

Monika Popow

Komentatorki społecznej rzeczywistości¹

Komentowanie rzeczywistości społecznej, politycznej i artystycznej to główne założenie sztuki krytycznej, a w jej ramach sztuki feministycznej. Mimo, iż współcześnie mówi się o kryzysie feministycznego aktywizmu, w sztuce coraz częściej na nowo pojawia się mocny głos kobiet, które ze świadomością swojej pozycji społecznej mówią o otaczającej rzeczywistości.

Celem mojego tekstu będzie subiektywne przedstawienie ewolucji feministycznej sztuki zaangażowanej oraz próba rekonstrukcji ich społecznego znaczenia. Opierać będę się przy tym nie tylko na historii sztuki, ale również na teoriach z zakresu socjologii i filozofii. Wychodzę bowiem z założenia, że podobnie jak każdy inny nurt w sztuce, sztuka feministyczna jest tworem społecznym, efektem oddziaływania określonego porządku społecznego oraz reakcją na niego.

Rola obrazu w procesach konstruowania tożsamości jest w przypadku sztuk wizualnych szczególnie istotna. Na podstawie badań nad kulturą popularną oraz mediami wiemy, że poprzez obrazy przedstawiany jest nam określony porządek rzeczywistości. Judith Butler, analizując przekazy dotyczące wojny, określa to wręcz mianem rekrutowania do przyjęcia określonej postawy². Obraz oddziałuje na zmysłowość, zawężając lub też poszerzając granice tego, co widzialne w kulturze. Jeśli logikę wyводу Butler przeniesiemy na relacje pomiędzy płciami, dostrzec można, że przekazy wizualne w podobny sposób ograniczają lub też poszerzają granice tego, co nazywamy kobiecością i męskością.

Sytuacja ta znajduje odzwierciedlenie w sztuce, która, jak pisze Jacques Rancière: *nie jest polityką ze względu na komunikaty lub uczucia, jakie przekazuje na temat porządku świata. Nie jest nią również ze względu na sposób, w jaki przedstawia strukturę społeczną, konflikty, tożsamości grup społecznych.*

1 Tekst zamieszczony w katalogu wystawy *Komentatorki | Women Comentators*. ©Fundacja Katarzyny Kozyry.

2 J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 15.

Sztuka jest polityką przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób w jaki dzieli ten czas i zaludnia tę przestrzeń³. Sztuka jako obszar polityczny polega na ustanawianiu widzialności i niewidzialności, na wprowadzaniu nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne oraz ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta⁴. Sztuka jest zatem przestrzenią, w której zachodzi walka o określony obraz świata, o to co i kto jest w nim widoczny, kto natomiast nie. Każde działanie artystyczne może modyfikować ustanowiony obraz świata. I o to również toczy się gra.

Komentarz polityczny w sztuce feministycznej

Komentowanie, opiniowanie, bycie ekspertką nie było przez stulecia w Europie rolą kulturowo przypisywaną kobietom. Podobnie jak w przypadku artysty, rola komentatora zarezerwowana była dla mężczyzn, zwłaszcza tych o wysokim statusie społecznym. Brak dostępu do edukacji formalnej wykluczała kobiety zarówno z posiadania wiedzy naukowej, jak i uprawiania sztuki. Kobiety wykształcone, posiadające wiedzę, czy specjalistyczne umiejętności do XIX wieku stanowiły odosobnione przypadki. Szeroki napływ kobiet do świata nauki i sztuki datuje się na drugą połowę XIX wieku wraz ze zwiększającym się dostępem do kształcenia uniwersyteckiego, w tym do szkół artystycznych. Rozwój kobiecego komentowania rzeczywistości w filozofii i sztuce również przypada w Europie na koniec XIX wieku. Podobnie działo się na ziemiach polskich, gdzie kobiety, poza nielicznymi wyjątkami, studiować zaczęły dopiero pod koniec XIX wieku. Od lat 70. XIX wieku zaczęły pojawiać się prywatne kursy zawodowe rzemiosła artystycznego dla kobiet. W Warszawie w tym czasie istniało kilkanaście takich szkół. Powstawały również specjalne kursy. Najbardziej znanymi były istniejące w latach 1876-1901 kursy dla kobiet przy Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona w Warszawie oraz Wydział Artystyczny na Wyższych Kursach, założony w Krakowie w 1868 r., który ukończyła między innymi Olga Boznańska.

Niewątpliwie dostęp do edukacji uniwersyteckiej i artystycznej jest w Europie oraz w Stanach Zjednoczonych zasługą ruchu emancypacji kobiet, a więc ówczesnych aktywistek, które chcąc uzyskać

3 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 24.

4 Tamże, s. 25.

swoje cele polityczne, musiały oddziaływać na opinię publiczną. Nie był to rzecz jasna dostęp nieograniczony. Dotyczył kobiet białych, z klasy średniej i wyższej, które jako pierwsze weszły do świata nauki i sztuki.

Pomimo tych ograniczeń otwarcie kształcenia akademickiego oraz artystycznego dla kobiet spowodowało gwałtowny rozwój sztuki kobiet, a w późniejszym czasie, w drugiej połowie XX wieku, sztuki feministycznej. Nieodłącznym jej elementem było komentowanie rzeczywistości społecznej pod kątem sytuacji kobiet. Gdy w 1965 r. Yoko Ono podczas performance'u *Cut Piece* poprosiła widzów, aby nożyczkami odcięli po kawałku jej ubranie, pokazała m.in. czym jest bierność kobiet w kulturze, a także jak konstruowana jest ich seksualność. Podobnie, gdy w 1970 r. artystki skupione wokół WAR (!Women Art Revolution) protestowały przeciwko dyskryminacji kobiet w świecie sztuki, ich celem była interwencja oraz zmiana zastanej, patriarchalnej rzeczywistości.

Biorąc pod uwagę zagadnienie komentarza politycznego, istotnym punktem na historycznej mapie sztuki feministycznej jest druga połowa XX wieku, kiedy to pod wpływem zmian społeczno-politycznych weszły do niej artystki czarnoskóre oraz pochodzące z niższych klas społecznych. Dekonstruowanie rzeczywistości społecznej z punktu rasy i klasy społecznej wymagało rozwoju innych form wyrazu. Sztuka feministyczna szybko przestała więc być jednolitym nurtem. Kobiety kolorowe zwróciły uwagę na opresję wynikającą z klasowych oraz rasowych relacji władzy. Na ich dojście do głosu z pewnością wpływ miał rozwój ruchu antykolonialnego oraz antyrasistowskiego, w tym feminizm postkolonialny i czarny feminizm, które jako część tzw. feminizmu trzeciej fali, połączyły kwestię seksizmu z rasizmem i klasizmem. W 1980 r. Lorraine O'Grady przedstawiając performance *Mlle Bourgeoise Noire* odniosła się do sytuacji wykluczenia czarnoskórych artystek w amerykańskim świecie sztuki. Sztuka tworzona bowiem przez artystki z grup wykluczonych siłą rzeczy stawała się społecznie naznaczona oraz zaangażowana. To manifest polityczny kobiet wielokrotnie wykluczonych z dostępu do władzy. Podobnie, osadzone w ruchu postkolonialnym oraz antyrasistowskim, różnorodne krytyki społeczne rozwijały się oraz nadal rozwijają w skali globalnej.

Historia i charakter sztuki feministycznej w Europie Środkowej i Wschodniej różni się znacząco od tego w Stanach Zjednoczonych oraz Europie Zachodniej. Doskonale widać to na przykładzie Polski.

Jak zauważa Izabela Kowalczyk, z powodu braku odpowiednich narzędzi krytyki oraz analizy, w Polsce w tym czasie trudno jest mówić o istnieniu nurtu sztuki feministycznej. feministycznej. Zdarzały się

raczej feministyczne interwencje⁵. Do takich zaliczyć należy prace Natalii Lach-Lachowicz, Ewy Patrum, Marii Pinińskiej-Bereś. Feministyczne interwencje w tym okresie koncentrują się przede wszystkim na kwestiach związanych z seksualizacją kobiecego ciała i jego uprzedmiotowieniu. Z ukształtowaniem się sztuki feministycznej w Polsce mamy do czynienia w latach 90. XX wieku, kiedy to powstają prace między innymi Katarzyny Kozyry i Alicji Żebrowskiej, wprowadzające tematykę społecznej konstrukcji płci oraz możliwości przekraczania jej granic⁶.

Rozwój sztuki feministycznej w krajach postsocjalistycznych miał z pewnością związek z rozwojem ruchu feministycznego, który również w swoim obrębie różnicował się, rozwijając niezależne krytyki społeczne. Z czasem, obok dominującego w latach dziewięćdziesiątych feminizmu liberalnego, zaczęły funkcjonować różne nurty lewicowe czy anarchistyczne, przynosząc ze sobą kolejne narzędzia analizy, które szybko znalazły zastosowanie również w sztuce.

Klasa, rasa, płeć

Wydaje się, że obecnie ani w skali globalnej ani w Polsce nie można mówić o istnieniu jednego nurtu sztuki feministycznej, komentującej rzeczywistość. Współcześnie zaangażowana sztuka kobiet to raczej różnorodne, czasem wręcz skonfliktowane ze sobą optyki. Doświadczenie kobiet oraz ich spojrzenie na społeczną rzeczywistość różni się w zależności od miejsca ich pochodzenia, pozycji społecznej. Podobnie też trudno jednoznacznie zaklasyfikować tematy, jakie podejmuje sztuka feministyczna. Można jednak pokusić się o przedstawienie najbardziej typowych wątków i różnorodnych spojrzeń na nie. Nie wchodząc zatem w zakres tematyki kulturowej dekonstrukcji kobiecości w sztuce, na temat której powstało wiele wyczerpujących opracowań, skupić chciałabym się na wątkach powiązanych ze społecznymi procesami konstruowania tożsamości, przede wszystkim klasowej, oporem wobec władzy i krytyką społeczną. Interesować mnie będą również działania aktywistyczne.

5 I. Kowalczyk, *Sztuka feministyczna w Polsce. Od feministycznych interwencji do postfeminizmu*, [w:] Kultura Enter 42, 2012.

6 Tamże.

Pierwszym wątkiem, jaki chciałabym w związku z tym poruszyć, jest praca kobiet. Jest to zresztą jeden z głównych tematów sztuki feministycznej. W sztuce polskiej jest ona przedmiotem dwóch klasycznych już prac: *Supermatki* Elżbiety Jabłońskiej oraz akcji Julity Wójcik *Obieranie ziemniaków*. Czynność obierania ziemniaków, wykonywana przez większość kobiet prowadzących dom, kojarzona jest z zajęciem koniecznym, ale też brudnym. W Polsce, dodatkowo, powiązana jest z kulturą chłopską. Tymczasem Wójcik, poprzez swoją akcję, wprowadziła w przestrzeń galerii, a więc wysokiej kultury, codzienną, niezauważaną pracę kobiet, wskazując również, na umowność tego, co uważamy za niskie, co za warte uznania.

Praca wykonywana przez kobiety i mężczyzn oraz powiązana ze stosunkami władzy we współczesnych społeczeństwach kapitalistycznych jest od dawna przedmiotem prac amerykańskiej artystki Mierle Laderman Ukeles, która zwraca uwagę na polityczność pracy opiekuńczej oraz na sytuację współczesnych robotników, którzy są w systemie kapitalistycznym wyzyskiwani, stanowiąc równocześnie niezbędny jego element. Artystka od lat 60. XX wieku pracuje z konkretnymi grupami zawodowymi, jak na przykład z pracownikami sanitarnymi. W słynnym już performansie *Touch Sanitation* poprzez podanie ręki dziękowała za to, że podtrzymują przy życiu globalną metropolię Nowy Jork. Jako artystka i matka pokazuje natomiast, jak silnie powiązane są te dwie wypełniane w domowym zaciszu funkcje.

Współczesna sztuka feministyczna często odchodzi od kryterium płci biologicznej jako wyznacznika jej tematyki. Tego rodzaju postfeministyczna sztuka oraz krytyka nie koncentruje się na kulturowej roli kobiety, a także na nowo interpretuje tradycyjne wątki feminizmu. Bliska jest jej perspektywa Judith Butler, mówiąca o performatywności płci, a więc jej odtwarzaniu niczym roli. Pozwala to zarówno na diagnozę przypisanych funkcji społecznych, jak i na ich przekraczanie. Każde wyjście z roli, jej karnawalizacja, pastisz, przekroczenie czy wypaczenie jest równoczesnym przekroczeniem dyskursywnych granic płci. Przykładów takich działań mamy w sztuce polskiej wiele. Klasyczna w tym kontekście stała się już praca Alicji Żebrowskiej *Kiedy Inny staje się swoim*. Do podobnego nurtu zaliczyć można prace tworzone przez mężczyzn, na przykład Karola Radziszewskiego, czy Andrzeja Karmasza przedstawiającego siebie jako gejszę.

Interpelowanie do roli społecznej nie dotyczy wyłącznie płci kulturowej oraz seksualności. Podobnie stwarzani jesteśmy jako podmioty określonej kategorii społecznej. Komentarz polityczny w sztuce

feministycznej charakteryzować będzie zatem w tym przypadku niezacierała perspektywa płci-performeru, swoistej roli, wynikającej z kulturowej konstrukcji roli kobiet, interpelowanych do określonych struktur społecznych, rasowych oraz seksualnych.

Ciekawe spojrzenie właśnie w tym zakresie proponuje duet Pauline Boudry i Renate Lorenz, które nazywane są archeolożkami queer. W pracy *Normal Work* opowiadają o Hannah Cullwick, kobiecie żyjącej na przełomie XIX i XX wieku. Cullwick była sprzątaczką, a także bohaterką serii zdjęć, ukazujących ją między innymi jako mężczyznę, niewolnika oraz kobietę z klasy wyższej. Zdjęcia eksponują jej cielesność na granicy płci: umięśnione ramiona, płaską klatkę piersiową. W pracy Boudry i Lorenz postać Cullwick odgrywa mężczyzna, performer Werner Hirsch. Tym samym zadają one pytanie o społeczne i kulturowe granice w konstruowaniu naszej przynależności klasowej i tożsamości psychoseksualnej a także role, jakie odtwarzamy poprzez społeczne do nich przypisanie.

Ciało i seksualność to tematy często podejmowane przez sztukę feministyczną. Artystki nie skupiają się jednak wyłącznie na krytyce kulturowej. Pokazują również przemoc, jaka wiąże się z zarządzaniem kobiecymi ciałami przez kulturę i religię. Tak odczytywać można na przykład pracę Aleki Polis *Rosarium*, zainspirowaną przeczytanym w *Dziennikach* Zofii Nałkowskiej zdaniem o procederze wyrobienia muzułmańskich różańców z kobiecych sutków. Miał on mieć miejsce w czasie konfliktu turecko-ormiańskiego. *Rosarium* staje się głosem w sprawie traumatycznego wydarzenia historycznego, ale też w sprawie ponadczasowej, uwarunkowanej kulturowo przemocy wobec kobiet. Piękna, precyzyjna forma pracy kontrastuje z brutalną rzeczywistością, stając się metaforą kulturowej kobiecości – pięknej formy, za którą niejednokrotnie stoi cierpienie.

Wątek religii, tym razem powiązany z władzą, znalazł również wyraz w głośnym performansie rosyjskiej grupy Pussy Riot. Ich akcja w Soborze Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, polegająca na odśpiewaniu przed ikonostastem pieśni *Bogurodzico przegoń Putina*, spotkała się z natychmiastową surową reakcją władz. Performance Pussy Riot komentował bieżącą sytuację polityczną, odwołując się do tradycyjnych w kulturze rosyjskiej znaków i symboli. Artystki weszły do świątyni w czasie maslenicy, rosyjskich ostatek, kiedy to dozwolone jest przebywanie w cerkwi różnego rodzaju dziwakom. Ich przebranie oraz zachowanie wiązać można z typową dla kultury rosyjskiej figurą jurodiwych, świętych szaleńców, którzy mieli prawo wytykać władzy, a nawet carowi, wszelkie błędy⁷ Co ważne, jednak ta

7 Dziękuję Hubertowi Bilewiczowi za zwrócenie uwagi na to odniesienie.

rola tradycyjnie przypisana była mężczyznom. Mimo to tradycyjne przyzwolenie okazało się jednak niewystarczające dla trzech performerek, które przez kościelnych hierarchów nazwane zostały grzesznicami. Przez sąd skazane zostały na dwa lata pozbawienia wolności za chuligaństwo motywowane nienawiścią religijną.

Uargumentowana obrazą uczuć religijnych cenzura feministycznego komentarza siłą rzeczy odsyła do okrzykniętej jako skandalizująca pracy Doroty Nieznalskiej *Pasja*. Podobnie jak w *Rosarium* Aleki Polis, w *Pasji* zawarte jest odwołanie do religii jako zespołu praktyk społecznych, które mogą stać się źródłem przemocy i dyscyplinowania, w tym wypadku męskiego ciała. Wytoczony Nieznalskiej proces sądowy o obrazę uczuć religijnych pokazuje, w jaki sposób religia może stać się narzędziem cenzury. Co więcej, zwraca uwagę na ciągle obecną tabuizację religii jako przedmiotu krytyki kobiet.

W feministycznym komentarzu w sztuce pojawiają się też wątki związane z ciałem, jego płynami, wydzielinami, jak na przykład w pracy Joanny Rajkowskiej *Satysfakcja gwarantowana*, w której artystka przekształca to, co pochodzi z jej ciała w produkty. Pot, ślina, mleko z piersi przerobione na napoje w puszkach, mydło i wazelinę stają się towarami do złudzenia przypominającymi te, które zakupić możemy w supermarkecie. Pracę odczytywać możemy jako odwołanie do kanibalistycznej oraz upłciowionej kultury kapitalizmu. To przecież kobiece ciało staje się w niej obiektem handlu, marketingu oraz reklamy. Jest to również nawiązanie do wszechobecnej w neoliberalizmie konieczności produkowania i sprzedawania siebie, obowiązującej również artystów. Praca Rajkowskiej jest nie tylko krytyką społeczną, ale również jasnym komentarzem na temat art business, w którym funkcjonuje jako artystka.

Ekonomia łączona też bywa z zarządzaniem seksualnością. Artystki zwracają uwagę na miejsce kobiet w strukturze społecznej, seksualizację i eksploatację poszczególnych grup kobiet, a także zysk ekonomiczny, jaki przynoszą te praktyki. Dzieje się tak w przypadku pracy Serbki Tanji Ostojic *Looking for a Husband with a EU Passport*. W projekcie tym, aby dostać wizę, artystka zaaranżowała papierowe małżeństwo z obywatelem Niemiec. Jako jego żona przeszła cały oficjalny proces aplikacyjny skierowany do migrantek. Pracę ilustruje zdjęcie Ostojic: nagiej, z ogoloną głową, przypominając raczej ofiarę selekcji w obozie koncentracyjnym niż szczęśliwą narzeczoną. O sztuce zaangażowanej tego rodzaju trudno mówić w oderwaniu od pojęć socjologicznych, takich jak na przykład klasa społeczna, interpretowanych ściśle w kategoriach etniczności oraz płci.

Problem urasowania i podporządkowywania poszczególnych grup kobiet poruszany jest również przez artystki z Ameryki Łacińskiej. Meksykańska performerka Erika Trejo, która swoje prace określa jako feminizm postkolonialny, dekonstruuje wizerunek kobiet latynoskich panujący w kulturze Zachodu. Wskazuje na ich nadmierną seksualizację i rasizm, a także na kulturową niższość Latynosek, wynikającą z eksploatacji ich ciał i pracy. Artystka w dużym stopniu wykorzystuje przy tym swoje ciało, poddając się biczowaniu, czy też, w ramach performansu, samodzielnie upuszczając sobie krew, która w dalszej części służy malowaniu i etykietowaniu jej ciała. Pracę Trejo odczytywać można jako głos ofiary europejskiego kolonializmu, który na dobrą sprawę nigdy się nie zakończył. Latynoski stanowią bowiem liczną w Europie oraz w Stanach Zjednoczonych grupę sprzątaczek oraz prostytutek.

Feministyczna sztuka zaangażowana często staje się aktywizmem. Tego typu działaniem była opisana wyżej akcja Pussy Riot. Artystki realizują też kampanie społeczne, wychodząc z muzeów i galerii, wchodząc w przestrzeń nowych mediów oraz ulicy. W Polsce takimi działaniami zajmują się między innymi Aleksandra Polisz, dokumentująca warszawski Marsz Równości czy Karolina Breguła, autorka kampanii *Niech nas zobaczą*.

Spółeczne konstruowanie sztuki

Ten krótki przegląd tematów sztuki feministycznej nie wyczerpuje z pewnością jej zakresu. Jak wspomniałam, ma raczej na celu zasygnalizowanie wątków, a tym samym obszarów, w których feministyczne artystki decydują się na interwencję. Komentarz polityczny w sztuce nieodwrotnie związany jest bowiem z działaniem politycznym, które posiada ściśle określone cele. Artystka staje się tu równocześnie w pewnym stopniu aktywistką. Ta rola stoi w sprzeczności z tradycyjnym postrzeganiem sztuki jako sfery *politycznie czystej*, oderwanej od procesów społecznych i zainteresowanej wyłącznie jednostką – jej życiem wewnętrznym lub procesem twórczym. Zresztą oczekiwanie wobec sztuki, a już szczególnie od sztuki kobiet, że będzie przede wszystkim estetyczna, jest głęboko zakorzenionym w kulturze przekonaniem. Tymczasem artystki, komentując rzeczywistość, odchodzą od estetyzacji, czerpiąc niejednokrotnie z mocnych środków wyrazu. W omawianych wyżej pracach Joanna Rajkowska czy Erika Trejo wykorzystują narzędzia, które uważane są wręcz za nieestetyczne, a nawet odpychające. Taki komentarz trudno osadzić wyłącznie w bezpiecznej niszy oderwanej od życia twórczości artystycznej i intelektualnej.

Z racji swojego politycznego przekazu zaangażowana sztuka feministyczna często bywa neutralizowana. Artur Żmijewski w rozmowie z Sebastianem Cichockim stwierdził, że żywy nadal fantazmat szalonego artysty chroni społeczeństwo przed autentycznym spotkaniem ze sztuką, a co za tym idzie, przed przyjęciem głoszonego przez artystę przekazu⁸.

Słowa Żmijewskiego dotyczą sztuki społecznie zaangażowanej, jednak zaobserwowany przez niego mechanizm zastosować można również w kontekście komentującej rzeczywistość sztuki kobiet. Ona również nie jest wolna od stereotypów w postrzeganiu oraz fantazmatów. Z jednej strony jest to fantazmat sztuki kobiecej, postrzeganej jako mniej poważna i uniwersalna niż sztuka mężczyzn. Z drugiej, nad społecznie zaangażowaną sztuką kobiet unosi się fantazmat feminizmu, nadal kojarzonego z roszczeniowością, czy wrogością wobec mężczyzn. Pozwala to niejednokrotnie zepchnąć kobiecej komentarz polityczny do bezpiecznej niszy stereotypowo rozumianej sztuki feministycznej, od której oczekuje się podejmowania wyłącznie tematyki patriarchalnej opresji.

Wyciszanie komentarza politycznego w sztuce feministycznej wiąże się nie tylko ze stereotypami kulturowymi, ale również z jej funkcją ekonomiczną. Funkcjonując w systemie kapitalistycznym sztuka feministyczna jest bowiem częścią tzw. rynku sztuki, zajmującego się jej produkowaniem, kreowaniem i sprzedawaniem. Praca artystek jest natomiast aktywnością społeczną, zdeterminowaną przez czynniki społeczno-ekonomiczne.

Praca twórcza nazywana współcześnie pracą kreatywną jest wręcz nieodzownym elementem kapitalizmu kognitywnego. Przedstawiana jako centrum nowoczesnej produkcji kapitalistycznej kreatywność, realizowana przez sztukę i naukę, ma być podstawą nowej gospodarki globalnej. Stąd też rola klasy kreatywnej, do której zaliczać mają się również artyści. Tymczasem, jak wykazują krytycy procesów kapitalistycznej produkcji wiedzy, zjawisko to powoduje raczej opresję niż wyzwolenie. Niematerialna praca artystów i artystek podlega finansyzacji, a więc procesowi, w ramach którego elity finansowe uzyskują kontrolę nad efektami pracy artystów, przypisując im określoną wartość i lokując kapitał. Funkcjonowanie na rynku wymaga przestrzegania obowiązujących tam reguł, związanych przede wszystkim z produkowaniem towaru, który ktoś kupi. Bycie artystką to w tym kontekście przede wszystkim wykonywanie określonej niematerialnej pracy. Co istotne, ponieważ

8 A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 8.

wolne zawody tradycyjnie kojarzone są z brakiem stałego zatrudnienia, co sprzyja ich prekaryzacji, często jest to praca wykonywana bez zabezpieczenia socjalnego. Zajmowanie się w tych warunkach sztuką krytyczną staje się wyzwaniem, które skutkować może brakiem stabilności finansowej. Tym samym nieuchronność zmierzenia się z oczekiwaniami rynku może być najskuteczniejszym narzędziem neutralizacji dyskursu feministycznego.

Jednym z najczęściej zadawanych dziś pytań w kontekście sztuki zaangażowanej jest pytanie o to, czy ma ona jeszcze jakiegokolwiek narzędzia krytyki społecznej. Artur Żmijewski pisze wprost, że obecnie sztuki się nie słucha, a olbrzymia część produkowanej przez artystów wiedzy jest marnowana⁹. Jaki więc sens w tej sytuacji ma tworzenie komentarza feministycznego, który być może nie ma w sferze publicznej większego znaczenia?

Innego rodzaju kontrowersje budzi natomiast mainstreamowy feminizm, któremu współcześnie zarzuca się niebezpieczny mariaż z neoliberalizmem. Angela McRobbie widzi z kolei zagrożenie dla interesów feminizmu w dominującym dyskursie społecznym i ekonomicznym, który, stosując antyfeministyczną retorykę, pozornie promuje kobiety. To dyskurs skierowany przede wszystkim do młodych kobiet, przekonywujący, że nie potrzebują walczyć o swoje prawa, ponieważ wszystko osiągnąć mogą samodzielnie. McRobbie zauważa: *Feminizm został unicestwiony przez połączone siły kultury popularnej i kultury politycznej i – jak za dotknięciem magicznej różdżki – zastąpił go dominujący, wręcz triumfalny pochód dyskursów kobiecego indywidualizmu (zasilanego przez wyświechtane feministyczne hasła i slogany, takie jak upodmiotowienie kobiet czy girl power itd.)*¹⁰ Zjawisko, które opisuje doskonale wpisuje się w rzeczywistość kapitalizmu kognitywnego, w którym ceniona jest indywidualność i kreatywność. Dotyczy to również sztuki, która w takim nurcie odchodzić będzie od dyskursu emancypacyjnego na rzecz adaptacyjnego.

Wydaje się, że pomimo trudności w funkcjonowaniu zaangażowanej sztuki feministycznej istnieją strategie, które pozwalają wyartykułować a publiczności odczytać polityczny przekaz.

Przede wszystkim trzeba podkreślić, że artystki-komentatorki polityczne przemawiają z dużą świadomością społeczną i kulturową. Płeć biologiczna rzadko jest tu jedyną przesłanką określającą

9 Tamże, s. 21.

10 A. McRobbie, *Postfeminizm i co dalej?* [w:] MOCAK Forum 1(3), 2012.

sytuację jednostki. Krzyżuje się ona z takimi przesłankami jak pochodzenie społeczne, etniczne, status ekonomiczny, stopień sprawności, tożsamość psychoseksualna. Przyjęcie takiej perspektywy pozwala na odejście od partykularyzmu i tworzenie tymczasowych lub stałych koalicji z innymi grupami, Przekroczenie granic sztuki nie musi wiązać się z jej deprecjacją, czy też porzuceniem. To raczej jej przededefiniowanie w kierunku bycia podmiotem dyskusji politycznej. To również radykalizacja postulatów artystek feministycznych, aby zerwać z mitem sztuki obiektywnej i uniwersalnej. Wyjście poza partykularyzm pozwala zatem na stworzenie kolejnej, równorzędnej przestrzeni emancypacji i oporu.

Przywołując wspomnianego na początku tego tekstu Jacquesa Rancière'a zasugerować można, że inną strategią jest przyjęcie założenia absolutnej równości, a więc pełnoprawności pełnoprawności głosu sztuki feministycznej w przestrzeni publicznej. Według Rancière'a emancypacja to świadomość (własnej) równości¹¹. Przy takim założeniu możliwy staje się jego postulat autonomii sztuki, zakładający niezgodę na polityczny konsensus oraz poszerzanie poprzez sztukę sfery zmysłowości i modyfikowanie zastanych porządków estetycznych. W ten sposób poszerzają się granice postrzegalnego, czyli tego, co uznajemy za normalne, akceptowalne, pasujące do naszej rzeczywistości. Oczywiście, zaproponowana tu interpretacja nie musi być zgodna z intencjami samych artystek. Wydaje się jednak, że może być interesującą strategią czytania feministycznych komentarzy. Sztuka zaangażowana, jak żadna inna, istnieje w interakcji z publicznością. Tylko uznając jej pełnoprawny głos pozwalamy na jej polityczne działanie.

Monika Popow

Tekst zamieszczony w katalogu wystawy **Komentatorki / Women Comentators**.
http://katarzynakozyra.pl/img/Komentatorki-Women_Commentators_Katalog-Catalogue.pdf

©Fundacja Katarzyny Kozyry 2013

Think Tank Feministyczny był wśród partnerów wystawy i zorganizował towarzyszący jej warsztat **Feminizm jako nowa krytyka społeczna**. Zob.:

http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/readarticle.php?article_id=514

11 J. Rancière, *Ignorant School Master. Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford University Press, Stanford 1991, s. 39.