rękodzieło, określane także mianem „robótek kobiecych”, uznawano bowiem za „naturalne”, kobiece zajęcie praktykowane w prywatnych przestrzeniach domowych⁴. Rola kobiety i „kobieca natura” w kręgu kultury europejskiej i anglo-amerykańskiej, w tym także w Królestwie Polskim, do XIX wieku wykluczały więc realną twórczość, pozostawiając ją w sferze tak zwanych „robótek ręcznych”, sztuk upiększających bądź zdobniczych⁵. Za przedłużenie funkcjonowania „sztuk upiększających” uznać można praktykę Bauhausu, polegającą na kierowaniu do warsztatu tkackiego głównie dziewcząt oraz zezwalaniu na ich nauczanie tylko w pracowni Guntzy Stölzl⁶. Znow spadek po Bauhausie widoczny był na polskich akademiach w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, gdzie do pracowni tkanin, będących pokłosiem robótek ręcznych i „rzemiosła”, przyjmowano niemal wyłącznie dziewczęta, bez względu na ich zainteresowania artystyczne⁷.

Jak wskazuje Rozsika Parker, sztuka haftowania służyła wychowaniu kobiet do „ideału kobiecości”; stanowiła zatem element kontroli i podporządkowania (ograniczenie działalności do przestrzeni domu). Możliwe jest jednak do zaobserwowania jednoczesne przechwycenie i rewaluacja tegoż zajęcia, dzięki czemu mogło się ono stać również narzędziem kobiecego oporu⁸ — co miało miejsce już na początku XX wieku w działaniach sufrażystek. Współcześnie uwidacznia się ciągłość niejednoznacznego statusu „robótek kobiecych”, które pomimo łatki domowego zajęcia stają się również czynnikiem wspólnotowórczym i narzędziem oporu.

W poniższym artykule przybliżę potencjał badań nad tkaniną jako czynnikiem budującym wspólnoty, pozostającym jednocześnie artystycznie twórczym. Wspólnotę rozumiem częściowo za Robertem Esposito jako pracę włożoną w utrzymywanie wzajemnych więzi i poświęcanie jednostkowej obojętności

² M. Haveri, *Urban knitting — the soft side of street art*, „Synnyt — Taiteen tiedonal” 2013, nr 2, s. 2.

³ L. Lippard, *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, New York 1984, s. 98–99.

⁴ Zob. R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 1981.

⁵ J. Dobkowska-Kubacka, *Kobieca specjalizacja: sztuki upiększające. Inicjatywy wspierające aktywność kobiet w zakresie sztuki użytkowej oraz rzemiosła w drugiej połowie XIX w. w Królestwie Polskim*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Historica” 106, 2020, s. 55, 53–75.

⁶ E. Otto, P. Rössler, *Bauhaus Women: A Global Perspective*, London 2019.

⁷ Zob. więcej: Magdalena Abakanowicz, red. A. Coxon, M.J. Jacob, London 2022; Abakanowicz. *Metamorfizm*, red. M. Kowalewska, Łódź 2018.

⁸ R. Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London 2010, s. 11.

na rzecz dobrowolnego dbania o relacje z innymi⁹. Ponadto postrzegam ją także jako zbiorowość o nieformalnej strukturze i oddolnym impulsie zawiązania, której członkinie/członkowie dobrowolnie się zrzeszają. W tak zdefiniowanej wspólnocie uwzględniam również wytwarzanie się między członkiniami więzi, które bazują na podobnych potrzebach i zainteresowaniach. Analiza współczesnych praktyk rękodzielniczych Haftu Okupacyjnego Kolektywu Złote Rączki, dokumentacji projektu *Stara Miłosna Kobiet*, a także wybranej twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas umożliwi ukazanie rękodzieła w medium tkackim jako czynności o dużym potencjale wspólnotowym i twórczym, będącym następstwem spotkań w kobiecym gronie. Decyduję się na analizę tych trzech przykładów, ponieważ prezentują one odmienne relacje zachodzące między autorkami/autorami dzieł. Tkanina Mirgi-Tas powstała w relacji artystki i „rzemieślniczek”, na Kolektyw Złote Rączki składają się relacje artystki nadzorującej osoby nieprofesjonalne artystycznie, natomiast projekt Hanny Bąbik to oddolne działanie artystów nieprofesjonalnych. Tym samym wybór taki pozwala na rozpoznanie potencjału tkaniny jako medium wykorzystywanego przez różnorodne grupy do praktyk wspólnototwórczych. Parafrazując pytanie Olive Schreiner, spopularyzowane przez Parker¹⁰ — czy pióro lub ołówek kiedykolwiek były tak spajające jak igła? — zamierzam rozważyć potencjał czynności oraz medium (tkanina) jako narzędzi służących do konstytuowania wspólnot ruchom zarówno oddolnym, jak i profesjonalnym.

Charakterystyczna dla poniższych współczesnych przykładów działań artystycznych w medium tkaniny jest ich procesualność — ta bowiem stanowi niejako warunek wspólnotowy¹¹. Rękodzielnicza, wspólna praca z materią to czynnik kryjący w sobie zarówno obiekt materialny, jak i metaforyczną strukturę czynności wspólnego szycia, splatania i przeplatania licznych nici i igieł. Połączenie długotrwałego procesu i finalnej materii można usytuować w ingoldowskiej formie „zakrzepłego ruchu”¹². Obejmuje on bowiem zarówno formę wzrastania, transformacji, jak i finalnego obiektu. Ów „zakrzepły ruch” stanowi więc wspólny mianownik dla poniższych przykładów działań wspólnoto-twórczych w medium tkaniny.

⁹ M. Burzyk, P. Sawczyński, *Wspólnota, immunizacja, życie — o filozofii politycznej Roberta Esposito*, „Politeja” 23, 2013, s. 5–28.

¹⁰ “Has the pen nor pencil dipped so deep in the blood of the human race as the needle?” (Czy pióro lub ołówek zanurzyły się tak głęboko w krwi ludzkiej jak igła? — przekł. M.F.), cyt. za: R. Parker, *The Subversive Stitch*, s. ix.

¹¹ O wspólnocie, która musi pozostać nieodmknęta i w nieustannym procesie formowania zob. R. Esposito, *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, Kraków 2015.

¹² T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, red. E. Klekot, Kraków 2018, s. 17.

Stara Miłosna Kobiet

Zakrepiły ruch pozwala na pochwycenie specyfiki między innymi między-pokoleniowego projektu rękodzielniczego *Stara Miłosna Kobiet*. Zainicjowany przez Hannę Bąbik w warszawskiej dzielnicy Wesoła, projekt zrzeszał 34 sąsiadki tytułowego osiedla, w wieku od 5 do 87 lat. W ramach projektu trwającego od czerwca do listopada 2021 roku kobiety zostały poproszone, by na niewielkim fragmencie lnianego materiału, przy użyciu dowolnej techniki zdobniczej, wyraziły swoją obecność na osiedlu. Pomysłodawczyni¹³ łączy owo działanie z koncepcją rzeźby społecznej Josepha Beuysa, której istotą jest zarówno przekonanie o twórczym potencjale każdego członka/członkini społeczności (i próbą wyzwolenia tegoż potencjału), jak i przypisanie sztuce zdolności przekształcania społeczeństwa i wyzwalania międzyludzkiej solidarności¹⁴. Choć zestawienie z Beuyssem jest nad wyraz trafne, to odwołanie do koncepcji *craftivismu* i estetyki relacyjnej pozwoli poszerzyć zakres analizy projektu. *Craftivism* umożliwi bowiem wprowadzenie materialnego aspektu projektu, którego koncepcja rzeźby społecznej, czy estetyki relacyjnej nie uwzględnia. Natomiast powiązanie działań z koncepcją estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda pozwoli uwypuklić akt zrzeszenia (nawet tymczasowej) wspólnoty.

Craftivism to termin będący połączeniem słów *craft* (rękodzieło) i *activism* (aktywizm), wprowadzony przez Betsy Greer¹⁵ i rozpropagowany w polskich pracach naukowych przez Ewę Kępa¹⁶. Jak wskazuje Kępa, *craftivism* jest rodzajem „partycypacyjnego aktywizmu kulturalnego”, który może stanowić „twórcze akty oporu”¹⁷. *Craftivism* swoje założenia opiera na społecznym procesie zbiorowego upodmiotowienia, działaniu, ekspresji i dyskusji/dialogu¹⁸.

Działanie o charakterze „twórczego aktu oporu” odnajduję w drugim założeniu projektu. Według rozpoznania Bąbik, kobiety stanowiące znaczną część lokalnej społeczności historycznej Starej Miłosny, nie są reprezentowane w przestrzeni publicznej — brakuje zaznaczenia ich obecności w nazwach szkół, ulic.

¹³ Bąbik podkreślała tę kwestię w referacie wygłoszonym w ramach konferencji „Beuys. Artysta. Szaman. Sztuka jako rzeźba społeczna”, która odbyła się 25–26 listopada 2021 roku w Instytucie Historii Sztuki UJ w Krakowie oraz w wywiadzie, który przeprowadziłam w dniu 18 lipca 2022 roku.

¹⁴ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, oprac. J. Jedliński, Warszawa 1990, s. 72.

¹⁵ B. Greer, *Craftivist history*, [w:] *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, red. M.E. Buzssek, Durham 2011, s. 175–183.

¹⁶ E. Kępa, *Wydziergać siebie i świat. Bombardowanie włóczką jako zjawisko społeczno-kulturowe*, „Ars inter Culturas” 2016, nr 5, s. 241–252; E. Kępa, *Knitting — (wo)men’s occupation*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica” 70, 2019, s. 71–83; E. Kępa, *Dzierganie alternatywne. Knitting graffiti jako twórcza praktyka konstruowania rzeczywistości społecznej*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 4 (97), s. 153–167.

¹⁷ E. Kępa, *Dzierganie alternatywne*, s. 157.

¹⁸ E. Carpenter, *Activist tendencies in craft*, „Concept Store” 2010, nr 3, <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/3109/> (dostęp: 10.09.2022).

Rugowanie teźże obecności z przestrzeni miejskiej przekłada się także na brak wiedzy o nich oraz usuwanie z pamięci kulturowej. W związku z tym obok chęci zrzeszenia i aktywizacji sąsiadek istotnym dla organizatorki był także aspekt herstoryczny projektu, każde z siedmiu spotkań połączono bowiem z zaznajamianiem uczestniczek z historią istotnych w opinii Bąbik mieszkanek dzielnicy Wesola (między innymi Antonina Leśniewska, Józefa Radzyńskiego, Jadwiga Jaraczewska). Finalnie do lnianej tkaniny przszyto nadrukowane portrety historycznych mieszkanek wraz z rękodziełem współczesnych uczestniczek-sąsiadek.

W opinii Rozsiki Parker haft jest czynnością o charakterze dychotomicznym — może bowiem stać się środkiem zarówno represji, jak i rewolucji¹⁹. Najnowsze badania dotyczące rękodziela tkackiego dodają jeszcze jeden aspekt — nieredukowalne do powyższej opozycji robotki ręczne mogły być (i nadal są) formą osobistej wypowiedzi²⁰. To, że kobiety szyły z powodów ekonomicznych oraz społecznych, nie wyklucza bowiem, że swoją pracą mogły wyrażać własne odczucia, a także dążyć poprzez nią do artystycznego spełnienia²¹. Kwestię indywidualnej ekspresji odnaleźć można w głównym zadaniu uczestniczek Starej Miłosny — by wyrazić swoją obecność na osiedlu. Efektem spotkań są różnorodnie udekorowane fragmenty tkaniny, niemal każdy zawierający imię autorki. Owo działanie postrzegam jako rodzaj transgresji reguł ustanowionych w tak zwanej sztuce wysokiej i niskiej. Podpis imienny nie musiał przecież służyć uczestniczkom w celu rozpoznania własnej pracy — każda z nich jest tak wyjątkowa, że trudno o pomyłkę (pojawiają się tkaniny między innymi malowane, wyszywane cekinami, wstążkami, makramami). Obecność imienia wykonawczyni jest w przypadku rękodziela rzadkim zjawiskiem, znów charakterystycznym dla „dzieła sztuki”. Można więc uznać to za kolejny sprzeciw uczestniczek, tym razem wobec hierarchii sztuki.

Koncepcje rzeźby społecznej czy estetyki relacyjnej nie uwzględniają konieczności stworzenia ostatecznego efektu, dzieła materialnego, uznając akt twórczy za nadrzędny wobec dzieła. Koncepcja *craftivismu* pozwala jednak na dostrzeżenie warstwy materialnej prac uczestniczek, a także faktu zakończenia projektu wystawą²². Ukończony patchwork, a więc fizyczne potwierdzenie udziału w projekcie, były bowiem wyraźnym aspektem mobilizującym uczestniczki do spotkań. Jednym z przykładów ilustrujących wagę owego projektu dla niektórych kobiet jest fakt, iż w związku z chwilowym przebywaniem poza Warszawą jedna z uczestniczek przesłała organizatorce gotowy patchwork pocztą²³.

¹⁹ Zob. R. Parker, *The Subversive Stitch*.

²⁰ H. Pritash, I. Schaechterle, S. Carter Wood, *The needle as the pen: Intentionality, needlework, and the production of alternate discourse of power*, [w:] *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750-1950*, red. M. Daly Goggin, B. Fowkes Tobin, Burlington 2009, s. 14.

²¹ H. Pritash, I. Schaechterle, S. Carter Wood, *The needle as the pen*, s. 15.

²² Wernisaz wystawy odbył się w Miejscu Aktywności Lokalnej.

²³ Informacja pozyskana w trakcie wywiadu z pomysłodawczynią projektu Hanną Bąbik.

Haft czy dziewiarstwo, choć nauczane w dziewiętnastowiecznej Polsce w „szkołach upiększających”, tradycyjnie praktykowano w prywatnej przestrzeni domostwa. Uczestniczki projektu, przechwytyjąc tradycyjnie izolujące oraz izolowane medium „robótek kobiecych” i wyprowadzając tę czynność w przestrzeń publiczną, dokonały aktu subwersji, polegającego na przechwyceniu tradycyjnie „kobiecego” medium wraz ze zmianą jego znaczenia i statusu. Z tkaninami i igłami spotykały się w miejscu widocznym, dość obleganym, przy lokalnej Małej Tężni. We wspólnym haftowaniu, partycypacji w przestrzeni osiedla widać cechy zarówno *craftivismu*, jak i estetyki relacyjnej. Akt wyjścia z robótkami na zewnątrz i spotkanie się kilkakrotnie w tym samym miejscu może mieć charakter efemerycznej pomnikowości we współczesnej odmianie. Działanie to przejawia bowiem podstawowe cechy pomnika wyszczególnione przez Bourriauda, to jest upamiętnienie wydarzeń, trwałość pamięci i materializację tego, co nieuchwytnie²⁴. Haft, tradycyjnie powiązany z patriarchalnymi praktykami opresji (narzędzie kontroli — przestrzeń ograniczona do domostwa — oraz podporządkowania), stał się narzędziem wytwarzania wspólnoty, tymczasowego zrzeszenia, a także jednym z elementów pozyskiwania wiedzy dotyczącej herstorycznej przeszłości osiedla.

Kolektyw Złote Rączki

Koncepcja zawiązywania się wspólnot znajduje odzwierciedlenie również w działaniach krakowskiego Kolektywu Złote Rączki (w skład którego wchodzi: Monika Drożyńska, Gosia Samborska, Małgorzata Grygierczyk, Ewa Rodzinka, Kuba Wesołowski). Monika Drożyńska wskazuje na inspirację anarchistycznymi kolektywami, podkreślając znaczenie pracy, która „nie opiera się na wymianie ekonomicznej, ale na wymianie swoich umiejętności, działaniu na rzecz wspólnego dobra”²⁵. Kolektyw kreuje alternatywne strategie oporu — zarówno przez współpracę, jak i przy wykorzystaniu historycznie zdegradowanej względem „sztuki czystej” i marginalizowanej płciowo pozycji haftu. Praca Kolektywu z 2016 roku związana jest z Czarnymi Protestami w Polsce — przedstawia napis „Myślę, czuję, decyduję” wyhaftowany na kilkunastometrowej tkaninie. Zdaniem Louis Bourgeois, igła „służy naprawianiu szkód, domaga się przebaczenia [...], to również narzędzie uzdrawiające, można za jej pomocą naprawić winy, poradzić sobie z nienawiścią, opuszczeniem, wrogością, zniszczeniem własnej pracy, krzywdą wyrządzoną samemu sobie, [igła] nigdy nie jest agresywna, to nie

²⁴ Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

²⁵ *Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote rączki” zmienia świat*, Kobieta WP.pl, 17.11.2016, <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a> (dostęp: 20.09.2022).

szpilka”²⁶. To właśnie igłą naprawiającą, gojącą i pomagającą łączyć rozerwane struktury operuje Kolektyw Żłote Rączki. Aspekt wspólnotowy działania widoczny jest w jednoczącym wykonywaniu transparentu — kilkunastometrowa tkanina nie jest bowiem jedną płachtą materiału, ale zszytymi przez uczestników jej skrawkami. Akt haftowania na obszernej, patchworkowej czarnej tkaninie można ująć jako ingoldowską próbę ustanowienia relacji z otoczeniem i wytworzenia więzi ze światem²⁷. Efekt końcowy stanowi bowiem materialny dowód zaangażowania wielu dłoni, igieł i różnokolorowych nici. Wreszcie w haftowaniu istotnego dla uczestników okrzyku ujawnia się przeżycie „siebie” w wykonaniu kilkunastu osób. Obszerna czarna tkanina stała się przestrzenią wspólną dla uczestników, przestrzenią umożliwiającą także wyraz artystyczny, bowiem każda z liter w późniejszych etapach została bogato zdobiona, zwykle ornamentальnym haftem. W opinii Karoliny Wilczyńskiej tkanina-transparent wykonany techniką haftu uwidacznia kolektywną pracę rąk i „prowadzi do deheroizacji samego protestu, pomyślanego tutaj jako ciągła praca nad tworzeniem wspólnoty”²⁸. Ponadto lewa strona transparentu, często niewidoczna, ujawniająca splątanie nitek, węzłki, supelki i przeszycia, również w kontekście Czarnego Protestu, wizualizuje dosłownie niewidzialną pracę kobiet, a także zawiły, żmudny i brutalny proces, jakim jest emancypacja i walka o prawa kobiet. Szycie i haftowanie transparentu osadza uczestników i uczestniczki Haftu Okupacyjnego na linii działań sufrażystek. Dwudziestowieczne działaczki dokonywały wyboru medium haftu świadomie, ten bowiem był symbolem kobiecości, świadczył o ich „wychowaniu w kobiecych cnotach bezinteresowności i służby”²⁹. Na transparentach koegzystował on z malarskimi realizacjami, nie został uznany za jedyne dostępne kobietom medium³⁰. Rozsika Parker analizuje jeden z transparentów sufrażystek, wskazując na podział jego pola obrazowego — ten bowiem dzieli równo: haft i farba, a zatem symbole kobiecości i męskości. To pozwala na dostrzeżenie w transparencie istotnego dla sufrażystek punktu politycznego — żądania równości. W Hafcie Okupacyjnym dochodzi jednak do zmiany owej strategii. Transparent jest wykonany wyłącznie techniką haftu, jednak przy udziale zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Wspólnym, choć podzielonym na wiele nici głosem, wypowiedane jest żądanie

²⁶ P. Herkenhoff, *Needles*, [w:] *Craft*, red. T. Harrod, London 2018, s. 126.

²⁷ T. Ingold, *Splatać otwarty świat*, s. 121. Więcej o analizie czynności rękodzielniczej w oparciu o koncepcję Tima Ingolda, zob. E. Kępa, *Szorstkość lnu i zapach wełny. Wykonywanie ścięgu za ścięgiem jako forma dialogu z naturą*, [w:] *Strategie komunikacyjne i procesy twórcze*, red. M. Bartosiak, Łódź 2022, s. 147–161.

²⁸ K. Wilczyńska, *Haft Okupacyjny vs. craftywizm. Feministyczne strategie artystyczne*, „Czas Kultury”, 18.05.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/haft-okupacyjny-vs-craftywizm-feministyczne-strategie-artystyczne/> (dostęp: 10.09.2022). Zob. również: *Polki, patriotki, rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Poznań 2018.

²⁹ R. Parker, *The Subversive Stitch*, s. 199.

³⁰ *Ibidem*.

praw kobiet. Męskość (w nowoczesnej patriarchalnej optyce) jest uniwersalna, domyślna – to o kobietach niezmiennie należy przypominać, co wspólnie, ponad płciami artykułuje Haft Okupacyjny.

Ostatnim etapem spajającym uczestniczki jest już sam udział w Proteście i wspólne przejście – kilkunastometrowy transparent z łatwością mieścił twórców i twórczynię – oni zespoiili tkaninę, która stała się bazą dla wyhaftowanego okrzyku, znów tkanina połączyła ich w marszu.

Małgorzata Mirga-Tas

Budowanie idei wspólnoty oparte na przechwyceniu medium tkaniny obecne jest także w procesie powstawania pracy *Przeczarowując świat* Małgorzaty Mirgi-Tas. Jest to monumentalna instalacja składająca się z dwunastu wielkoformatowych tkanin odpowiadających miesiącom w roku, znów układem nawiązująca do Palazzo Schifanoia. Prezentowane obrazy składają się z trzech pasów. Górny pas to część ukazująca rromską przeszłość, historię mitycznej wędrówki i przybycia rromskich społeczności do Europy, inspirowana siedemnastowiecznymi grafikami pod tytułem *Cyganie/Życie Egipcjan* lotaryńskiego rytownika Jacquesa Collota. Tam scenom z życia Romów towarzyszą antyromskie dystychy, elementy będące świadectwem quasi-kolonialnego, etnografizującego spojrzenia na Romów. Pas środkowy to część astrologiczno-herstoryczna, ukazująca portrety Romni, które zmieniły postrzeganie rromskiego świata, a więc między innymi Papuszy, Krystyny Markowskiej, Timei Junghaus. Dolna partia tkaniny to natomiast obrazy rromskiej współczesności, portrety rzeczywistych osób i najbliższego otoczenia artystki. W celu wskazania na wspólnoto-twórczy charakter instalacji posłużę się przykładem tkaniny pochodzącej z dolnej partii miesiąca czerwca. Obraz-tkanina przedstawia pięć kobiet — trzy z nich w pozie siedzącej usytuowane są po lewej stronie i w centralnej części. Kobiety pochylone są nad masywnymi, pozszywanymi w formie patchworku płachtami materiału — każda z nich w wyraźnym skupieniu oddaje się szyciu. Prawą stronę pola obrazowego wypełniają natomiast dwie postaci kobiece przyglądające się pracy. Pośród barwnych tkanin można zauważyć także towarzyszące kobietom trzy psy. W obrazie tym ujawnia się kolektywny proces powstawania tkanin — Mirga-Tas (której autoportret widnieje na tkaninie) nie tworzyła bowiem kolaży sama, ale z pomocą najbliższych kobiet — matki, Grażyny Mirgi, ukazanej w centrum kompozycji, siostry, Stanisławy Mirgi, sportretowanej po stronie lewej, oraz dwóch krawcowych, Haliny Bednarz i Małgorzaty Brońskiej. Współpraca kobiet ujawnia się tutaj także w doborze techniki — patchwork polega bowiem na łączeniu skrawków, fragmentów tkaniny w nową całość. W trakcie jego tworzenia jedną tkaninę zszywają bowiem liczne zestawy nici i wiele dłoni. Jednocześnie praca ma także dość silne cechy kolażu — można

zauważyć malowane detale, ale i elementy ze świata rzeczywistego przeniesione na płótno, na przykład igły, nitki, firanka w „oknie”, czy innym razem prawdziwe karty do gry umieszczone w ręce jednej z postaci. Jednocześnie trudno oddzielić od siebie tkaniny zszywane na obrazie — są na tyle barwne i ornamentalne, tak dekoracyjne, że zlewają się w jedną, nad którą pracują trzy kobiety. Aspekt pozyskiwania wszystkich materiałów przez Mirgę-Tas także stanowi istotny aspekt w kontekście współpracy i troski — obrazy powstawały bowiem ze skrawków, odrzuconych fragmentów tkanin, a także ubrań z drugiej ręki. Twórczość Małgorzaty Mirgi-Tas upamiętnia ważne dla niej kobiety. Artystka zachowuje pamięć o nich w formie wszywania w dzieło tkanin, materiałów, ozdób bądź ubrań do nich należących. Jak sama pisze „Niekóre tkaniny biorę z lumpeksu. Ale większość to fragmenty ubrań, które nosiła moja siostra, kuzynki, ciotki, znajome. Kiedy coś mi się u nich spodoba, od razu ostrzegam, żeby nie wyrzucały tego do śmieci, kiedy się znosi, tylko dały go mnie. [...] Ludzie oddają mi rzeczy, bo wiedzą, że ich nie zniszczę, ale przetworzę”³¹. Proces ten, nazywany przez Damiannę Le Basa „kontrolowaną reinkarnacją”³², pozwala na realne urzeczywistnienie, uobecnienie portretowanych przez Mirgę-Tas osób. Dzięki temu, jak zauważa Le Bas, „postaci są tu nie tylko odtworzone, ale po części obecne”³³. Dobór materiału przez Mirgę-Tas to również troska o wymiar środowiskowy, dopełniony przez obecność psów — zwierząt nie-ludzkich na tkaninie. Instalacja ta opiera się na idei zmiany znaczeń, zarówno w kontekście estetycznego statusu rękodzieła (co więcej, w tym wypadku romskiego), wizerunku romskich społeczności, jak i samej tkaniny, która w przypadku Romni ma szczególne znaczenie kulturowe³⁴. Wspólnotowy charakter dzieła uwidacznia się zatem nie tylko w czynności wspólnego zszywania tkanin, ale i w uwzględnianiu pomocy osób z zewnątrz, niebezpośrednio zaangażowanych w powstawanie dzieła. „Kontrolowana reinkarnacja” pozwala im stać się częścią pisanej przez Mirgę-Tas romskiej historii.

Przytoczone w artykule przykłady skupiają się na podkreśleniu wagi aktywności, współpracy i sztuki koncentrującej się na osobistych i zbiorowych doświadczeniach kobiet. Tkanina, haft uwidoczniły się jako subwersywne, jak w przypadku projektu *Stara Miłosna Kobiet*, w którym „domowe” zajęcie kobiet posłużyło do wytworzenia wspólnoty poza domem oraz stworzenia w ramach przestrzeni publicznej miejsca dla kobiet i kultywującego pamięć o kobietach. W przypadku akcji Haftu Okupacyjnego tkanina stała się narzędziem transgresji służącym do

³¹ *Przeczarowując świat. Małgorzata Mirga-Tas*, red. W. Szymański, J. Warsza, Warszawa-Berlin 2022, s. 168.

³² D. Le Bas, *Tkanka gór. Spotkanie z twórczością Małgorzaty Mirgi-Tas*, [w:] *Przeczarowując świat*, s. 141.

³³ *Ibidem*.

³⁴ E.C. Brooks, *Co znaczy przeczarowanie? Małgorzata Mirga-Tas i pałac naszych marzeń*, [w:] *Przeczarowując świat*, s. 111.

przekroczenia dotychczasowej opozycji kobiece-męskie, zaprzeczenia przypisanych ról i wyartykułowania wspólnotowego sprzeciwu wobec patriarchalnej polityki państwa. Działania Mirgi-Tas polegają z kolei na wykorzystaniu marginalizowanego materiału oraz techniki w celu wytworzenia emancypującej i godnej narracji o grupach marginalizowanych, jakimi są społeczności romskie. Reasumując, w opisanych działaniach uwidacznia się, że wybór tak obciążonego tradycją medium jest jednocześnie próbą usytuowania wyrobów na linii przedłużenia jego historii, jak i próbą zrewidowania określających go dotychczas dychotomii. Wracając do pytania, „czy pióro lub ołówek kiedykolwiek były tak jednoczące jak igła?” — na rzecz igły zdaje się przemawiać jej cielesność i możliwość używania jej do kolektywnego wytwarzania. Przedstawione przykłady działań organizowanych przez aktywność rękodzielniczą zarówno ukazują wspólnototwórczy potencjał działań tkackich, jak i pozwalają na przemyślenie samej tkaniny jako nietypowego materiału dla sztuki. Materiału, którego specyfika popycha twórczynię raczej ku wspólnemu haftowaniu, wyplataniu i splataniu tkanin między sobą, niż, jak w przypadku innych dziedzin sztuki, ku afirmacji twórczej jednostki.

Feminist weaves of fiber: Community-creating potential in artistic activities in the field of textiles art

Abstract

The article is organised around Olive Schreiner's question paraphrased by the author: "has a pen or pencil ever been as bonding as a needle?" The aim is to consider the community-building potential of the textile medium as well as practices related to it (embroidery, patchwork). It can be achieved through the analysis of three selected artistic activities. Thus, the article recognizes the subversive nature of activities that use fabric for equality-related purposes, as well as a means for the emancipation of marginalized groups.

Key words: textile, embroidery, patchwork, feminism, Małgorzata Mirga-Tas, Monika Drożyńska, community

Bibliografia

- Abakanowicz. Metamorfizm*, red. M. Kowalewska, Łódź 2018.
- Beuys J., *Teksty, komentarze, wywiady*, oprac. J. Jedliński, Warszawa 1990.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012.
- Bryan-Wilson J., *Fray: Art and Textile Politics*, Chicago 2017.
- Burzyk M., Sawczyński P., *Wspólnota, immunizacja, życie – o filozofii politycznej Roberta Esposita*, „Politeja” 23, 2013, s. 5–28.
- Carpenter E., *Activist tendencies in craft*, „Concept Store” 2010, nr 3, <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/3109/>.

- Dobkowska-Kubačka J., *Kobieca specjalizacja: sztuki upiększające. Inicjatywy wspierające aktywność kobiet w zakresie sztuki użytkowej oraz rzemiosła w drugiej połowie XIX w. w Królestwie Polskim*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Historica” 106, 2020, s. 53–75.
- Esposito R., *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, Kraków 2015.
- Greer B., *Craftivist history*, [w:] *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, red. M.E. Buszek, Durham 2011, s. 175–183.
- Haveri M., *Urban knitting — the soft side of street art*, „Arts and Education” 2013, nr 2, s. 1–19.
- Herkenhoff P., *Needles*, [w:] *Craft*, red. T. Harrod, London 2018.
- Ingold T., *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, red. E. Klekot, Kraków 2018.
- Kępa E., *Dzierganie alternatywne. Knitting graffiti jako twórcza praktyka konstruowania rzeczywistości społecznej*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 4 (97), s. 153–167.
- Kępa E., *Knitting — (wo)men’s occupation*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica” 70, 2019, s. 71–83.
- Kępa E., *Szorstkość lnu i zapach wełny. Wykonywanie ściegu za ścięciem jako forma dialogu z naturą*, [w:] *Strategie komunikacyjne i procesy twórcze*, red. M. Bartosiak, Łódź 2022, s. 147–161.
- Kępa E., *Wydziergać siebie i świat. Bombardowanie włóczką jako zjawisko społeczno-kulturowe*, „Ars inter Culturas” 2016, nr 5, s. 241–252.
- Lippard, L., *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, New York 1984, s. 98–99.
- Magdalena Abakanowicz, red. A. Coxon, M.J. Jacob, London 2022.
- Otto E., Rössler P., *Bauhaus Women: A Global Perspective*, London 2019.
- Parker R., Pollock G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 1981.
- Parker R., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London 2010.
- Polki, patriotki, rebeliantki, red. I. Kowalczyk, Poznań 2018.
- Pritash H., Schaechterle I., Carter Wood S., *The needle as the pen: intentionality, needlework, and the production of alternate discourse of power*, [w:] *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750–1950*, red. M. Daly Goggin, B. Fowkes Tobin, Burlington 2009, s. 13–30.
- Przecharowując świat. Małgorzata Mirga-Tas*, red. W. Szymański, J. Warsza, Warszawa-Berlin 2022.
- Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote rączki” zmienia świat*, Kobieta WP.pl, 17.11.2016, <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a>.
- Wilczyńska K., *Haft Okupacyjny vs. Craftywizm. Feministyczne strategie artystyczne*, „Czas Kultury”, 18.05.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/haft-okupacyjny-vs-craftywizm-feministyczne-strategie-artystyczne/>.

* * *

Magdalena Furmaniuk — historyczka sztuki, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, publikowała między innymi w magazynach „Art-PAPIER” i „Fragile”. Zajmowała się tkaniną artystyczną powstałą w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Polsce. Obecnie w ramach doktoratu pisanego w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu KEN bada współczesne obiekty tkackie w perspektywach feministycznej i sztuki zaangażowanej.

Marta Anna Raczek-Karcz

ORCID: 0000-0002-8359-8671

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Budowniczki wspólnot. Strategie partycypacyjno-performatywne współczesnych graficzek

Abstrakt: Artykuł przedstawia analizę performatywno-partycypacyjnego charakteru działań twórczych podejmowanych w obrębie sztuk graficznych w ostatniej dekadzie. Ta stosunkowo nowa dla sztuk graficznych formuła relacji artysta — dzieło — odbiorca opisana została przy pomocy koncepcji sztuki partycypacyjnej zgodnej z jej ujęciem zaproponowanym w 2012 roku przez Claire Bishop. Uzupełnieniem metodologicznym jest redefinicja pojęcia dyspozytywu graficznego, który w ramach analizowanych projektów ulega daleko idącemu przekształceniu w stosunku do postaci, w jakiej dotychczas funkcjonował w obrębie sztuk graficznych. Refleksja podjęta w artykule dotyczy wspólnototwórczego charakteru działań dwóch graficzek, Zuzanny Dyrdy (Polska) i Priscilli Romero Cubero (Kostaryka), i wskazuje na rolę, jaką zaproponowana przez każdą z nich praktyka artystyczna odgrywa w przekształcaniu postrzegania medium graficznego w aktualnym polu sztuki. Omówione projekty reprezentują istotny wkład w rozwój sztuk graficznych w tak zwanym poszerzonym polu i stanowią dobry przykład możliwości, jakimi dysponuje to medium artystyczne w zakresie aktywizowania, budzenia świadomości oraz budowania mikro- i makro-wspólnot opartych na emocjonalnym zaangażowaniu odbiorców i kładących nacisk na cielesność jako istotny aspekt konstytuowania emocji.

Słowa kluczowe: sztuka graficzna, sztuka partycypacyjną, dyspozytyw graficzny, performans graficzny, wspólnota

W pierwszych dwóch dekadach XXI wieku nastąpił istotny zwrot w obszarze sztuk graficznych. Działania podejmowane przez twórców takich jak Thomas Kilpper (Niemcy/Norwegia) czy Alick Tipoti (Australia), wykorzystujących wielkoformatowe matryce daleko przekraczające wymiary klasycznych wypukłodruków, doprowadziły do przekształcenia twórczości graficznej z intymnej indywidualnej praktyki twórczej w wieloosobowe przedsięwzięcia powstające w wyniku skomplikowanego procesu produkcyjnego.

W kolejnych projektach Kilpper poruszał zagadnienia dotyczące dynamiki i pamięci miejsca¹, podczas gdy Tipoti skupił się na duchowym i kulturowym dziedzictwie Melanezyjczyków — rdzennej ludności zamieszkującej szereg mikro-wysp położonych w Cieśninie Torresa². Jednak obaj wspomniani artyści, podobnie jak komentujący te realizacje krytycy, sytuowali performatywny wymiar tego typu projektów raczej w obszarze praktyki twórczej, aniżeli bardziej złożonych relacji na osi artysta — komunikat — odbiorca. Jak zauważył Jan Hogan, podjęty przez Tipotiego

wysiłek wycinania i odbijania tak olbrzymich prac jak *Girelal* jest sam w sobie performensem wymagającym znaczącej wytrwałości i skupienia. Tipoti rozwinął płynność wykonywanych cięć, dzięki czemu splatające się linie wzorów wydają się dryfować naturalnie i bez wysiłku po papierze. Praca z tak dużymi formatami stała się możliwa dzięki współpracy z printer masterem³ Theo Tremblayem, który zaprojektował w tym celu specjalny sprzęt i procedury⁴.

Wyrażona przez Hogana opinia jednoznacznie wskazuje na performatywny wymiar praktyki twórczej Tipotiego, która jednak pozostaje poza zasięgiem odbiorcy. Temu ostatniemu projekt *Girelal* ukazuje się jako gigantyczny drzeworyt, którego rozmiary i rozmach niewątpliwie budzą podziw, a treść skłania do refleksji, jednak wobec którego odbiorca pozostaje w pozycji widza, a nie współuczestnika czy współtwórcy.

Odmienne podejście do performatywu cechuje instalację kanadyjskiego artysty Seana Caulfielda zatytułowaną *Nośność*⁵, w której podejmuje on refleksję nad zagadnieniem antropocenu, a konkretnie wpływu, jaki człowiek wywiera na otaczające go środowisko naturalne⁶. Artysta proponuje odbiorcy wkroczenie w przestrzeń, w której niewielka łódź, unoszona na wyciętych w drewnie falach, próbuje oddalić się od rujnującego krajobraz ognia. W tej instalacji nacisk zostaje

¹ Chodzi tu między innymi o projekt *The Ring*, skoncentrowany wokół londyńskiego budynku znanego jako The Orbit House zrealizowany przez Kilppera w 2000 roku, czy jego berliński projekt z 2009 roku *State of Control* dotyczący dawnej siedziby Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego NRD popularnie zwanej Stasi.

² Projekt *Girelal* zaprezentowany w 2012 roku podczas Biennale w Sydney, które w ten sposób po raz pierwszy w swojej wówczas trzydziestodziejcioletniej historii włączyło do grona wystawianych artystów reprezentanta rdzennej ludności wyspiarskiej zamieszkującej Cieśninę Torresa.

³ Określenie używane obecnie w celu opisanania technika, który swoimi umiejętnościami z zakresu drukarstwa wspiera artystę podczas tworzenia odbitek.

⁴ J. Hogan, *The performative print: Alick Tipoti's „Girelal”*, „Artlink Magazine” 32, 2012, nr 2, <https://www.artlink.com.au/articles/3795/the-performative-print-alick-tipotis-girelal/> (dostęp: 24.05.2023). Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia tekstów z języka angielskiego pochodzą od autorki.

⁵ Tytuł oryginalny: *Deadweight*. Na instalację składają się pokryte farbą wycinane panele drewniane, drewniana rzeźba w formie łodzi, znalezione gałęzie i wielkoformatowa matryca drzeworytnicza. Rok produkcji: 2018.

⁶ W szerszym kontekście projekt ten omawiam w artykule *Sztuka wobec antropocenu — wybrane strategie artystyczne*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 1 (47), s. 98–114.

położony na właściwe rozpoznanie sytuacji, w jakiej znalazł się odbiorca, który przemieszczając się w jej obrębie, pozostawia ślad w postaci rys na miękkim drewnie. Te skumulowane ślady mogą z czasem doprowadzić do zatarcia konturów fal unoszących łódź, do ich unieważnienia, wymazania z pola widzenia. Przekaz proponowany przez Caulfielda jest zatem jasny: należy zdawać sobie sprawę z wagi własnych działań, aby zapobiec ich dalszym dewastującym skutkom. W ten sposób, aktywizując odbiorcę, artysta szuka też odpowiedzi na pytanie postawione przez Stephanie Bailey w tekście omawiającym jego twórczość. Krytyczka zastanawia się w nim, w jaki sposób w ramach „współczesnej praktyki artystycznej nastawionej na kwestie ekologiczne [...] artyści mogą tworzyć [...] opowieści, które rozbudzają nastroje społeczne, ale nie podsycają fałszywej nadziei ani nie wywołują paraliżującej rozpacz”⁷. Proponując odbiorcy indywidualne performowanie z instalacją, Caulfield prowadzi także swoistą grę z podtrzymywaną przez instytucje muzealne i wiele galerii praktyką „reżimu odgrożenia”, separującego odbiorcę od prezentowanych prac. Lecz także ten gest pozostaje daleki od radykalnego wkroczenia przez artystę w obszar sztuki nastawionej na aktywną partycypację odbiorców w procesie twórczym. Performatyw jest tu sposobem katalizowania znaczeń, nie staje się jednak narzędziem budowania wspólnoty artysty i odbiorców, a zatem pozbawiony jest radykalizmu pozwalającego rozsadzić klasyczne ramy pola sztuki.

Na tak zarysowanym tle praktyki twórcze bohaterki niniejszego artykułu — Zuzanny Dyrdy i Priscilli Romero Cubero⁸ — stanowią przykłady zarówno przekraczania granic indywidualnie potraktowanego performatywu, rozumianego jako twórcza procedura prowadząca do wytworzenia dzieła, jak również performowania jako katalizatora znaczeń. Projekty obu artystek są postrzegane jako praktyki współtworzenia określonych sytuacji, wywoływania zróżnicowanych emocji i pole otwierające dialog pomiędzy nimi a odbiorcami. Obie artystki, choć wywodzą się z odmiennych kultur — pierwsza jest Polką, druga Kostarykanką rezydującą w Hiszpanii — nie tylko należą do jednej generacji osób urodzonych w latach osiemdziesiątych XX wieku, ale przede wszystkim wykorzystują medium graficzne jako narzędzie performatywne pozwalające na nawiązanie bezpośredniej współpracy z odbiorcami. Projektami, w których tego typu postawa staje się szczególnie widoczna, są datowane na 2019 rok: *Naznaczenie i 100 dotyków* Zuzanny Dyrdy oraz *Archiwum palców i Żyjący skarb* Priscilli Romero Cubero.

Performans *Naznaczenie* Zuzanny Dyrdy stanowił działanie jednorazowe, gdyż warunkującym go czynnikiem była zaawansowana ciąża artystki. Dyrda wykorzystwała w nim procedurę graficzną polegającą na odbijaniu opuszków palców

⁷ S. Bailey, *Beyond hope and despair: Staying with the present*, [w:] *Sean Caulfield: Active Workings* [katalog wystawy], Vernon 2018, s. 9–11.

⁸ Artystka zamiennie stosuje pełną formę swojego imienia i nazwiska (Priscilla Romero Cubero) lub jej skróconą wersję (Priscilla Romero), dlatego w niniejszym tekście, dla zachowania przejrzystości, gdy przywoływane będzie jedynie nazwisko artystki, przybierze ono postać Romero.

przez uczestników performansu bezpośrednio na skórze opinającej jej ciężowy brzuch. Działanie to, choć zostało udokumentowane fotograficznie i filmowo, a zrealizowana dokumentacja może być prezentowana w innych niż pierwotny kontekstach, kładło nacisk na bezpośrednie współdziałanie artystki i odbiorców. Wytworzone w jego ramach znaczenia mogły zostać odebrane wyłącznie w chwili dziania się performansu. Składały się na nie reakcje poszczególnych odbiorców, komentarze i opinie wymieniane pomiędzy uczestnikami wydarzenia oraz ich bezpośrednia interakcja z artystką. Z kolei w performansie *100 dotyków* Dyrda zaproponowała bardziej powtarzalną formułę, lecz ponownie istotą zainicjuowanej akcji były reakcje jej współuczestników. Osoby obecne na wernisażu zostały poproszone o wykonanie na ciele półnagięgo modela odcisków słów uprzednio wyciętych laserowo w drewnianych matrycach o kształcie dłoni. Istotą działania nie było jedynie wykonanie odbitki, ale świadome „naznaczenie” ciała modela określonymi słowami. Ponownie ważniejsze od samego gestu odbicia okazały się dyskusje dotyczące znaczenia wykonywanego gestu i konsekwencje wdrukowania w ciało obcego mężczyzny konkretnego słowa. Fakt, że był to model zaproszony przez artystkę do współpracy, nie wpływał na spontaniczność reakcji odbiorców. W obu przypadkach narzędzie i procedura graficzna zostały wykorzystane jako katalizator interakcji i dyskusji nad znaczeniem ludzkich gestów, które na co dzień często wykonujemy bezrefleksyjnie.

W przypadku propozycji Priscilli Romero tym, co odróżnia jej działanie od praktyk stosowanych przez Caulfielda czy Kilppera, jest wejście w bezpośrednią współpracę z mieszkańcami poszczególnych miejscowości, w których artystka rozwija — trwający już od blisko dekady — projekt *Archiwum palców*. Tworzenie kolejnych elementów rozrastającej się instalacji jest poprzedzone wielogodzinnymi rozmowami z uczestnikami, podczas których Romero wyjaśnia założenia tego stale rozbudowywanego zbioru śladów ludzkich istnień. Natomiast w przypadku *Żywego skarbu* — projektu zrealizowanego specjalnie na potrzeby indywidualnej wystawy w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy — samo materialne dzieło jest tylko utrwalonym dzięki medium graficznemu pokłosiem szeregu dyskusji z mieszkańcami Bydgoszczy dotyczących ich tożsamości, sposobów identyfikowania się z miastem i pozycjonowania samych siebie wobec zbiorowości i samej Bydgoszczy.

Zatem można wstępnie założyć, że w przypadku intencji obu artystek medium graficzne (jako narzędzie i/lub zestaw procedur) jest jedynie środkiem, czy raczej katalizatorem w procesie powstawania dynamicznie kreowanych znaczeń, zachowań i postaw.

Sztuka partycypacyjna jako rama analityczna działań graficznych Zuzanny Dyrdy i Priscilli Romero Cubero

Spośród wielu propozycji teoretycznych stworzonych w celu opisanie istoty działań artystycznych ostatnich dekad, najbardziej adekwatną w kontekście pokrótce zarysowanych powyżej działań graficznych Zuzanny Dyrdy i Priscilli Romero Cubero wydaje się koncepcja sztuki partycypacyjnej zaproponowana przez Claire Bishop w głośnej książce *Sztuczne piekła*⁹. Wybór ten został podyktowany naciskiem, jaki sama Bishop kładzie na efemeryczność jako cechę analizowanych przez nią projektów. Ich istotą są wytwarzane w określonym kontekście interakcje, inicjowane w konkretnym „tu i teraz”, to jest w ramach danej wystawy czy innego przedsięwzięcia artystycznego przez ściśle określoną grupę ludzi będących bezpośrednimi uczestnikami danego wydarzenia. Jej istotnym aspektem staje się też długie trwanie, które uniemożliwia osobom nieuczestniczącym w tym doświadczeniu bezpośrednio jego pełne zrozumienie. W efekcie „studenci i badacze muszą zwykle polegać na relacjach artysty, kuratora, grupy asystentów, a jeśli mają szczęście, być może na świadectwie kogoś z uczestników”¹⁰. Jak przyznaje Bishop, ta szczególna sytuacja doprowadziła także ją jako badaczkę do konieczności redefinicji przyjmowanej dotychczas wygodnej pozycji osoby z zewnątrz.

Zarówno efemeryczność interakcji (Zuzanna Dyrda), jak i rozciągnięte w czasie trwanie projektów przeznaczonych dla stworzonej wokół nich grupy (Priscilla Romero) są podstawowym wyznacznikiem analizowanych w tym tekście praktyk. Choć po poszczególnych projektach pozostają materialne/trwałe ślady ich przebiegu (dokumentacja fotograficzna i filmowa, matryce drewniane i lateksowe, a w przypadku Romero także instalacje złożone z matryc i odbitek oraz innych obiektów), to nie stanowią one ich najważniejszej wartości. Są nią dyskusje oraz krótko- i długotrwałe relacje międzyludzkie niemożliwe do trwałego udokumentowania. To one odróżniają propozycje obu artystek od przywołanych we wstępie praktyk stosowanych przez Thomasa Kilppera, Alicka Tipotiego i Seana Caulfielda.

Współczesna sztuka partycypacyjna opisana została przez Claire Bishop jako kontynuacja i konsekwencja działań artystów z kręgu Wielkiej Awangardy, przede

⁹ C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjną i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015; wydanie oryginalne: C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012. Celowo przytaczam oba wydania, gdyż ze względu na ograniczony dostęp do wydania polskiego w trakcie pracy nad niniejszym tekstem posługiwałam się przede wszystkim wydaniem oryginalnym, starając się jednocześnie stosować terminologię w języku polskim wprowadzoną tłumaczeniem opublikowanym w 2015 roku. Pochodzenie poszczególnych cytatów zostało wyraźnie zaznaczone w przypisach.

¹⁰ *Ibidem*.

wszystkim futurystów i dadaistów. Jednocześnie pod pewnymi względami sytuuje się ona w opozycji do sztuki i estetyki relacyjnej scharakteryzowanej pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku przez francuskiego kuratora i krytyka Nicolasa Bourriauda. Podkreśla to sama Bishop, stwierdzając, że artyści, o których pisze, pozostają „w mniejszym stopniu zainteresowani estetyką relacyjną niż korzyściami twórczymi płynącymi z partycypacji jako upolitycznionego procesu pracy¹¹. Jak słusznie zauważa Bishop, tego typu praktyki są trudniejsze w urynkowieniu niż dzieła indywidualnych artystów, a ponadto są one w mniejszym stopniu »pracami« niż rozdrobnionym szeregiem zdarzeń społecznych, publikacji, warsztatów czy performansów”¹². I choć stają się częścią dużych imprez międzynarodowych czy tematycznych wystaw o charakterze zbiorowym, to najczęściej pojawiają się w ramach indywidualnych inicjatyw twórczych wspieranych ze środków publicznych. Nie inaczej rzecz się ma w przypadku projektów zrealizowanych przez Zuzannę Dyrę i Priscillę Romero Cubero w 2019 roku.

Obie artystki w 2018 roku zostały laureatkami Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie¹³. Nagroda w obu przypadkach przybrała formę indywidualnej prezentacji prac. Tworząc swoje wystawy laureackie¹⁴ obie otrzymały od organizatorów ramy — zarówno finansowe, jak i logistyczne — umożliwiające realizację skomplikowanych projektów opartych na aktywnym współdziałaniu tych, którzy wciąż w polu sztuki pozostają najczęściej odbiorcami przyjmującymi pozycję widza. Obie także podjęły działania wpisujące się w zaproponowaną przez Bishop definicję partycypacji, w której „centralne medium i materiał artystyczny tworzą ludzie w taki sam sposób, jak ma to miejsce w sferze teatru i performansu”¹⁵.

Takie postrzeganie partycypacji nie tylko uprawomocnia zastosowanie koncepcji Bishop do rozważań nad istotą projektów obu artystek, ale sytuuje ich działania w opozycji do przywołanych na wstępie projektów Kilppera i Tipotiego. W projektach Dyrdy i Romero dokonuje się bowiem przesunięcie i redefinicja

¹¹ C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 18.

¹² *Ibidem*, s. 19.

¹³ Zuzanna Dyrda otrzymała Nagrodę im. Profesora Witolda Skulicza za obiekt-matrycę drzeworytniczą zatytułowaną *Brudas*, której towarzyszyła dokumentacja fotograficzna i filmowa działań performatywnych z udziałem zaproszonych przez artystkę osób i która została wykorzystana do przeprowadzenia podobnego typu działań w przestrzeni wystawy z udziałem chętnych do podjęcia inicjatywy odbiorców. Z kolei Priscilla Romero Cubero została nagrodzona przez Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy Nagrodą im. Leona Wyczółkowskiego za instalację pod tytułem *Dotyk Midasa*, do której stworzenia po raz pierwszy na dużą skalę wykorzystwała lateksowe matryce tworzone w oparciu o fragmenty ludzkiego ciała (konkretnie palców) osób, które zaprosiła do współpracy. Praktyka ta wyznaczyła ramy dla działań podejmowanych przez artystkę w następnych latach.

¹⁴ Wystawa *Zuzanna Dyrda. Naznaczenie* odbyła się w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie w dniach 27.10 – 19.11.2019. Wystawa *Ucieleśniona pamięć. Wystawa prac Priscilli Romero — Laureatki MTG Kraków 2018* odbyła się w Galerii Sztuki Nowoczesnej Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy w okresie 7.11.2019–19.01.2020.

¹⁵ C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 18.

pozycji wszystkich podmiotów, a także statusu samego dzieła. Zgodnie z postulatami Bishop artysta, w tym wypadku artystki, przekształca się we „współpracownika i wytwórcę sytuacji”¹⁶, odbiorca staje się „współtwórcą lub uczestnikiem”¹⁷, a samo dzieło przyjmuje postać efemerycznego i niejednoznacznego, co Bishop opisuje jako „rozciągnięty w czasie lub długoterminowy projekt z niesprecyzowanym początkiem i zakończeniem”¹⁸. Choć brytyjska badaczka ostrożnie zastrzega, że tego typu projekty często pozostają bardziej w sferze ideałów aniżeli urzeczywistnionych form, przykłady działań zaproponowanych przez Dyrkę i Romero dowodzą, że koncepcja ta ma szansę na realizację. Jego prawdopodobieństwo zależy od szeregu czynników, wśród których na pierwsze miejsce wysuwają się: świadoma rezygnacja artystki ze swojej dominującej pozycji, otwartość i empatia umożliwiająca pełnowartościową współpracę z innymi oraz sprzyjające warunki, w tym zwłaszcza finansowe i terminowe, zapewnione przez instytucję realizującą projekt. Należy jednak zaznaczyć, że ostatecznie z przesunięć wymienionych przez Bishop w znacznie większym stopniu dotyczy obu projektów Zuzanny Dyrdy, aniżeli tych autorstwa Priscilli Romero Cubero.

W ramach praktyk zaproponowanych przez obie artystki w polu grafiki następuje fundamentalna redefinicja istoty działań graficznych. Polega ona na przejściu od materialnego obiektu, to jest odbitki wytworzonej przy pomocy danej techniki druku, która stanowiła dotąd historycznie utrwaloną istotę grafiki artystycznej, w stronę działań, w których matryca i procedury graficzne pełnią rolę służebną stając się katalizatorem interakcji międzyludzkich i impulsem do dyskusji. W tym kontekście konieczna jest także redefinicja tego, co stanowi dyspozytyw graficzny, którym dotychczas były: matryca oraz procesy fizyko-chemiczne i procedury techniczne. Matryca, współdział maszyn (różnych rodzajów pras drukarskich, urządzeń naświetlających obraz i tym podobne) oraz procesów fizyko-chemicznych współuczestniczących w wytwarzaniu odbitki graficznej spełniały podstawową rolę przypisaną dyspozytywowi, to jest oddalały ostateczne dzieło (odbitkę) od jego wytwórcy (grafika), wprowadzając w proces graficzny element przypadku i mechaniczności. Jednak w ramach analizowanych praktyk Zuzanny Dyrdy i Priscilli Romero charakter dyspozytywu ulega zasadniczej zmianie, a jego nową postać jako środka aktywizacji odbiorców można opisać poprzez sięgnięcie po propozycje obecne w refleksji nad cyfrową sztuką interaktywną. Jest to o tyle uzasadnione, że to właśnie w tym obszarze pojawiła się definicja dyspozytywu jako punktu wyjścia dla dzieła „rozumianego jako partycypacyjne wydarzenie”¹⁹. Na gruncie polskiej refleksji nad interaktywną sztuką cyfrową taką definicję dyspozytywu zaproponował Ryszard W. Kluszczyński. Odwołał się przy tym do pojęcia

¹⁶ *Ibidem*, s. 19.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 132.

dyspozytywu funkcjonującego w teorii kina, ale zmodyfikował je na potrzeby opisu praktyk interaktywnych. Istotną rolę w jego koncepcji odegrało usytuowanie wytwarzania dzieła nie „po stronie autora, lecz odbiorcy-interaktora”²⁰. Dyspozytyw jest zatem rozumiany jako kontekst [...], w ramach którego dzieło interaktywne jest wykonywane [...], a zarazem doświadczane”²¹. Stanowi tym samym istotny czynnik przekształcający relację artysta — odbiorca w kierunku większej autonomii tego ostatniego. Modyfikuje jednocześnie funkcję artysty przez odebranie mu roli jedyne go kreatora znaczeń na rzecz inicjatora pola, w którym mogą one zostać wytworzone przez uczestników wydarzenia. Choć rozważania Kluszczyńskiego dotyczą sztuki interaktywnej budowanej w oparciu o możliwości oferowane przez narzędzia cyfrowe, to tak zdefiniowany dyspozytyw może służyć jako poręczny termin określający zarówno graficzne elementy pośredniczące pomiędzy artystą i odbiorcą w projektach omawianych w niniejszym tekście, jak również jako kontekst społeczny i kulturowy ustanawiający ramy dla danego działania. Takie podejście wydaje się tym bardziej uprawnione, że w dalszej części swoich rozważań Kluszczyński przywołuje postulat wysunięty przez Roya Ascotta, zgodnie z którym artystka „zamiast tworzenia, wyrażania lub przekazywania treści (content), jest teraz zaangażowana w projektowanie kontekstów, w których odbiorca lub widz może konstruować doświadczenie i znaczenie”²².

Tym, co odróżnia sposób funkcjonowania dyspozytywu w obszarze cyfrowej sztuki interaktywnej od jego wykorzystania przez bohaterki niniejszego tekstu, jest porzucenie właściwej dla mediów cyfrowych indywidualnej interakcji odbiorcy z dyspozytywem²³. Miejsce to zajmuje doświadczenie zbiorowe, w ramach którego znaczenia wytwarzane są jako efekt dynamiki uwarunkowanej nie tylko przez relację jednostek z dyspozytywem, ale w równie istotnym stopniu przez stosunki wytwarzające się wewnątrz grupy. W działaniach tych dyspozytyw zarówno przybiera formę materialną, bez względu na to, czy jest nim ciało

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 133.

²² R. Ascott, *From appearance to apparition: Communication and culture in the cybersphere*, [w:] R. Ascott, *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley-Los Angeles 2007, s. 279, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, s. 133.

²³ Sam Kluszczyński opisuje tę sytuację w następujący sposób: „zmiana ta [dotycząca przesunięcia pozycji dzieła z obszaru bezwzględne go tworu artysty w stronę bycia efektem twórczej interakcji odbiorcy z dyspozytywem — dop. M.A.R.-K.] jest wynikiem przeobrażeń, które dotyczą twórczość artystyczną na drodze prowadzącej od tradycyjnej sztuki kontemplowanych artefaktów do sztuki interaktywnych, indywidualizowanych doświadczeń”. Por. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, s. 133. Z kolei Claire Bishop, której koncepcja jest ważnym punktem odniesienia w niniejszej analizie, wyraźnie zaznacza, że pojęcie sztuka partycypacyjna „sugeruje zaangażowanie wielu osób (w przeciwieństwie do relacji jednostkowej występującej w przypadku »interaktywności«)” (C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 18).

artystki, drewniane matryce, lateks czy tusz drukarski²⁴, jak również określa kulturowy, społeczny i instytucjonalny kontekst, w którym zachodzi wytwarzanie dzieła oraz ustanawianie znaczeń generowanych w tym procesie.

Przymiotnik graficzny wiąże się zarówno z materialnym, jak i symbolicznym aspektem tak rozumianego dyspozytywu. W pierwszym przypadku ze względu na użycie przez obie inicjatorki projektów narzędzi wykorzystywanych w praktyce sztuk graficznych (matryca, tusz graficzny, wytworzenie efemerycznej lub trwałej odbitki), w drugim przez wpisanie się w społeczną rolę, jaką od ustanowienia europejskiej formuły druku odgrywała grafika jako medium wymiany informacji²⁵.

Partycypacyjna sztuka graficzna jako katalizator wspólnototwórczy

Performans *Naznaczenie* (odciski palców na skórze) Zuzanny Dyrdy z 2019 roku polegał na odbiciu przez uczestnika/uczestniczkę palca umoczonego uprzednio w tuszu graficznym na brzuchu artystki będącej w siódmym miesiącu ciąży. Artystka pozostawiła osobom uczestniczącym w tym wydarzeniu możliwość wyboru, informując jednocześnie, że przez gest odbicia dokonują przyjęcia do wspólnoty nowego członka, który od tego momentu stanie się też niejako ich podopiecznym, kimś, kogo zobowiązują się otoczyć swoją troską. Inspirację do swojego działania artystka zaczerpnęła z obrzędowości wpisanej w wiele kultur

²⁴ Czyli to, co Kluszczyński określa mianem artefaktu (R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, s. 133), a z czego autorka niniejszego tekstu rezygnuje ze względu na bardzo złożone i wieloznaczne funkcjonowanie terminu artefakt w obrębie refleksji nad sztuką, zarówno dawną, jak i aktualną.

²⁵ Ustanowione publikacją Elizabeth L. Eisenstein z 1979 roku pojęcie sprawczości użyte w kontekście medium druku zaowocowało w XXI wieku rozwinięciem badań nad koncepcją *print culture*, w ramach której sprawczość o charakterze społecznym jest jednym z najczęściej dyskutowanych aspektów. Por. E.L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, vol. 1–2, Cambridge-London-New York — Melbourne 1979; J. A. Dane, *The Myth of Print Culture: Essays on Evidence, Textuality, and Bibliographical Method*, Princeton-Toronto-Buffalo-London, 2003; *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, red. S. Alcorn Baron, E.N. Lindquist, E.F. Shevlin, Amherst-Boston 2007; F. Robertson, *Print Culture: From Steam Press to Ebook*, London 2013; *The Perils of Print Culture: Book, Print and Publishing History in Theory and Practice*, red. J. McElligott, E. Patten, New York 2014; *Print and Power on Early Modern Europe (1500 – 1800)*, red. N. Lamal, J. Cumby, H.J. Helmers, Leiden-Boston 2021. Na polskim gruncie koncepcję sprawczości grafiki poruszyła jako jedna z pierwszych G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2020, natomiast najszersze omówienie też Eisenstein znaleźć można w opracowaniu: J. Pirożyński, *Johannes Gutenberg i początki ery druku*, Warszawa 2002 oraz H. Hollender, *Czy świat czeka przyszłość średniowiecza?*, [wkładka w:] E.L. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, przeł. H. Hollender, Warszawa 2004.

zarówno pierwotnych, jak i bardziej współczesnych. Dodatkowo — opierając się na komentarzach seksuolożki i psychoterapeutki Katarzyny Paszkiewicz dotyczących zróżnicowanych odczuć, jakich doświadczają ciężarne kobiety w chwili, gdy ich „brzuch” staje się obiektem przypadkowej interakcji podejmowanej przez napotkane osoby — artystka postanowiła wykorzystać swoją pozycję artystki oraz kobiety ciężarnej i tym samym zinternalizować to doświadczenie, przekształcając je w performans.

Proponując tak skonstruowaną akcję, Zuzanna Dyrda miała pełną świadomość polskiego kontekstu, naznaczonego w 2019 roku Czarnymi Marszami (2016), dyskusją wokół ruchu #metoo (2017), oraz toczącymi się już wówczas działaniami politycznymi owocującymi rok później orzeczeniem Trybunału Konstytucyjnego w sprawie przepisów dotyczących przerywania ciąży, które wywołało największą od lat falę protestów zainicjowanych głównie przez młode kobiety i potencjalne przyszłe matki. Czyniąc materialną częścią dyspozytywu własny ciążyowy brzuch, artystka dążyła jednak do uniwersalizacji swojego działania, odwołując się w nim przede wszystkim do teorii społeczno-kulturowych związanych z pozycjonowaniem kobiety ciężarnej i jej potomstwa w ramach różnego typu wspólnot. Rzecz jasna, dla części uczestników, a zwłaszcza uczestniczek performansu, bieżące wydarzenia mogły stanowić ważny punkt odniesienia, lecz istotą pytania stawianego przez artystkę była osobista odpowiedzialność każdego z uczestników za życie przyszłego członka społecznej wspólnoty. W tym kontekście performans ten wpiisywał się poniekąd także w dyskusję dotyczącą praw osób niepełnosprawnych i ich opiekunów, w tym przede wszystkim matek, których protest w Sejmie odbył się na rok przed akcją Zuzanny Dyrdy. Z jednej strony moment wykonywania odbitki własnych linii papilarnych na ciele artystki miał w sobie coś prostego czy wręcz magicznego. Był gestem powitania, zaproszeniem do komunikacji i bliskości poprzez dotyk. Sygnałem do zbudowania bliskości. Z drugiej — stanowił bezpośrednio wyzwanie dla uczestników, którzy zostali postawieni wobec ważkiej decyzji. Wyłącznie od nich zależało, czy zechcą wykonać gest, którym symbolicznie przyjmą do swojej wspólnoty nowego członka, w pewien sposób naznaczając go artystycznie i kulturowo, ale przede wszystkim podpisując symboliczny cyrograf gwarantujący przyjęcie na siebie odpowiedzialności za jego dalsze losy.

Jak zauważa Joanna Warsza w posłowie do książki Bishop: „futuraści upolityczniali sytuacje w taki sposób, że nie można było pozostać na zewnątrz, nie zając stanowiska, ale też poza samym dziełem sztuki, każda odpowiedź bowiem, łącznie z wycofaniem, stawała się gestem performatywnym i partycypacyjnym”²⁶. Ta wypowiedź stanowi kwintesencję gry podjętej przez Zuzannę Dyrdę w ramach *Naznaczenia*. Brzuch przyszłej mamy skupia uwagę zawsze i wszędzie. Kusi. Odruch dotknięcia jest pierwotny, intuicyjny, spontaniczny, wcześniejszy niż refleksja, czy nie przekraczamy czasem granicy przestrzeni prywatnej. Sam stan

²⁶ J. Warsza, *Posłowie*, [w:] C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 496.

bycia w ciąży w polskim polu kulturowym naznaczony jest cechami wynikającymi z dyskursu katolickiego określającego ten stan w życiu kobiety mianem błogosławionego i unieważniającym tym samym wszelkie kwestie dyskomfortu fizycznego i psychicznego, czy stany lękowe prowadzące coraz częściej do depresji przed i poporodowych. Jednak wyeksponowany przez artystkę w określonym kontekście, wzmocniony narracją dotyczącą wspólnotowej odpowiedzialności za mające przyjść na świat dziecko i domagający się od uczestników podjęcia świadomej decyzji w zakresie odpowiedzialności, prowadził do ujawnienia wszystkich wypychanych na margines kwestii. Stanowił wyrazisty znak zapytania zarówno o stan polskiej służby zdrowia i system wsparcia dla przyszłych matek, a także rzucał wyzwanie nieustannemu uprzedmiotawianiu kobiety ciężarnej, której integralną część stanowi przynależąc jednocześnie — zgodnie z dyskursem kulturowym — niejako do wszystkich, co pozwala zignorować dyskomfort, jaki u ciężarnej wywołuje spontaniczne jego dotykanie przez osoby całkowicie dla niej obce. Postawiona wobec aktu zainicjowanego przez artystkę publiczność niepewnie zatrzymywała się w drzwiach lub wchodząc przyglądała się gestom wykonywanym przez tych odważniejszych. Istotą performansu okazały się nie tyle indywidualne gesty odbicia palca, ile dyskusje, które wokół tego aktu rozgorzały. Artystka wytworzyła wokół siebie wspólnotę, która z wolna rozpoznawała ciężar odpowiedzialności nie tylko za ten, konkretny gest, ale za każdy, który kierujemy wobec drugiej osoby, niekoniecznie ciężarnej. Działania, które zwykle bywa uwarunkowane nie do końca rozpoznany mechanizm kulturowym, Zuzanna Dyrda przekształciła w gest intencjonalny, wykonywany w stanie świadomego rozpoznania jego znaczenia. Podczas analizowania genezy tego performansu nie sposób uniknąć pytania, ile takich dotknięć Zuzanna–artystka–przyszła mama doświadczyła? Czy były dla niej miłe, czy niemiłe? Z pewnością nie były obojętne, skoro uczyniła z tego doświadczenia artystyczny użytek. Tym aktem performatywnym przyjęła na siebie rolę zastępczą w imieniu innych, mniej skłonnych do tego typu interakcji kobiet, uświadamiając jednocześnie odbiorcom pierwotną wagę tego typu aktu. Choć był on oparty w pierwszej kolejności na spontanicznej reakcji, z czasem przekształcił się w rytuał, to jest świadome działanie posiadające głębokie znaczenie kulturowe. Gest artystki stwarzał odbiorcom okazję do wytworzenia poczucia bycia wspólnotą, nabierając tym samym także dla nich znaczenia jednoczącego. Poprzez dotyk, odcisk palca pozostawiony na brzuchu Zuzanna Dyrda nawiązała z widzami empatyczną komunikację. Performatywna grafika pokryła jej ciało, dotyk wyzwolił emocje, a te — w procesie zwrotnym — wpłynęły także na ciało i umysł artystki.

Z kolei w projekcie *Sto dotyków* (matryce skrawane laserowo, performans) artystka zaproponowała podwójny dyspozytyw. Jego wymiar fizyczny wyznaczało sto rękawiczek zawieszonych na długich sznurkach podczepionych u sufitu galerii, do których doklejone zostały drzeworytnicze matryce pokryte farbą drukarską oraz półnagi model jako podłoże dla przyszłych odbitek. Społeczno-kulturowe

ramy dyspozytywu wyznaczyły z kolei znaczenia słów laserowo wyciętych w każdej z matryc oraz bezpośredniość naznaczania poszczególnymi słowami żywego człowieka, od którego nie oddzielały uczestników akcji żadne ekrany i anonimowe nicki gwarantujące dystans i stwarzające ramy bezkarności internetowego hejtu. Wśród wybranych przez artystkę słów znalazły się określenia budzące pozytywne skojarzenia (miły, dostojny, miś), wyrazy przywodzące na myśl negatywne konotacje (tchórz, katol, lampucera) oraz wyrażenia odbierane powszechnie jako neutralne (mózg). Pojawiły się też określenia, których odczytanie było uzależnione od kompetencji kulturowych uczestników performansu. Dobrym przykładem jest imię Janusz, które zasadniczo uznać można za wyrażenie neutralne, a jednocześnie określenie o charakterze pejoratywnym, jeśli uwzględnimy symbolikę nadaną mu w przestrzeni internetu. Zadanie postawione przed uczestnikami akcji polegało na użyciu przez nich poszczególnych matryc do odbicia wyrytych w nich haseł na ciele półnagiego modela.

W projekcie tym znaczenia nie były jedynie pochodną słów. Zostały wytworzone przez namysł, któremu rozmaite zwroty podlegały wówczas, gdy poszczególni odbiorcy wybierali te, które chcieliby odbić na cudzym ciele. Swobodna atmosfera panująca na początku tej akcji, szybko przekształciła się w zbiór dyskusji dotyczących znaczeń generowanych przez każde z słów, a także reakcji modela na poszczególne hasła wdrukowywane w jego ciało. W trakcie performansu artystka wchodziła w dyskusję z uczestnikami, wyjaśniała kontekst i znaczenie zwrotów mniej znanych lub odbieranych jako potencjalnie neutralne. Przykładem drugiego typu może być skrót „ABC”. Starsi spośród uczestników postrzegali go jako neutralny początek alfabetu, podczas gdy młodszy starannie go omijali, widząc w nim akronim obraźliwego hasła: „Absolutny brak cycków”, którymi często hejtuje się w sieci zdjęcia młodych kobiet.

W tym projekcie, podobnie jak w *Naznaczeniu*, istotną rolę odgrywał dotyk, ale równie ważny okazał się namysł nad poszczególnymi określeniami, który przekształcił się w refleksję nad siłą słów, którymi — zwłaszcza w do pewnego stopnia anonimowej przestrzeni internetu — tak chętnie szafujemy. Wątek ten został przez artystkę rozwinięty podczas odrębnych warsztatów zorganizowanych dla młodzieży licealnej, w trakcie których uczestnicy sami wycinali słowa w przygotowanych przez artystkę sklejkowych proto-matrycach w kształcie dłoni.

Połączenie gestu dotykania z procesem odbijania, po którym zostaje przynajmniej tymczasowy ślad²⁷, i uczynienie podstawą tej taktylnej interakcji słowo wpisuje projekt Dyrdy w toczącą się obecnie dyskusję dotyczącą hejtu w internecie. Artystka odwołuje się także do frazy „bycia dotkniętym” oznaczającej nie tylko fizyczny gest, ale odnoszącej się przede wszystkim do śladów, jakie na ludzkiej psychice pozostawić mogą cudze słowa. Można w tym miejscu przywołać fragment jednego z wywiadów z Olgą Tokarczuk, jakiego pisarka udzieliła po

²⁷ Zuzanna Dyrda wykorzystała w swoich działaniach nietoksyczne zmywalne tusze drukarskie.

nagonce, przede wszystkim słownej, która stała się jej udziałem po wypowiedziach towarzyszących premierze *Książ Jakubowych*. Noblistka opowiedziała wówczas o uczuciach, jakie towarzyszyły jej w tamtym czasie: najważniejszym rytuałem było długie mycie się w wannie pełnej wody dające jej złudne poczucie oczyszczenia z brudu, jaki oblepił ją w trakcie czytania hejterskich komentarzy.

Oba performanse Zuzanny Dyrdy wiążą się z wytworzeniem afektywnej dynamiki²⁸ bazującej na emocjonalnym zaangażowaniu wszystkich stron. Artystka doświadczała zwielokrotnionego dotyku, ale wchodziła także w bezpośredni kontakt z poszczególnymi uczestnikami, których aktywność nie ograniczyła się do wykonania odbitki. W wielu przypadkach to działanie przekształciło się w pogłębione rozmowy na temat odczuć każdej ze stron. Niektóre spośród uczestniczek dzieliły się z artystką osobistymi doświadczeniami, jakie stały się ich udziałem w okresie przeżywania własnych ciężarów. Z kolei podczas akcji *100 dotyków* zarówno model, jak i artystka pozostawali w dynamicznej relacji z uczestnikami. Pozujący mężczyzna starał się ośmielić uczestników do podjęcia działania, a wraz z upływem czasu wchodził z nimi w bezpośrednie interakcje, ujawniając swoje odczucia wobec określonych słów i komentując rozterki odbijających.

Uczestnicy zróżnicowani pod względem wieku i wywodzący się z różnych środowisk (nastolatki, osoby czynne zawodowo, zarówno te związane, jak i niezwiązane ze światem sztuki, seniorzy) wchodziłi także w interakcje ze sobą nawzajem, inicjowali dyskusje dotyczące swoich odczuć oraz szerszych procesów związanych zarówno z pozytywną, jak i negatywną siłą oddziaływania słów.

O ile performanse Zuzanny Dyrdy prowadzą do związania się wspólnot o charakterze krótkotrwałym, a ich długofalowych skutków należy upatrywać raczej w pogłębianiu świadomości dotyczących różnych typów interakcji (dotykowej, słownej) międzyludzkich, o tyle propozycja Priscilli Romero ma bardziej złożony charakter i w przypadku niektórych projektów prowadzi do zawiązania się bardziej trwałych form wspólnotowych. Wynika to nie tylko z odmiennych ram społeczno-kulturowych, w których Kostarykanka sytuuje swoje akcje, ale także z dłuższego trwania poszczególnych projektów, które obejmują okres od kilku tygodni do nawet czterech miesięcy. Działania Priscilli Romero Cubero odróżnia od propozycji Zuzanny Dyrdy także odmienny ślad, jaki pozostawiają po sobie poszczególne akcje. W przypadku Dyrdy trwałą pozostałością performansów jest dokumentacja fotograficzna, w niektórych przypadkach także filmowa, oraz niektóre fizyczne składowe dyspozytywów (matryce). Z kolei działania inicjowane przez Romero prowadzą do wytworzenia określonego typu instalacji, które są następnie prezentowane w przestrzeni galeryjnej już po zakończeniu działań performatywnych.

Romero proponuje uczestnikom swoich projektów przekształcenie fragmentów ich ciał w lateksową matrycę służącą następnie do konstruowania instalacji

²⁸ C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 24.

graficznych. Od kilku lat większość jej projektów rozpoczynała się od zebrania grupy ochotników, którzy byli gotowi podzielić się jednym z najbardziej osobistych i swoistych elementów własnej cielesności — liniami papilarnymi. Dyspozytywem jest w nich zarówno naturalny ciekły lateks, jak i rozmaite idee, które Romero poddaje pod dyskusję uczestnikom projektu. Należy przy tym podkreślić, że dla artystki proces tworzenia matryc nie jest jedynie kreacją narzędzia służącego do odbijania kolejnych prac, lecz działaniem angażującym określoną grupę osób, które w ten sposób współtworzą zarówno rodzaj wspólnoty, jak i nadają określony kształt instalacjom, które już na zawsze wiążą uczestników projektu ze sobą.

Archiwum palców to efekt kolaboracji graficzki z ponad pół tysiącem osób, w tym z blisko 150 mieszkańcami miasta Bydgoszcz, w którym zorganizowana została jej laureacka wystawa. Celem projektu było stworzenie wyjątkowej instalacji, w której spotykały się ze sobą indywidualne tożsamości i zobrazowana została ludzka różnorodność. Instalacja została zbudowana z umieszczonych naprzeciwko siebie rzędów lateksowych matryc stworzonych w oparciu o indywidualne odciski palców współuczestników projektu i rzędów swobodnie doczepionych do ściany odbitek każdej z matryc. Matryce i odbitki były efektem warsztatów zorganizowanych przez artystkę w niemal 25 krajach świata. Ich kolejne wcielenia prowadzące do – jak ujął to Fernando Evangelio Rodriguez — „zbierania świadectw wielu istnień ludzkich poprzez prawdziwe odciski”²⁹ — stały się namacalnym dowodem egzystencji poszczególnych osób. Cały proces, do którego Romero wykorzystwała opracowaną samodzielnie technikę lateksografii bazującą na użyciu naturalnego ciekłego lateksu jako podstawowego materiału matrycowego, posiada charakter procesualny. Lateksowa matryca ulega bowiem nieustannym przekształceniom, co uniemożliwia wykonanie dwóch identycznych odbitek. Lateks starzeje się, odkształca, przemienia i w ten sposób każda matryca podlega podobnym zmianom, jakim na przestrzeni lat poddawane jest ciało jej dawcy. Tym samym, by ponownie zacytować Rodrigueza: „każdy odcisk lub odlew sam w sobie jest niepowtarzalnym momentem”³⁰. Setki takich „momentów” symbolizujących ludzkie zróżnicowanie tworzą podlegającą stałemu powiększaniu się instalację, do której w kolejnych lokacjach geograficznych artystka wspólnie z ich mieszkańcami dodaje nowy fragment. Osoby zaproszone przez Romero do współpracy bardzo często w początkowej fazie projektu są sobie obce. Jednak wspólne budowanie instalacji doprowadza do wykształcenia się mniej lub bardziej tymczasowej wspólnoty, której jest ona trwałym zapisem. Można powiedzieć, że instalacja ta jest manifestacją indywidualności każdej z współtworzących ją jednostek:

²⁹ F. Evangelio Rodriguez, *Ucieleśniona pamięć — ślad wyrażający prawdę Priscilli Romero*, [w:] *Ucieleśniona pamięć. Wystawa prac Priscilli Romero — Laureatki MTG Kraków 2018*, red. M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2019, s. 63.

³⁰ *Ibidem*.

te, pomimo widocznych „jak na dłoni” różnic, pragną zbudować wspólnotę, w której każdy znajdzie dla siebie miejsce. W tym akcie każdemu z uczestników przypada własne miejsce, a jednocześnie całość staje się opowieścią o różnorodności. Jak podkreśla Kajetan Giziński, Romero „wykorzystuje w swej pracy części ciała innych osób, lecz nie czyni tego instrumentalnie”³¹. Współuczestnictwo odbiorców w „procesie tworzenia jest dla niej równie ważna jak sama forma dzieła”³². Sama współpraca pomiędzy odbiorcami i artystką opiera się na szeregu spotkań i warsztatów, w trakcie których Romero wyjaśnia założenia swoich działań, prezentuje ich dotychczasowe rezultaty oraz przybliża technikę lateksografii, oswajając uczestników z czekającym ich zadaniem. Spotkania i warsztaty oraz proces tworzenia poszczególnych matryc trwają zwykle kilka tygodni, artystka zaprasza do udziału wszystkich chętnych za pośrednictwem ogłoszeń na stronach galerii, muzeów i innych instytucji o charakterze społeczno-kulturalnym. Nie stawia im żadnych warunków i nie wysuwa wobec nich żadnych oczekiwań poza nadzieją na podjęcie przez nich współpracy.

Podobna procedura została wykorzystana przez Romero do stworzenia instalacji *Żyjący skarb*, jednak jej znaczenie ma znacznie ściślejszy związek z Bydgoszczą i jej mieszkańcami. Punktem wyjścia tego projektu była informacja o odnalezieniu na początku 2018 roku pod posadzką prezbiterium katedry św. Marcina i Mikołaja w Bydgoszczy skarbu archeologicznego, którego pokazną częścią był zbiór złotych monet. Informacja o odkryciu zelektryzowała zarówno samych bydgoszczan, niepodważających jego istnienia, jak również szerokie kręgi pasjonatów przeszłości oraz profesjonalistów badających dzieje tego miasta. Priscilla Romero Cubero podeszła do tego odkrycia we właściwy sobie sposób, traktując je jako pretekst do opowieści o tym, co w rzeczywistości jest najcenniejszym i żywym skarbem każdego miasta. Poświęciła ten projekt jego mieszkańcom i stworzyła w ten sposób ich wyjątkowy pomnik. Jest to o tyle istotne, że nie doczekali się oni, a w zasadzie ich przodkowie, faktycznego upamiętnienia, biorąc pod uwagę, że stojący na bydgoskim rynku monument przypominający o straszliwej zbrodni hitlerowców przeciwko bydgoszczanom³³ jest w rzeczywistości niechcianym pomnikiem autorstwa Franciszka Maślaka pierwotnie upamiętniającym bohaterów warszawskiego getta³⁴.

³¹ K. Giziński, *Zapośredniczona bezpośredniość — lateksografia jako uniwersalna technika graficzna*, [w:] *Ucieleśniona pamięć*, s. 21.

³² *Ibidem*.

³³ Po wydarzeniach tak zwanej bydgoskiej krwawej niedzieli i zajęciu przez Niemców miasta 8–9 września 1939 roku dokonano na bydgoskim Rynku egzekucji ludności polskiej oskarżonej o akcje dywersyjne w stosunku do Wermachtu.

³⁴ Powstał w odpowiedzi na ogłoszony przez polskie władzę w 1963 roku konkurs. Nie doczekał się jednak instalacji w pierwotnym miejscu, gdyż w 1968 roku, gdy miało dojść do jego odsłonięcia w Warszawie, ówczesne władze, w obliczu tak zwanych wydarzeń marcowych nie wyraziły na to zgody.

Kajetan Giziński podkreśla, że Romero „potraktowała swoją wystawę indywidualną w Muzeum Okręgowym jako jedyną w swoim rodzaju okazję, aby zbudować z lokalną społecznością spójną opowieść o nich samych”³⁵.

Wykonując odlewy odnalezionych monet, na których nadrukowane zostały fragmenty odbitek ciał konkretnych osób — uczestników kilkutygodniowych warsztatów — artystka stawia pytanie o znaczenie słowa skarb, zastanawiając się jednocześnie nad przeszłością i jej relikdami, tymi skrupulatnie przechowywanymi i tymi od dawna zapomnianymi, na które nierzadko natykamy się przypadkiem.

Przekształcając monety w okruchy cielesności konkretnych osób, artystka wspólnie z uczestnikami projektu tym samym przekształca symbolikę tradycyjnie powiązaną ze środkami płatniczymi, które od początku swojego istnienia podporządkowane były ośrodkom władzy politycznej, czego wyraz stanowiły wybijane lub rytowane na nich portrety władców. Unifikacja narzucona monetom w układzie polityczno-ekonomicznym, która stanowi gwarant ich wartości (wszelkie odstępstwa od narzuconego wzorca uznawane są za fałszerstwo), została przez Romero zastąpiona unikatowym obrazem jednostek. W ten sposób artystka przekształciła symbol opresji podporządkowanej wartości wymiennej w obraz wspólnoty opartej na woluntarystycznym współdziałaniu. Romero zwraca również uwagę na fakt, że nierzadko urzeczowiamy przeszłość, lokując ją w przedmiotach i zapominając z czasem o tych, którzy owe przedmioty wytworzyli i którzy z nich korzystali. Monety stają się skarbem zastępując pamięć o ludziach, choć są jedynie strzępkiem, odpryskiem wyrzuconym z przeszłości, przypadkowo odnalezionym przez teraźniejszość. Z tej perspektywy ostateczny kształt instalacji można potraktować jako przestrzenny symbol pokładów pamięci, w których akumuluje się przeszłość gotowa na ponowne odkrycie, odkopanie i wykorzystanie w przyszłości.

Na koniec warto podkreślić dwa istotne aspekty analizowanych projektów: zachowanie przez obie artystki pewnych konwencji estetycznych, które w oczach wielu badaczy mogłyby wykluczać je z obszaru sztuki partycypacyjnej, oraz rolę, jaką we wszystkich omawianych działaniach odgrywa cielesność.

W pierwszym przypadku z pomocą ponownie przychodzi Bishop, która akcentuje, że „dzisiejsza sztuka partycypacyjna często usiłuje za wszelką cenę podkreślać przewagę procesu nad konkretnym obrazem, koncepcją, czy obiektem. Zdaje się cenić to, co niewidzialne: dynamikę grupy, sytuację społeczną, wymianę energii, wyższy poziom świadomości”³⁶. Badaczka sprzeciwia się praktykowanemu w opisach sztuki partycypacyjnej odsuwaniu na dalszy plan lub wprost negowaniu aspektu estetycznego. Jak zauważa, jego miejsce zajmuje wątek etyczny, a sztuka „za pomocą języka systemu idealnego, aparatu modelowego i »narzędzia« [...] wchodzi w pole użytecznych, uzdrawiających i ostatecznie skromnych gestów,

³⁵ K. Giziński, *Zapośredniczona bezpośredniość*, s. 21.

³⁶ C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 25.

zamiast podejmować się tworzenia jednostkowych aktów, które mogłyby pozostawić po sobie kłopotliwy ślad³⁷. Przyjęcie takiego sposobu analizy de facto dyskwalifikowałoby działania Priscilli Romero Cubero jako przykłady sztuki partycypacyjnej. Sprzeciw Bishop wobec takiej optyki dobrze ilustruje dokonana przez nią krytyka analiz zawartych w *Conversation Pieces* Granta Kestnera, który „twierdzi, że sztuka konsultatywna i dialogiczna narzuca potrzebę zmiany naszego rozumienia tego, czym w ogóle jest sztuka – z dala od wątków wizualnych i sensorycznych (które są doświadczeniami indywidualnymi) i zbliżenia się do »dyskursywnej wymiany i negocjacji«³⁸. Nie wyrażając zgody na tego typu redukcję, Bishop upomina się o uznanie formy i wywoływanych przez nią „reakcji afektywnych” uważając je za równie istotne dla znaczenia dzieła³⁹. Ów estetyczny aspekt oswaja początkowo sytuację, w której zafunkcjonują oba performanse Zuzanny Dyrdy, gdyż publiczność umieszczona zostaje w znanym sobie i rozpoznawalnym kontekście galeryjnym. Dopiero po chwili okazuje się, że to, co pierwotnie wzięte zostaje za obiekt estetyczny (stojąca początkowo bez ruchu artystka, zwisające z sufitu matryce) stanowi w rzeczywistości punkt wyjścia do interakcji, która przekształca widzów w współuczestników i współtwórców działania sytuowanego w polu sztuki partycypacyjnej. Natomiast w przypadku propozycji Priscilli Romero Cubero pojawia się jako formuła archiwizująca partycypacyjne działania i umożliwiająca interakcję z ich efektami kolejnym odbiorcom i być może potencjalnym następnym współuczestnikom projektów Kostarykańki. Zatem także tu pojawia się element osvajania, tyle że mający zachęcić do wzięcia udziału w rozbudowie *Archiwum palców* lub współtworzenia zupełnie nowego wspólnotowego projektu.

Z kolei wspomniany wymiar cielesny poszczególnych propozycji zasługuje na podkreślenie w kontekście partycypacyjnych działań graficznych. Praktyka graficzna ma w swojej historii przykłady wcześniejszych działań partycypacyjnych inicjowanych przez artystów na przykład w postaci wytwarzania gotowych szablonów, które uczestnicy mogli następnie wykorzystywać we własnych działaniach (praktyki stosowane między innymi w okresie rewolt studenckich zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i we Francji u schyłku lat sześćdziesiątych XX wieku), czy produkcji vlepek lub — by przywołać ostatnie wydarzenia — projektów graficznych plakatów i transparentów udostępnianych następnie przez artystów do samodzielnego wydrukowania uczestnikom marszy protestacyjnych organizowanych w obronie zarówno konstytucji, jak i praw kobiet pogwałconych przez orzeczenie Trybunału Konstytucyjnego z 2020 roku. Jednak w przypadku działań inicjowanych przez Zuzannę Dyrkę i Priscillę Romero Cubero pojawia się wyraźny nacisk na cielesność, zarówno samych artystek (publiczne „udostępnienie”

³⁷ *Ibidem*, s. 51.

³⁸ *Ibidem*, s. 53.

³⁹ *Ibidem*.

ciężowego brzucha), składowych dyspozytywu (model, którego ciało stało się podłożem odbitek), jak i uczestników poszczególnych projektów (opuszki palców służące jako matryca, fragmenty ciała odwzorowywane w lateksie). To bezpośrednio, cielesne zaangażowanie, wytwarzające intymną relację pomiędzy poszczególnymi uczestnikami, jak i pomiędzy nimi i artystkami, wzmacniało integracyjny charakter zaproponowanych działań. Wspólnota, która wokół nich powstawała, nie miała wyłącznie intelektualnego charakteru opartego na wymianie opinii czy uzgadnianiu wspólnego stanowiska. Ważną rolę odgrywała w niej także wspólnota dotyku: spotkania opuszka palca uczestnika ze skórą Zuzanny Dyrdy, zapośredniczona, ale wciąż namacalna interakcja pomiędzy ciałem modela i matrycą dociskaną do jego ciała przez uczestników i uczestniczki performansu, wreszcie bliskość, w jaką wchodziła skóra uczestników z lateksem służącym do wykonania matryc i formowanym bezpośrednio na ich ciele palcami Romero. Jednocześnie działania te pozbawione były cech brutalnego zawłaszczenia, podejmowano je w efekcie konsensu wypracowanego pomiędzy artystkami i uczestnikami projektów. Stanowiły podwaliny intymnej wspólnotowości bazującej na szacunku wobec każdego z jej uczestników.

Sprzyja to wytworzeniu w ramach analizowanych projektów różnorodnych emocji, które, jak zauważa Bishop, są jedną z najistotniejszych, niemalże konstytutywnych cech sztuki partycypacyjnej. Bez ich obecności trudno sobie wyobrazić zawiązanie się jakiegokolwiek, choćby najbardziej tymczasowej wspólnoty, to one bowiem powodują ludźmi, zbliżają ich do siebie lub antagonizują. A w przypadku wszystkich analizowanych projektów były najistotniejszym czynnikiem generującym powstanie efemerycznego działania (wspólnotowe performanse Zuzanny Dyrdy) lub bardziej trwałego dzieła (instalacje Priscilli Romero Cubero).

Community builders: Participatory and performative strategies of contemporary women printmakers

Abstract

This paper presents an analysis of the performative-participatory nature of creative activities undertaken in the field of graphic arts in the last decade. This formula of the artist-work-recipient relationship (which is relatively novel for graphic arts) is described using the concept of participatory art in accordance with the approach proposed by Claire Bishop in 2012. The concept of graphic dispositive is then redefined to supplement this methodology. In the course of the analyzed projects, it undergoes a far-reaching transformation compared to the form in which it previously functioned in graphic arts. The reflection undertaken in the article emphasizes the community-creating nature of the activities of two graphic artists, Zuzanna Dyrda (Poland) and Priscilla Romero Cubero (Costa Rica), pointing to the role that the artistic practice proposed by each of them plays in transforming the perception of the graphic medium in the current field of art. The discussed projects are both significant contributions to the development of graphic arts in the so-called expanded field and serve as good

examples of the possibilities available to this artistic medium in terms of animating, raising awareness and building micro- and macro-communities based on the emotional involvement of recipients and emphasizing corporeality as an important aspect of constituting emotions.

Keywords: graphic art, participatory art, graphic dispositive, graphic performance, community

Bibliografia

- Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, red. S. Alcorn Baron, E.N. Lindquist, E.F. Shevlin, Amherst-Boston 2007.
- Ascott R., *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley-Los Angeles 2007.
- Bailey S., *Beyond Hope and Despair: Staying with the Present*, [w:] Sean Caulfield: *Active Workings* [katalog wystawy], Vernon 2018, s. 9–11.
- Bishop C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.
- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjną i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
- Dane J.A., *The Myth of Print Culture: Essays on Evidence, Textuality, and Bibliographical Method*, Princeton-Toronto-Buffalo-London 2003.
- Eisenstein E.L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, Cambridge-London-New York-Melbourne 1979.
- Giziński K., *Zapośredniczona bezpośredniość — lateksografia jako uniwersalna technika graficzna*, [w:] *Ucieleśniona pamięć. Wystawa prac Priscilli Romero Laureatki MTG Kraków 2018*, red. M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2019.
- Hogan J., *The performative print: Alick Tipoti's „Girelal”*, „Artlink Magazine” 32, 2012, nr 2, <https://www.artlink.com.au/articles/3795/the-performative-print-alick-tipotis-girelal/>.
- Hollender H., *Czy świat czeka przyszłość średniowiecza*, przeł. H. Hollender, [wkładka w:] E.L. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, przeł. H. Hollender, Warszawa 2004.
- Jurkowlaniec G., *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasa Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2020.
- Kluszczyński R.W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
- Print and Power in Early Modern Europe (1500–1800)*, red. N. Lamal, J. Cumby, H.J. Helmes, Leiden-Boston 2021.
- Rodriguez F.E., *Ucieleśniona pamięć — ślad wyrażający prawdę Priscilli Romero*, [w:] *Ucieleśniona pamięć. Wystawa prac Priscilli Romero Laureatki MTG Kraków 2018*, red. M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2019.
- The Perils of Print Culture: Book, Print and Publishing History in Theory and Practice*, red. J. McElligott, E. Patten, New York 2014.

* * *

dr Marta Anna Raczek-Karcz — historyczka sztuki i medioznawczyni, pracuje jako adiunktka na Wydziale Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Obszar jej badań naukowych obejmuje współczesną grafikę i projektowanie graficzne, antropologię kultury, historię filmu, teorię sztuki

oraz studia kulturowe, medioznawcze i groznawstwo. Członkini Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Autorka ponad 20 artykułów naukowych/rozdziałów w monografiach i ponad 50 tekstów katalogowych dotyczących sztuki współczesnej, filmu i nowych mediów.

Agata Łżykowska-Uszczyk

ORCID: 0000-0002-7870-5233

Intymność ciała: performatywne strategie wyzwolenia z „wyzwolenia”

Abstrakt: W artykule omówione zostało zjawisko intymności zniewolonej. Autorka odnosi się do analizy i interpretacji dzieł tworzonych przez polskie artystki współczesne. Podejmuje się omówienie procesów wyzwolania ze stereotypowych modeli postrzegania ciała, w które wciąż wpisywane są kobiety. Przedstawia trzy strategie wspomnianego wyzwolania. Strategie te zostają omówione i przeanalizowane przez pryzmat działań Grupy Sędzia Główny, prac Agaty Zbylut oraz działania Iwony Majdan.

Słowa kluczowe: intymność, sztuka współczesna, ciało, polska sztuka

W 1996 roku Rosemary Betterton opublikowała książkę *An Intimate Distance. Women Artists and the Body*. Była to jedna z pierwszych obszernych analiz intymności w kontekście sztuki współczesnej. Betterton omówiła w niej między innymi prace Kathe Kollwitz, Georgii O’Keeffe, Helen Chadwick i Laury Godfrey-Isaacs. Koncepcja zaprezentowana w publikacji stanowiła rozwinięcie fundamentalnej dzisiaj pracy Luce Irigaray *Speculum of the Other Woman*, w której badaczka śledziła procesy wykluczania kobiet z kultury.

Według Betterton to właśnie te wymienione artystki zrewolucjonizowały myślenie o relacji między kobietą i jej ciałem a ich reprezentacją w sztuce. Główną tezą Betterton jest to, że sztuka tworzona przez kobiety (*women’s art*¹) oferuje nowy sposób angażowania i konfrontowania odbiorcy z lękami dotyczącymi kobiecego ciała. Badaczka w sposób pionierski wykorzystuje feministyczny nowy materializm: uwzględnia współczesną naukę o reprodukcji, psychoanalizę oraz badania nad *body horror* w relacji do jedzenia, starzenia się oraz seksu². Jej rozważania ukazują, że doszło do swoistego przeformułowania roli ciała w sztuce tworzonej przez kobiety.

¹ Książka nie doczekała się tłumaczenia na język polski. Dlatego też pozwalam sobie na tłumaczenie *women’s art* jako „sztuka tworzona przez kobiety”, aby uniknąć trywializacji kryjącej się za określeniem „sztuka kobieca”, które zostało już dostatecznie omówione w polskim dyskursie naukowym.

² R. Betterton, *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, London-New York 1996, s. 159–160.

Przywoływana przez mnie Rosemary Betterton postawiła tezę, że tego typu sztuka oferuje nowy sposób angażowania i konfrontowania odbiorcy z lękami dotyczącymi kobiecego ciała³. Betterton analizuje ciało w sztuce tworzonej przez kobiety jako efekt materialnego i historycznego usytuowania oraz jako czynnik warunkujący owo usytuowanie. W artykule chciałabym ukazać, że sztuka współczesna tworzona przez polskie artystki wykorzystujące ciało jako materiał artystyczny odnosi się (bezpośrednio bądź pośrednio) do ukazania intymności zniewolonej, to znaczy do takiej formy odczuwania cielesnego oraz emocjonalnego przeżycia, które u podstaw były ograniczone przez społecznie narzuconą konwencję. Intymność zniewolona będzie więc dotyczyła tych aspektów poruszanych przez artystki, w których pojawi się temat ciąży, macierzyństwa oraz funkcjonowania w miejscu pracy. W ramy intymności zniewolonej wpisują się te rodzaje intymności, w których może dochodzić do zewnętrznego ograniczania wrażeń jednostki oraz narzucania im określonej konwencji. W tym miejscu należy doprecyzować pojęcie intymności, którym będę posługiwać się w ramach niniejszego artykułu. Termin ten, w moim przekonaniu, należy obecnie traktować jako swoiste pole badawcze, w którym to intymność funkcjonuje zarówno w refleksji związanej z cielesnością, jak również w obszarze studiów nad emocjami. Wiek XXI, zwłaszcza w dziedzinie sztuki⁴, stanowi okres, w którym w pełni przejawia się szerokie spektrum intymności jako pola badawczego: od jej osadzenia w ciele, przez tworzenie zindywidualizowanego języka symboli, aż po sztukę konfesyjną, demaskującą w sposób bezpośredni różne stany emocjonalne oraz przeżycia. Dlatego intymność należy analizować z uwzględnieniem sfery cielesnej, a także z uwagą na konfesyjne zabiegi artystyczne, to jest przeniesienie prywatnej sfery emocjonalnej do sfery publicznej.

Zacznijmy od omówienia modelu kobiety wyzwolonej⁵, aby przyjrzeć się intymności, w której ciało kobiet ulega społecznej seksualizacji. Ten model został ukształtowany wraz z rozwojem aktywności zawodowej kobiet na rynku pracy⁶. Pierwsze etapy wspomnianego rozwoju możemy zaobserwować już pod koniec wieku XIX. Wprowadzane zmiany miały doprowadzić do zredukowania problemu nierówności kobiet i mężczyzn na rynku pod kątem zatrudnienia. Zignorowano pozostałe kwestie, jak chociażby cielesność oraz wiążącą się z nią dyskryminację w sektorze zawodowym. Wraz z pojawieniem się kobiet na rynku pracy pojawiło się oczekiwanie, że „kobieta będzie aktywna na rynku pracy i jako taka przyczyniać się będzie do utrzymania tempa rozwoju gospodarczego, a równocześnie

³ *Ibidem*, s. 14.

⁴ B. Holmes, *Manifest afektywistyczny*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013, s. 249.

⁵ J. Helios, W. Jedlecka, *Wpływ feminizmu na sytuację społeczno-prawną kobiet*, Wrocław 2016, s. 15–39.

⁶ S. de Beauvoir, *Kobieta niezależna*, [w:] S. de Beauvoir, *Druga pleć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003, s. 737–767.

będzie pociągająca seksualnie i tajemnicza dzięki wysiłkowi włożonemu w kreowanie własnego wizerunku”⁷. Taki sposób reprezentacji kobiet miał za zadanie kształtować nowe pokolenie tych, które zarówno spełnią się na rynku pracy, jak i wciąż będą odgrywać rolę matki i żony. Ten model wymagał więc, aby kobieta wyzwolona — z jednej strony — realizowała się zawodowo, pięła po szczeblach kariery, a z drugiej — pozostawała osadzona w mechanizmie stereotypowego wpisywania kobiet w rolę gospodyń domowych. Nacisk na wyzwolenie kobiet tak naprawdę doprowadził do nałożenia na nie kolejnych społecznych oczekiwań, klisz kulturowych, którym musiały sprostać⁸.

Pole eksploracji intymnych doznań pozostało w sferze zniewolenia i konieczności dostosowywania się. Uważam, że w procesie nieustannego ograniczania oraz narzucania formy adaptacji ekspresję intymności zniewolonej należy potraktować jako emocje wtórne⁹. Przez to pojęcie rozumiem zestaw złożonych przeżyć doświadczanych przez jednostkę. Emocje wtórne są konstruktem społecznym wynikającym z połączenia emocji pierwotnych z procesem socjalizacji. Emocje pierwotne wiążą się z instynktem i są wbudowane w reakcje człowieka na sytuacje graniczne¹⁰. Te reakcje rzutują na pośrednie stany, takie jak poczucie intymności. Dlatego konieczność odczuwania estetycznej przyjemności z patrzenia na kobietę wyzwoloną wiąże się z potrzebą ograniczenia (a nawet i całkowitego wyeliminowania) emocji pierwotnej (związanej ze sferą antyestetyczną), a tym samym ogranicza intymność jednostki, zniewala ją. W intymności zniewolonej obserwujemy, że leżące u jej podstaw bezpośrednio doświadczenia, jak chociażby wstręt wobec danego zjawiska, prowadzą do zniewolenia doświadczenia intymnego: uniemożliwiają poznanie owego doświadczenia na drodze samoeksploracji niekrępującej. To oznacza, że ogranicza się doświadczenia intymne jednostki przez zakazy i nakazy odnoszące się do etycznych zasad i estetycznych kwestii wynikających z bezpośredniego doświadczenia emocjonalnego. Dlatego też w działaniach artystycznych, w których podejmowane są kwestie intymności zniewolonej, artyści rozdzielają sferę odczuć bezpośrednich od odczuć pośrednich.

Dodatkowo, jak zauważa Wojciech Klimczyk, kobiety wyzwolone, spełniające się zarówno na polu zawodowym, jak i w życiu domowym, miały wpisywać się w określoną estetykę. Klimczyk zwraca uwagę, że zwiększająca się konsumpcja rozwinęła zapotrzebowanie na erotyzację życia — pojawił się popyt na nieustającą seksualizację każdego aspektu egzystencji jednostki¹¹. Reklamy, artykuły w kolorowej prasie, a także filmy promują erotykę ponowoczesną, czyli taką, która nigdy nie będzie procesem skończonym. Erotyzacja ponowoczesna

⁷ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008, s. 129.

⁸ *Ibidem*, s. 122–128.

⁹ A. Adamus-Matuszyńska, *Konflikt w społeczeństwie a emocje człowieka*, „Chorzowskie Studia Polityczne” 2013, nr 6, s. 221.

¹⁰ *Ibidem*, s. 222.

¹¹ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, s. 21–25.

sprawia, że jednostka odbiera samą siebie jako niedoskonałą. Aby spełnić standardy, musi ona się wciąż ulepszać, czy to na polu wiedzy, sprawności fizycznej, czy w kwestii wyglądu. Jest to proces dążenia do doskonałości, która nigdy nie nadejdzie, ponieważ oczekiwania będą wciąż zmieniane ze względu na potrzeby rynku konsumpcji. Anthony Giddens podkreślał, że obecnie potrzebujemy autorytetów, które będą nam wskazywać drogę¹². Owi specjaliści zastąpili instytucję rodziny — to im jednostka może zawierzyć swoje problemy. Kult autorytetów pojawia się również w kwestii erotyki ponowoczesnej pod postacią mnogości popularnonaukowych artykułów, w których autorzy używają naukowego języka oraz cytują znanych badaczy, aby wykreować siebie na ekspertów. Zatem to myślenie w kategoriach procesu, który nie ma końca, lecz wymaga ciągłego ulepszania oraz poszukiwania akceptacji u autorytetów, określa estetykę ciała wymaganą od kobiet wyzwolonych. Mają one spełniać wymóg profesjonalności oraz zachowania pięknego wyglądu — być zadbane, eleganckie, wypoczęte i zadowolone, a ich ciało ma być „adekwatne”¹³. Fenomen modelu kobiety wyzwolonej analizowały między innymi Susan Bordo, Naomi Wolf czy Ewa Hyży.

Sprowadzenie kobiety do ciała oraz przejawy tego zjawiska w zakresie filozofii omówiła Ewa Hyży w książce *Kobiety, ciało i tożsamość*. W podrozdziale *Kulturowe choroby kobiecych ciał-podmiotów*¹⁴ Hyży przywołuje dwa określenia — „kulturowy plastik”¹⁵ oraz „posłuszne ciało”¹⁶ Foucaulta — których używa Bordo w celu wyjaśnienia przemiany w odbiorze kobiecego ciała, która stała się „paradygmatyczną cechą okresu późnego modernizmu”¹⁷. Badaczka na przykładzie percepcji ciała przez osoby chorujące na anoreksję omawia dualizm duszy i ciała. Zachowanie anorektyczek — odzieranie się z kobiecości oraz dążenie do przyjęcia chłopięcej identyfikacji — Hyży postrzega jako paradoks kultury ciała plastikowego. Dążenie do określonej fizycznej reprezentacji (chorobliwej szczupłości) odziera osoby chorujące na anoreksję z podmiotowości: „Anorektyczki stają się cieniami kartezjańskiego dyskursu: słabe, bezpłciowe, ciche, niezdolne do żadnych aktywności i koncentracji umysłowej. Chcąc stać się pełnymi osobami, przeciwnie, likwidują swą podmiotowość”¹⁸. Jako jeden z powodów takiej patologii kultury¹⁹ badaczka podaje reklamy. Określa je mianem mapy iluzji, terytorium

¹² A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2010, s. 230.

¹³ Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010; A. Gromkowska, *Kobiecość w kulturze globalnej. Rekonstrukcje i reprezentacje*, Poznań 2002.

¹⁴ E. Hyży, *Kobieta, ciało i tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, s. 203–207.

¹⁵ *Ibidem*, s. 203.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 204.

¹⁹ *Ibidem*, s. 205.

budowanego z wyidealizowanych wyobrażeń, które powodują, że kobiety zatracają się w tym nierealnym świecie. Tylko radykalna niezgoda, opór i autonomia podmiotu, pozwolą na zbudowanie rzeczywistości odartej z patologii²⁰.

Dwie pierwsze dekady XXI wieku w polskiej sztuce współczesnej pełne są niezgody, oporu i działań skupiających się na świadomej autonomii podmiotu. Są to działania, w których artystki wykorzystują własne ciało oraz własne doświadczenie intymne do stworzenia realnego świata, w którym podmiot może się konstytuować. Warto przywołać w tym miejscu cały nurt sztuki menstruacyjnej, który w Polsce promowany jest przez takie artystki jak: Ada Braun, Iwona Demko, Katarzyna Korzeniecka, Anka Leśniak, Małgorzata Stankiewicz, Magdalena Samborska, Karolina Stępniewska, Ewa Potocka (efka_s), Anna Tomaszuk czy Jowita Żychniewicz. Są to twórcynie, których dzieła nadają nowy bieg refleksji o intymności ciała. W ich pracach znajdziemy zabiegi obalające tabu związane z kobiecym ciałem oraz gesty artystyczne świadczące o silnej kontestacji erotyki ponowoczesnej. Wspomniane twórcynie mogły rozwijać swoją działalność, między innymi, dzięki wcześniejszym dokonaniom polskich artystek współczesnych. Twórcynie takie jak Katarzyna Kozyra, Natalia LL, Grupa Sędzia Główny, Iwona Majdan czy Agata Zbylut konkretnymi działaniami otwierały przestrzeń do dyskusji o intymności, przeformułowywały porządki, prowadząc do stopniowego odrzucania tego pozornego wyzwolenia.

Pragnę przywołać trzy działania artystyczne, które w moim przekonaniu pozwolą na wyjaśnienie procesów emancypacji intymności zniewolonej oraz zobrazują zabiegi artystyczne przyczyniające się do owych procesów. Pokażą również, że estetyka związana z erotyką ponowoczesną jest wciąż obecna. Omówione dzieła stanowią jedynie wybór spośród prac artystek, które zostały wspomniane przeze mnie powyżej.

Podsumowując, kobiety w kulturze ponowoczesnej wciąż są sprowadzane do ciała. Wyzwolone z zamknięcia w domowej przestrzeni, są wpychane w kolejny mechanizm zniewalania. Nazwanie więc tego procesu „wyzwoleniem” kobiet jest tylko pozorne, ponieważ opiera się ono na jeszcze większym zniewoleniu. Zniewoleniu będącego pokłosiem ponowoczesnej erotyzacji ciała. Dochodzi do narzucenia określonej formy, w którą kobiety powinny się wpisać, aby spełnić społeczne standardy.

Za przykład może posłużyć nam performans Grupy Sędzia Główny, zatytułowany *Tele Game*, z 2005 roku²¹. Dzieło, które w 2019 roku, razem z pracą

²⁰ *Ibidem*, s. 207.

²¹ Performans zaistniał w telewizji w określonym momencie czasowym – w 2005 roku stacja TVN rozpoczęła nadawanie odrębnego kanału telewizyjnego TVN Gra, na którym emitowano interaktywne gry. Uczestnicy mogli dzwonić do studia oraz rozwiązywać zagadki, za co otrzymywali nagrody pieniężne. Formuła anonimowości, przedstawienia się wyłącznie z imienia sprzyjała poczuciu bezkarności, które było wykorzystywane przez dzwoniące osoby. Mechanizm dominacji, władzy pojawiał się u dzwoniących w postaci prowokacyjnych komentarzy do (przeważnie) kobiet

Natalii LL oraz Katarzyny Kozyry, zostało usunięte z wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie²². Aleksandra Kubiak, jedna z performerek tworzących Grupę, w dniu ogłoszenia decyzji o usunięciu pracy napisała na swoim profilu facebookowym: „Grupa Sędzia Główny została ocenowana! Trzy tygodnie temu ściągnięto naszą pracę z ekspozycji w #MuzeumNarodoweWarszawie. Wczoraj wyłączono ekrany z pracami Katarzyna Kozyra i Natalia Lach-Lachowicz. Obudziłam się kraju totalitarnym, w państwie, które boi się sztuki i kobiet!”²³. Wyzwolenie kobiet nabiera nowych kontekstów wraz z upływem czasu.

Tele Game to performans, który był nadawany na żywo w telewizji TVP Kultura w ramach programu „Nocy Artystów”. Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor zdecydowały się na działanie performatywne, w którym będą wykonywały wszystkie polecenia dzwoniących do telewizji osób. Stały się tym samym całkowicie zależne od anonimowego współuczestnika performansu, któremu nie narzucano żadnych ograniczeń. Uprzedmiotowanie ciała, na które zdecydowały się artystki, możemy potraktować jako ukazanie sprzeczności w koncepcji kobiety wyzwolonej. Kubiak i Wiktor dobrowolnie zdecydowały się na udział w performansie. Jednak na potrzebę tego działania zastosowały estetyzację ciała, która wpisała je w określony porządek symboliczny — kobiet młodych, zadbanych, atrakcyjnych. Ubrane w krótkie szare sukienki, wysoko naciągnięte białe podkolanówki z czarnymi lakierkami, świadomie dopuściły infantyлизację oraz wykorzystały stereotyp łagodnego wizerunku — takiego, który ośmiela do kontaktu. Wpisały się tym samym w wizualną reprezentację wytresowanej dziewczynki. Izabela Kowalczyk w artykule *Ciemne strony małej dziewczynki — na wybranych przykładach z polskiej sztuki współczesnej* zwraca uwagę na trening ciała, któremu poddaje się dziewczynki już od początków procesów wychowawczych. Kowalczyk przytacza komendy, które kieruje się w stronę młodych dziewcząt: „Siedź prosto, nie garb się, trzymaj nogi razem, uważaj, bo się pobrudzisz, przestań się kręcić!”²⁴. Kontrola nad ciałem staje się koniecznością, a relacja z własną cielesnością okazuje się naznaczona obowiązkami i trudnościami. Artystki z Grupy Sędzia Główny decydują się na taki strój, aby niejako sprowokować do wydawania im poleceń i poddać się tresurze. Telefony od widzów ukazały, że wykreowany przez nie wizerunek skłaniał do określonych typów zachowań: prowadził do zniewolenia kobiecej cielesności, a tym samym jej seksualizacji. Artystki, na początku działania, stworzyły

prowadzących programy telewizyjne. Komentarze, które towarzyszyły *Tele Game*, takie jak „Ściągnij bluzkę”, pojawiały się również na antenie TVN Gra.

²² W momencie ogłoszenia decyzji o usunięciu pracy z wystawy stałej w MN w Warszawie była ona pokazywana także w BWA Zielona Góra pod nazwą „Rachunek z miłości platonicznej. Wystawa kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie”.

²³ Informacja z prywatnego konta artystki na Facebooku.

²⁴ I. Kowalczyk, *Ciemne strony małej dziewczynki — na wybranych przykładach z polskiej sztuki współczesnej*, [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Poznań 2003, s. 62.

swoją postawą wrażenie pełnej kontroli nad zaplanowaną akcją. W trakcie trwania działania okazała się ona pozorna, stłumiona przez władzę i siłę nad kobietami, którą poczuli dzwoniący widzowie — wszak styl trenowania i dyscyplinowania zdominował cały performans. Losowe komendy, przytoczone w artykule przez Kowalczyk, podczas *Tele Game* znalazły swoje urzeczywistnienie. Okazały się również przykładem patokultury²⁵, o której pisała Ewa Hyży. Performerki ukazały swoim działaniem, że model kobiety wyzwolonej w patokulturze jest jedynie pozorny. Kobiety mogą wybierać z określonej puli konkretnych estetyk mających je wpisać w ciągłą potrzebę tworzenia seksualnie aprobowanych podmiotów, które — jak zwracałam wcześniej uwagę — nigdy nie są skończone, nigdy nie są doskonałe, nigdy nie spełnią wszystkich oczekiwań. Kobiety stały się przedmiotami w określonej machinie oczekiwań, a ich intymność — produktem, który miał zaspokajać potrzeby związane z ponowoczesną erotyką. „Jesteśmy narzędziem w Pana rękach”²⁶ — stwierdziła w trakcie performansu Karolina Wiktor. *Tele Game* miało na celu ukazać, jak minimalne poczucie władzy może wpłynąć na człowieka. Warto też zwrócić uwagę na proces powolnego zawłaszczania ciała, który nastąpił w performansie. Początkowe komendy osób dzwoniących brzmiały następująco:

„Chciałem Wam dać pierwszą prośbę-instrukcję wysłać. Czy możecie się nam tak pięknie uklonąć tutaj? [śmiech kobiety]. Jeszcze jakieś takie delikatne, miłe pozdrowienie możecie wysłać mojej małżonce tutaj [śmiech kobiety]”.

„Zbliźcie się do kamery, nie widać waszych twarzy”.

„Czy mogą Panie zdjąć perukę... No dużo lepiej... Okulary też mi przeszkadzają [okulary korekcyjne]”.

„Czy mogą się Panie odwrócić? [kobiety odwracają się, śmiech mężczyzny] Przejsz parę kroków w przód i się wrócić”.

„Chciałbym, żeby usiadły Panie po turecku [...]. A teraz może sukieneczki do góry. A czy mogą sobie jeszcze coś życzyć?”

KW: To Pan dzisiaj decyduje.

Aha. A czy mogą Panie odsłonić swoje piękne piersi? A druga Pani? Pani z tatuażem? Bardzo ładne mają Panie piersi. A teraz mogą Panie wstać? I zdjąć majteczki”.

„Ja prosiłbym, żeby się Panie już ubrały”.

„Dobry wieczór, czy możecie ściągnąć pończoszki?”.

„Halo. Ja mam taką prośbę, aby się Panie teraz rozebrały”.

„Prośba ze studia, czy możecie się ubrać i opowiedzieć o zdjęciach, które wyświetlą się na tablicy?”.

„Czy ja mogę mieć esencjonalne pytanie? Czy mogą mi Panie wytłumaczyć skąd pomysł na to działanie?”²⁷

²⁵ E. Hyży, *Kobiety, ciało i tożsamość*, s. 205.

²⁶ Wszystkie wypowiedzi performerki pochodzą z nagrania wystąpienia Grupy Sędzia Główny pt. *Part XL. Tele Game*, Artmuseum, <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/sedzia-glowny-part-xl-telegame?age18=true> (dostęp: 20.12.2022).

²⁷ *Ibidem*.

Telefony, w których padała prośba o rozebranie się, ukazanie części ciała, pochodziły od mężczyzn. Dopiero ostatnie przytoczone pytanie, zadane przez kobietę, pozwoliło artystkom na przybliżenie idei stojącej za pomysłem na to działanie. Żaden z oglądających nie zainteresował się samą ideą owego performansu, lecz koncentrował się wyłącznie na potencjale władzy, który został mu zaoferowany. Dopiero po kilkudziesięciu minutach padło pytanie o sam koncept. Towarzyszyło mu podziękowanie artystkom za działanie, za odwagę oraz ubolewanie nad mnogością próśb o rozebranie się. W następnych minutach zadzwonił kolejny uczestnik, który także poprosił artystki o ściągnięcie sukienek. Gdy Karolina Wiktor poprosiła go o powtórzenie pytania, telefon się urwał. Prośby, które padły w trakcie performansu, pokazują, jak łatwo dyscyplinować kobiece ciało, określać je przez pryzmat estetyki oraz tego, czy wpisuje się ono w akceptowalny model seksualności. Mnogość komentarzy odnosząca się do wieku artystek, uwagi o atrakcyjności dziewcząt, urodzie ich ciała, pokazuje, że obrany przez nie wizerunek został społecznie zaakceptowany, że spełniły kryteria uprzedmiotowienia seksualnego oraz wpisał się w koncept tresury. Prośba o ściągnięcie okularów i peruk uwypukla jedynie dążenie do estetyzacji ciała artystek przez usunięcie tych elementów, które mogłyby stanowić komunikat braku. Może być ona odczytywana jako próba odkrycia, czy w tej konwencjonalnej estetyce ciała nie ma jakiejś niedoskonałości. Performans ujawnił to, że — po pierwsze — intymność uległa komercjalizacji oraz — po drugie — władza wpływa na intymność: ma moc sprawczą, aby ewokować intymność w przestrzeni publicznej²⁸.

Wspomniane wcześniej wyzwolenie z „wyzwolenia” kobiet, nabiera postfeministycznego znaczenia w sztuce drugiej dekady XXI wieku. To wtedy wyraźne staje się wykorzystanie w sztuce własnego wizerunku w sposób prześmiewczy, zabawowy. Artyści dzięki temu wytwarzają poczucie upodmiotowienia, które okazuje się podstawą emancypacji.

Będąc kilka lat temu w Helsinkach, jakoś chyba w grudniu, maszerowałam przez miasto w roztapiającym się śniegu w zamoszonych kozakach na szpilkach. Rozglądając się wokół i zdałam sobie sprawę z tego, że tylko ja chodzę w tak niewygodnych butach. Reszta dziewczyn miała buty lepiej dostosowane do takich okoliczności. Natomiast dużo bardzo niewygodnych butów noszą kobiety na wschodzie: w Rosji, Ukrainie. Zdałam sobie wówczas sprawę z tego, jak daleko sięgają kwestie równościowe, które podświadomie determinują nawet to, czy jest mi wygodnie, kiedy idę w śniegu po mieście. I znowu prywatne jest publiczne²⁹.

Wspomniana zabawa ze standardami, z narzuconym projektem seksualizacji wizerunku kobiet, pojawia się w pracach Agaty Zbylut. *Pańcia* (2018) odpowiada na problem dotyczący mechanizmów konsumpcyjnych. Zbylut w swojej pracy wskazuje na presję wymuszającą na kobietach nieustanną walkę o to, aby

²⁸ Grupa Sędzia Główny podjęła się dalszej eksploracji zagadnień związanych z erotyzacją ciała, władzą oraz seksualizacją. W *Hommage à Natalia LL*, pracy z 2006 roku, grupa trawestuje słynną pracę Natalii LL.

²⁹ A. Zbylut, *Muka*, Szczecin 2019, s. 217.

utrzymać swoją urodę. We współpracy z lekarką Bogną Gaj podejmuje się eksperymentu na własnym ciele, który ma odsłonić owe mechanizmy kryjące się za osiągnięciem społecznie akceptowalnego wyglądu. W tym celu artystka tworzy serię autoportretów.

Zacząło się od wizyty u kosmetyczki, która miała mi usunąć makijaż permanentny brwi. Zabieg był bardzo bolesny, po powrocie do domu moje brwi krwawiły. Wiedziałam, że czeka mnie kilka dni spędzonych samotnie w domu w oczekiwaniu na zejście opuchlizny. Podczas tego czekania zrobiłam pierwszą serię zdjęć.

[...]

Siedząc w domu z bąbelkami kwasu hialuronowego na szyi zdałam sobie sprawę z tego, że ten czas „pomiędzy” jest niewidoczny dla osób postronnych, że nigdy nie widziałam nikogo w stanie, w jakim sama teraz jestem³⁰.

W społeczeństwie dochodzi do rozłamów w kontekście granic medycyny estetycznej. Zbylut wskazuje, że wiele zabiegów estetycznych dostępnych w gabinetach dentystrycznych, a nawet u kosmetyczki, nie przynosi poczucia wstydu. Jednak cóż jest bardziej wstydlivego, niż kobieta, która nie jest w stanie pogodzić się ze swoim wiekiem? — pyta Zbylut³¹. „Uczy się nas, byśmy ignorowały nauczania naszych matek dotyczące piękna, ozdób czy uwodzenia ponieważ matka — starzejąc się — zawiodła. Jeżeli kobiecie uda się mieć mentora, to relacja z nim będzie miała charakter profesjonalny i nie będzie w niej miejsca na nabywanie takich intymnych umiejętności”³².

Zbylut zwraca uwagę na dążenie do idealizacji ciała w kulturze ponowoczesnej, w której liczy się wyłącznie perfekcyjność. Relacja z osobą wskazującą drogę do owego ideału będzie miała charakter profesjonalny — czyli obierze formę Giddensowskiego autorytetu³³, który zastąpi niespełniającą oczekiwań relację z bliskimi (u Zbyluta przykład ze starzejącą się matką). To, co możemy zaobserwować w serii *Pańcia*, to przykład dzieła posługującego się zarówno ironią, jak i empatyczną percepcją. Ironiczny zabieg został zastosowany przez artystkę w samym tytule dzieła. Użycie słowa „pańcia”³⁴, którego konotacja wskazuje na prześmiewcze określenie kobiet przesadnie dbających o swój wygląd, zostało zestawione z wizualizacją zabiegu odzierającego kobietę z przesadności — z usunięciem makijażu permanentnego. Makijażu, który miał sprawiać, że kobieta zawsze będzie gotowa do zaprezentowania swoich wdzięków. Widok zakrwawionych brwi przełamuje stereotypową reprezentację gotowego produktu, jakim jest pańcia. Natomiast empatyczna percepcja wynika z postawienia się przez Zbyluta

³⁰ *Ibidem*, s. 28–29.

³¹ *Ibidem*, s. 29.

³² N. Wolf, *Mit urody*, przeł. M. Rogowska-Stangret, wstęp do pol. wyd. K. Dunin, Warszawa 2014, s. 105.

³³ A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, 2006, s. 255–256.

³⁴ A. Zbylut, *Muka*, s. 41–48.

w roli podmiotu samostanowiącego o sobie. Podmiotu obnażającego się z tego, co prywatne/intymne. Zbylut w autoportretach niezwykle świadomie wykorzystuje swoją seksualność. To samo czyni w pracy *Fotografia intymna* z 2018 roku. Na 13 fotografiach widzimy ją leżącą na łóżku z białą pościelą³⁵. Artystka układa swoje nagie ciało w śmiałych pozach, nie odsłaniając jednak przy tym intymnych części ciała. Pozostają one zasłonięte przez otwarty laptop z widocznym logotypem firmy Apple. Zbylut tworzy wizualną grę z odbiorcą: z jednej strony prowokuje tytułem, że oto mamy fotografię sfer intymnych kobiecego ciała, a z drugiej — przez zasłonięcie tych sfer ukrywa to, co intymne. Pozostaje więc pytanie: czym jest tytułowa intymność w fotografiach artystki? Staje się ona prowokacją oraz grą ze wyobrażeniami odbiorcy. Zbylut w przyjmowanych przez siebie pozach powiela przedstawienia kobiet z popularnych czasopism przeznaczonych dla mężczyzn. Z jednej strony odsłania intymność poprzez powielenie ponowoczesnej erotyki, a z drugiej — zasłania genitalia, przez co sprowadza intymność do sfery osobistej, prywatnej, nieekspozowanej publicznie. Jej praca może również stanowić komentarz do stopniowego odchodzenia od cielesnej reprezentacji intymności w stronę budowania jej nowego znaczenia. Zasłaniająca się (choć nie w geście zawstydzienia) Zbylut stanowi komunikat — fotografuję swoją intymność, jednak tylko ja mam do niej dostęp. Ciekawe jest również to, czym artystka zasłania genitalia. Nie jest to białe prześcieradło, na którym leży. Użycie go mogłoby symbolicznie odnosić się do zawstydzienia, ukrycia nagości pod materiałem. Zasłonięcie się laptopem można zinterpretować jako owe uświadomienie sobie konieczności ograniczenia wyborów. Zakrycie intymnych części ciała jest wyborem. Nie musimy już ukazywać swojej nagości, aby nadażyć za oczekiwaniem medialnym, za realizacją wszystkich celów narzuconych przez społeczeństwo. W normalizowaniu seksualności bardzo istotną rolę odgrywa wzrok. To właśnie patrzeć, przyglądać się, obserwowanie aktów seksualnych miało na celu ich detabuizację, normatywizację i oswojenie, a w konsekwencji doprowadziło do — wspomnianego przeze mnie wcześniej — uprzedmiotowienia osób upubliczniających swoje akty seksualne. Jednak rola wzroku jest tutaj kluczowa w zrozumieniu procesu detabuizacji i normatywizacji seksualności.

We wzrokocentrycznej władzy w obliczu seksualizacji chodzi głównie o przyjemność, swoiste konsumowanie ciała. Konsumpcja, jak wskazuje Wojciech Klimczyk, jest działaniem w ponowoczesnej kulturze, które ma znieczulić na lęki związane z realnym obcowaniem z ciałem³⁶. Badacz zwraca uwagę, że konsumpcja ciała stała się projektem — od kreacji medialnego wizerunku ciała młodego, powabnego, do budowania ciała wedle własnych zasad³⁷. Kiedy patrzymy

³⁵ A. Zbylut *Fotografia intymna*, Agata Zbylut, <https://agatazbylut.com/Article/fotografia-intymna> (dostęp: 20.01.2023).

³⁶ W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, s. 118.

³⁷ „Ciała się obecnie wybiera” (*ibidem*, s. 119).

na działania Agaty Zbylut, z jednej strony musimy się zgodzić z Klimczykiem, że ciało funkcjonuje w kategoriach projektu kształtowanego przez sam podmiot. Z drugiej — nie sposób nie zauważyć, że obrany przez nią projekt sięga po kulturowe klisze erotyzujące kobiece ciało. W *Fotografiach intymnych* Zbylut w sposób świadomy wykorzystuje ciało jako przedmiot konsumpcji. Artystka buduje reprezentację ciała na własnych zasadach, jednak pula form wyrazu sprowadza się do powielania zabiegów mających znieczulić odbiorcę. Prowadzi to do tego, że w *Fotografiach intymnych* dominuje reprezentacja nagiego ciała jako formy idealnej, z małym wyjątkiem – zakryciem części intymnych laptopem.

Zbylut przełamuje model kobiety wyzwolonej: kreuje obraz bardzo samoświadomej kobiecej seksualności, który nie spełnia kryteriów normalizujących kobiecy wizerunek. Dokonuje wizualnego wyzwolenia z modelu kobiety wyzwolonej. W zestawieniu z performansem Grupy Sędzia Główny widzimy wyraźnie, że Zbylut nie chce swoim wizerunkiem wpisać się w określony model kobiecości. Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak, ubierając się w krótkie sukienki, peruki i podkolanówki, świadomie wpisują się w społecznie narzucony model kobiecości — w tym przypadku podlegający formom dyscyplinowania. Zbylut dokonuje mocnego przełamania, przejmując władzę nad swoim ciałem.

Ważnym przykładem z obszaru swoistego przejmowania władzy nad swoim ciałem jest praca Iwony Majdan *Casting na męża* (2002). Jej projekt oddaje charakter potencjalności wyzwolenia z intymności zniewolonej. Artystka dokonuje wyzwolenia ze schematu kobiety wyzwolonej, nie tylko na płaszczyźnie wizualnej, lecz także w sferze emocjonalnej. Iwona Majdan jest Polką, która na co dzień mieszka w Kanadzie. W 2002 roku zdecydowała się na powrót do kraju, aby zorganizować *The Love Project*³⁸. Przez trzy miesiące w przestrzeniach galeryjnych w największych polskich miastach przesłuchiwała kandydatów na potencjalnego męża. Majdan pisze o samej akcji w następujący sposób:

PANOWIE, UWAGA, UWAGA!

Przez następne trzy miesiące intensywnie poszukuję kandydatów na męża. Pragnę ogłosić moje intencje w całej Polsce (i zrobić małe zamieszanie). Jak na razie, plan akcji zakłada podanie ogłoszeń do głównych gazet oraz komunikatów o precyzyjnie ustalonych spotkaniach w różnych miejscowościach z „zainteresowaną” publicznością (pierwsze takie spotkanie odbyło się 21 listopada w Lublinie w Galerii KONT). Przewiduję również bezpośrednie „zaczepki” interesujących mnie osób w kawiarniach, tramwajach i na ulicy. Rodzina też dołączy się do akcji, zapoznając mnie ze znajomymi kawalerami (nie wiem[,] czy ich wybór przypadnie mi do gustu). Proces, którego się podejmuję[,] składa się z wielu niewiadomych. A ryzyko jest nie małe³⁹.

Iwona Majdan zamieszcza również konfesyjne wyjaśnienie zorganizowanej przez siebie akcji:

³⁸ I. Majdan *The love project*, Iwona Majdan, http://iwonamajdan.com/projects/love_project.html (dostęp: 5.02.2023).

³⁹ I. Majdan, „*The love project*” — *casting na męża*, BWA Zielona Góra, <https://bwazg.pl/archiwum/29-2003/628-iwona-majdan-qthe-love-project-qcasting-na-ma-090103> (dostęp: 5.03.2023).

Zapraszam Was do wspólnego przeżywania, poprzez moje intymne zwierzenia. Będę zawiadamiać Was o ważnych spotkaniach oraz publicznie ogłoszę moją decyzję. Być może później zaproszę Was na ślub. Moje prace artystyczne często podejmują temat intymności. W poprzednich akcjach zapraszałam nieznanne mi osoby, aby milcząc, towarzyszyły mi w miejscach publicznych. Zostawiałam swój numer telefonu w wielu miejscach, aby nawiązać kontakt z przypadkowymi osobami. Ostatnio, pisałam listy miłosne i wysyłałam je do osób wybranych z książki telefonicznej⁴⁰.

Majdan przełamuje społeczny porządek wynikający z kultury patriarchy, w którym głównym podmiotem sprawczym zamążpójścia ma być mężczyzna, i pozwala na zaistnienie w publicznym dyskursie emocji bezpośrednich. Dzieje się tak ze względu na konfesyjny charakter tego dzieła. Szczerość działa emancypacyjnie na intymność zniewoloną.

Wyzwolenie, które dokonuje się w działaniu Majdan, wiąże się również z przewartościowaniem społecznej hierarchii. Według Joanny Tokarskiej-Bakir w kulturze ponowoczesnej od kobiet wymaga się, aby ich pozycja społeczna była niższa od tej, którą zajmują mężczyźni. Kobieta jest również piętnowana za zbytne ujawnianie się ze swoim ja — przypisuje się jej wtedy miano ekshibicjonistki⁴¹. Gdy ze swoimi wyznaniem obnaża się społecznie mężczyzna, określany jest on jako ekscentryk i odkrywca⁴². Działanie Majdan jest przykładem reprezentacji pełnego wyzwolenia, obrazuje kobiecą wolność w sposób, który opisała Joanna Tokarska-Bakir: „[kobieta] powinna być wolna, być sobą, to jest być kobietą na swój własny sposób, na tysiąc i jeden własnych sposobów”⁴³. Artystka zaproponowała alternatywną interpretację ról płciowych: oparła scenariusz projektu na kobiecych działaniach dalekich od modelu zseksualizowanej „kobiety wyzwolonej”. Majdan w podsumowaniu projektu zwraca uwagę na funkcjonowanie kobiety w polskim społeczeństwie. Wskazuje, że jej eksperyment udowodnił, że w Polsce wciąż myśli się o kobiecie jako o „kruchej istotce, która zajmuje się przygotowaniem kolacji i domem”⁴⁴.

Majdan oferuje siebie jako główny element działania artystycznego. Ekspozuje swoją osobowość, obnaża się emocjonalnie przed potencjalnymi kandydatami. Prezentuje swoje intymne ja jako towar, który może zainteresować potencjalnego męża. Jej działanie nie tylko prowokuje do spojrzenia na sytuację zamążpójścia w odmiennym ujęciu niż ukonstytuowany przez porządek patriarchalny. Dopuszcza ekspozycję intymną w konfrontacji z obcymi mężczyznami, aby wskazać na konieczność szczerości w budowaniu trwałych relacji.

W trakcie trwania projektu artystka publikuje na swojej stronie dziennik. W publikacji informuje o swoich emocjach związanych z akcją. Teksty te są

⁴⁰ *Ibidem* (interpunkcja oryginalna).

⁴¹ J. Tokarska-Bakir, *Wypowiedź w dyskusji redakcyjnej. Kobiety twórcze. Między eksploatacją a wykluczeniem*, „Pismo OŚKA” 1999, nr 3, s. 1–14.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ M. Wendołowska, *Casting na męża*, „Uroda” 2003, nr 5, s. 135.

przykładem swoistego pamiętnika intymnego. Zapiski pozwalają nam towarzyszyć artystce w procesie, który, jak się finalnie okazuje, zakończył się dla niej rozczarowaniem. Artystka zakochuje się w jednym z uczestników projektu. Ta relacja jednak szybko zostaje zakończona przez potencjalnego partnera. Nie sprawia to jednak, że Majdan rezygnuje z przedsięwzięcia⁴⁵. Finalnie okazuje się, że z całej akcji największą wartość ma dziennik artystki. Publikowany przez cały czas trwania projektu wywołał niemałą dyskusję wśród krytyków sztuki, którzy bardziej niż samą ideą działania zajęli się analizą stanów emocjonalnych artystki⁴⁶.

Jak widać, erotyzacja ciała, a dokładniej — potraktowanie go jako swoistego materiału — obrazuje różne strategie dotyczące wyzwolania intymności ze ściślego powiązania jej z seksualnością. W przypadku Grupy Sędzia Główny ukazano model stereotypowej seksualizacji kobiecego ciała, wynikający z procesów tresowania, a tym samym zarysowano mechanizm zniewolenia intymności oraz ograniczenia możliwości samodecydowania o sobie samej. Artystki jak w soczewce przedstawiły społeczny problem uprzedmiotowienia ciała. Agata Zbylut przełamuje owe zniewolenia: zwraca uwagę na możliwość wyzwolenia się za sprawą przewrotu w reprezentacji kobiecości przez ujawnienie tego, co ukryte. Natomiast Majdan koncentruje się na ukazaniu pełnego wyzwolenia i swobody samodecydowania. Wykorzystuje do tego śmiałą grę ze stereotypami i konwencjami zasymilowanymi przez kulturę polską, poprzez ukazanie kobiecej inicjatywy w budowaniu relacji.

W celu dokonania emancypacji intymności należy wyswobodzić ją z błędnego koła nieustającego dążenia do ulepszonej seksualności, ale też odrzucić utożsamianie intymności wyłącznie z seksualnością. Załączkiem owego odrzucenia był projekt Iwony Majdan. A działania Grupy Sędzia Główny czy Agaty Zbylut ukazały jak opresyjne jest ograniczanie reprezentacji intymności wyłącznie do klisz wynikających z kultu ciała. Wyzwolić intymność to znaczy tworzyć w sposób szczery, unikając błędnego koła wynikającego z erotyki ponowoczesnej.

Intimacy of the body: Performative strategies of emancipation from “emancipation”

Abstract

This paper discusses the phenomenon of enslaved intimacy. The author refers to the analysis and interpretation of works created by contemporary Polish artists. The discussion of the processes of liberation from stereotypical models of body perception, in which women are still inscribed,

⁴⁵ A. Szulc, *Iwona w nagrodę*, „Polityka” 2003, nr 7, s. 78.

⁴⁶ Pojawiły się publikacje określające projekt jako „alternatywę dla rozżalonej starej panny”. Zob. M. Radkiewicz, „Mąż dla Kanadyjki”. *Role płciowe w The Love Project Iwony Majdan*, [w:] *Gender w kulturze popularnej*, Kraków 2003, s. 172.

is undertaken. The article presents three strategies of this kind of liberation. These strategies are discussed and analyzed through the prism of the actions of the group Sędzia Główny, the works of Agata Zbylut, and one action of Iwona Majdan.

Keywords: intimacy, contemporary art, body, polish art

Bibliografia:

- Adamus-Matuszyńska A., *Konflikt w społeczeństwie a emocje człowieka*, „Chorzowskie Studia Polityczne” 2013, nr 6, s. 217–246.
- de Beauvoir S., *Kobieta niezależna*, [w:] S. de Beauvoir, *Druga pleć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003.
- Betterton R., *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*, London-New York 1996.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2010.
- Giddens A., *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2006.
- Gromkowska A., *Kobiecość w kulturze globalnej. Rekonstrukcje i reprezentacje*, Poznań 2002.
- Grosz E., *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington 1994.
- Helios J., Jedlecka W., *Wpływ feminizmu na sytuację społeczno-prawną kobiet*, Wrocław 2016.
- Holmes B., *Manifest afektywistyczny*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013.
- Hyży E., *Kobieta, ciało i tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.
- Klimczyk W., *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków 2008.
- Kowalczyk I., *Ciemne strony małej dziewczynki — na wybranych przykładach z polskiej sztuki współczesnej*, [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz, Poznań 2003.
- Kristeva J., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980.
- Majdan I., „The love project” — *casting na męża*, BWA Zielona Góra, 2003, https://bwazg.pl/archiwum/29-2003/628-iwona-majdan-qthe-love-projectq-casting-na-ma-090103_
- Majdan I., *The love project*, http://iwonamajdan.com/projects/love_project.html.
- Melosik Z., *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*, Kraków 2010.
- Part XL. Tele Game*, Artmuseum, <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/sedzia-glowny-part-xltele-game?age18=true>.
- Radkiewicz M., „Mąż dla Kanadyjki”. *Role płciowe w The Love Project Iwony Majdan*, [w:] *Gender w kulturze popularnej*, Kraków 2003.
- Szulc A., *Iwona w nagrodę*, „Polityka” 2003, nr 7, s. 78.
- Tokarska-Bakir J., *Wypowiedź w dyskusji redakcyjnej. Kobiety twórcze. Między eksploatacją a wykluczeniem*, „Pismo OŚKA” 1998, nr 3, s. 1–14.
- Wendołowska M., *Casting na męża*, „Uroda” 2003, nr 5, s. 132–135.
- Wolf N., *Mit urody*, przeł. M. Rogowska-Stangret, wstęp do pol. wyd. K. Dunin, Warszawa 2014.
- Zbylut A., *Fotografia intymna*, <https://agatazbylut.com/Article/fotografia-intymna>.
- Zbylut A., *Muka*, Szczecin 2019.

* * *

Agata Łżykowska-Uszczuk — doktorka, kulturoznawczyni, pedagożka, muzealniczka i animatorka kultury. Od 2015 roku realizuje oraz współorganizuje projekty włączające w życie kulturalne Wrocławia. Autorka cyklu warsztatów „Sztuka szuka zmysłów” oraz „Dotknij muzeum”, w którym otwiera na praktykę poznawania sztuki współczesnej wszystkimi zmysłami. Publikowała w periodykach naukowych, między innymi w „Kulturze Popularnej”, „Literaturze”, „Fragile” oraz w „Pracach Komisji Nauk Filologicznych Oddziału PAN we Wrocławiu”. Współautorka monografii naukowej *Anarchizm — nowe perspektywy* (2017). Zdobywczyni honorowego wyróżnienia w konkursie Zachęty Narodowej Galerii Sztuki za projekt dysertacji doktorskiej (2019).

Anna Adamowicz

ORCID: 0000-0002-3440-0956

Uniwersytet Adama Mickiewicza

O pewnej feministycznej korekcie Spolegliwa opiekunka wobec technorzeczywistości

Abstrakt: W prezentowanym tekście proponuję podjęcie z feministycznych perspektyw krytycznej reinterpretacji systemu etycznego opracowanego przez polskiego filozofa Tadeusza Kotarbińskiego, zwanego „spolegliwym opiekunstwem” oraz próbę umiejscowienia go w kontekście współczesnie rozumianej rzeczywistości technicznej. Inspiracją do zastosowania takiego namysłu jest przede wszystkim rozwój koncepcji troski w dyskursach feministycznych. W artykule podejmuję się sprawdzenia, jak koncepcja ta może funkcjonować w świecie zdominowanym przez technologię, jeśli wpisujemy ją w ramy spolegliwego opiekunstwa? Odpowiedzi na wyzwania współczesnego świata, zwłaszcza na postępujące zmiany klimatyczne, rosnące nierówności społeczne oraz gwałtowny rozwój technologii zwykle się poszukują w ramach systemu, w którym świat ten funkcjonuje — dla podkreślenia różnicy pomiędzy nieco już zmurszałym kapitalizmem rodem z początków minionego stulecia oraz nałożenia nań nieco bardziej „przyjaznej” (a jednocześnie jeszcze bardziej alienującej) maski, pod którą kryje się przekonanie, że interesy wielkich korporacji da się pogodzić z potrzebami „małuczki”. Przyjęta w artykule metodologia pozwala zweryfikować, jaką korzyść może przynieść feministyczna reinterpretacja koncepcji osadzonych w dawniejszych kontekstach czasowych i społecznych, ze szczególnym uwzględnieniem ich zastosowania w kontekście rozwoju technologicznego.

Słowa kluczowe: krytyka feministyczna, spolegliwe opiekunstwo, technika, technologia

Wstęp

Dynamiczny postęp współczesnych technik¹ cyfrowych i związane z nim ujawnienie szeregu dotąd nieznanych problemów wymaga od badaczek feministycz-

¹ Na potrzeby tego artykułu przyjmuję szerokie rozumienie pojęć „technika” i „technologia”, mając na uwadze zarówno ich materialne jak i fenomenologiczne usytuowanie. Podzielałam w tym kontekście rozważania J. Malińskiego, który w swoim artykule zwięźle przedstawia filozoficzne źródła, zwracając jednocześnie uwagę na polityczny kontekst, w którym owe pojęcia funkcjonują, zob.: J. Maliński, *Technika, technologia, technology*, „Transformacje/Transformations” 2020, nr 1–2.

nych gruntownego przyjrzenia się i krytycznej rekonstrukcji. Wielowymiarowość rozwoju, w obrębie którego przenikają się stosunki polityczne, społeczne, gospodarcze, zarówno te o zasięgu globalnym, jak i dotyczące kwestii codziennego życia, angażuje w tworzenie technologicznego dyskursu podmioty o zróżnicowanym doświadczeniu i zasobach. W obrazie współczesnej techniki dominuje wizja osadzona na racjonalności, rozumianej za Marcusem² jako racjonalność technologiczna. Wizja taka oznacza, że za rozwojem technicznym stoją wysoko zorganizowane procesy produkcji, w których człowiek jest zarówno wytwórcą, jak i konsumentem. W dzisiejszym kontekście uzasadnionym wydaje się uzupełnienie takiej definicji o działania globalnych relacji kapitalistycznych, w ramach których kontrolę nad kierunkiem rozwoju techniki przejęły cyfrowe korporacje oraz zarządzająca nimi technologiczna kadra „krzemowych geniuszy” i technologicznych posiadaczy.

Wraz z globalnym rozwojem cyfrowych technologii ujawnił się szeroko problem, który można opisać jako wielopoziomowy brak ujmowania doświadczenia podmiotów innych niż biali, zwykle zamożni, usytuowani w ramach „zachodnich” kontekstów korporacyjnych i akademickich, wykształceni w duchu technologicznym mężczyźni, których zarówno poglądy polityczne, jak i styl życia stanowią emanację doktryny neoliberalnej. Podmioty o takim usytuowaniu decydują o sposobie rozwoju technicznego, sprawując władzę polityczną i ekonomiczną nad zasobami technologii. W świetle niemalże totalnego wpływu technologii na społeczeństwa, w zasięgu panowania białych techno-kowbojów znalazły się już nie tylko kobiety, ale również osoby z kontekstów pozaeuropejskich i postkolonialnych, osoby o różnym stopniu sprawności intelektualnej i wreszcie — maszyny technologiczne i wszelkie inne przedmioty nieludzkie³.

Wobec zarysowanej tezy, ogólnym i nadrzędnym celem tego artykułu jest wskazanie na sposoby krytycznego zrekonstruowania kapitalistycznej racjonalności technicznej. U podstaw zaproponowanych analiz znajduje się przede wszystkim dorobek współczesnej krytyki feministycznej (głównie jej odniesienia do świata technicznego i posthumanistycznego). Obserwacje doprowadzające mnie do przyjęcia krytycznej postawy wynikają z namysłu nad sposobami, przez które możemy radzić sobie z postępującą alienacją będącą wynikiem rozwoju technicznego. Proponowanemu przez system neoliberalny i kapitalistyczny „pakietowi” działań, u podstaw którego leży przywiązanie do bezwzględnej rywalizacji silniejszych ze słabszymi (na poziomie zarówno indywidualnym, jak i globalnym) — mającej stanowić remedium na ewentualne „niedostatki” rozwojowe

² H. Marcuse, W. Gromczyński, S. Konopacki, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa 1991.

³ Poszczególni badacze podejmowali w ostatnich latach problem rozróżnienia pojęcia techniki i technologii w polskim kontekście postransformacyjnym, zob. Z. Łucki, *Proszę... nie mówmy „technologia” na technikę!*, „Biuletyn Informacyjny Pracowników Akademii Górniczo-Hutniczej” 1999, nr 63; J. Maliński, *Technika, technologia, technology*.

oraz postrzeganej w sposób wręcz dogmatyczny roli rynku i deregulacji jako metod rozwiązania globalnych i lokalnych problemów technologicznych i klimatycznych — przeciwstawiany jest sygnowany przez ruch feministyczny (co najmniej od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku) zwrot ku wzajemnej trosce i opiece. Ma on na celu upodmiotowienie aktorów społecznych pozostających do tej pory poza głównym nurtem technologicznego namysłu i włączenie weń doświadczenia nie tylko podmiotów ludzkich, ale również wszystkich tych istot, które w kapitalistyczno-biblijnej wizji podlegają wyłącznie nadzorowi i kontroli człowieka (mężczyzny) jako panującego nad światem. Diagnoza taka jest jednym z powodów, dla którego podejmują się wzięcia na warsztat analityczny koncepcji etycznej *spolegliwego opiekuństwa*, odszukując w niej daleko posunięty potencjał „troski w działaniu”. Koncepcja ta, uzupełniona o wydający się w tym kontekście niezbędny wymiar feministyczny, może stanowić interesujący zarówno praktycznie, jak i teoretycznie system moralno-etyczny we współczesnym technoświecie.

Feministyczna archeologia techniki

Badaczki o proveniencji feministycznej, usytuowane głównie w kontekście „zachodniej akademii”, w pierwszej kolejności zainteresowały się wpływem rozwoju technicznego na bezpośrednie doświadczenie kobiet. Zainteresowanie to pojawiło się w ruchu feministycznym stosunkowo niedawno, a mianowicie na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, wraz z nastaniem okresu określanego drugą falą feminizmu⁴. W owym czasie, jak podaje Judy Wajcman, rozwinął się w środowisku feministycznym krytyczny namysł nad relacjami technologii i pracy kobiet oraz praw reprodukcyjnych, zależnościami pomiędzy technologią a płcią kulturową czy rozwojem technologii domowych. Technologia postrzegana była jako obszar kultury patriarchalnej i zdominowanej przez mężczyzn. Wśród przeważających postaw krytycznych można było znaleźć również takie, które w tym rozwoju upatrywały potencjał emancypacyjny, żywiąc nadzieję na poprawę sytuacji kobiet. Jedną z badaczek reprezentujących takie podejście była amerykańsko-kanadyjska pisarka i aktywistka Shulamith Firestone. W swojej książce *The Dialectic of Sex: A Case for Feminist Revolution* pisze o pozytywnym wpływie rozwoju technologii medycznej (pojawienie się pigułki antykoncepcyjnej i metody *in vitro*) czy automatyzacji pracy na sytuację kobiet. Zastąpiwszy marksowską kategorię klasy społecznej kategorią płci kulturowej (gender), Firestone postulowała przejęcie przez kobiety kontroli nad środkami produkcji (w tym produkcji technicznej) jako sposób na wyzwolenie spod patriarchalnej opresji. Pomimo krytycznego ostrza skierowanego na technikę w jej patriarchalnym kontekście feministka ta dostrzegała w technologii potencjał emancypacyjnego

⁴ J. Wajcman, *Feminism Confronts Technology*, Cambridge-Oxford-New York-Boston 1991.

przymierza. Lokując nieuniknioną opresję kobiet i dzieci w „biologicznej jednostce rodziny”, Firestone pisze, że „oto nastały czasy, w których technologia stwarza warunki do obalenia dotychczasowych »naturalnych opresji« oraz ich kulturowych umocowań”⁵.

Myślenie Firestone o technice było jednakże myśleniem ery przedcyfrowej, w której technika, nawet w Stanach Zjednoczonych, stanowiła w większości efekt działania państwa — wielkie projekty kosmiczne, medyczne czy cybernetyczne tych czasów wywodziły się z inicjatyw rządowych. Udział przedsiębiorstw prywatnych czy, jak dziś, korporacji przynajmniej do lat siedemdziesiątych XX wieku regulowano centralnie. Istotną rolę odgrywał świat amerykańskiej akademii technicznej⁶.

Kolejnym istotnym dla rozwoju feministycznej krytyki technologii okresem są lata dziewięćdziesiąte XX wieku, kiedy do głosu doszedł nurt zwany cyberfeminizmem. Jego ukonstytuowanie się było wynikiem upowszechnienia internetu i początku przemian cywilizacyjnych, które dziś określamy mianem rewolucji cyfrowej. Prekursorzki feminizmu cybernetycznego postrzegały sieć internetową jako przestrzeń, w której zrealizować się może ostateczne wyzwolenie kobiet spod jarzma patriarchy. Internet reprezentował dla nich radykalnie demokratyczną, rozproszoną i zorientowaną horyzontalnie strukturę, niósł za sobą obietnicę ukształtowania się sprawiedliwego społecznie świata i jawił się jako narzędzie do budowania i podtrzymywania międzynarodowych, kobiecych sieci wsparcia.

Cyberfeminizm został zapoczątkowany radykalnym działaniem w sferze publicznej australijskiej grupy artystek i performerek VNS Matrix, które na budynku jednej z galerii sztuki w Sydney wyświetliły billboard w swojej treści nawiązujący do nowej, cyfrowej estetyki i głoszący, że łechtaczka prowadzi bezpośrednio do macierzy (*matrix*)⁷. Billboard ten został następnie opracowany naukowo przez brytyjską filozofkę Sadie Plant w książce *Zeros and Ones*. Cyberfeminizm zaś przeniknął do głównego nurtu, skutkując zorganizowaniem w tym samym roku Pierwszej Międzynarodówki Cyberfeministycznej odbywającej się w ramach wystawy sztuki współczesnej Documenta X w niemieckim Kassel i zorganizowanej przez osoby związane z kolektywem Old Boys Network⁸. Stanowisko, które reprezentowała Plant, opierało się na utopijnej wizji sojuszu kobiet z maszynami

⁵ „[N]ow, for the first time in history, technology has created real preconditions for overthrowing these oppressive ‘natural’ conditions, along with their cultural reinforcement” (S. Firestone, *The Dialectic of Sex: A Case for Feminist Revolution*, New York 2003, s. 380, przeł. A.A.).

⁶ Poboczną konsekwencją tego jest powiedzenie o „amerykańskich naukowcach”, których praca wyznaczała kierunek i charakter historii odkryć naukowych i przyjmowana była niemal bezkrytycznie.

⁷ *Billboard Project*, VNS Matrix, 1992, <https://vnsmatrix.net/projects/billboard-project> (dostęp: 5.06.2023).

⁸ *1. cyberfeminist international*, Old Boys Network, https://obn.org/obn/obn_pro/kassel/index.html (dostęp: 5.06.2023).

i nowymi technologiami jako podmiotami mimetycznymi; badaczka odwoływała się do struktury kodu zero-jedynkowego, w którym „0” reprezentuje waloryzowane pozytywnie doświadczenie kobiet (a tym samym robotów i maszyn technologicznych), „1” zaś falliczną, męską dominację.

U początków rozwoju ruchu cybernetycznego leżało przekonanie organizujących go aktywistek, że sieć (*network*) otwiera nieograniczoną przestrzeń do wymiany informacji i budowania ogólnoswiatowej wspólnoty kobiet opartej na idei pomocy wzajemnej. Działania cyberfeministyczne wypełniły lukę nieobecności kobiet w sieci — u początków lat dziewięćdziesiątych stanowiących zaledwie 15 procent osób użytkujących technologie internetowe. Ciekawe świadectwo tego czasu przedstawiają w swoim artykule Amy Richards i Marianne Schnall, które spotkanie sieciowe pojmują głęboko interseksjonalnie:

Wyobraźmy sobie w jednym pokoju: czterdziestoletnią kobietę-kierownicę ciężarówki zmagającą się z kwestiami opieki nad dziećmi, nastoletniego chłopca martwiącego się, że dziewczyny nie będą go lubić, ponieważ ma trądzik, pannę młodą zastanawiającą się, jak zaadresować zaproszenia ślubne, brokera ubezpieczeniowego w Kanadzie zaniepokojonego faktem, że przypadki położnicze mają wyższą liczbę roszczeń niż wypadki samochodowe oraz dyrektora centrum kryzysowego ds. gwałtów w RPA. Trudno wyobrazić sobie tych ludzi w jednym pokoju — mniej ze względu na różnorodność niż zwykłą logistykę. A jednak ten pokój istnieje — choć tylko wirtualnie — i ilustruje potencjał cyberprzestrzeni w zakresie włączania kwestii feministycznych do głównego nurtu i łączenia ich z rozwiązaniami⁹.

Ruch cyberfeministyczny realizował się poprzez wykorzystanie idei feministycznej w ramach infrastruktury technologicznej, którą przyniósł rozwój internetu. Z jednej strony sieć służyła do udostępniania informacji, wymiany kontaktów i manifestacji artystycznych, z drugiej zaś umożliwiała realną pomoc i dotarcie do potrzeb osób najbardziej wykluczonych. Echa takiego zastosowania pobrzmiwają do dziś — trudno wyobrazić sobie działanie sieci pomocowych organizacji feministycznych bez udziału internetu. Dziś wiemy, że każdy feminizm jest poniekąd cybernetyczny, jako że lwia część aktywności przebiega w warunkach rzeczywistości wirtualnej. Praktyczne zastosowanie internetu jako narzędzia pomocy wzajemnej kroczy równoległe z jego rolą ideotwórczą i edukacyjną, umożliwiając globalne rozprzestrzenienie się idei feministycznych. W tym sensie ujawnia się ambiwalentna polityczność internetu, charakterystyczna dla współczesnego technoświata. Nie mógł tego jednak wiedzieć amerykański badacz mediów Alexander R. Galloway, który na początku XXI wieku pisał w swoim eseju zatytułowanym *Cyberfeminizm* (opartym na wydanym sześć lat wcześniej tekście *A Report on Cyberfeminism*):

[cyberfeminizm] pozostaje [...] wysoce problematyczną strukturą teoretyczną. Nikt nie jest do końca pewien, co oznacza. Jego liderki, o ile nie porzucały ruchu w ogóle, rzadko prezentowały natchnione sposoby odczytania kwestii politycznych i technologicznych. Z tego powodu

⁹ A. Richards, M. Schnall, *Cyberfeminism: Networking on the Net*, <https://www.feminist.com/resources/artspeech/genwom/cyberfeminism.html> (dostęp: 24.09.2023, przeł. A.A.).

cyberfeminizm nieco rozczarowuje jako awangardowy ruch polityczny. Nie ma żadnej linii partyjnej czy ścisłej świadomości związkowej¹⁰.

Po latach widzimy, że idea cyberfeminizmu, w którą powątpiewał w swoich czasach Galloway, przetrwała w (nie)materialnej infrastrukturze sieci i na jej barakach została przeniesiona w świat mediów społecznościowych, platform i aplikacji stanowiących współcześnie nieodłączne narzędzie feministycznego aktywizmu. Paradoksalnie, zarzut, który stawia autor w ostatnim zdaniu, po latach rewolucji cyfrowej odsłania hegemonię technologiczną wciąż możliwą do przechwycenia.

W kontekście technoświata należy przywołać jeszcze inne nurty feministyczne, które podjęły się jego krytyki. Krytyka feministyczna, mająca na celu przybliżanie do odpowiedzi na pytanie o zgodne współżycie ludzi, natury (i techniki), w różnej mierze odwoływała się do stereotypowo „kobiecych” cech, takich jak większe poczucie empatii, zwrócenie się ku współpracy a nie rywalizacji czy — jak w przypadku ekofeminizmu — bezpośrednio odnosząc doświadczenie uprzedmiotowienia kobiet do uprzedmiotowienia przyrody i zrównując starania podejmowane na rzecz zniesienia opresji kobiet ze zniesieniem opresji „Matki Natury”. Kiedy w 1974 roku Francoise d’Eaubonne¹¹ włączyła ten termin do dyskursu feministycznego, stała za nią potrzeba radykalnego, opartego na myśleniu dualistycznym zwrotu ku wspólnocie kobiet ze światem wyzyskiwanej przez męskiego pana przyrody. W interesujący sposób idee ekofeministyczne zostały rozwinięte w polskim kontekście, w ramach działalności aktywistycznej i naukowej Ewy Charkiewicz oraz środowiska Fundacji imienia Tomka Byry Ekologia Sztuka i pisma „Dzikie Życie”¹². Zastosowanie perspektywy ekofeministycznej do opisu postso-cjalistycznej i postkolonialnej rzeczywistości kobiet-pracownic ukazało wysoce krytyczny, zorientowany klasowo potencjał tego ruchu.

Inne badaczki (mam tu na myśli zwłaszcza prace Donny Haraway i jej „Manifest Cyborgów” z 2003 roku oraz teorię ucieleśnienia Rosi Braidotti z 2009 roku), łącząc perspektywę ekofeministyczną z namysłem technonaukowym, postulowały, aby doświadczenie podmiotów podporządkowanych rozszerzyć o nieoczywistych i dotychczas pozbawionych politycznego głosu aktorów społecznych. Przykłady zastosowania krytyki feministycznej wobec świata nauki i technologii znaleźć możemy również we współczesnym rodzimym dyskursie filozoficznym. Prace Aleksandry Derry, inspirowane dokonaniem z zakresu społecznych studiów nad nauką i techniką, w krytyczny sposób analizują funkcjonowanie podmiotów kobiecych w nauce, odzierając ją z pozornej i obiektywnej neutralności.

¹⁰ A. Galloway, *Cyberfeminizm*, „Recykling Idei”, przeł. J. Maciejczyk, http://recyklingidei.pl/galloway_cyberfeminism (dostęp: 10.12.2022).

¹¹ F. d’Eaubonne, R.A. Hottell, C. Merchant, *Feminism or Death*, London-New York 2022.

¹² Zob. E. Charkiewicz, *Od komunizmu do neoliberalizmu? Technologie transformacji*, [w:] *Zniewolony umysł 2*, red. E. Majewska, J. Sowa, Kraków 2007; *Gender i ekonomia opieki*, red. E. Charkiewicz-Pluta, A. Zachorowska-Mazurkiewicz, Warszawa 2009.

Odwołując się do tekstów Rosi Braidotti czy Karen Barad, w swoich pismach Derra skutecznie ujawnia kryjącą się w świecie nauki przemoc i opresję¹³.

Podobne działania podjęte zostały również przez feministki z nurtu nowego materializmu, w obręb którego zostały włączone: praktyczny namysł nad istotą produkowanej wiedzy i praktyki społecznej oraz wypracowane koncepcje różnorakiej sprawczości na przecięciu nauki i technologii¹⁴.

Feministyczne praktyki sprawczości

W kontekście (i jako uzupełnienie) zaprezentowanych powyżej perspektyw należy również wspomnieć o pracach, które ze względu swój charakter można byłoby nazwać bardziej publicystycznymi lub interwencyjnymi, ponieważ wynikają one w większej mierze z praktycznej, a nawet zawodowej działalności autorek. Pierwszym krokiem do odzyskania sprawczości na polu technologicznym wydają się działania praktyczne, pochodzące z wnętrza samego obszaru technologii i ujawniające kompleksowe nierówności w dostępie do władzy. Do aktów zmierzających ku uzyskaniu większej sprawczości w obszarze świata technicznego można również zaliczyć wszelkie działania edukacyjne na rzecz włączenia się dziewczynek i kobiet, osób z niepełnosprawnościami ruchowymi i intelektualnymi, osób o innym niż biały kolorze skóry w naukę informatyki, programowania i projektowania najnowszych technologii. Edukatorzy pracujący na tym polu przez organizację warsztatów, kampanii społecznych czy szerokie i darmowe udostępnianie programów komputerowych zachęcają te osoby do włączenia się w zarezerwowany do tej pory dla mężczyzn obszar nauk matematycznych i informatycznych. Działania takie zdejmują z tych nauk odium „kujonstwa” (ang. *geek*) — stereotypu funkcjonującego wobec nauk ścisłych oraz jawiącego się jako obszar ekstremalnie trudny i wymagający niezwykłych umiejętności technicznych. Do obszaru takich działań zaliczyć można również rozwój mediów cyfrowych i działalność różnego rodzaju organizacji i osób, które przy ich użyciu starają się rozprzestrzeniać idee równościowe i emancypacyjne, wykorzystując szeroką i powszechną dostępność sieci internetowej. Działając na polu zaprojektowanym przez swych adwersarzy, propagują one idee i nauki sprzyjające stopniowemu obalaniu monolitycznej władzy.

¹³ A. Derra, M. Bomastyk, *Równość, heterogeniczność, wielowymiarowość. Feministyczne interwencje w filozofię nauki*, „Filo-sofija” 17, 2017, nr 37; A. Derra, *Mechanika kwantowa, dyfrakcja i niedosyt filozoficzny. Nowy materializm feministyczny Karen Barad w kontekście studiów nad nauką i technologią*, [w:] *Feministyczne nowe materializmy. Usytuowane kartografie*, red. O. Cielemecka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018.

¹⁴ A. Derra, M. Bomastyk, *Równość, heterogeniczność, wielowymiarowość*.

Powstałe w ostatnich latach publikacje autorstwa kobiet na różne sposoby zaangażowanych w tworzenie świata technicznego¹⁵ znoszą jego pozornie neutralną wizję opartą na obiektywnej wynalazczości. Caroline Criado-Perez, w swojej pracy *Niewidzialne kobiety*, której podtytuł brzmi *Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, w skrupulatny sposób, przywołując setki zarówno historycznych jak i współczesnych przykładów rozwoju technicznego wskazuje, czyje interesy stoją za kształtem świata technicznego, jaki znamy i jaki przyjmujemy za „naturalny” i „zdroworozsądkowy”. Emily Chang, na podstawie przeprowadzonych w Dolinie Krzemowej wywiadów, przedstawia świat technologiczny jako świat „braterskiej utopii”, w której nie zawsze ukrywany seksizm i opresja wobec „nie-braci” jest na porządku dziennym i stanowi przyczynę dyskryminujących polityk na przecięciu technologii i kapitału¹⁶. Rolę sygnalistek w tym obszarze wzięły na siebie nie tylko teoretyczki feminizmu, takie jak Criado-Perez, ale również dawne pracownice największych korporacji cyfrowych. W tym kontekście przywołuje się głównie takie pozycje, jak *Włącz się do gry. Kobiety, praca i chęć przywództwa* Sheryl Sandberg, ważnej pracownicy korporacji cyfrowych, między innymi Google oraz Facebook (obecnie Meta), czy *Dyktatura danych* autorstwa niegdyśszej pracownicy firmy Cambridge Analytica, Brittany Kaiser.

Feministyczne przymierze z techniką — nieoczywisty sojusz

Tym, co łączy przywołane powyżej nurty feministyczne, jest stojąca za nimi koncepcja wzajemnej troski i pomocy oraz międzygatunkowego włączania do świadczeń. Choć ruch feministyczny pozostaje w gotowości do walki, sposoby pracy aktywistycznej ukierunkowane są na budowanie wspólnoty, dziś w wielkiej mierze technicznej i ekologicznej. Mając świadomość istnienia szeregu innych możliwości eksploatacji feministycznych podejść do technoświata, w następnych akapitach poddaję feministycznej analizie koncepcję spolegliwego opiekuństwa Tadeusza Kotarbińskiego, z racji dostrzeżenia jej interesującego potencjału w kontekście współczesnego technoświata.

Kotarbiński odnosi się do techniki, która jest częścią przeżywanej na co dzień rzeczywistości — tworzy systemy automatyzacji pracy, unowocześnia medycynę i działa na rzecz rozwoju społecznego. Pomimo otwarcie wyrażanych lęków, zwłaszcza wobec akceleracji technologii wojennych i zbrojeniowych oraz możliwym zastąpieniu pracy człowieka pracą maszyn, w jego myśleniu silnie zaznaczyło się widzenie techniki jako siły napędowej pozytywnego postępu, charakterystycznego

¹⁵ C. Criado-Perez, *Niewidzialne kobiety: Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, przeł. A. Sak, Kraków 2018.

¹⁶ E. Chang, *Brotopia: Breaking up the Boys' Club of Silicon Valley*, London 2018.

dla ówczesnej rzeczywistości socjalistycznej. Usytuowanie Kotarbińskiego odgrywa w tym kontekście znaczącą rolę. W odróżnieniu od Firestone i innych feministek zachodniej drugiej fali (ale także od przedstawicieli Szkoły Francuskiej), które rozpatrywały technologię w warunkach marksistowskich jedynie teoretycznie, polska — i szerzej: całego bloku wschodniego — filozofia techniki realizowała się w warunkach spełnionej utopii socjalistycznej¹⁷. Zestawienie tych odmiennych usytuowań i poglądów ujawnia jednak potencjał interpretacyjny, który może posłużyć do zrewidowania współczesnego spojrzenia na technikę. Jakkolwiek brawurowy może wydawać się ten ruch, to jednak uważam, że podjęcie takiej ścieżki interpretacyjnej może stanowić ciekawe ćwiczenie filozoficzne.

Argumentem, który stoi za podjęciem dialogu z dziedzictwem filozoficznym tego okresu, jest również idea rozwinięta przez Krzysztofa Abriszewskiego w pracy *Kulturowe funkcje filozofowania*. Autor postuluje, by ludzkość skupiła się na „[wzmocnieniu] własnej wspólnoty (własnego środowiska, otoczenia, asemblażu etc.), kierując wysiłek na budowanie lokalnych łańcuchów metrologicznych”¹⁸.

Należy w tym miejscu skalibrować również wkład polskich filozofek tamtego okresu w rozwój myśli feministycznej. Postrzegany zasadniczo jako nurt ideologii burżuazyjnej „feminizm” *per se* nie istniał w ówczesnym dyskursie teoretycznym, choć badaczki takie jak Maria Ossowska czy Urszula Sokołowska w pewnym stopniu podejmowały różnorodne tematy związane z kwestią kobiecą¹⁹. Późniejsze, wydane już w XXI wieku prace zaangażowanych feministek polskich badaczek podejmujących wątki związane z relacjami feminizmu i technologii²⁰, wskazują zaś na istnienie żywego dziedzictwa polskiej myśli feministycznej usytuowanej wokół tematów technologicznych i coś, co za Abriszewskim można byłoby określić jako „nierozzerwalny łańcuch metrologiczny” pomiędzy filozofią okresu PRL a współczesnością²¹.

Etyka spolegliwego opiekuństwa to część systemu moralno-filozoficznego opracowanego w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku przez Tadeusza

¹⁷ Można rzecz jasna spierać się co do warunków owego spełnienia, jednakże nie jest to celem tego artykułu. Interesuje mnie zaś szczególnie system etyczny służący obsłudze rzeczywistości technicznej, wypracowany przez przywołanych filozofów oraz materialne ucieleśnienie ich idei — czyli techniczny świat, do którego się odnosili.

¹⁸ K. Abriszewski, *Kulturowe funkcje filozofowania*, Toruń 2013, s. 33.

¹⁹ Ciekawe rozważania na temat myśli feministycznej w okresie PRL podejmują współcześni badacze i badaczki, zob. *Ruchy kobiece na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Stań badań i perspektywy*, red. M. Dajnowicz, A. Miodowski, Białystok 2022; L. Marzec, *PRL: Po emancypacji?*, [w:] *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet* (Seria I. „Perspektywa środkowoeuropejska”), red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka, Białystok 2019.

²⁰ Zob. M. Kostyszak, *Etyka osobista. O przemienającym potencjale sztuki i techniki / Personal Ethics: On the Transforming Potential of Art and Technology*, Warszawa 2019; A. Derra, *Filozofia, nauka, feminizm. Wybór tekstów*, Toruń 2022.

²¹ K. Abriszewski, *Kulturowe funkcje filozofowania*, s. 33.

Kotarbińskiego i zwanego etyką niezależną²². Za wyborem tego autora w celu poddania jego myśli feministycznej rekonstrukcji, oprócz wymienionego wyżej „patriotyzmu epistemologicznego”, stoi również szczególne usytuowanie jego myśli w kontekście modernistycznej rzeczywistości. Powstała w warunkach narracji socjalistycznej nowoczesności, stanowi praktyczną propozycję moralnego współżycia istot ludzkich, przyrody i świata materialnej techniki. System ten jest z ducha marksistowski o tyle, o ile marksistowski jest kontekst historyczny, w którym zaistniał.

Namysł Kotarbińskiego ma swoje źródło w niejednoznacznym rozumieniu słowa „spolegliwy”, wywodzącego się z gwary śląskiej derywatu niemieckiego *zuverlässig*. W autorskiej audycji radiowej, tłumacząc rozumienie tego słowa dla potrzeb etycznych, filozof wskazuje na takie cechy jak życzliwość, odwaga, pomocność, dyscyplina i praca wewnętrzna²³. Powodować zachowaniem opiekuna społecznego ma zaś solidnie ukształtowany pień moralny, wywodzący się raczej z praktyki życiowej niż metafizyki i funkcjonujący w świeckim społeczeństwie jako niezależna instancja odwoławcza w kwestii moralności. Spolegliwe opiekuństwo ma charakter prakseologiczny, co oznacza, że uwidacznia się w działaniu, zwłaszcza zaś w czasie konfliktu, wtedy, kiedy obrać należy stronę sprawiedliwości — stanąć w obronie potrzebujących i opowiedzieć się za prawdą. Spolegliwe opiekuństwo ma również wymiar edukacyjny²⁴ i kulturotwórczy.

Feministycznie zorientowana badaczka na pierwszy rzut oka dojrzy, że w większości swoich prac i wypowiedzi Kotarbiński używa wprost figury „spolegliwego opiekuna” i odnosi go na poziomie zarówno gramatycznym, jak i epistemologicznym do rodzaju męskiego. W ten sposób porusza się nie tylko w obszarze domyślnego podmiotu męskiego, ale również dokonuje esencjalizacji jego doświadczenia. Feministyczna transgresja będzie zasadać się na świadomym operowaniu pojęciem „spolegliwego opiekuństwa” jako systemu, bez odnoszenia go do jednej konkretnej grupy, dla Kotarbińskiego domyślnie męskiej. W tak rozszerzonych ramach mieszczą się więc wszelkie inne doświadczenia. Spolegliwym opiekunem, czyli w sensie węższym, kimś, czyjemu słowu i czynowi można powierzyć pełne zaufanie, i w sensie szerszym osobą, która ma za zadanie dbać o gromadę istot i pilnować jej dobra, zostać może już nie tylko bohaterski mężczyzna, ale wszelkie inne jednostki uczestniczące w rzeczywistości, włącznie z istotami,

²² Zob. T. Kotarbiński, *Pisma etyczne*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987, s. 194–195.

²³ T. Kotarbiński, „Pogwarki na rozdrożu”, [w:] *az, Tadeusza Kotarbińskiego zmagania z etyką*, Archiwum Polskiego Radia, 3.10.2023, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2483498,tadeusza-kotarbinskiego-zmagania-z-etyka>.

²⁴ Ciekawą rekonstrukcję edukacyjno-wychowawczego charakteru społecznego opiekuństwa włączającą biograficzne doświadczenia filozofa przedstawia w swoim tekście między innymi Miller, zob. D. Miller, *Opiekun społecznego w koncepcji Tadeusza Kotarbińskiego*, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria” 2006, nr 1 (57).

które w narracji posthumanistycznej nazwałybyśmy nie-ludzkimi. Jeśli w roli spolegliwych opiekunów możemy wyobrazić sobie mężczyzn i kobiety, to co miałyby stać na przeszkodzie, aby taką postawę przyjął pies przewodnik czy robot społeczny lub komputerowy program asystujący? Materialny wymiar tej etyki umożliwia poszerzenie jej na byty, których doświadczenie nie mieści się w tradycyjnie pojmowanej metafizyce. Jednocześnie, gdy mowa o podmiotach opieki spolegliwej, Kotarbiński wykazuje postawę, którą nawet we współczesnym dyskursie moglibyśmy określić jako głęboko inkluzywną i ekologiczną, choć przywoływane przez niego porównania do etosu rycerskiego w żadnym stopniu nie ułatwiają zdobycia przychylności feministek: „Koncepcja spolegliwego opiekuna ma w sobie coś, co przypomina do pewnego stopnia etos rycerski, ale dotyczy nie tylko stosunku do ludzi, lecz także do innych istot doznających cierpień”²⁵.

Owo zwrócenie się ku „istotom” może być kolejną warstwą umożliwiającą ujęcie spolegliwego opiekuństwa w ramy krytyki feministycznej. Materialnie usytuowana etyka Kotarbińskiego wpisuje się w ekofeministyczne przecięcie, które włączyło w swoje rozważania istoty i byty nie-ludzkie. Jednocześnie, pozostając zakorzeniona w systemie modernistycznym, jakim był projekt technoswiata socjalistycznego, może stanowić propozycję odpowiedzi na wyzwania współczesności.

Namysł feministyczny drugiej fali ściśle związany jest z rozumowaniem dialektycznym i materialnym. Opresja kobiet, utożsamiana z opresją klasową, przyjmuje jej cechy. Myślicielki takie jak Christine Delphy²⁶ przekonują o potrzebie zwrócenia się ku materializmowi. Wróg staje się widzialny i ucieleśniony, zaopatrzone w narzędzia techniczne, które można wytrącić mu z ręki i użyć do własnych celów. Metafizyczne ograniczenie, na polu którego doświadczenie kobiet zostało spisane na straty, odsunięto na boczny tor i zastąpiono realnością momentu historycznego. Podstawowym problemem pozostaje jednak etyczne obsłużenie materialnego świata, który nastąpi po przejściu środków produkcji. W tym sensie przydatny może się okazać system filozoficzny Kotarbińskiego w pierwszej kolejności będący etyką świecką i wyzbytą z odniesień metafizycznych. Jak wspomniano wcześniej: Kotarbiński nie fantazjuje o świecie po rewolucji komunistycznej, on w tym świecie jest. Z innej pozycji niż Firestone dąży do podobnego celu — świata opartego na wspólnocie i braku przemocy wobec najsłabszych, który osiągnięty zostanie w wyniku praktycznej i skutecznej współpracy osób (u Firestone — feministek, u Kotarbińskiego — ogółu społeczeństwa nowoczesnego, z wyraźnie zaznaczoną rolą tych, którzy i które wybierają drogę „spolegliwego opiekuństwa”) oraz techniki. Firestone nazywa taki stan świata cybernetycznym komunizmem i opisuje go w następujący sposób:

²⁵ T. Kotarbiński, *Myśli o ludziach i ludzkich sprawach*, Wrocław 1986, s. 342.

²⁶ C. Delphy, *Pour un féminisme matérialiste*, „L'Arc” 1975, nr 61. Simone De Beauvoir et la lutte des femmes.

Osiągnięcie tego celu [wyzwolenia kobiet spod władzy patriarchalnej — dopisek A.A.] będzie wymagało rewolucyjnych zmian w strukturze ekonomicznej. Dlatego musimy rozmawiać o cybernetycznym komunizmie. Bez zaawansowanej technologii, nawet eliminując kapitalizm, możemy pozostać jedynie marginalną częścią rynku pracy²⁷.

Tym samym tak jak opiekuństwo społeczne jest w stanie zawiązać przymierze z techniką²⁸, tak sojusz ten leży w zasięgu ruchu feministycznego.

Wątpliwości co do krytycznego potencjału takiej postawy mogłoby nastęrczyć zbyt wąskie rozumienie jej znaczenia i skojarzenie opieki jako kulturowo przypisanej doświadczeniu kobiet, związanemu wyłącznie z jej sprawowaniem w duchu społecznej służebności. Z takim obrazem opieki rozprawiają się jednak feministki takie jak wspomniana wcześniej Charkiewicz²⁹, dla której praca polegająca na wykonywaniu opieki rozpatrywana jest jako realny przedmiot wyzysku i hierarchii, jej wartość zaś zostaje wyceniona i obliczona. Tu możemy mówić o interwencji feministycznej w ideę Kotarbińskiego na drugim poziomie. Tak odczytana koncepcja „opiekuństwa” również zasadniczo różni się od koncepcji „opieki” jako czegoś podlegającego społecznej dezawuacji. Opiekuństwo, również przez swoje konotacje semantyczne, jawi się nie jako jednorazowy i oderwany od kontekstu akt służebny, ale raczej jako system określonych zachowań z przynależną mu — jak każdemu systemowi — strukturą. Instytucje stanowią w nim translację idei i umocowane bywają w konkretnych estetykach, tym samym również dostosowując się do etyki społecznego opiekuństwa jako etyki skrajnie materialistycznej, stanowią bowiem jej materialne urzeczywistnienie. W tym systemie charakterystyczne cechy społecznego opiekuństwa, takie jak troska, odwaga czy odpowiedzialność, stają się podstawowymi przesłankami do tworzenia się różnorodnych relacji społecznych. Świat etyki społecznego opiekuństwa nie wymaga od uczestniczących w nim istot określenia tożsamościowej przynależności. Dla tego świata ważnym jest, aby istota ta była odważna, uczciwa i brała stronę słabszych. W tym sensie nieistotnym jest, czy będzie to był cielesny czy techniczny, rolę odgrywa zaś zestaw cech, który danemu bytowi przyświeca, a które nie muszą wywodzić się z refleksji metafizycznej. W świetle tego założenia powyższe cechy przestają być wyłącznie ludzkie i stają się uniwersalne dla wszelkiej tworzącej (utopijny) świat materii. Zinstytucjonalizowana wizja tego systemu jest krytyką jego pozornie ograniczającego radykalnego humanizmu i punktem wyjścia do obrania jej etyką współczesnego świata tech-

²⁷ „To achieve this goal would require revolutionary changes in our social and economic structure. That is why we must talk about [...] a cybernetic communism. For without advanced technology, even eliminating capitalism, we could withstand only a marginal integration of women into the labour force” (S. Firestone, *The Dialectic of Sex*, s. 401, przeł. A.A.).

²⁸ E. Fryckowski, *Opiekun społecznego sprzymierzeńcem techniki. Z rozważań Tadeusza Kotarbińskiego nad rozwojem techniki*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy” 1992, nr 17.

²⁹ *Gender i ekonomia opieki...*

nicznego. Zaprzęgnięty w ramy krytyki feministycznej system ten jawi się jako pozytywna odpowiedź na postulaty feministek, które jako pierwsze dostrzegły emancypacyjny potencjał techniki.

Zakończenie

W powyższym artykule podjęłam się analizy mającej na celu uwspółcześnienie dawniejszych koncepcji filozoficznych i etycznych w kontekście dzisiejszej rzeczywistości technicznej i technologicznej. Porównywałam, w jaki sposób współgrają ze sobą teorie pozornie odległe — zorientowany materialistycznie i marksistowsko feminizm wywodzący się z „zachodnich” kręgów akademickich oraz koncepcja spolegliwego opiekuństwa autorstwa polskiego filozofa Tadeusza Kotarbińskiego. Wyszłam z założenia, że koncepcje te łączy szereg podobieństw, wobec czego ich analiza porównawcza oraz zastosowanie interwencji feministycznej w ramach tej drugiej może przynieść ciekawe korzyści intelektualne i teoretyczne dla współczesnych koncepcji opieki, troski i techniki. Poprzez przeprowadzoną analizę starałam się udowodnić, że pierwotna intuicja była trafna — w ramach rodzimej szkoły filozoficznej można odnaleźć kierunki, które poprzez swój uniwersalizm są użyteczne dla analizy współczesnego świata technicznego.

About a particular feminist revision: A conscientious care towards techno-reality

Abstract

This paper proposes a critical reinterpretation of the ethical system developed by Polish philosopher Tadeusz Kotarbiński—which he called “conscientious care”—from a feminist perspective, and attempts to place it in the context of what is currently understood as technical reality. The inspiration for these considerations comes primarily from the development of the concept of care in feminist discourses. In the article I investigate if and how this idea can apply to a world dominated by technology when we view it through the framework of conscientious care. Responses to the challenges of the modern world, especially the ongoing and increasingly severe effects of climate change, growing social inequality and rapid development of technology used to be sought within the framework of the system in which this world functions—which is to say that there are differences in that regard between the already somewhat musty capitalism of the early 20th century and its incarnation hidden behind a relatively “friendlier” (but no less alienating) mask, underneath which lurks the conviction that the interests of large corporations can be reconciled with the needs of ordinary people. The methodology used in the article makes it possible to verify what benefit can be derived from a feminist reinterpretation of concepts that are inexorably rooted in historical social contexts, with a particular focus on their application in the context of technological development.

Keywords: feminist critique, conscientious care, technology

- I. cyberfeminist international*, Old Boys Network, https://obn.org/obn/obn_pro/kassel/index.html.
- Abriszewski K., *Kulturowe funkcje filozofowania*, Toruń 2013.
- Billboard Project*, VNS Matrix, 1992, <https://vnsmatrix.net/projects/billboard-project>.
- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009.
- Chang E., *Brotopia: Breaking up the Boys' Club of Silicon Valley*, London 2018.
- Charkiewicz E., *Czy Matka Polka może być uboga? Krótki przegląd debat o płci, klasie i rasie*, „Recykling Idei” 2008, nr 11, <https://web.archive.org/web/20140714202625/http://recykling-idei.pl/charkiewicz-czy-matka-polka-moze-byc-uboga>.
- Charkiewicz E., *Od komunizmu do neoliberalizmu? Technologie transformacji*, [w:] *Zniewolony umysł 2*, red. E. Majewska, J. Sowa, Kraków 2007.
- Criado-Perez C., *Niewidzialne kobiety. Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*, przeł. A. Sak, Kraków 2020.
- Delphy C., *Pour un féminisme matérialiste*, [w:] „L'Arc” 1975, nr 61. *Simone De Beauvoir et la lutte des femmes*.
- Derra A., *Filozofia, nauka, feminizm. Wybór tekstów*, Toruń 2022.
- Derra A., *Mechanika kwantowa, dyfrakcja i niedosyt filozoficzny. Nowy materializm feministyczny Karen Barad w kontekście studiów nad nauką i technologią*, [w:] *Feministyczne nowe materializmy. Usytuowane kartografie*, red. O. Cielemęcka, M. Rogowska-Stangret, Lublin 2018.
- Derra A., Bomastyk M., *Równość, heterogeniczność, wielowymiarowość. Feministyczne interwencje w filozofię nauki*, „Filo-Sofija” 17, 2017, nr 37, s. 107–121.
- d' Eaubonne F., Hottell R.A., Merchant C., *Feminism or Death*, London-New York 2022.
- Firestone S., *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York 2003.
- Fryckowski E., *Opiekun spolegliwy sprzymierzeńcem techniki. Z rozważań Tadeusza Kotarbińskiego nad rozwojem techniki*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy” 1992, nr 17, s. 15–19.
- Galloway A., *Cyberfeminizm*, przeł. J. Maciejczyk, „Recykling Idei”, 3.01.2005, http://recyklingidei.pl/galloway_cyberfeminizm.
- Gender i ekonomia opieki*, red. E. Charkiewicz-Pluta, A. Zachorowska-Mazurkiewicz, Warszawa 2009.
- Haraway D., *Manifest cyborgów. Nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1 (3), s. 49–87.
- Kaiser B., *Dyktatura danych. Kulisy działania Cambridge Analytica. Jak big data, Trump i Facebook zniszczyły demokrację i dlaczego może się to powtórzyć*, przeł. P. Cieślak, Warszawa 2020.
- Kostyszak M., *Etyka osobista. O przemieniającym potencjale sztuki i techniki / Personal Ethics: On the Transforming Potential of Art and Technology*, Warszawa 2019.
- Kotarbiński T., „Pogwarki na rozdrożu”, 13.11.1964, [w:] az, *Tadeusza Kotarbińskiego zmagania z etyką*, Archiwum Polskiego Radia, 3.10.2023, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2483498,tadeusza-kotarbinskiego-zmagania-z-etyka>.
- Kotarbiński T., *Tezy etyki niezależnej*, [w:] T. Kotarbiński, *Pisma etyczne*, red. P.J. Smoczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987, s. 194–195.
- Kotarbiński T., *Traktat o dobrej robocie*, Łódź 2019.
- Łucki Z., *Proszę... nie mówmy „technologia” na technikę!*, „Biuletyn Informacyjny Pracowników Akademii Górniczo-Hutniczej” 1999, nr 63, s. 11–12.
- Maliński J., *Technika, technologia, technology*, „Transformacje/Transformations” 2020, nr 1–2, s. 76–90.

- Marcuse H., Gromczyński W., Konopacki S., *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa 1991.
- Marzec L., *PRL: Po emancypacji?*, [w:] *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*. (Seria I, „Perspektywa środkowoeuropejska”), red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka, Białystok 2019, s. 167–178.
- Miller D., *Opiekun spolegliwy w koncepcji Tadeusza Kotarbińskiego*, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria” 15, 2006, nr 1 (57), s. 139–147.
- Plant S., *Zeros + Ones: Digital Women + the New Technoculture*, London 1998.
- Richards A., Schnall M. *Cyberfeminism: Networking on the net*, Feminist.com, <https://www.feminist.com/resources/artspeech/genwom/cyberfeminism.html>.
- Ruchy kobiece na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Stań badań i perspektywy*, red. M. Dajnowicz, A. Miodowski, Białystok 2020.
- Sandberg S., *Włącz się do gry. Kobiety, praca i chęć przywództwa*, przeł. J. Golik-Skitał, Katowice 2013.
- Wajcman J., *Feminism Confronts Technology*, Cambridge-Oxford-New York-Boston 1991.

* * *

Anna Adamowicz — słuchaczka Studium Doktoranckiego na Wydziale Filozoficznym UAM, antropolożka kultury, absolwentka Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu na kierunku intermedia. Współpracowniczka badawczo-naukowa na Uniwersytecie w Toronto (2019–2020) oraz w Gramsci-Lab na Uniwersytecie w Cagliari (2023). Jej teksty można odnaleźć w pismach takich jak „Avant. Pismo awangardy filozoficznej”, „Czas Kultury” czy „Magazyn RTV”. Autorka lub współautorka rozdziałów w monografiach *Płeć w kulturze*, red. K. Mirgos (2011) i *Migracje a heterogeniczność kulturowa. Na podstawie badań antropologicznych w Poznaniu*, red. M. Buchowski, J. Schmitt (2012). Prywatnie entuzjastka gry w szachy, pływania w morzu oraz spolegliwa opiekunka psa Pędzla.

Karolina Gierszewska

ORCID: 0000-0002-1497-5576

Uniwersytet Wrocławski

Wspólnota gniewu i troski. Imaginaria dziewczyńskości w *Igrzyskach śmierci* i *Dzicy* na tle badań Carol Gilligan

Abstrakt: Koncepcja etyki troski opracowana przez Carol Gilligan uznawana jest w ramach teorii feministycznej za oryginalny i interesujący model konstruowania wzorców dziewczynskiej empatii. Stosując ją jako narzędzie analityczne, pochylam się nad wybranymi modelami narracyjnymi w utworach kultury popularnej, kierowanych przede wszystkim do grona młodych odbiorczyń. Troskę oraz gniew traktuję jako afekty mające olbrzymi wpływ na decyzje podejmowane przez bohaterki serialu *Dzicy* oraz literacko-filmowej serii *Igrzyska śmierci*, kierujące się konkretnie troską o bezpieczeństwo najbliższych oraz potrzebą specyficznie postrzeganej sprawiedliwości. Tak budowane strategie narracyjne pozwalają odczytywać nastoletnie bohaterki w sytuacji opresji jako upodmiotowione i sprawcze postaci, zwiększając reprezentatywność postaw niezależnych bohaterek dziewczęcych w kulturze popularnej.

Słowa kluczowe: etyka troski, badania dziewczynskości, kultura popularna, seriale, literatura młodzieżowa

Kultura popularna często staje się obiektem analizy, szczególnie w odniesieniu do takich koncepcji, jak dojrzewanie, tożsamość czy lęk przed zagrożeniami¹. Do tej pory trend był co prawda dużo bardziej widoczny w przestrzeni zachodniej humanistyki, jednak zarówno z uwagi na zwiększającą się dostępność tekstów kultury, jak i rozszerzanie perspektywy rodzimej humanistyki, analiza utworów kultury popularnej staje się powszechniejsza również w polskiej refleksji o kulturze. Niniejszy tekst należy do nurtu analizującego wybrane utwory kultury popularnej. Przyjęta w nim perspektywa osadzona została w studiach feministycznych, przede wszystkim w opisaną przez Carol Gilligan feministycznej

¹ Por. K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021; D. Junke, *Transcendencja i sekularyzacja, Motywy religijne we współczesnych amerykańskich serialach telewizyjnych*, Kraków 2018; T. Żaglewski, *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komiksowego*, Warszawa 2017.

etyce troski. Na przykładzie bohaterki popkultury, postawionych w nieoczekiwanej dla nich sytuacji, podejmują próbę prześledzenia motywacji, jakie nimi kierują, a koncepcja Gilligan pozwoli na przyjrzenie się im jako nie tylko postaciom typowym dla popularnych nurtów twórczości kierowanej do tak zwanych młodych dorosłych (*young adults*), ale również przedstawicielkom pokolenia zabierającego głos w swojej sprawie i podejmującego działania na rzecz społeczności, z której się wywodzą — lub którą konstruują.

Koncepcja „innego głosu” jako narzędzie analityczne

Koncepcja feministycznej etyki troski opracowana została przez Carol Gilligan na podstawie badań i wywiadów z dorastającymi dziewczynami, przeprowadzonych przez nią samą i jej zespół. Ich kluczowym odkryciem stało się wskazanie momentu dysocjacji w procesie dorastania oraz przyczyn zaistnienia takiego stanu. W publikacji *Chodźcie z nami! Psychologia i opór* Gilligan wskazuje, że dorastanie (oraz idąca z nim w parze inicjacja) w patriarchacie ściśle łączy się z zawstydzaniem i wykluczeniem, a szczególnie odczuwają to osoby narażone na utratę możliwości wyrażania siebie za pomocą własnego głosu i opowiedzenia własnej historii². Analizując dwie, oddzielone kilkuletnim odstępem serie wywiadów przeprowadzanych ze stałą grupą dziewczynek (później już nastolatek), a następnie przedstawiając wyniki tych analiz im samym, zespół doszedł do wniosku, że między dziewiątym a trzynastym rokiem życia w uczestniczkach badania zaszła znacząca zmiana. Spostrzeżenia, do których dochodziły jako dziewięciolatki, kilka lat później wydawały im się błahe i nieznaczące, a często również dziecinne. Autorka przywołuje reakcję jednej z uczestniczek, trzynastoletniej Tracy, która początkowo stwierdza, że wypowiedzi te są głupie, ale ostatecznie dochodzi do wniosku, że cechowała je przede wszystkim szczerość. Jak stwierdza Gilligan, w czteroletnim okresie między dziewiątym a trzynastym rokiem życia „szczerzy głos zaczyna brzmieć niemądrze w ich [dziewczyn] uszach”³. Badaczka podaje w wątpliwość założenie, jakoby przyczynami tego braku zaufania do samej siebie sprzed kilku lat mogły być socjalizacja do roli kobiecej czy hormony związane z okresem dojrzewania. Diagnoza całego zespołu dotyczyła procesu inicjacji i przemiany, a ceną uzyskania akceptacji ze strony społeczności, do której dojrzejące dziewczyny wkraczały, było wyrzeczenie się swojego „innego głosu”, „stłumienie” w sobie tej szczerzej, dziewięciolatki dziewczynki⁴. W odpowiedzi na konieczność odrzucenia wewnętrznych przekonań i dostosowania się do

² C. Gilligan, *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Warszawa 2013, s. 28.

³ *Ibidem*, s. 36.

⁴ *Ibidem*.

społeczno-kulturowych oczekiwań wobec dorastających dziewczyn te miały wykształcić w sobie nowy rodzaj wrażliwości, określanej przez zespół Gilligan feministyczną etyką troski. Charakteryzuje ją możliwość rozszerzenia empatii na inne podmioty, co w kulturze patriarchalnej odczytuje się jako lepsze przystosowanie do opieki nad słabszymi. Gilligan stwierdza jednak, że w istocie dziewczyny są w stanie na etapie inicjacji w nowej roli społecznej dostrzec fałsz między ukształtowanymi już w nich kompetencjami (takimi jak niezależność czy umiejętność stawiania granic) a oczekiwaniami wobec młodych kobiet (bycie miłą i grzeczną). Właśnie ten fałsz wiąże z narracją patriarchalną⁵. Kategoria troski staje się w takim rozumieniu opresyjnym mechanizmem, który uniemożliwia zadbanie o samą siebie, jednak całkowita rezygnacja z niej kierowałaby w stronę postawy skrajnie indywidualistycznej, szczególnie niebezpiecznej w warunkach konieczności walki o przetrwanie w sensie dosłownym czy metaforycznym. Odczuwanie gniewu, potrzeba buntu i sprzeciwianie się narzucanej społecznie roli staje się w takich realiach również próbą zawalczenia o własną podmiotowość. Wspólnota troski i wspólnota gniewu to przestrzeń, w której nastoletnie dziewczyny mają możliwość podzielić się doświadczeniem i udzielić sobie wzajemnego wsparcia w procesie kształtowania samych siebie. Monika Rudaś-Grodzka określa ten stan jako piekło-niebo dziewczyności⁶ i wskazuje, że perspektywy narratywizowania dojrzewania dziewczynek obrazowane w kulturze mogą być bardzo zróżnicowane, ale w zdecydowanej większości wiążą się z kształtowaniem specyficznej wrażliwości, traconej na rzecz podmiotowości dorosłej kobiety. Propozycja odzyskiwania głosu jako strategii interpretacyjnej pozwala nie tylko dowartościować tę specyficzną, utraconą dziewczynską wrażliwość, ale także uczynić z niej ramę dla tworzenia się wspólnot troski i gniewu.

Bohaterki kultury popularnej, które poddaję analizie, mniej lub bardziej świadomie wykorzystują możliwości, jakie daje im powrót do „innego głosu”: kluczowego w koncepcji Carol Gilligan sposobu formułowania ocen sprzed istotnego dla osiągnięcia dojrzałości momentu dysocjacji, rozdzielenia między rozpoznanyymi oczekiwaniami a wypracowanymi już zachowaniami. Podejmują się działań, które wpływają na ich usytuowanie w rzeczywistościach fabularnych, bywając jednocześnie zmuszonymi do dokonywania błyskawicznych wyborów z uwagi na specyficzne warunki. Kierując się potrzebą zatroszczenia się o siebie, bliskich lub otoczenie, przyjmują zróżnicowane postawy – od poświęcenia po gniew, wynikający z niezgody i potrzeby gwałtownej zmiany. W literacko-filmowej serii *Igrzyska śmierci* (*Hunger Games*) autorstwa Suzanne Collins główna bohaterka doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że jest pod ciągłą obserwacją, a mimo to zaskakująco często podejmuje działania zgodnie z tak zwanym „odruchem serca”, kierując się własnym poczuciem sprawiedliwości, a w miarę rozwoju wydarzeń

⁵ *Ibidem*, s. 38.

⁶ Por. M. Rudaś-Grodzka, *Piekło-niebo dziewczyności*, „Czas Kultury” 2022, nr 2, s. 9–21.

coraz częściej działając w odruchu gniewu. Bohaterki serialu *Dzicz (The Wilds)* z panoptyczności swojej sytuacji nie zdają sobie sprawy wcale, a wręcz przeciwnie — są przekonane o całkowitym porzuceniu przez bliskich, co sprawia, że relacje między nimi stają się znacznie silniejsze, a zbudowana przez nie mikrospołeczność oparta jest na wspólnym odzyskiwaniu odrzuconej w procesie inicjacji szczerości. W obu przypadkach odbiorca ma więc do czynienia z silnymi psychicznie oraz sprawnymi fizycznie bohaterkami zdolnymi do przeżycia w warunkach zdawałoby się niemożliwych; jednocześnie są to postaci opierające swoje działania na powrocie do własnego głosu, głosu zapomnianej, szczerzej dziewczynki, nie tylko przez zaopiekowanie się sobą nawzajem, ale także poprzez wściekłość kierowaną wobec ujawniających się oprawców. Gniew uznaje się zwyczajowo za niepożądaną emocję, jednak jako afekt ma silny potencjał budowania wspólnoty, a w sytuacji zniewolenia może prowadzić do ukształtowania się silnej podmiotowości nakierunkowanej na działania polityczne i solidarnościowe⁷. W perspektywie analitycznej, wykorzystanej przy próbie odczytania wymienionych tekstów kultury jako specyficznych imaginariów dziewczynskiej troski i dziewczynskiego gniewu, stają się one konstruktem użytecznym do budowania wspólnoty samych bohaterek oraz wspólnoty bohaterek i odbiorczyń/odbiorców tekstów pod wpływem procesu projekcji-identyfikacji. Polega on na przeniesieniu swoich doświadczeń na postać fikcyjną, dzięki czemu możliwe jest przyjęcie pozycji mniej subiektywnego obserwatora i zmiana perspektywy postrzegania niektórych problemów⁸. Kultura popularna z jednej strony czerpie z ugruntowanych już wzorców, ponieważ gwarantuje to zainteresowanie odbiorców oraz możliwość kapitalizacji zysków z wyprodukowanego dla masowego odbiorcy dzieła; z drugiej zaś ma potencjał wpływania na postawy osób, do których jest kierowana. Mowa tutaj szczególnie o twórczości zaadresowanej do grupy młodych dorosłych. Obecne w niej zachowania czy archetypy postaci są bowiem w stanie wpływać na postrzeganie otaczającego odbiorców świata.

Wspólnota gniewu

Katniss Everdeen, bohaterka zekranizowanej w 2012 roku trylogii literackiej *Igrzyska śmierci*, funkcjonuje w dystopijnej rzeczywistości. Dorasta w społeczeństwie opierającym się na nierównościach, z wyraźnie zarysowanym podziałem klasowym: przetrwanie uprzywilejowanych najsilniejszych uzależnione jest od

⁷ Por. K. Starego, *Gniew, współczucie, solidarność — w stronę politycznie i krytycznie zorientowanej pedagogiki emocji*, „Problemy Współczesnej Edukacji” 2016, nr 2, s. 64–75.

⁸ Proces projekcji-identyfikacji został opisany między innymi jako narzędzie filmoterapeutyczne, umożliwiające skonfrontowanie się z przeżyтыми traumami, a jako takie można rozumieć także proces dojrzewania. Por. M. Kozubek, *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, Gdańsk 2016, s. 13–14.

grup najbardziej wyzyskiwanych. Fikcyjne Panem, powstałe na zgliszczach Stanów Zjednoczonych, podzielone jest na dystrykty, a w ramach trwającej kilkadziesiąt lat kary za podjęcie próby obalenia tego porządku, każdy z nich zobowiązany jest do wysłania swoich przedstawicieli na Głodowe Igrzyska. Zwycięzcą lub zwyciężczynią zostaje osoba, która jako jedyna przeżyje walkę z innymi uczestnikami, żywiołami oraz głodem. Nastoletnia Katniss dorasta w jednej z najuboższych części kraju, zdominowanej przez przemysł górniczy. Choć jako uczestniczka śmiertelnej rozgrywki nie powinna mieć szansy w starciu ze szkolonymi w innych dystryktach nastoletnimi gladiatorami i gladiatorkami, Katniss zwycięża. Swoje szczególne umiejętności zawdzięcza samodzielnej, toczonej od kilku lat walce o przetrwanie w gospodarce niedoboru. Wymykała się poza granice miasta i polowała, dostarczając w ten sposób wartościowe pożywienie pozostałym członkiniom swojej rodziny, matce oraz młodszej siostrze.

Troska o najbliższych, do grona których zaliczają się nie tylko jej biologiczni krewni, ale także rodziny jej przyjaciół, to podstawowa motywacja w większości działań Katniss. Opieka nad siostrą spadła na nią po śmierci ojca. Dzięki jej umiejętnościom, takim jak skradanie się czy strzelanie z łuku rodzina Katniss, chociaż nadal pozostająca wśród najgorzej sytuowanych mieszkańców miasta, może liczyć na zaspokojenie podstawowych potrzeb. Dziewczyna otacza szczególną opieką siostrę, stając się dla niej zastępstwem cierpiącej na depresję matki. To również troska o nią staje się powodem, dla którego Katniss ostatecznie trafia na Głodowe Igrzyska — zgłasza się na ochotniczkę zamiast siostry, wiedząc, że w porównaniu z jedenastolatką ma jakiegokolwiek szanse na przeżycie. Podjęta pod wpływem impulsu decyzja na stałe nadaje dziewczynie rozpoznawalny status w społeczeństwie Panem. W przeciwieństwie do żyjących w silniejszym lub słabszym ucisku totalitaryzmu osadników z dystryktów, mieszkańcy stolicy nie tylko nie biorą udziału w turnieju, ale traktują go jako rozrywkowe widowisko na miarę popularnych *survival reality show*. Walczące o życie nastolatki to gwiazdy jednego lub — o ile przeżyją — kilku sezonów. Poświęcenie Katniss doskonale wpisuje się w narrację telewizyjnego show; jej działanie, wynikające z potrzeby ocalenia siostry, jest bez wątpienia szczere, a tego rodzaju doświadczeń potrzebują otoczeni iluzorycznym spektaklem mieszkańcy stolicy.

Inny głos Katniss wybrzmiewa w trakcie relacjonowanego na żywo turnieju. Kiedy ginie jej sojuszniczka, dziewczyna żegna ją gestem wykonywanym w trakcie pogrzebów. Odślania w ten sposób prawdę o rozgrywce, z której nie zdają sobie sprawy mieszkańcy stolicy i części dystryktów: ich obecność na arenie to skazywanie młodych ludzi na niepotrzebną i niesprawiedliwą śmierć. Jej zachowanie przynosi nieoczekiwane działanie, kiedy w rodzimym dystrykcie zmarłej dziewczynki wybuchają zamieszki. W finale turnieju Katniss podejmuje ostatnią próbę przejęcia kontroli nad życiem swoim i swojego partnera — za jej namową oboje decydują się na przyjęcie śmiertelnej dawki trujących owoców. Gest odczytany zostaje bardzo jednoznacznie jako sprzeciw wobec warunków narzuconych przez Kapitol nie

tylko samym uczestnikom turnieju, ale również dystryktom. Władza pozornie ustępuje dziewczynie, jednak spontaniczny sprzeciw zapowiada jedynie dalsze losy Katniss i całego jej świata. Choć kolejne decyzje podejmowane przez dziewczynę w celu ratowania innych nie zawsze przynoszą oczekiwane skutki, w trakcie kolejnej rebelii walczące ze sobą obozy próbują wykorzystać ją w charakterze symbolu rewolty. Okazuje się, że próby pracy nad wizerunkiem bohaterki, prowadzone przez wszystkie strony, nie przynoszą oczekiwanych efektów; dużo skuteczniejsze jest umożliwienie jej podejmowania samodzielnych decyzji o działaniu. Kierując się troską o siostrę, Katniss w nieplanowany sposób staje się rozpoznawalna i inspiruje obywateli Panem do buntu. Zestrzelenie reżimowych bombowców w akcie zemsty za zbombardowanie szpitala polowego, zarejestrowane przez kamery, pociąga za sobą do walki większość kraju. Egzekucja na prezydentce porewolucyjnego porządku, odpowiedzialnej za śmierć ratowniczek medycznych w trakcie ostatniej próby opanowania rebelii, ocala nowopowstałą społeczność przed kolejnym reżimem. Za sprawą spontanicznych decyzji, nierzadko stawiających ją samą na skraju zagrożenia, nieznana nikomu wcześniej siedemnastolatka zyskuje siłę gotową pociągnąć za sobą w ogień cały kraj. Działania dziewczyny wpisują się w repertuar zachowań wynikających z przyjęcia modelu etyki troski. Najważniejszym motorem napędowym jest potrzeba zapewnienia bezpieczeństwa młodszej dziewczynki, pozostającej pod opieką bohaterki. Jednak wyjście poza znany sobie horyzont uświadamia Katniss skalę niesprawiedliwości społecznej, co sprawia, że narasta w niej gniew. Ten zostaje zresztą wielokrotnie wykorzystany w procesie kreowania jej wizerunku na potrzeby występu na arenie oraz później, jako ikony rewolucji. Symbolem Katniss staje się ogień, podobnie jak gniew niezwykle trudny do kontrolowania, niosący zniszczenie i prowadzący do wypalenia, ale jednocześnie umożliwiający wspólną walkę o lepszą przyszłość. Gniew personifikowany jako dziewczyna czy kobieta jest oczywiście silnie osadzony w kulturze — już w mitologii greckiej obecne były bohaterki takie jak Meduza czy Erynie. Postaci te długo odczytywano jako kobiety, które nie przeszły drogi poskromienia własnych emocji, nie były w stanie nad nimi — a jednocześnie nad sobą — zapanować, przez co ściągnęły na siebie ostracyzm. Jednak współczesna interpretacją każe o nich myśleć bardziej jako o figurach mocy, które przede wszystkim z powodu patriarchalnej opresji nie były traktowane jako heroski czy wykonawczynie słusznej zemsty⁹. Konstrukcja głównej bohaterki w powieści oraz jej ekranizacjach, kierowanych przede wszystkim do grona młodych odbiorczyń, opiera się już nie na tradycyjnym rozumieniu gniewu jako emocji, którą należy poskromić w procesie dojrzewania, ale na obudowywaniu dookoła niego sprawczości bohaterki, a także możliwości zbudowania osobliwej wspólnot doświadczeń — w której gniew, podobnie jak ogień, wcale nie musi siał spustoszenia, ale może dawać bohaterkom szansę na zyskanie podmiotowości.

⁹ Por. J. Zimmermann, *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii*, przeł. H. Pustuła-Lewicka, Wołowiec 2023.

Wspólnota troski

W obszarze narracji krążącej wokół odzyskiwania innego głosu, a wraz z nim również uświadamiania własnej sprawczości, ulokować można bohaterki serialu *Dżicz* dostępnego w Polsce od 2020 roku na platformie Amazon Prime. Protagonistkami pierwszego sezonu jest grupa nastolatków uwięzionych na bezludnej wyspie po katastrofie samolotu, w sezonie drugim widzowie mogą śledzić ich losy na przemian z grupą znajdujących się w identycznej sytuacji chłopaków. Obie zbiorowości w rzeczywistości uczestniczą w eksperymencie naukowym, mającym udowodnić tezę, jakoby dziewczyny miały, w porównaniu do „męskiej grupy kontrolnej” dużo większe możliwości nawiązywania współpracy i budowania opartych na empatii społeczności. O ile wspomniany eksperyment nie spełnia kategorii naukowości pod wieloma względami, o tyle sama opowieść o losach grupy dziewczyn może posłużyć pogłębianiu wiedzy — jest bowiem interesującym studium dla sposobu obrazowania współczesnego dziewczynstwa.

Przetrwanie na wyspie wymaga od całej grupy współpracy i zaufania, a od poszczególnych jednostek — zaangażowania w działania mające na celu zapewnienie bezpieczeństwa pozostałym. Grupa składająca się z obcych sobie (w większości) osób staje się więc doskonałym materiałem na zaprezentowanie bardzo zróżnicowanych postaw wobec sytuacji krańcowej. Kiedy oczekiwana pomoc nie nadchodzi, niewielka społeczność zaczyna wypracowywać praktyki wychodzące poza zaspokajanie doraźnych potrzeb, a obliczone raczej na długotrwały pobyt. Oznacza to, że poza racjonowaniem ocalałej z wypadku żywności czy zbudowaniem prowizorycznego schronienia bohaterki zaczynają poznawać wyspę, a razem z nią — również siebie same. Kilkuosobowa grupa przeprowadza się w głąb wyspy, a jednocześnie zaczynają wytwarzać się między nimi mechanizmy funkcjonowania wspólnotowego. Proces ten pozwala również każdej z nich na pracę nad relacją z własnymi doświadczeniami, ponieważ w rzeczywistości pozbawionej wpływu otoczenia bohaterki mają możliwość wrócić do własnego głosu odrzuconego w trakcie inicjacji i przemiany. W tym celu konieczne okazuje się przepracowanie traum i konfliktów — w istocie będących przyczyną wytypowania ich do „eksperymentu”.

Choroba i przedwczesna śmierć rodzica to wydarzenie, które na trwałe zmienia Dot, zmuszając ją do błyskawicznego osiągnięcia samodzielności. Dzięki wsparciu pozostałych dziewczyn, pomimo dwóch następujących po sobie traum, śmierci rodzica oraz katastrofie lotniczej, w końcu udaje się jej odzyskać spokój i kontrolę nad sobą. Dla innej z bohaterek, odnalezienie własnego głosu to przede wszystkim zwrócenie się ku innym, zapewnienie im uwagi i poczucia bezpieczeństwa, a także twarde osadzenie w rzeczywistości, kiedy stan psychiczny jej towarzyszek gwałtownie się pogarsza. W takich przypadkach wspólnota kształtująca się w gronie ocalałych staje się początkowo oazą bezpieczeństwa, w której dochodzą do siebie w chwilach kryzysów, mimo utraty zaufania grupy, a nawet narażenia jej

na niebezpieczeństwo. Nowe miejsce i jego zasady, opierające się na wzajemnym szacunku, to także bezpieczna przestrzeń, w której część bohaterek może swobodnie eksplorować swoją tożsamość. Odrzucenie reguł konserwatywnego, religijnego środowiska staje się ważnym krokiem w budowaniu romantycznych relacji oraz akceptowaniu swojego niedoskonałego, ukrywanego wcześniej wizerunku.

W grupie wyróżniają się również dwie pary bohaterek o silniejszych relacjach: rodzinnych i przyjacielskich. Parę siostr w momencie znalezienia się na wyspie więcej dzieli niż łączy. Ich więź uwypukla przede wszystkim silne potrzeby emocjonalne, u jednej z nich — rywalizacji, u drugiej — walidacji. Każda czuje odpowiedzialność za tę drugą, a relacja w przynajmniej równym stopniu definiowana jest przez wzajemny żal. Całkowitym przeciwieństwem dynamiki między nimi jest więź przyjacielska między dwójką innych bohaterek. Dziewczyny pozostają ze sobą bardzo blisko emocjonalnie, choć nie są spokrewnione. Oferują sobie nawzajem bezwarunkowe wsparcie i troskę, które umożliwiają zaufanie komuś spoza bliskiego kręgu oraz pozwalają przepracować traumę związaną z przemocą seksualną z przeszłości.

Tytułowa dzicz staje się dla całej grupy oraz dla każdej dziewczyny z osobna miejscem, w którym udaje im się poznać i odzyskać inny głos, powrócić do odrzuconej w ramach troski o relacje z innymi szczerości i — co ważne — zbudować zdrowsze niż wcześniej relacje z pozostałymi członkiniami grupy. Wspólnota, jaka się między nimi kształtuje, początkowo wydaje się naturalna w obliczu sytuacji, w jakiej się znalazły. Jednak z czasem, kiedy zagubione „dzikie dziewczynki”, które można dostrzec w nich z perspektywy teorii Gilligan, odnajdują się w roli sprawczych nastolatek, podejmują działania na rzecz społeczności, którą same stworzyły. To właśnie we wspólnocie umiejętnie wypracowują zasady funkcjonowania w taki sposób, by każda z jej członkiń mogła się w niej odnaleźć bez konieczności rezygnacji ze swoich odnalezionych głosów. Doświadczenia sprzed katastrofy stają się przeszłością. Pamiętając o nich, bohaterki jednocześnie od nich odchodzą. Skonstruowana przez nie wspólnota ma swoją historię, na którą składają się nie tylko losy indywidualne, ale także wydarzenia, w jakich uczestniczyły razem lub wzajemnie się wspierały. W ten sposób, dzięki silnej więzi emocjonalnej, protagonistki umiejętnie konstruują bezpieczną przestrzeń, w której wzajemne zaopiekowanie się sobą zastępuje relacje niedziałające w rzeczywistości poza wyspą.

Czy możemy mieć dziewczyńskie utopie?

Narracje skupione wokół osób nastoletnich to niezwykle bogaty zbiór utworów kultury popularnej. Można wskazać tutaj zarówno dzieła literackie, filmowe czy telewizyjne, jak i ich „hybrydy”: transmedialne adaptacje, rebooty (będące próbą odświeżenia ugruntowanych już utworów) czy alternatywne reinterpretacje,

jak chociażby promowany jako współczesna odpowiedź na klasyczną serię Małgorzaty Musierowicz — *Fanfik* Natalii Osińskiej¹⁰. Również osadzanie w rolach głównych postaci bohaterki dziewczęcych jest silnie ugruntowane w literaturze, na co wskazuje chociażby seria Lucy Maud Montgomery. Doczekała się ona licznych przekładów oraz adaptacji filmowych i telewizyjnych, w tym serialowej powstałej we współpracy serwisu streamingowego Netflix z kanadyjską telewizją publiczną. Serial wywołał lawinę komentarzy, od osób zachwyconych poetyckością języka filmowego po głosy krytyczne, doszukujące się wpływu tak zwanej politycznej poprawności na zmiany w stosunku do książkowego oryginału. Seria L.M. Montgomery silnie wpłynęła na sposób przedstawiania i konstruowania dziewczyności w treściach kierowanych przede wszystkim do młodych odbiorczyń, akcentując bogactwo świata wewnętrznego, rozpoznawanie własnych uczuć i uczenie się kontroli nad nimi, a także budowanie pozytywnych relacji z otoczeniem, w tym również z innymi dziewczynami. Jednocześnie należy pamiętać, że seria o Ani Shirley była dla jej autorki próbą opisania rzeczywistości, której nigdy nie miała okazji doświadczyć¹¹, a jej życiorys dużo bardziej prawdziwie odwzorowuje inna, nieco mniej popularna seria, *Emilka ze Srebrnego Nowiu*. Tytułowa Emilka, w przeciwieństwie do Ani, musi nauczyć się funkcjonować w nieprzyjaznym otoczeniu, nawiązywać trudne relacje z rówieśnikami, niekiedy kończące się przyjaźnią na śmierć i życie, a jednym z największych wyzwań staje się pogodzenie ze stratą i osiągnięcie samodzielności w niesprzyjających warunkach. Współczesne bohaterki kultury popularnej to oczywiście dużo liczniejsza grupa, umożliwiająca utożsamienie się ze specyficznymi doświadczeniami okresu dojrzewania znacznie szerszemu gronu odbiorczyń. Utwory kierowane do osób nastoletnich oraz młodych dorosłych, ukazujące losy bohaterek mierzących się z — upraszczając — przeciwnościami losu, to zarówno filmy czy seriale, jak i książki; gatunkowo czerpią lub wprost nawiązują do twórczości obyczajowej, przygodowej, a nawet horroru. Ta różnorodność pozwala na przyjęcie bardzo odmiennych od siebie narracji, w których bohaterki są w stanie zaprezentować

¹⁰ Wspomniany *Fanfik* promowany był między innymi na internetowych łamach „Krytyki Politycznej” jako „Anty-Jeżycjada”, co zaznacza w swoim artykule Beata Gromadzka. Jednocześnie wskazuje ona na znaczące różnice pomiędzy sposobem konstruowania bohaterek *Jeżycjady* autorstwa Małgorzaty Musierowicz a osobą będącą w fabularnym centrum *Fanfika*. O ile pierwsze były w zdecydowanej większości „energiczne i otwarte na świat”, zdolne poradzić sobie z problemami codziennego życia, o tyle Tosia/Tosiek jest osobą apatyczną, bezwolną i skupioną na własnych przeżyciach. Przytoczona analiza poświęcona została w dużej mierze strategiom narracyjnym, co ma na celu wskazanie kluczowych różnic między twórczością Małgorzaty Musierowicz oraz powieścią Natalii Osińskiej. Jednocześnie tekst zwraca uwagę na fakt, że utwory te były ze sobą porównywane. Por. B. Gromadzka, *Anty-Jeżycjada? Jakie są najnowsze powieści dla dziewcząt i o dziewczętach na przykładzie Fanfika (2016) Natalii Osińskiej?*, „Filoteknos” 2020, nr 10, s. 225–239.

¹¹ Por. P. Oczko, *Anna z domu o zielonym dachu. O cyklu powieściowym Lucy Maud Montgomery*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 42–61.

szereg odmiennych postaw, ukazując rozmaite strategie funkcjonowania jako dziewczyny. Katarzyna Czajka-Kominiarczuk, skupiając się na serialach, wskazuje również inne kategorie: twórczość ukazująca codzienność pewnej grupy bohaterów przechodzących kolejne etapy dojrzewania (1), seriale prezentujące młode osoby podobne do odbiorców seriali, różniących się jednak statusem społecznym (2), oraz historie nastolatków, w których pojawia się niezwykle, często paranormalny element¹². Obsadzenie utworu kultury nastoletnimi bohaterami daje także duże pole do wykorzystania atrakcyjnej strategii narracyjnej opracowanej na podstawie teorii monomitu Josepha Campbella¹³, opierającego się na przemianie zachodzącej w postaci w trakcie pokonywania kolejnych przeszkód i rozwiązywania problemów. Alternatywą wobec koncepcji Campbella może być klucz interpretacyjny opracowany przez Maureen Murdock, według której „droga bohaterki ma być dużo lepiej dostosowaną do specyficznych doświadczeń kobiet w warunkach patriarchy”¹⁴. Obecność narracji skupiających się wokół bohaterów i bohaterek nastoletnich jest więc wyraźnie widoczna oraz umożliwia zróżnicowaną reprezentację, jednak bohaterki o silnie zaakcentowanej podmiotowości, podejmujące działania i funkcjonujące w obrębie konstrukcji patriarchalnych, ale wymskające się jego ograniczeniom, to zjawisko stosunkowo nowe, obecne na coraz większą skalę. Nie znaczy to, że takich bohaterek w kulturze popularnej wcześniej nie było wcale, nawet wspomniana Ania Shirley miała olbrzymi potencjał emancypacyjny. Jednak to adaptacja Netfliksa podejmuje próbę rekonstrukcji powieści powstałej ponad sto lat wcześniej w sposób atrakcyjny dla współczesnego odbiorcy, a przede wszystkim — odbiorczyni, uwydawniając postaci dziewczyn „biorących sprawy w swoje ręce”. Serial *Dzicz* oraz seria *Igrzyska śmierci* wpisują się w określoną tendencję, w myśl której bohaterki zyskują podmiotowość i możliwość aktywnego wpływu na rzeczywistość.

Bohaterki obu omawianych utworów kultury popularnej zmuszone są do podjęcia działań w rzeczywistości urządzonej inaczej niż ta, którą znały do tej pory. Katniss z ubogiej górniczej osady trafia na salony oszałamiającej przepychem stolicy kraju, a następnie zostaje wrzucona w tryby maszyny propagandowej. Ocalałe z katastrofy samolotu dziewczyny zmuszone są do wypracowania taktyk przetrwania przy ograniczonych zasobach. Wszystkie bohaterki podejmują decyzje spontanicznie, działając w poczuciu samodzielnie rozumianej sprawiedliwości lub działając na rzecz grupy, w której przypadkiem się znalazły. Wypracowane w ten sposób ustalenia wydają się działać pozytywnie na bohaterki *Dziczy*, chociaż zakończenia ich historii najprawdopodobniej nigdy nie poznamy — stacja zdecydowała się przerwać prace nad serialem po emisji drugiego

¹² K. Czajka-Kominiarczuk, *Każde pokolenie ma swojego Dylana, czyli o serialach młodzieżowych*, [w:] K. Czajka-Kominiarczuk, *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021, s. 320.

¹³ Por. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań 1997.

¹⁴ Por. M. Murdock, *Podróż bohaterki. Kobięca droga do pełni*, przeł. E. Tokaczew, Czeladź 2020.

sezonu. W przypadku Katniss rozwiązanie jej historii jest szczęśliwe tylko pozornie — w obliczu traumatycznych wydarzeń dziewczyna dysocjuje od własnych wspomnień, ponieważ jedynie w ten sposób udaje się jej funkcjonować w nowej rzeczywistości. Odnosząc się do Gilligan, mogę stwierdzić, że Katniss, wracając do swojej szczerości, nie odnajduje pozytywnego rozwiązania, a próba odzyskania utraconego głosu — nie przynosi ulgi. Narracje dotyczące dziewczyności są jednak coraz wyraźniej obecne w ramach kultury popularnej, a model aktywnej bohaterki, która podejmuje próbę odzyskania sprawczości zaczyna wypierać dominujący do tej pory typ protagonistki uległej i niepodającej w walce o samą siebie. Tak konstruowana dziewczynność nie tylko zwiększa reprezentatywność mniej wyraźnych do tej pory postaw, ale także dostarcza nowych, bardziej różnorodnych wzorców.

Community of anger and care: Imaginaries of girlhood in *The Hunger Games* and *The Wilds* in the context of Carol Gilligan's research

Abstract

Within feminist theory, the concept of ethics of care introduced by Carol Gilligan is considered to be an original and interesting model for describing patterns in which empathy expresses and manifests itself in the process of constituting young female subjectivity. Using it as an analytical tool, the author examines selected narrative models in works of popular culture addressed primarily to young audiences. Care and anger are treated as emotions that have a huge impact on the decisions made by the protagonists of the TV series *The Wilds* and the book and film series *The Hunger Games*, who are motivated by concerns for the safety of loved ones and the demand for a specific idea of justice. Narrative strategies built in this way allow the audience to perceive teenage protagonists in experiencing various forms of oppression as figures of empowered and agency, which in turn increases the spectrum of the attitudes of independent girl heroines presented within the popular culture.

Keywords: ethics of care, girlhood studies, popular culture, TV series, young adult literature

Bibliografia

- Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Poznań, 1997.
 Collins S., *Igrzyska śmierci*, przeł. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2009.
 Collins S., *Kosogłos*, przeł. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2009.
 Collins S., *W pierścieniu ognia*, przeł. M. Hesko-Kołodzińska, P. Budkiewicz, Poznań 2009.
 Czajka-Kominiarczyk K., *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021.
 Gilligan C., *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Warszawa 2013.
 Gromadzka B., *Anty-Jeżycjada? Jakie są najnowsze powieści dla dziewcząt i o dziewczętach na przykładzie Fanfika (2016) Natalii Osinńskiej?*, „Filoteknos” 2020, nr 10, s. 225–239.

- Kozubek M., *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, Gdańsk 2016.
- Murdock M., *Podróż bohaterki. Kobieca droga do pełni*, przeł. E. Tokaczew, Czeladź 2020.
- Oczko P., *Anna z domu o zielonym dachu. O cyklu powieściowym Lucy Maud Montgomery*, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 42–61.
- Piekarski P., *Ania czy Anne? O nowym przekładzie powieści Lucy Maud Montgomery*, Portal Granice.pl, 30.11.2022, <https://www.granice.pl/publicystyka/anne-z-zielonych-szczytow-marginesy-nowe-tlumaczenie-kontrowersje/2017/1>.
- Rudaś-Grodzka M., *Piekło-niebo dziewczynkości*, „Czas Kultury” 2022, nr 2, s. 9–21.
- Starego K., *Gniew, współczucie, solidarność – w stronę politycznie i krytycznie zorientowanej pedagogiki emocji*, „Problemy Współczesnej Edukacji” 2016, nr 2, s. 64–75.
- Zimmermann J., *Kobiety i inne potwory. Tworzenie nowej mitologii*, przeł. H. Pustuła-Lewicka, Wołowiec 2023.

* * *

Karolina Gierszewska — doktorantka w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, w swojej pracy badawczej skupia się przede wszystkim na zagadnieniu podmiotowości i sprawczości nastoletnich dziewczyn oraz nastoletnim aktywizmie. Autorka tekstów poświęconych wizerunkom Afro-Amerykanek w serialach Shondy Rhimes oraz związkom kultury popularnej z aktywizmem politycznym w kształtowaniu się tropu aktywnej nastolatki. Uczestniczka licznych konferencji naukowych poświęconych przede wszystkim kulturze popularnej. Publikowała w czasopiśmie naukowych „Dzieciństwo. Literatura i kultura” oraz „Czas Kultury”.



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
wydawnictwo@uwr.edu.pl

wuwr.eu
Facebook/wydawnictwouwr