



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

**tytuł:**

*Potrzeba widoczności. Tryby pracy współczesnych artystek wizualnych*

**autorka:**

Karolina Sikorska

**źródło:**

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 21 (2018)

**odsyłacz:**

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/549/1169/>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Instytut Kultury Polskiej UW  
Instytut Badań Literackich PAN

Karolina Sikorska

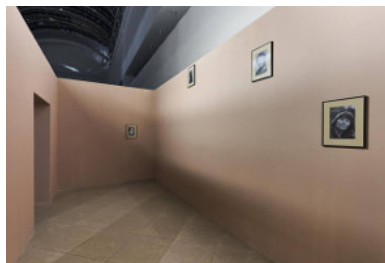
## **Potrzeba widoczności. Tryby pracy współczesnych artystek wizualnych**

Bohaterami i bohaterkami *Innego kraju* Jamesa Baldwina targają mroczne namiętności, których spełnienie jest permanentnie odwlekane. Bolesne wspomnienia rozrywają marzenia o przyszłości, żądze potęgują lęk, gniew i frustrację. Niemożność artykulacji własnych doświadczeń i aspiracji oraz ciągłe niedopasowanie do społecznych oczekiwań prowadzą do konfliktów, wyalienowania, zatracenia się w cierpieniu, a jedną z postaci – do samobójczej śmierci. Konieczność przedstawienia świata swych trosk staje się sposobem ich nazwania i dookreślenia, ale także warunkiem przetrwania:

Zapewne sekrety, jakie każdy z nas miewa, mogą znaleźć wyraz dopiero wówczas, gdy człowiek wywlecze je na światło dzienne, narzuci swojemu światu, uczyni częścią przeżyć tego świata. Bez podobnego wysiłku miejsca tajemne stają się więzieniem i człowiek w nich marnieje. Bez podobnego wysiłku cały świat odmieniłby się w ciemność nie do zamieszkania<sup>1</sup>.

To, co zostaje zwizualizowane, może stać się widoczne, nabrać sensu, poddać się kodyfikacji, a tym samym zyskać jakiś kulturowy status, zapewniający miejsce w społecznych hierarchiach wartości. Baldwin dostrzega ten dwutorowy proces ujawniania doświadczenia, opowiadając trudne historie bohaterów, dla których bycie osobą kolorową lub innej niż heteroseksualna orientacji w Ameryce lat 50. XX wieku staje się źródłem przykrości i porażek. Zwraca też uwagę na potrzebę zestrojenia nowo wyartykułowanych treści z formami życia społecznego, któremu jednostka musi „narzucić” swoje „sekrety”, by móc znaleźć w nim miejsce.

Praca współczesnych artystek wizualnych, choć nie musi przybierać tak dramatycznego kształtu, okazuje się często walką o możliwość artykulacji własnych sposobów rozumienia rzeczywistości. Praca jako działanie jest walką o widoczność, która staje się pierwszym warunkiem do uznania jej efektów (jako prac



Diana Lelonek, *Ściana*, instalacja na wystawie *Anti-Static*, 2018, Muzeum Narodowe w Poznaniu, kurator: Piotr Krajewski (przeniesienie i reinterpretacja korytarza prowadzącego do rektoratu Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu). Fot. Tomasz Koszewnik

artystycznych). Jest nie tylko niewidoczna (w danym momencie), ale i niewidzialna (nietraktowana jako praca). Co więcej, z niewidzialnością pracy w sztuce sprzymierza się wpisana w nią często ekonomiczna niestabilność i niepewność, kiedy kłopotliwe okazuje się nie tyle wskazanie na kryteria bycia uważanym za artystę/artystkę<sup>2</sup>, ile rozpoznanie reguł funkcjonowania w polu sztuki i zyskania w nim statusu zapewniającego dobre życie<sup>3</sup>. Zmieniające się mody, hermetyczność środowiska, reprodukcja wzorów uprzywilejowujących tylko wybranych twórców czy zawiła logika relacji między poszczególnymi podmiotami – to tylko niektóre z aspektów szerzej rozumianej komunikacji w polu artystycznym. A wpisana w nią możliwość kontroli i regulacji społecznych praktyk rozciąga się zarówno na działania określane jako praca, jak i na te, które pozornie nią nie są.

W tekście przyglądam się trybom pracy współczesnych artystek, zastanawiając się, w jaki sposób widoczność i widzialność stają się wartościami łączonymi z ich pracą. Bazując na trzynastu wywiadach pogłębionych przeprowadzonych z aktywnymi w polu sztuki polskimi artystkami<sup>4</sup>, postaram się zrekonstruować i przybliżyć problemy, wokół których mogą być tworzone współczesne narracje o kobiecej pracy i jej wartości. Jednocześnie moje rozważania orkiestruje namysł nad genderowym charakterem niewidzialności pracy, wiążącym się z obecnością i reprezentacją kobiet oraz mężczyzn na wystawach.



Korytarz prowadzący do rektoratu  
UAP, 2018. Fot. Diana Lelonek

### **Dlaczego widzialność jest ważna?**

W raporcie końcowym realizowanych w 2015 i 2016 roku badań *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie* pojawia się następująca teza:

Podstawowym rodzajem różnic dzielących pole sztuk wizualnych jest widzialność. To ona różnicuje dostęp do innych zasobów (pieniędzy, zainteresowania, prestiżu), i to różnicuje w sposób potężowy, sprawiając, iż z ogromnej liczby artystek i artystów zarówno ekspertom, jak i laikom znani są nieliczni. To samo zjawisko dotyczy również instytucji oraz uczelni artystycznych<sup>5</sup>.

Autorzy raportu, Marek Krajewski i Filip Schmidt, przez widzialność rozumieją „rozpoznawalność[ć], uznani[e] i obecność[ć] w obiegu sztuki i mediach”<sup>6</sup>, łącząc te wartości z ekonomicznym wymiarem sytuacji życiowej polskich artystów i artystek. W analizowanych przez nich wypowiedziach widzialność postrzegana jest jako warunek sprawnego funkcjonowania w świecie artystycznym, choć wcale go nie gwarantuje<sup>7</sup>. Widzialność jest tymczasowa, okupiona różnego rodzaju wysiłkiem jednostki splatającym się z serią czynników społeczno-ekonomicznych, na które może ona mieć jedynie ograniczony wpływ – choć, jak zauważa Kuba Szreder, „przdział możliwości nie jest przypadkowy”<sup>8</sup>. Autor wskazuje na elastyczny i stale przekształcający się zestaw dyspozycji i okoliczności wyznaczających tymczasowy status jednostki w obiegu sztuki (reputacja, widoczność w obiegu, kontakty społeczne, wiedza, doświadczenie)<sup>9</sup>. Podkreśla ponadto rolę strukturalnego oportunisty – zjawiska, które „urządza relacje społeczne w obiegu sztuki poprzez uzależnienie pracowników sztuki od wyszukiwania możliwości, regulowanie ich przepływu i kontrolowanie do nich dostępu”<sup>10</sup>. Jeśli zgodzimy się z tą interpretacją, zakładającą ścisłą strukturalną zależność aktorów od tymczasowych i nieustannie zmieniających się możliwości, to być może bardziej czytelny okaże się odczuwany przez artystów i artystki zamęt, wynikający z ich zmagania z rzeczywistością pozbawioną ładu i reguł, rzeczywistością niepewną, która „[w] najlepszym wypadku [...] dezorientuje i sprawia przykrość. W najgorszym – zwiastuje niebezpieczeństwo”<sup>11</sup>. Środkiem zaradczym na tę permanentną niepewność i wieloznaczność, na niedające się przewidzieć pozycje, jakie mogą być wyznaczone jednostkom w przyszłości, może być poszukiwanie nowych sposobów artykulacji dla własnych praktyk artystycznych, a tym samym wiara pokładana w próbach uwidocznienia ich i osadzenia w danym społecznym kontekście. I choć „kapitał widoczności”, rozumiany jako zasoby i możliwości czynienia danych praktyk widzialnymi, wydaje się jeszcze być bardziej chwiejny, prowizoryczny i nietrwały aniżeli kapitał symboliczny (związany między innymi z „przyswajaniem sobie opinii, kompetencji oraz wizerunku czciogodności i zacności”<sup>12</sup>) – jego budowanie okazuje się fundamentem pracy artystek i artystów. Może się bowiem łączyć z próbami okiełznania niepewnej egzystencji podporządkowanej działaniu władzy (jej rozproszonych mechanizmów), opisywanemu przez Jonathana Crary’ego w kategoriach „przekształce[n] konstrukcji uważności”<sup>13</sup>.

Co więcej, jeśli niewidzialną pracę potraktujemy jako działanie banalne, niestosowne, zawstydzające, niepoważne czy prozaiczne<sup>14</sup> – wówczas uwidocznienie i ekspozycja pracy i jej efektów staną się celem wysiłków artystek

pragnących określenia swoich praktyk w odwrotny sposób. I choć często to nie sukces rozumiany jako globalna rozpoznawalność, sława czy zarabianie wielkich pieniędzy orientuje ich codzienną pracę, to jej waloryzacja (a żeby ją ocenić, trzeba ją zauważyć) w dyskursach medialnym, instytucjonalnym czy rynkowym oznaczać może dla nich taką samą waloryzację ich tożsamości i życia. Bowiern zgodnie z rozpoznaniem Joanny Bednarek „[p]raca w zawodach kreatywnych jest [...] mocno spleciona z tożsamością”<sup>15</sup>, buduje poczucie własnej wartości artystek, a to prowadzi do podwójnego ryzyka: „brak sukcesu jest niszczący dla samego rdzenia naszej istoty

– a jednocześnie jest on bardzo prawdopodobny ze względu na strukturę sektorów kreatywnych, w których mała grupa zwycięzców bierze wszystko [...]. Dlatego motywacja, by pracować intensywniej, pojawia się w nas «spontanicznie» – nikt nie musi jej narzucać. Wyzysk przekształca się tym samym w autowyzysk – sami narzucamy sobie długie godziny pracy i wyśrubowane normy produkcyjne”<sup>16</sup>.

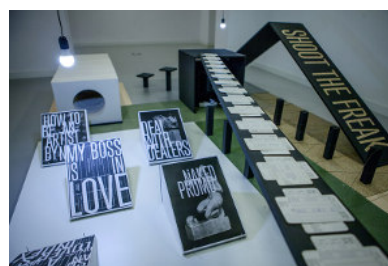
### Niewidoczność pracy artystek

W kontekście współczesnych form kapitalizmu opartych na produkcji wiedzy i komunikacji trudno jednoznacznie oddzielić pracę od życia poza pracą. W przypadku pracy artystek często mamy do czynienia nie tylko z przykrymi konsekwencjami kapitalizmu kognitywnego<sup>17</sup>, ale też z podwójnym wymiarem obciążeń kulturowych i zwyczajów, które oddziałują na ich kruchą i niepewną pozycję w polu sztuki. Niewidoczność może być bowiem wpisana w ich pracę tylko dlatego, że jest to praca kobiet.

Kiedy sięgniemy do rezerwuaru stereotypów funkcjonujących w kulturze zachodniej, dookreślających „kobiece” role i tożsamości, dostrzeżemy tam zarówno ideę, że kobiety są bliższe „naturze”, jak i tę, że ich „naturalnym środowiskiem” jest sfera domowa, która ma kulturowo niższy status niż przestrzeń publiczna. Jak tłumaczy Sherry B. Ortner: „Skoro kobiety skojarzono i w mniejszym lub większym stopniu skazano na kontekst domowy, utożsamia się je z niższym porządkiem organizacji społeczno-kulturowej”<sup>18</sup>. Niższy status pracy domowej przypisanej kobietom jest bezpośrednio powiązany z jej niewidzialnością: to praca wymagająca bezustannego



Agnieszka Grodzińska, *I, Academy / Self Recognition*, 2017-2018



Widok z wystawy Agnieszki Grodzińskiej, *No More No Less*, 2018, kurator: Przemek Sowiński, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin. Fot. Kamil Macioł

powtarzania, której efekty szybko znikają. Nie posiada też społecznej rangi, bo jest odseparowana od sfery publicznej. Jak zwraca uwagę Izabela Desperak, podział na sferę publiczną i prywatną ugruntowuje uniewidocznienie „wszystkiego, co wiąże się z prywatnym, kobiecym i biologicznym”<sup>19</sup>:

Podział na wartościową społecznie i ekonomicznie pracę produkcyjną i bezwartościową, niewidoczną pracę domową wiąże się w literaturze przedmiotu z nastaniem rewolucji przemysłowej, która oddzieliła miejsce pracy od gospodarstwa domowego czy rolnego. Ojcami tego podziału byli między innymi Adam Smith i Karol Marks, którzy pracę domową traktowali jako nieproduktywną, pasożytniczą, funkcję pasożytów przypisując służbie domowej, ale i pośrednio kobietom<sup>20</sup>.

Dlatego też praca kobiet zajmujących się sztuką rozpoznawana bywa często najpierw jako praca „kobieca”, a więc praca nie do końca lub nie na serio, co zresztą pobrzmiwa w pejoratywnie używanym sformułowaniu „sztuka kobieca”<sup>21</sup>, konotującym w potocznym rozumieniu często to, co niskie, poślednie i trywialne (jak kobieca kultura masowa<sup>22</sup>). Co więcej, w posługiwaniu się tym określeniem nierzadko same badaczki feministyczne dostrzegają zagrożenie esencjalizowania „kobiecości”, a tym samym legitymizowania wielu przypisanych jej stereotypów<sup>23</sup>. Z tego względu artystki niekiedy odcinają się od nazywania swojej sztuki „kobieca” i określają ją jako „dziewczyńską”<sup>24</sup>.

Choć tak samo jak artyści, artystki obciążone są bagażem przeświadczeń wyrastających z potocznego pojmowania ich roli w społeczeństwie i wciąż towarzyszącego mu romantycznego jeszcze mitu artystycznego geniusza<sup>25</sup> – to one zdają się mocniej doświadczać nierównego i krzywdzącego traktowania wewnątrz świata artystycznego<sup>26</sup>. Doskonałym przykładem jest w tym kontekście praca Anny Okrasko z 2003 roku – *Malarki to żony dla malarzy*, prezentująca w murach warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych ociekające seksizmem hasła, zasłyszane przez nią od studentów i wykładowców z Wydziału Malarstwa (między innymi: „Biust to taki samograj w sztuce”; „Artystki nie mają ładnych zadbanych dłoni, a dziewczyny z malarstwa są brudne”; „Na ASP to powinno być jak w wojsku, nie ma tu miejsca dla zakompleksiałych pańienek płaczących po każdej korekcie”).

Opublikowany w 2015 raport Fundacji Katarzyny Kozyry *Marne szanse na awanse?*<sup>27</sup> również wskazuje na utrzymywanie się stereotypów płciowych, różne formy płciowej dyskryminacji i związane z nimi utrudnienia, z jakimi borykają się studentki

i nauczycielki akademickie na polskich uczelniach artystycznych. Zarówno w pierwszym wymiarze: kojarzenia pracy domowej, opiekuńczej, krzątającej<sup>28</sup>, gospodarskiej z kobietami, jak i w drugim: przypisywania kobietom podrzędnych i stereotypowych ról w świecie sztuki – praca wykonywana przez kobiety traktowana bywa jako niewidzialna, błaha, mniej wartościowa aniżeli ta podejmowana przez mężczyzn.

### **„Kombinatoryka z dnia na dzień”**

Artystki, z którymi przeprowadziłam wywiady, rozumieją jednak swoją pracę na wiele sposobów i często dalekie są od umieszczania jej w dominujących w kulturze patriarchalnej stereotypach. Niektóre podkreślają prekarny status pracy artystycznej i niepewność podejmowanych działań:

*Ta kombinatoryka z dnia na dzień zabiera ci po prostu energię. I to jest dramat (W11).*

*Jeśli jesteś zaproszona do projektu, do zrobienia wystawy, do udziału w wystawie, do pracy z nowymi rzeczami – z zapewnionymi podstawowymi możliwościami ekonomicznymi, w sensie podstawami ekonomicznymi – to już jest bardzo dużo tak naprawdę (W12).*

*Myślę, że też fajnie być artystką od czasu do czasu. To też jest tak, że niektórzy czują się tymi artystkami, robią te projekty jeden za drugim. Nie wiem, czy zadają sobie jakieś pytania o taki adekwatny sens tego, co robią. Tylko wydaje mi się, że wpadasz w taką pułapkę. Oczywiście, fajnie jest, jak jednak jesteś aktywna i gdzieś tam też mobilizowana do systematycznej aktywności chociażby przez swoje studia, ale ja wiem, że od czasu do czasu udaje mi się zrobić coś trafionego. Mam nadzieję, że takie to jest. Gdzieś tam te swoje perełki chowam na twardych dyskach (W2).*

*Dla mnie sukcesem to jest się utrzymać. Jak cały rok można się utrzymać, to to jest sukces (W8).*

Praca artystyczna zaledwie w przypadku trzech informaterek (mimo że wszystkie są aktywne w polu sztuki, wystawiając swoje prace w publicznych i niepublicznych instytucjach) pozwala na utrzymanie się i nie wymaga od nich poszukiwania innych źródeł dochodu. Wskazują one jednak na pewnego rodzaju uprzywilejowanie, które umożliwiło „lepszy start” i nadal zapewnia poczucie bezpieczeństwa – jak mieszkanie



podarowane przez rodziców czy pochodzenie z rodziny artystycznej. Artystki pracujące na uczelniach z kolei traktują tę pracę jako główne, podstawowe źródło swoich dochodów, doceniając zabezpieczenia socjalne i stabilność finansową, jaka wiąże się z tym sposobem i miejscem zatrudnienia. Pozostałe – które ani nie utrzymują się wyłącznie z pracy artystycznej, ani niepracujące na uczelni – mają świadomość mechanizmów regulujących funkcjonowanie w artystycznym obiegu, wskazują na niepewność towarzyszącą ich codziennej egzystencji, ale i na konieczność uprawiania „kombinatoryki”: ubiegania się o stypendia, załatwiania dofinansowań, prowadzenia „sprytnych” rozmów z urzędnikami czy szukania zleceń, które niekoniecznie mają charakter artystyczny.

Artystki mają też różne podejście do potrzeby (wymuszonej przez strukturalny oportunizm) realizowania ciągle nowych projektów. Jedne poddają się temu przymusowi („no to trudno, to ja muszę iść, i zapytać się, i pokazać”, W10), inne kwestionują umiejętność i wartość wytwarzanych bez ustanku projektów. W tym drugim przypadku pobrzmiewa wątpliwość dotycząca widoczności tak realizowanej pracy – może lepiej schować coś do szuflady (na twardego dysku) i pokazać w odpowiednim momencie, zamiast próbować wyartykułować coś „nietrafionego”, co nie zostanie zauważone? Choć postawy te wydają się na pierwszy rzut oka sprzeczne, świadczą o dwóch niewykluczających się, a może nawet uzupełniających przekonaniach. Z jednej strony o konieczności aktywności, zakładającej podejmowanie samodzielnych kroków w kierunku uwidocznienia swojej pracy (co można powiązać z omawianym przez Joannę Bednarek „reżimem przez aktywizację”<sup>29</sup>), z drugiej strony – o niestabilnej pozycji artystki i jej pracy, która jest stale poddawana ocenie własnej i innych. Wiąże się z tym niebezpieczeństwo zdania się na jedną rolę, która może okazać się niesatysfakcjonująca („fajnie być artystką od czasu do czasu”) i nie gwarantować ekonomicznej stabilności.

Życie oparte na projektach staje się ciągłym pościgiem za przyszłością, oznacza permanentne myślenie o kolejnych celach i planowanie następnych działań, bowiem jak zauważa Bojana Kunst, „by przetrwać na rynku artystycznym, trzeba nieustannie pielęgnować związek między pracą a przyszłością”<sup>30</sup>. Nie tylko wymyślać, realizować i uwidaczniać kolejne projekty, ale też – jak powie jedna z moich informaterek – stale budować w sobie motywację do działania:

*Żeby ciągle podtrzymywać to myślenie, że warto coś zrobić. Przechodzić od jednego projektu do kolejnego projektu. Utrzymywanie tego działania, bo artysta, który funkcjonuje, musi być bardzo aktywny, musi szukać tych*



*sposobów, żeby się pokazać, żeby zorganizować jakąś wystawę. Obojętnie, czy działa w mainstreamie, czy działa w drugim obiegu i robi sobie galerię w domu. Musi sobie te cele wyznaczać. Wydaje mi się, że jest to związane z podsycaniem energii do działania (W1).*

Niekończąca się aktywność i ciągły ruch ku przyszłym projektom (czy z lęku przed niewidzialnością albo ekonomiczną niepewnością, czy też w nadziei na rozmaite formy gratyfikacji) wyznaczają jeden z pierwszych trybów pracy artystek, jaki wyłonił się z przeprowadzonych wywiadów<sup>31</sup>.

### **Praca, która jest nie tylko pracą**

Współcześnie, jak proponuje Luc Boltanski, mamy do czynienia z dwoma procesami cyrkulacji dzieł (a tym samym także stojącej za nimi pracy), które określa on jako układ wewnętrzny i układ kapitalistyczny<sup>32</sup>. Zrodzony pod koniec XIX wieku proces cyrkulacji wewnętrznej opierał się na osobistym kontakcie między czterema rodzajami podmiotów: artystami, kolekcjonerami, marszandami i krytykami. Dzieło zyskiwało sens w procesie atrybucji („przypisując go określonej całości – przyczynie lub autorowi tego wydarzenia [przedmiotu – KS] – wyposażonej w tożsamość, intencjonalność oraz sprawczość”<sup>33</sup>), za którą w dużym stopniu odpowiadał krytyk, nadając wytworowi pracy artysty określoną wartość, wszystko to – jak podkreśla francuski socjolog – odbywało się powoli, co umożliwiało akumulację opartą na dziedziczeniu. Drugi ze wskazanych reżimów – kapitalistyczny – ugruntowuje się pod koniec XX wieku. Wzrasta tempo cyrkulacji dzieł i zmieniają się aktorzy tego procesu. Choć wcześniejsi nadal odgrywają jakąś rolę, prym zaczynają wieść wielkie domy aukcyjne, fundusze inwestycyjne oraz inne podmioty ze sfery medialnej i rynkowej<sup>34</sup>. Jak dalej ustala Boltanski, w tym drugim procesie atrybucja dzieł przebiega inaczej, a sami artyści zgodnie z wymogami tego przyspieszonego obiegu muszą elastycznie dostosowywać się do zmiennych warunków i oczekiwań.

W kapitalistycznym trybie cyrkulacji, zadanie artysty nie polega jedynie na wyprodukowaniu rzeczy, która może przemienić się w dzieło, lecz także aliasu owej rzeczy, który dostarczy jej sens, co oznacza, tak jak w przypadku figury samego artysty, konieczność przeprowadzenia procesu kodyfikacji. Wytwórca rzeczy musi zatem osiągnąć taki stopień refleksyjności, który umożliwi mu przewidywanie warunków towarzyszących recepcji rzeczy. Zabieg ten ma na celu ułatwienie i uelastycznienie zadania, które polega na powiązaniu aliasu rzeczy z aliasem jej domniemanego twórcy. Autor

wytwarza swoje dzieło w znaczeniu, które socjologia przypisuje wytwarzaniu rzeczywistości. To z pewnością z tego powodu w ostatnich latach artyści stali się bardzo łasi na teorie zapożyczone z filozofii i/lub nauk społecznych<sup>35</sup>.

Jeśli zgodzimy się z Boltanskim, że kapitalistyczna cyrkulacja wymusza na artystach i artystkach sprawne operowanie nie tylko swoją pracą i jej wytworami (w sensie dobrej organizacji, umiejętności, pomysłu), ale i zadbanie o ich kontekst, warunki funkcjonowania i odbioru – wówczas niezwykle istotna okaże się działalność (praca?) związana z wytwarzaniem właśnie tego kontekstu, który w okolicznościach szybkiego tempa cyrkulacji dzieł stale się transformuje i nie da się go w pełni przewidzieć. Twórcy muszą być zatem nie tylko autorami swojej pracy, lecz także rzetelnie nią zarządzać i konstruować wokół niej interesujące otoczenie dyskursywne. Stają się producentami zarówno swych prac, jak i wiedzy i afektów, umożliwiających pełniejszą interpretację ich twórczości. „Siła dzieła”<sup>36</sup>, połączona z niewidoczną pracą wokół niego, przekłada się na widoczność artysty i jego wytworu w polu sztuki.

Zapytane o okoliczności prezentowania swoich prac na wystawach (oraz o to, jak do tych wystaw dochodzi) moje informatorki wskazywały w pierwszej kolejności na znaczenie kontaktów i znajomości z kuratorami, dyrektorami instytucji, galerzystami czy krytykami sztuki. W większości wypowiedzi to właśnie ten rodzaj praktyk, choć różnie oceniany, był uznawany za najbardziej skuteczny. Oznaczałoby to, że nadal istotną rolę odgrywa tu wewnętrzny tryb cyrkulacji, oparty na osobistych relacjach, co może wynikać z peryferyjności czy półperyferyjności świata polskiej produkcji artystycznej, w którym nie dominują jeszcze globalne przepływy, ale i z wąskiego charakteru rodzimego rynku sztuki<sup>37</sup>.

*To bywanie i pokazywanie, rozszerzanie sieci kontaktów jest jedyną metodą, żeby mieć wystawy (W2).*

*Wtedy zrozumiałam, że wszystko się opiera na kontaktach. To nie jest tak, że nawet jak coś robisz dobrze, to będziesz uznany, tylko to chodzi o kontakty (W4).*

*Ważny jest kontakt z osobą, a ja nie chodzę na wernisaże, czego żałuję, ale nie lubię. Póki ten artysta żyje, to ludzie chyba lubią porozmawiać, zobaczyć, jaki ktoś jest. Ja często dostaję propozycje od kogoś, z kim już*

*współpracowałam. Na własne wernisaże chodzę. Tam poznaję dużo osób, które później chcą ze mną współpracować (W9).*

Nawiązywanie kontaktów, bywanie, pokazywanie się, rozmawianie, dzielenie się wiedzą, przekazywanie informacji, poznawanie i „znanie” ludzi. Wszystkie te formy działania stają się formą pracy, którą artystka musi wykonać, by jej „właściwa” praca została dostrzeżona. W tym kontekście rozróżnienie na pracę właściwą i taką, która pracą nie jest, ale tej właściwej służy, traci na ostrości. Artystka jako przedsiębiorczyni, dbając o swoje „interesy”, zabiega o własną promocję i „uprawia kontaktowość”, jak określiła to jedna z respondentek (W11). Praktyki te wymagają wysiłku, zaangażowania i czasu, a ich rezultaty mają mimo to niepewny charakter.

Tworzenie sieci kontaktów i budowanie relacji z podmiotami operującymi w polu sztuki ma budować atrybucję, o której pisał Boltanski. Ale nie jest to atrybucja dla dzieł (w każdym razie nie tylko dla dzieł) – to nadawanie autorytetu, wiarygodności i indywidualności samej artystce, która przez ową sieć będzie kojarzona z innymi ważnymi postaciami. To potwierdzanie jej systemu wartości i jej znaczenia w obiegu. Dlatego wydaje się, że w omawianych przypadkach elementy reżimów cyrkulacji wewnętrznej i kapitalistycznej współistnieją ze sobą, tworząc jeszcze gęstszy siatkę znaczeń, w której nadal osobisty charakter kontaktów oraz upodobania krytyków i kuratorów przeplatają się z coraz szybszym tempem działania i autorefleksyjnością samych artystek. Nie zmienia to faktu, że praca wykonywana na rzecz uwidocznienia pracy artystycznej z założenia sama ma być niewidzialna. Bo choć artystki otwarcie wskazują na „uprawianie kontaktowości” jako warunek niezbędny do zaistnienia i funkcjonowania w obiegu artystycznym, a współpraca z cenionymi w świecie sztuki instytucjami czy osobami jest czymś, czym warto się szcycić, to sam tryb nawiązywania i podtrzymywania tych znajomości (i związane z nim taktyki czy chwytły) pozostaje niejawną. W pewnym stopniu jest to związane także z trudnościami, jakie w tym obszarze mają artystki właśnie jako kobiety. Jak zwraca uwagę jedna z moich informaterek:

*To jest tak jakby porozumienie gatunkowe, mężczyzna z mężczyzną mogą się poklepać po plecach, kobietę trudniej po tych plecach klepnąć, łatwiej jest klepnąć po tyłku, ale tutaj jak kogoś klepniesz po tyłku, trudno*



**Działanie *Gdzie są artystki?* na otwarciu wystawy *I po co nam wolność?* w CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 13 kwietnia 2018. Fot. Marek Krupecki**

*traktować poważnie i oferować mu indywidualną wystawę w swojej instytucji (W3).*

Pole sztuki podobnie jak inne dziedziny życia społecznego przesycone jest seksizmem. Zdobywając kontakty, spotykając się z kuratorami, dyrektorami instytucji czy obsługą techniczną galerii i muzeów, artystki częściej niż artyści są narażone na docinki, żarty czy paternalistyczne i szowinistyczne uwagi zorientowane wokół ich płci. Nie chcąc uchodzić za „przewrażliwione”, pozbawione poczucia humoru itp. (czym kultura patriarchalna bezzwłocznie tłumaczy ich krzywdy i pretensje<sup>38</sup>) – i chcąc „mimo wszystko” zaprezentować swe prace – przemilczają te sytuacje, co w konsekwencji nie narusza dominujących wzorów zachowań i zwyczajów.

### Praca, która działa

Niejawna pozostaje także sfera pracy pozaartystycznej, która ma funkcję czysto zarobkową (nie chodzi oczywiście o pracę na uczelni). Choć artystki przyznają się do „robienia fuch”, działania te odbiegają od tego, jak chciałyby one, by budowana była narracja o ich pracy, toteż przestrzeń ta bywa marginalizowana również przez nie same. Praca artystek w polu sztuki byłaby zatem rozpatrywana przez nie same na dwóch poziomach – działań niewidocznych, lecz niezbędnych do utrzymania się w obiegu, oraz działań stricte artystycznych, w które wpisują różne funkcje. Te zaś rozumiane są bardziej jako cele zakorzenione w przekonaniach normatywnych jednostki („cele-wartości”<sup>39</sup>) aniżeli jako własności przypisane na stałe praktyce artystycznej jako takiej.

Jednym z najwyraźniej wyartykułowanych przez nie celów sztuki jest doprowadzenie do zmian w postrzeganiu rzeczywistości, choć to wcale nie oznacza, że praca artystki musi być użyteczna w ten sam sposób co praca w innych zawodach:

*A co można powiedzieć o tym, co ja robię? W sumie miałam ten problem, że moi rodzice cały czas chcieli, żebym ja poszła w ich ślady, bo sztuką się można zajmować po godzinach. Nie mogli tego pojąć, nie mogli zrozumieć, bo dla nich sztuka to była jakaś fanaberia i coś, co jest nieużyteczne, i że kwiatuszki to każdy sobie może namalować. No, musiałam sobie jakoś z tym*



**Działanie *Gdzie są artystki?* na otwarciu wystawy *I po co nam wolność?* w CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 13 kwietnia 2018. Fot. Marek Krupecki**

*poradzić. Ale myślę, że to chodzi o jakieś wzruszenie i poruszenie publiczności. I to jest chyba najważniejsze, że jest to tak, że jeżeli dotrzesz do swojego wnętrza, to jesteś w stanie uruchomić takie pokłady energii i sił, które są w stanie... czy przynajmniej tak się wydaje, że jesteś w stanie zmienić świat, ulepszyć go jakoś. Moja sztuka w dużej mierze się na tym opiera, że jednak cały czas chciałabym, żeby świat był lepszy i też dużo moich działań jest temu poświęcone (W5).*

Celem pracy artystycznej jest „poruszenie publiczności”, sztuka ma oddziaływać na emocje, a dzięki temu przeobrażać myślenie o świecie, proponując „antywzorce”, które na nowo aranżują wyobraźnię społeczną<sup>40</sup>.

W parze z tak zarysowaną funkcją idzie też postawa etyczna, określona przez jedną z informaterek jako forma społecznej użyteczności sztuki:

*Nie czuję tego jako obciążenia, ale jest to związane z moją moralnością, etyką pracy. [...] Równolegle wykonuję wiele działań filantropijnych. Pracuję na warsztatach z dziećmi z jakichś zapuszczonych dzielnic, czuję, że muszę to robić. To, co mogę przekazywać, to tę wiedzę, którą mam, te narzędzia związane ze sztuką i projektowaniem. Ja to mogę, chcę przekazywać dalej. I to jest ta społeczna użyteczność moim zdaniem. [...] O ile pracuje się z designem, to to jest jasne, że robi się dla ludzi, a gdy pracuje się ze sztuką, to niekoniecznie. Zawsze myślę po pierwsze o tym, co ta osoba, która będzie miała styczność z moją pracą, może sobie wziąć. Bo tego nie wiem, co weźmie. Zależy mi na tym, żeby jak najbardziej jej to przybliżyć albo dać takie spektrum możliwości, z których ona może czerpać, czy emocjonalnie dana praca może ją szarpnąć czy zaburzyć myślenie, czy dać umiejętności... (W4).*

Poprzez „emocjonalne szarpnięcie” czy „zaburzenie myślenia” artystki oczekują, że ich sztuka będzie działać, że praca nie będzie aktem wsobnym, ukierunkowanym jedynie na autoterapię, ale zmieni coś w życiu odbiorców. Jak podkreśla jedna z moich rozmówczyń „najbardziej na świecie nie chciałabym, żeby była przezroczysta, bo wtedy ta praca idzie na marne” (W4). Nieprzezroczystość jest tu trybem zaznaczania swojego sposobu myślenia o świecie, ściśle skorelowanym ze sprawczością; jak powie dalej ta sama osoba: „Ja dostaję jakieś pieniądze, pieniądze są inwestowane w tę pracę i jeśli ona jest taka, że nic nie robi, to uważam, że coś przegapiłam, że coś zrobiłam źle” (W4). O ile niewidzialność wydaje się

porządkiem, w którym praca jest ignorowana, uważana za błahą czy pozbawioną wartości, przezroczystość wskazuje na obojętność wobec niej. Brak wyrazistości czyni pracę nieczytelną, nietrafioną, bezradną, pozbawioną mocy oddziaływania. Stąd także niewielki w wypowiedziach artystek nacisk na rozpatrywanie własnej twórczości i włożonego w nią wysiłku w kategoriach formalnych – przypisywanie sensu własnej pracy łączy się natomiast z jakiegoś rodzaju oddziaływaniem na rzeczywistość i spodziewanych odbiorców:

*Tak, żeby zrozumieć, kim się jest, po co się jest. Cała taka przyjemność refleksji, odniesienia. Nie wierzę, że sztuka zmienia świat. Ale dla pojedynczych osób zmienia wszystko (W9).*

### **Pragnienie sukcesu?**

Czy z tak określonymi funkcjami sztuki da się pogodzić marzenia o artystycznym sukcesie? Czy w polu sztuki sukces mierzony jest tymi samymi kryteriami co w korporacjach? Czy może specyfika pracy artystycznej wymaga innego określenia powodzenia i stojących za nim odniesień? Wreszcie: jakimi wartościami mamy się posługiwać przy opisie życia artystek, w którym to praca wyznacza często dominujący horyzont? Jak stawia tę kwestię jedna z informaterek:

*Nie wiem, jakby można byłoby ten sukces czy karierę definiować, czy że ktoś jest mocno rozpoznawalny w skali jakiej? Miastowej, krajowej, światowej? To jest też takie bardzo rozmyte. Myślę, że dla części artystów – co wynika z moich osobistych doświadczeń i rozmów z osobami, które też pozostały przy sztuce pomimo tego, że już skończyły studia i podjęły jakąś pracę zawodową w innym obszarze – sukcesem jest choćby to, że się zajmujemy tym i że ciągle przy tym trwamy. Pomimo niskiego potencjału koniunkturalnego jednak widzimy w tym jakieś wartości dodane, i że wierzymy w to (W1).*

Na pytanie o uwarunkowania sukcesu większość artystek reaguje buntem – niezgodą na rozpatrywanie ich praktyki za pomocą tej kategorii, która – jak przekonują – nie daje się łatwo zaaplikować do opisu pracy w sztuce. Często zamiast o sukcesie czy „karierze” wolą mówić o dobrym życiu:

*Nie wiem, czy to jest dobre słowo – sukces – w sztuce. Ten wyraz trochę nie pasuje (W3).*

*Mnie to zawsze śmieszy i jak ktoś tak mówi o mnie, to się obruszam. Kariera nigdy nie była moim celem. Ja zawsze chciałam mieć dobre życie i ono nie wiązało się z tym, że spada na mnie splendor jakiś (W4).*

*A też nie jestem jakąś taką fanką tego pojęcia sukces, jest też dla mnie jakieś takie kapitalistyczne, neoliberalne. Nie jestem fanką tego pojęcia. Ja bardziej chciałabym traktować to pole sztuki jako pracę po prostu. Jakby to jest moja praca, z której chciałabym godnie żyć. To jest moje osobiste, co by mnie satysfakcjonowało, co byłoby moim sukcesem, chociaż nie lubię tego słowa. Nie jest potrzebne (W12).*

W powyższych wypowiedziach wyraźnie widać pewną niechęć wobec „sukcesu”, jest on bowiem kojarzony głównie z celebryctwem (jako przykład artystki, która osiągnęła sukces, w jednym z wywiadów pojawia się Marina Abramović), ale niechęć wynika przede wszystkim z odrzucenia myślenia o pracy artystycznej jako o rozłożonej w czasie, linearnej akumulacji osiągnięć i przywilejów, które wyznaczałyby postęp, a ten wiązałby się z coraz mocniejszą pozycją na rynku, coraz większą liczbą wystaw w coraz większych i bardziej prestiżowych instytucjach. Sukces może być efemeryczny, a z drogi zewnętrznie określonego postępu łatwo zbroczyć i zawrócić. Bunt wobec tak rozumianego sukcesu jest też buntem przeciwko roli przedsiębiorcy, tak często wyznaczanej artyście przez otoczenie społeczne. I nie chodzi tu o wskrzeszanie legendy romantycznego twórcy (jedynie dwie z trzynastu informaterek mówią o sztuce jako doniosłym powołaniu), ale o potraktowanie pracy artystycznej jako takiej, która wymyka się zarówno kapitalistycznej pułapce „efektu Sasnala”<sup>41</sup>, jak i mitowi biednego artysty, żyjącego z uznania i możliwości darmowego pokazywania swoich prac<sup>42</sup>.

*Ja się na ołtarzu sztuki nie położę i nie umrę z głodu. [...] Artysta to jest też zawód, praca, a nie taka wizja, że jak się artysta napije taniego wina na swoim wernisażu, to mu wystarczy, a instytucja na tym zarabia, każdy zarabia – a ten artysta wystarczy, że napije się trochę wina (W6).*

W tym kontekście ważną rolę odgrywa rozpoznawalność artystki i jej pracy, która traktowana jest przez autorki dość ambiwalentnie. Z jednej strony niektóre z nich przekonują, że choć rozpoznawalność jest ważna, nie gwarantuje sukcesu. Może być tymczasowa i kapryśna, obfituje w zmienne kryteria i jest podatna na różne mody. Z drugiej – rozpoznawalność jest potrzebna do w miarę satysfakcjonującego funkcjonowania w świecie sztuki.



*Te wystawy zaczęły na niego słuwać, że był w tej strukturze uczelni. Może nie jako wykładowca, ale pojawił się tam i to mu w jakiś sposób pomogło w tym momencie, kiedy zaczął te studia. [...] Przez chwilę wynajmował pracownię w Warszawie i mówił, że już samo bycie w Warszawie w centrum spowodowało, że te wystawy zaczęły na niego słuwać (W3).*

W powyższej wypowiedzi widoczność osoby i pracy wynika z obecności na uczelni artystycznej i mieszkania w Warszawie – oba te rodzaje działań wiążą się ze wspomnianym już „uprawianiem kontaktowości”. Wystawy „służą” na artystę, kiedy bywa i kiedy się o nim mówi. Rozpoznawalność pojawia się także w wyniku współpracy z instytucjami:

*Często ta widzialność się pojawia na styku pracy z instytucją i ona uwidacznia. Nawet ten obieg komercyjny tak nie uwidacznia jak działanie z instytucjami publicznymi (W1).*

Taką rolę uwidaczniającą pracę artystyczną w wielu wypowiedziach artystek mieszkających zarówno w Warszawie, jak i poza nią, odgrywa właśnie stolica:

*Myślę, że [miasto] totalnie pomaga, obserwując innych artystów. Bo są oni łatwo dostępni, ludzie przyjeżdżają do miast i wchodzi przy okazji do galerii czy pracowni (W9).*

*W Warszawie to jest tak, że wystawy dyplomowe mają znaczenie. Mnie po dyplomie ktoś zobaczył (W7).*

*Nie bez powodu bardzo dużo osób się przeprowadza do Warszawy, tutaj są wszystkie galerie i tu się najwięcej dzieje, więc tu pewnie jest łatwiej. W ogóle jest jakiś dostęp (W8).*

Mówiąc o uwarunkowaniach sukcesu i rozpoznawalności niektóre z moich rozmówczyń wskazywały na posiadanie „dobrego nazwiska” (co przypomina o roli opisanego przez Luka Boltanskiego aliasu). Chodziłoby tu zarówno o nazwisko wypracowane (osiągnięcia zawodowe, znajomości w środowisku itp.), jak i o nazwisko odziedziczone:

*Rzeczywiście to jest ważne, żeby wypracować to swoje nazwisko, być rozpoznawalnym i mocno wierzyć w to, co się robi (W2).*

Wypracowanie nazwiska to zbudowanie jego rozpoznawalności. Praca wykonywana w dwóch trybach – niewidocznym, kiedy oznacza starania o wystawy, pisanie grantów, ale i „uprawianie kontaktowości”, oraz w trybie „właściwym”, który odnosi się do czasu, gdy prezentowane są wytwory pracy czy jej proces (zwłaszcza w przypadku działań performatywnych albo partycypacyjnych). Natomiast dziedziczenie znanego nazwiska, traktowane jest – szczególnie przez osoby niepochozące z rodzin artystycznych – jako potężny kapitał symboliczny, który znacząco ułatwia artystyczną karierę zarówno na akademii, jak i poza nią. To swoiście „bonusowa” widoczność, na którą nie trzeba dodatkowo pracować – przynajmniej na początku drogi zawodowej.

Moje informatorki opowiadały o sukcesie i karierze, w większości przyjmując podwójną optykę. Z jednej strony odżegnywały się od sukcesu, z drugiej – potrafiły łatwo zrekonstruować potoczne wyobrażenia o nim (sława, pieniądze, wielkie wystawy). Nawet jeżeli niektóre z nich były dopiero kilka lat po studiach, zdobyły już wiedzę i doświadczenie pozwalające dystansować się od myślenia o karierze artystycznej czy sukcesie jako efekcie jedynie sumiennej, rzetelnej i ambitnej pracy.

Pobrzmiwają w tym rozpoznania dotyczące „ciemnej materii świata sztuki”<sup>43</sup> – koncepcji Gregory’ego Sholette’a opisującej gigantyczną dysproporcję w dostępie do widoczności między uprzywilejowaną elitą artystyczną, która osiągnęła sukces, a pozostałą przytłaczającą większością artystów i amatorów, którzy przegrali w konkurencji o widoczność (sukces). Zaproponowana koncepcja tłumaczy nieobecność większości artystów w oficjalnym obiegu uwarunkowaniami strukturalnymi, związanymi ze specyfiką działania instytucji sztuki czy rynku, nie delegując odpowiedzialności za porażkę w rywalizacji o widoczność na stronę przegranych.

### ***I po co nam wolność? – o nieobecnych artystkach***

Kiedy piszę ten tekst, w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” trwa wystawa *I po co nam wolność?*, kuratorowana przez dyrektora Wacława Kuczmę<sup>44</sup>.



Działanie *Gdzie są artystki?* na otwarciu wystawy *I po co nam wolność?* w CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 13 kwietnia 2018. Fot. Marek Krupecki



Działanie *Gdzie są artystki?* na otwarciu wystawy *I po co nam wolność?* w CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 13 kwietnia 2018. Fot. Marek Krupecki

Jej problematyka dotyczy wolności, jak czytamy na stronie internetowej instytucji: „Wolność jest określona aktem świadomości bytu, wewnętrzną odpowiedzialnością, ocierającą się o nieokreślone przestrzenie własnej metafizyczności. Postawienie pytania *I po co nam wolność?* staje się równoznaczne z artystyczną prerogatywą odpowiedzialności i przewidywalności przyszłej współczesności”<sup>45</sup>. Jacy artyści zdaniem kuratora wystawy oferują interesujący namysł nad tą wartością? Ze strony internetowej dowiadujemy się, że inspiracją całego przedsięwzięcia byli czterej mężczyźni: „Punktem wyjścia wystawy są cztery osobowości twórcze XX wieku: Witkacy, Władysław Hasiór, Jerzy Bereś i Tadeusz Kantor. Przyczyną koncepcji dwa dzieła: utwór Witkacego *Nie zabrną me twory popod żadne strzechy, bo...* oraz praca Władysława Hasióra *Wyszywanie charakteru*”<sup>46</sup>. Wśród 38 artystów i kolektywów artystycznych na wystawie znalazła się praca tylko jednej artystki – Krystyny Gorazdowskiej. Skąd tak drastyczna dysproporcja w obecności kobiet i mężczyzn na ekspozycji podejmującej kwestię bliską twórcom obu płci? Zapytany o niedoreprezentowanie artystek na pokazie kurator – dyrektor odpowiada, że nie widzi konieczności tłumaczenia swojego wyboru, a na propozycję zorganizowania dyskusji z jego udziałem pisze: „Uważam sprawę za zamkniętą i tym samym nie wezmę udziału w tym wydarzeniu”<sup>47</sup>. Mimo to przedstawiciele toruńskiego środowiska artystycznego kilka tygodni po otwarciu wystawy zorganizowali dyskusję poświęconą temu problemowi<sup>48</sup>.

Przypadek toruńskiej wystawy i niechęci wobec jej problematyzowania z uwzględnieniem kwestii płci dobitnie pokazuje, jak przezroczysta może być w polskim polu sztuki praca artystek. O ten genderowy aspekt pytałam również w swoich badaniach. Informatorki wskazywały na proces edukacji na uczelni wyższej, gdzie pojawiają się nierówności o charakterze płciowym – mężczyźni mają na przykład łatwiejszy dostęp do wykładowców (którzy w większości też są mężczyznami)<sup>49</sup>:



**Działanie *Gdzie są artystki?* na otwarciu wystawy *I po co nam wolność?* w CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 13 kwietnia 2018. Fot. Marek Krupecki**

*Jest ten taki dziwny układ sił, który się w różnych sytuacjach ujawnia. Jest ten facet profesor, jest ten student – i oni rozmawiają głośnie, oni mają jakieś tam porozumienie, które nie wiadomo z czego wynika, tylko dlatego, że są facetami. To jest nieuczciwe po prostu według mnie. No, mam wrażenie, że studenci-mężczyźni byli inaczej traktowani niż studentki (W13).*

Te nierówności reprodukują się po skończeniu studiów, kiedy artystki poszukują możliwości uwidocznienia swojej pracy:

*Jakoś tak powierzchownie to środowisko jest otwarte i jest równouprawnienie, a z drugiej strony jest tak, że jak się pojawiają dzieci, to ci mężczyźni są, a te kobiety znikają. Tutaj już nie ma równego zajmowania się. W tym sensie może warto wspierać bardziej artystki (W8).*



**Działanie *Gdzie są artystki?* na otwarciu wystawy *I po co nam wolność?* w CSW „Znaki Czasu” w Toruniu, 13 kwietnia 2018. Fot. Marek Krupecki**

Nietraktowanie kobiet poważnie, a tym samym lekceważenie wykonywanej przez nie pracy, stanowi jeden z najważniejszych powodów wyraźnie mniejszej reprezentacji kobiet na wystawach w polskich publicznych instytucjach sztuki.

*I czasami mi taka myśl gdzieś w głowie drenuje, że jakbym ja ten projekt zrobiła jako facet, przecież to zupełnie inaczej byłoby postrzegane. Więc ja myślę, że to działa. Nie wiem, czy ta płęć, ta płciowość – cały czas nie jest traktowane do końca poważnie (W3).*

CSW w Toruniu w ciągu ostatnich czterech lat (od 2015 roku) na 21 wystaw indywidualnych zorganizowało zaledwie trzy indywidualne wystawy artystek<sup>50</sup>. Samodzielne pokazy traktowane są w środowisku artystycznym jako wyraz uznania dla artysty/artystki, zwłaszcza te o charakterze retrospektywnym. Rachityczna reprezentacja kobiet w toruńskiej instytucji może świadczyć nie tylko o braku zainteresowania pracą artystek, ale i o ślepcie na gender, która pogłębia strukturalną niesprawiedliwość i nierówność dotyczącą kobiety w polu sztuki. Instytucja unikająca prezentacji prac artystek (albo robiąca to w znikomym stopniu) zdaje się powielać zakwestionowane już wielokrotnie modernistyczne przekonanie o „czystości wizualnej”<sup>51</sup>, o której pisała Rosalyn Deutsche. W kontekście feministycznej wystawy *Public Vision* z 1982 roku, która wpłynęła na debatę o postmodernizmie i podważyła ten modernistyczny mit, Deutsche wskazywała: „[Dotąd – KS] [u]znawano, iż muzea i galerie po prostu odkrywają i przechowują pozaczasowe, transcendentalne wartości obecne w obiektach artystycznych”<sup>52</sup>. Brak refleksji wyczulonej na kwestie płci w polityce instytucjonalnej cementuje myślenie o sztuce jako praktyce pozbawionej płci, „uniwersalnej”, tym samym pozbawiając widoczności kobiecą pracę. I choć pole sztuki cechuje wiele właściwości

odmiennych od innych pól produkcji kulturowej, jest ono tak samo nasycone patriarchalnymi wzorami kulturowymi jak pozostałe:

*No tak, wpływa w ten sposób, że panowie są zupełnie inaczej wychowywani. Panowie mają wpajane od dzieciństwa, że są świetni i oni wiedzą, że są świetni i jak pierdolą trzy po trzy, to wszyscy im klaszczą, bo są świetni. [...] A my tego nie mamy, musimy tego się uczyć, musimy chodzić na terapie, żeby uzyskać siłę, bo bardzo często nasze matki nas kastrują i kiedy to się skończy, cholera wie (W5).*

Płeć determinuje funkcjonowanie kobiet w świecie sztuki, wpływa też na widoczność ich pracy. Wyrażane przez informatorki przekonania dotyczące nierówności płciowych, ale i sposobów osiągania „sukcesu” w sztuce czy prekarnego wymiaru ich egzystencji, nie są oskarżeniem wysuwany wobec pojedynczych jednostek. Są skargą na system sztuki, w jakim funkcjonują, a pośrednio także na sam reżim kapitalistyczny i głęboko w niego wpisane struktury patriarchalne. Te zaś uprzywilejowują dyskurs nastawiony na mężczyzn, pretendujący do bycia dyskursem uniwersalnym. Głos kobiet jest w nim nadal słabo słyszalny, zwłaszcza, że nie rosząc pretensji do uniwersalności, artystki często przyznają się do swojej osobistej perspektywy, nie są też zazwyczaj przyzwyczajone do mówienia w czyimś imieniu. Działając taktycznie<sup>53</sup>, poszukują uwidocznienia, które zapewni im dobre życie.

Feministki odrzucały koncepcję, zgodnie z którą biografie i inne osobiste narracje byłyby przydatne przede wszystkim do zbierania informacji o wydarzeniach historycznych, zmianie kulturowej lub wpływie struktur społecznych na życie jednostek. Były one zainteresowane raczej kobietami jako aktorami społecznymi na własnych prawach oraz subiektywnymi znaczeniami, jakie kobiety przypisywały wydarzeniom i warunkom swojego życia<sup>54</sup>.

Zadaniem badaczki przyjmującej perspektywę feministyczną jest zatem wydobywanie tych subiektywnych znaczeń, które w jakimś stopniu przyczyniają się do uwidocznienia pracy artystek.

**\* Artystki, których prace towarzyszą temu artykułowi (Agnieszka Grodzińska, Diana Lelonek), nie były moimi informatorkami w wywiadach, na podstawie których powstał niniejszy tekst. Dziękuję artystkom i autorom dokumentacji fotograficznej za udostępnienie zdjęć.**

### Przypisy

- 1 James Baldwin, *Inny kraj*, przeł. T.J. Dehnel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 125.
- 2 Zob. George Dickie, *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca–London 1974; Grzegorz Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996.
- 3 Odwołuję się tu do rozważań poświęconych kruchości, prekarność oraz dobremu życiu jako pewnej wytworzonej politycznie kondycji, prowadzonych przez Judith Butler w *Ramach wojny* (2011) oraz *Zapiskach o performatywnej teorii zgromadzeń* (2016).
- 4 Od lipca do listopada 2017 roku prowadziłam wywiady z aktywnymi zawodowo artystkami (każda z nich miała przynajmniej jedną wystawę w bieżącym lub poprzedzającym badanie roku), mieszkającymi w Bytomiu, Katowicach, Lublinie, Poznaniu, Toruniu, Warszawie i Wrocławiu. Najstarsza z moich rozmówczyń urodziła się w roku 1971, najmłodsze urodziły się w roku 1988. Wywiady były indywidualne, trwały od półtorej do trzech godzin, prowadzone były z założeniem zachowania pełnej anonimowości artystek.
- 5 *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie. Raport końcowy*, oprac. M. Krajewski, F. Schmidt, <http://wizualneniewidzialne.pl/wp-content/uploads/2016/05/Wizualne-Niewidzialne-Raport-kon%CC%81cowy-v2017.pdf>, s. 29, dostęp 1 czerwca 2018.
- 6 Ibidem.
- 7 „[O]pisywany przez naszych respondentów podział na wąską elitę, zasobną w pieniądze, i całą resztę twórców okazuje się niezupełnie zasadny, ponieważ inną ważną cechą tego rozwarstwienia jest to, że nawet najbardziej znani artyści,

z pierwszych stron gazet, zajmujący też wysoką pozycję w świecie sztuki i z niej się utrzymujący, żyją zazwyczaj na przeciętnym poziomie". Ibidem, s. 41.

8 Kuba Szreder, *W obiegu. Strukturalny oportunizm jako sposób urzędzenia pracy i życia uczestników artystycznej cyrkulacji*, „Czas Kultury” 2016, nr 3, s. 21.

9 Ibidem.

10 Ibidem, s. 18.

11 Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995, s. 84.

12 Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna władza sądenia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 359.

13 Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i nowoczesna kultura*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 107.

14 Przywołuję te określenia za Markiem Krajewskim, wskazującym za ich pomocą na „niewidzialne” codzienne praktyki mieszkańców miast, które choć oddziałują na miejskie życie i przyczyniają się do jego uspołecznienia, pozostają często poza głównym polem zainteresowań współczesnych badaczy miasta, właśnie ze względu na ich niezbyt „prestżowy” czy doniosły charakter. Zob. Marek Krajewski, *„Niewidzialne miasto” – uspołeczniająca moc fotografii*, w: *Niewidzialne miasto*, red. M. Krajewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012.

15 Joanna Bednarek, *„Rób to, co kochasz, kochaj to, co robisz”. Kreatywność jako technika regulacyjna*, „Zeszyty Artystyczne” 2016, nr 28, s. 17.

16 Ibidem.

17 Na temat specyfiki kapitalizmu kognitywnego zob. Mikołaj Ratajczak, *Wprowadzenie do teorii kapitalizmu kognitywnego. Kapitalizm kognitywny jako reżim akumulacji*, „Praktyka Teoretyczna” 2015, t. 15, nr 1.

18 Sherry B. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny jak „natura” do „kultury”?*, przeł. T. Hołówka, w: *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. T. Hołówka, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 127.



19 Izabela Desperak, *Płeć zmiany. Zjawisko transformacji w Polsce z perspektywy gender*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 27.

20 Ibidem.

21 Jak powie jedna z moich informaterek: „To mnie strasznie wkurwia w tym nieszczęsnym polu sztuki, że ta kategoria [sztuki kobiecej – KS] po prostu sprawia, że wydajesz się nieprofesjonalną artystką” (W12).

22 Zob. rozdział *Mass Culture as Woman: Modernism's Other* w: A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1986.

23 Zwraca na to uwagę między innymi Halina Filipowicz, rozważając status „kobiecej literatury”, podtrzymującej „patriarchalne reguły gry, która polega na utrzymaniu dychotomicznego podziału na to, co «kobiece» i na to co «męskie». Zob. Halina Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej”*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasłowska, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2001.

24 Zob. opisywane przez Ewę Tatar działanie Julity Wójcik i Pauliny Ołowskiej *Marzenia prowincjonalnej dziewczyny*: „Akcja ta może być także traktowana jako pionierska ze względu na wskazanie na kategorię dziewczynstwa, które rozumiem jako bardzo świadome feministycznie ironizowanie na temat tego, w jaki sposób poprzednie pokolenia feministek definiowały kobiecość, odrealniając kobietę jako podmiot, uniwersalizując ją, jej doświadczenie i pragnienie, co było też cechą charakterystyczną większości feministycznych działań w Polsce przed 200 rokiem”. Ewa Małgorzata Tatar, *Artystki polskie po 2000 roku*, w: *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko–Biała 2011, s. 147–148.

25 O romantycznej tęsknocie za autentycznością i indywidualnością, które to właściwości przypisywane są artystom – zob. Hans Abbing, *Uwagi na temat wyzysku biednych artystów*, przeł. P. Juskowiak, w: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. J. Sowa et al., Wolny Uniwersytet Warszawy, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011.

26 W tym kontekście warto byłoby dokładnie policzyć, ile wystaw w polskich instytucjach sztuki (galerie, muzea) stanowią wystawy indywidualne artystek, a ile

wystawy indywidualne artystów. Sama, przygotowując się do wywiadów z artystkami, policzyłam wystawy indywidualne w instytucjach mających w nazwie „CSW” (centrum sztuki współczesnej): okazało się, że na 35 zorganizowanych wystaw indywidualnych w 2015 roku jedynie 13 stanowiły prezentacje artystek, w roku 2016 – na 35 (zbieżność z ilością z wcześniejszego roku przypadkowa) wystaw indywidualnych – jedynie 10 było wystawami indywidualnymi artystek (dane zebrane na podstawie archiwalnych wpisów na stronach internetowych „CSW” w Bytomiu, Gdańsku, Toruniu i Warszawie).

27 *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, oprac. A. Gromada, D. Budacz, J. Kawalerowicz, A. Walewska, [http://duszan.com/kozyra/Marne szanse na awanse RAPORT.pdf](http://duszan.com/kozyra/Marne_szanse_na_awanse_RAPORT.pdf), dostęp 1 czerwca 2018.

28 Określenie Jolanty Brach-Czajny na codzienne czynności takie jak np. sprzątnięcie, zmywanie, czyszczenie. Zob. Jolanta Brach-Czajna, *Krzętaństwo*, w: eadem, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 2006.

29 Joanna Bednarek, *„Rób to, co kochasz”...*

30 Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa-Lublin 2016, s. 123.

31 Przygotowując wywiady, wiedziałam, że moja późniejsza analiza zebranego materiału będzie zorientowana na znaczenie (zob. typy analiz wywiadu w: Steinar Kvale, *Prowadzenie wywiadów*, przeł. Agata Dziuban, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011). Oznaczało to między innymi, że po transkrypcji wywiadów najpierw poddałam tekst kodowaniu (opis i przypisanie fragmentów tekstu do wyłuskanych, wyinterpretowanych z niego kategorii), a później analizie i właściwej interpretacji, umieszczającej pojawiające się sensy w szerszym kontekście. Artykuł ten powstał w efekcie tej analizy i interpretacji.

32 Luc Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. I. Bojadżijewa, w: *Wieczna radość...*, s. 33-39.

33 Ibidem, s. 23.

34 Ibidem, s. 37.

35 Ibidem, s. 38.

36 Ibidem, s. 39.

37 Zob. wywiad z Mikołajem Iwańskim, w którym podkreśla on rachityczność polskiego rynku sztuki, a także nieprzystawalność dwóch dominujących narracji o nim – tej tworzonej z perspektywy niez zaangażowanego uczestnika („artyści powinni utrzymywać się ze sprzedaży prac”, „rynek ma prawo weryfikować prace artystów”) i tej bliskiej artystom, którzy w zdecydowanej większości w ogóle nie mają możliwości sprzedaży swoich prac: *Jak świadomie obsługiwać fantazmaty peryferyjnego rynku sztuki? Z Mikołajem Iwańskim rozmawia Tomasz Załuski*, w: *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

38 Zob. np. opisane przez Maję Staśko mechanizmy przemocy wobec kobiet: <http://codziennikfeministyczny.pl/metoo-wygodniej-uwierzyc-sprawcy-ale-wlasnie-dlatego-trzeba-wierzyc-skrzywdzonym/>, dostęp 20 czerwca 2018.

39 Zob. Jerzy Kmita, *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2007, zwłaszcza rozdziały: *Uwarunkowania subiektywno-racjonalne a uwarunkowania funkcjonalne* oraz *Kultura symboliczna*.

40 Zob. omówienie idei „antywzorców” w: Pascal Gielen, Tijs Lijster, *Kultura – podbudowa dobra wspólnego w Europie*, w: *Koniec kultury – koniec Europy. O fundamentach polityki*, red. P. Gielen, przeł. D. Żukowski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, a także książkę poświęconą refleksji nad tą ideą: *„Antywzorce” we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej*, red. K. Sikorska, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2018.

41 Zob. Łukasz Gorczyca, *Dobry wieczór: efekt Sasnala*, [www.dwutygodnik.com/arttykul/3032-dobry-wieczor-efekt-sasnala.html](http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3032-dobry-wieczor-efekt-sasnala.html), dostęp 20 czerwca 2018.

42 Zob. Hans Abbing, *Uwagi na temat wyzysku...*

43 Zob. Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, London–New York 2011.

44 *I po co nam wolność?*, kurator: Waclaw Kuczma, artyści: Sylwester Ambroziak, Kamil Banach, Marcin Berdyszak, Jerzy Bereś, Leon Chwistek, Edward Dwurnik, Krzysztof Gierałowski, Wiesław Gołuch, Krystyna Gorazdowska, Władysław Hasior, Tadeusz Kantor, Michał Kokot, Zbigniew Kołaczek, Jarosław Kozłowski, Henryk Król, Bronisław Linke, Paweł Lewandowski Palle, Łódź Kaliska, Jacek Malinowski, Tadeusz Małachowski, Tomasz Musiał, Andrzej Nowacki, Zbigniew Pronaszko, Andrzej Różycki, Robert Rumas, Antoni Rząsa, Marcin Rząsa, Krzysztof Skarbek, Józef Szajna, The Krasnals, Andrzej Tobis, Jerzy Wardak, Zbigniew Warpechowski, Grzegorz Witek, Witkacy, Krzysztof Wojciechowski, Wojciech Woźniak, Wojciech Zamiara, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”, Toruń 13 kwietnia - 5 sierpnia 2018; <http://csw.torun.pl/csw/wystawa-nam-wolnosc-24456/>, dostęp 15 czerwca 2018.

45 <http://csw.torun.pl/csw/wystawa-nam-wolnosc-24456/>, dostęp 15 czerwca 2018.

46 Ibidem.

47 Pisemna odpowiedź dyrektora zamieszczona na stronie internetowej grupy inicjatywnej *I po co nam wolność kobiet?* zorganizowanej w reakcji na zaistniałą sytuację w CSW - <https://ipoconamwolnosckobiet.blogspot.com/2018/06/i-po-co-nam-wolnosc-kobiet-diskusja.html>, dostęp 25 czerwca 2018. W połowie kwietnia 2018 powstał list protestacyjny, sygnowany przez osoby związane z toruńskim środowiskiem artystycznym, pod którym podpisało się ponad 400 osób z całej Polski. Czytamy w nim między innymi: „Uważamy, że dyrektor Waclaw Kuczma wykazał się świadomą lub nieświadomą ignorancją, stwierdzając, że historia polskiej sztuki składa się praktycznie tylko z głosów męskich i pomijając niezwykle znaczącą opinię polskich artystek. Taka postawa, jest bardzo niebezpieczna, kiedy wykazuje się nią dyrektor publicznej instytucji, który czerpiąc ze swojej uprzywilejowanej pozycji, decyduje, że tylko mężczyźni mają prawo wypowiadać się publicznie oraz odbiera ten głos kobietom”.

48 Dyskusja odbyła się 29 czerwca 2018, <https://ipoconamwolnosckobiet.blogspot.com/2018/06/i-po-co-nam-wolnosc-kobiet-diskusja.html>, dostęp 29 czerwca 2018). Zob. też: [www.pomorska.pl/wiadomosci/torun/a/chca-diskusji-o-braku-artystek-w-centrum-sztuki-wspolczesnej-w-toruniu,13289632/](http://www.pomorska.pl/wiadomosci/torun/a/chca-diskusji-o-braku-artystek-w-centrum-sztuki-wspolczesnej-w-toruniu,13289632/), dostęp 29 czerwca 2018.

49 Zob. raport *Marne szanse na awanse?...*

50 Dokonałam obliczeń na podstawie archiwum wystaw umieszczonego na stronie internetowej CSW: <http://csw.torun.pl/temat/sztuka/wystawy/?type=archive>, dostęp 25 czerwca 2018). W analizowanym odcinku czasu pokazane zostały prace Natalii LL (2017), Karoliny Komasy (2018) i Iwony Chmielewskiej (2018). W latach 2015–2016 nie zorganizowano ani jednej wystawy indywidualnej żadnej artystce. Od roku 2017 w instytucji działa Galeria kolekcji CSW. W tej dodatkowej przestrzeni o nieco innym charakterze niż główna przestrzeń ekspozycyjna zorganizowano dotąd prezentację 9 prac, wśród których 4 należą do kobiet. Nie jest to jednak „właściwa” przestrzeń wystawowa instytucji, znajduje się w hallu budynku i odbywające się w niej pokazy nie mają tak samo prestiżowego charakteru jak te odbywające się w tradycyjnych salach wystawowych.

51 Rosalyn Deutsche, *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl et al., Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 323.

52 Ibidem.

53 „Miejscem taktyki jest miejsce innego, dlatego musi ono wykorzystywać obszar jej narzucony i zorganizowany przez prawo siły obcej”; Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 37.

54 Susan E. Chase, *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, przeł. F. Schmidt, w: *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 22.