

# Wszyscy ludzie będą siostrami



**Teresa Murak**

*Ścierki wizytek*, 1989

dokumentacja performansu w galerii

Moltkerei, Kolonia, 1989

Dzięki uprzejmości artystki

# **Wszyscy ludzie będą siostrami**

**red. Joanna Sokołowska  
Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018**

## **Spis treści**

**5 Nota redakcyjna**

### **Wstęp**

**8 Joanna Sokołowska**  
**Maszyna do pracy z wyobraźnią**

**25 Artystki i prace**

### **Eseje**

**141 Joanna Bednarek**  
**Opowieści o początku: źródła płciowego**  
**podziału pracy a teoria feministyczna**

**153 Siona Wilson**  
**Feministyczna *economimesis*. Estetyczne**  
**strategie reprodukcji społecznej w latach 70.**

**163 Marina Vishmidt**  
**„Marna imitacja produkcji”: feministyczne**  
**dzieła sztuki na taśmie reprodukcji społecznej**

**181 Zofia Łapniewska**  
**Troska, praca i roboty. Feministyczny manifest**  
**gospodarki przyszłości**

**197 Biogramy**

**199 Bibliografia**

Książka jest śladem i teoretycznym rozwinięciem wystawy *Wszyscy ludzie będą siostrami* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015/2016). Wystawa miała charakter eseju i była propozycją genealogii oraz manifestacją siostrzeństwa w sztuce powstającej w okresie od końca lat 60. XX wieku do dziś. Przewodniczką w jej tworzeniu była sztuka rezonująca z feministycznymi ujęciami pracy, produkcji i reprodukcji. Siostrzeństwo jest maszyną do pracy z wyobraźnią, wychodzi od drugofalowej krytyki wyzysku kobiet w patriarchacie, ale stawia też pytania o przyszłe relacje społeczne i gospodarcze w perspektywie ekologii planetarnej.

Na publikację składają się kuratorski wstęp, **katalog praktyk artystycznych (Artystki i prace)** tworzących wystawę oraz eseje teoretyczne. **Wstęp *Maszyna do pracy z wyobraźnią*** jest rodzajem przewodnika po wystawie i stawianych przez nią pytaniach. Proponuję w nim kategorię siostrzeństwa w relacji do feministycznych teorii społecznej reprodukcji, feministycznych praktyk artystycznych lat około 70. oraz współczesnej sztuki podejmującej kwestie globalnych przemian pracy i świadomości ekologicznej. W tekście posługuję się metaforą rezonansu jako opisu kuratorskiej metody inscenizowania spotkań między dziełami sztuki pochodzącymi z różnych czasoprzestrzeni – spotkań, do których nigdy nie doszło. Rezonans umożliwia poruszenie, w którym niezgoda na wyzysk kobiet wyrażona w tradycji sztuki feministycznej wybrzmieć może jako niezgoda na inne rodzaje wyzysku. Ruch ten otwiera siostrzeństwo na przyszłość wyzwolonej z patriarchy ekologicznej pracy troski.

W tekście ***Opowieści o początku: źródła płciowego podziału pracy a teoria feministyczna*** Joanna Bednarek analizuje koncepcje płci i wynikające z nich systemy społeczne oraz sposoby naturalizowania dominacji i nierównego podziału pracy. Omawia relacje klasy i płci, a także teorie reprodukcji społecznej proponowane w ramach refleksji feministyczno-marksistowskiej wyrosłej z drugiej fali feminizmu, w szczególności w obrębie feminizmu autonomistycznego. Przywołuje dyskusje na temat kluczowej roli „nieekonomicznych”, naturalizowanych relacji patriarchalnych w odtwarzaniu kapitalizmu. Krytykując naturalistyczne socjobiologiczne i antropologiczne narracje o ludzkiej ewolucji, stawia jednocześnie pytanie o rolę biologicznej reprodukcji w społecznym rozumieniu płci. Celem tej opowieści jest wyjście poza dychotomię płci biologicznej i społecznej oraz zmiana sposobu myślenia o naturze jako sztywnym zespole danych, zaprogramowanych wzorców działania. Natura rozumiana jako wytwór nauk przyrodniczych pozostających w dialogu z „rzeczywistością” jest plastyczna i ujawnia potencjał różnicującej kreacji. W opowieściach o przyszłości „kobieca natura” może stać się siłą wywrotową, a nie wyznacznikiem gotowej, osadzającej w jednym miejscu tożsamości.

W eseju *Feministyczna economimesis. Estetyczne strategie reprodukcji społecznej w latach 70.* Siona Wilson omawia feministyczne strategie estetyczne lat 70. w odniesieniu do kwestii pracy i reprodukcji społecznej. W swojej analizie koncentruje się na nowych formach produkcji i upowszechniania wiedzy w ramach oddolnych sieci współpracy, w tym na kluczowej roli filmu dokumentalnego dla ruchu feministycznego. Na wybranych studiach przypadku pokazuje, jak nowe, dotąd marginalizowane środki artystyczne i wyartykułowane w feministycznej sztuce afekty i tematy związane z płcią, seksualnością, ucieleśnieniem, płciowym podziałem pracy, w tym także obowiązującym w pracy twórczej, podważyły reguły doświadczenia estetycznego i normy instytucji sztuki.

Obszerną analizę debat dotyczących feminizmu reprodukcji społecznej oferuje esej Mariny Vishmidt „*Marna imitacja produkcji*”: *feministyczne dzieła sztuki na taśmie reprodukcji społecznej*. W dyskusjach tych i w korespondujących z nimi praktykach artystycznych autorka dostrzega sposoby denaturalizowania płci i dążenie do zniesienia płciowego podziału pracy. Przypomina także rolę, jaką nakładające się na płęć podziały klasowe, rasowe i segmentacja pracy na płatną i nieodpłatną, wykonywaną publicznie i prywatnie, odegrały w normowaniu nowoczesnych społeczeństw. W tym kontekście analizuje rolę feministycznych strategii sztuki powstającej na „dawnym Zachodzie” lat (mniej więcej) 70. w problematyzowaniu rzekomo neutralnych, a w istocie uwarunkowanych płciowo protokołów produkcji artystycznej i jej recepcji. W dialogu z archiwum myśli i twórczości feministycznej autorka koncentruje się na współczesnym potencjale oporu wobec reprodukcji relacji płciowych jako takich, które artykułują się przy odtwarzaniu innych hierarchii społecznych. Postuluje współzależny ruch zniesienia (naturalności) płci i (konieczności) pracy oraz aktualizację autonomii sztuki jako modelu praktykowania zbędności obydwu determinant.

Zupełnie inna propozycja relacji społeczno-ekonomicznych – napisana z pozycji feministycznej etyki troski – zawarta jest w tekście *Troska, praca i roboty. Feministyczny manifest gospodarki przyszłości* autorstwa Zofii Łapniewskiej. Autorka opisuje w nim performatywnie, jak troska stanie się przewodnią wartością w gospodarce przyszłości. Przypomina, że o jakości życia społecznego decydują relacje między jego uczestniczkami i uczestnikami, a te budowane są między innymi dzięki wzajemnej trosce, zaufaniu, solidarności i równym warunkom rozwoju. Punktem wyjścia jej eseju jest analiza etyki troski oparta na pracach Joan Tronto. Problem troski Łapniewska łączy z psychologicznym ujęciem moralności i sprawiedliwości zaproponowanej przez Jonathana Haidta, ilustrując je wybranymi pracami z wystawy. Perspektywa ta zostaje skonfrontowana z pytaniem o pozycję kobiet wobec nakreślonej przez Michaela Alberta analizy ram kluczowych sił i instytucji gospodarczych oraz jego koncepcji ekonomii uczestniczącej. Szkic Manifestu umieszcza te rozważania w przestrzeni gospodarki 4.0 i transformacji przyszłej pracy kobiet (i mężczyzn). Autorka zarysowuje kompleksowy program przechwycenia nowych technologii i metod zarządzania w celu solidarnej redystrybucji bogactwa w połączeniu z politycznymi decyzjami dotyczącymi między innymi dochodu podstawowego, zmian opodatkowania, równościowej edukacji i uspołecznienia opieki.



Widok wystawy  
fot. Piotr Tomczyk  
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi

## Maszyna do pracy z wyobraźnią

Joanna Sokołowska

„Chcemy i musimy powiedzieć, że wszystkie jesteśmy gospodyniami domowymi, wszystkie jesteśmy prostytutkami i wszystkie jesteśmy homoseksualne, ponieważ dopóki nie rozpoznamy naszego niewolnictwa, dopóty nie rozpoznamy konieczności podjęcia z nim walki; ponieważ jak długo uznajemy się za lepsze, inne niż gospodynie domowe, tak długo akceptujemy logikę pana, która jest logiką podziału, a więc niewolnictwa.”

Silvia Federici, *Place przeciw pracy domowej*, 1975<sup>1</sup>

„Rozpoznajemy w sobie zdolność do dokonania całkowitej transformacji życia. Wyzwoliwszy się z pułapki dialektyki pana i niewolnika, stajemy się samoświadome; jesteśmy Nieoczekiwanym Podmiotem. [...] Ruch kobiecy nie jest międzynarodowy, tylko planetarny.”

Carla Lonzi, *Naplujmy na Hegla*, 1970<sup>2</sup>

*Teraz wszystko się zmieni!* Tak koniec patriarchy i stawanie się siostrzeństwa zapowiada dziewczynka w jednym z kadrów krótkiego filmu *Kobiety odpowiadają: nasze ciała, nasza pleć* [*Réponse de Femmes: Notre Corps, notre sexe*] Agnès Vardy – feministycznej kampanii dla publicznej telewizji francuskiej Antenne 2 z 1975 roku. Odpowiedź została wypracowana w grupie kobiet, które wychodząc od krytyki seksizmu medialnych przekazów domagają się samostanowienia we wszystkich przejawach życia, od reguł reprezentacji własnych ciał, przez seksualność i reprodukcję, po edukację, pracę, miłość, a w konsekwencji – żądały całościowej rewolucji stosunków społecznych. Odwołując się do wyrotowych ambicji drugofalowego feminizmu wystawa *Wszyscy ludzie będą siostrami* była propozycją genealogii i manifestacją siostrzeństwa w sztuce powstającej w okresie od końca lat 60. XX wieku do dziś. Siostrzeństwo zaczyna się od krytyki wyzysku kobiet w patriarchacie, zarówno w jego kapitalistycznych, jak i socjalistycznych formach, ale stawia pytania o przyszłe relacje społeczne i gospodarcze w perspektywie ekologii planetarnej. Siostrzeństwo jest maszyną do pracy z wyobraźnią, plującą na Hegla, dialektykę, wiarę w linearny postęp, braterstwo, patriarchalną kulturę dominacji i walkę o uznanie pana.

### Rezonans

Przewodniczką w tworzeniu wystawy była sztuka rezonująca z feministycznymi ujęciami pracy, produkcji i reprodukcji. Jej herstoryczną tradycję stanowiła druga fala ruchów feministycznych i korespondująca z nimi feministyczna awangarda „byłego Zachodu” z lat 70<sup>3</sup>. Współczesność, która wchodzi w relację z tą tradycją, przedstawiała twórczość problematyzująca strukturalny związek zglobalizowanego wyzysku sfeminizowanej pracy z innymi formami opresji i solidarności. Postawy artystyczne i obecne w dziełach sztuki odniesienia do wydarzeń

1. S. Federici, *Wages against Housework*, [online] <https://caringlabor.wordpress.com/2010/09/15/silvia-federici-wages-against-housework/> [dostęp: 03.02.2018] [cyt. przeł. J.S.].

2. C. Lonzi, *Let's Spit on Hegel*, przeł. V. Newman, [w:] *Italian Feminist Thought. A Reader*, red. P. Bono, S. Kemp, Oxford 1991, s. 36–61. za: [online] <http://blogue.nt2.uqam.ca/hit/files/2012/12/Lets-Spit-on-Hegel-Carla-Lonzi.pdf> [dostęp: 10.03.2018] [cyt. przeł. J.S.].

3. Zob. *The Feminist Avant-Garde of the 1970s: Works from the Sammlung Verbund*, (kat. wyst.) red. G. Schor, Monachium 2016.

## Elżbieta Jabłońska

*Pomaganie*, 2003  
haft na tkaninie, 23,5 × 32,5 cm

„Poszukuję bardzo pilnie pracy! Jestem 23-letnią, ambitną, pracowitą osobą, która żadnej uczciwej pracy się nie boi. Posiadam pracowniczą książeczkę zdrowia. Nie palę. Moją główną motywacją do pracy jest 2,5 roczna córeczka, którą wychowuję sama. Poza tym bardzo bym chciała kontynuować naukę, którą przez brak funduszy przerwałam. Jestem w naprawdę trudnej sytuacji, dlatego proszę. Jeżeli może mi ktoś pomóc – zatrudniając mnie, to proszę o kontakt telefoniczny 0-694 076 932”.

Wyhaftowany tekst został zaczerpnięty z ręcznie napisanego i przyklejonego na murze ogłoszenia, na które Elżbieta Jabłońska natrafiła w Łodzi w trakcie przygotowań do wystawy *Kobieta na duszę* w Galerii Manhattan w 2003 r. Bezrobotna autorka dramatycznego apelu poszukiwała przy jego pomocy jakiegokolwiek pracy i opisywała swoją trudną sytuację samotnej matki. Artystka skontaktowała się z autorką anonsu i zleciła jej wyhaftowanie jego treści na tkaninie. To pojedyncze ogłoszenie stało się świadectwem braku społecznego zabezpieczenia jednostki w obliczu bezrobocia, symptomem ponoszonych przez kobiety, a marginalizowanych kosztów transformacji ekonomicznej w Polsce. *Pomaganie* wskazuje także na strukturalny związek między nierównościami na rynku pracy najmniej i w obszarze pracy opiekuńczej ze względu na płeć. Herstoria utkana na podstawie ogłoszenia upamiętnia los wielu kobiet, które połączenie patriarchy z kapitalizmem naraziło na ubóstwo i wyzysk.

**Elżbieta Jabłońska** (ur. 1970) studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie aktualnie pracuje w Zakładzie Rysunku. Mieszka w Bydgoszczy. W swojej twórczości podejmuje głównie kwestie sfeminizowanej pracy opiekuńczej, usługowej i niewidocznej ekonomii gospodarstwa domowego. Pracuje z różnymi przejawami wykluczenia społecznego i marginalizowanymi, nieformalnymi formami wytwarzania wartości.

na następnej stronie:  
**Elżbieta Jabłońska**  
*Pomaganie*, 2003  
Kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi





***Bracia i Siostry***

Przez lata, pracując społecznie, zyskałem pewność, że jest wiele osób, które chętnie zaangażowałyby się w pracę na rzecz innych. Są tacy, którzy dając coś od siebie, nie oczekują nic w zamian.

Realizując projekty artystyczno-społeczne zauważyłem, że działania oscylujące wokół sztuki są istotne, jednak dla wielu osób ważniejsze pozostają problemy, z którymi borykają się na co dzień.

Zdecydowałem się na pracę z mieszkańcami podwórka przy ulicy Ogrodowej 28, które znam od lat. Znajduje się tam świetlica środowiskowa – miejsce moich działań w ramach akcji Lipowa odNowa, Lipowa Reaktywacja, projektu Sąsiedzi realizowanego wspólnie z Muzeum Sztuki oraz cyklu warsztatów Świetlice Artystyczne. To właśnie w tym miejscu chciałem wykonać konkretne działania, które przyniosą widoczny efekt.

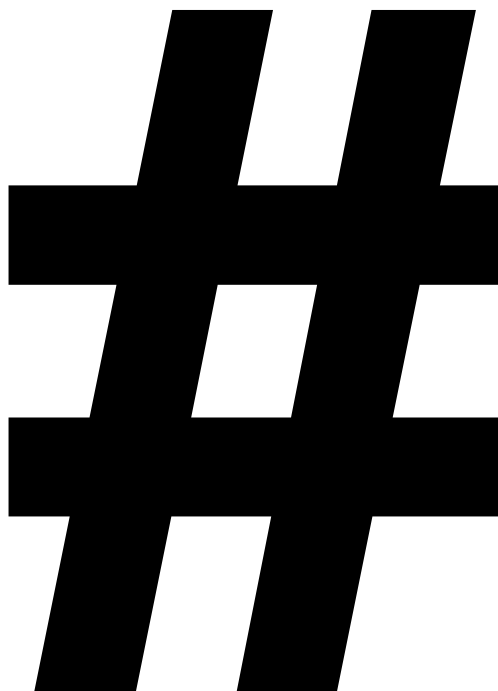
W porozumieniu z Muzeum większość budżetu na mój udział w wystawie *Wszyscy ludzie będą siostrami* przeznaczyłem na remont i zmianę estetyki świetlicy oraz stworzenie świetlicowej biblioteki. W prace remontowo-upiększające włączyli się zaproszeni do projektu ochotnicy, stając się wspólnotą pomagających braci i sióstr.

Z mojego długoletniego doświadczenia wynika, że takie działania powinny mieć charakter ciągły, długofalowy. Mogą to być na pozór drobne rzeczy – nowy kolor ścian, zawsze dostępne korepetycje z matematyki – które w rzeczywistości pozostawiają trwałe ślady. Głęboko wierzę i mam nadzieję, że ten projekt nie będzie tylko jednorazową akcją, ale przyczyni się do powstania długotrwałych więzi międzyludzkich.

Kolejnym etapem naszego działania były warsztaty realizowane wspólnie z Działem Edukacji Muzeum Sztuki.

**Marcin Polak** (ur. 1973)

jest absolwentem fotografii w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Jest artystą społecznikiem i animatorem kultury w Łodzi. Pracuje nad wykształceniem włączających i szeroko rozumianych sposobów komunikacji i współpracy obywatelskiej przy użyciu instytucji sztuki. Jego działania powstają w relacji do konkretnych miejsc i grup, często w odpowiedzi na problemy marginalizowane w polityce miejskiej. Jest autorem akcji rewitalizujących przestrzeń publiczną i społeczną Łodzi, m.in. *Lipowa odNowa*, *Punkt dla Łodzi*, *Miej Miejsce*, *Ratujmy Łódzkie Murale*, a także inicjatorem działań z cyklu *Zawód Artysty*, odnoszących się do sytuacji socjalno-bytowej artystów i mających wpłynąć na zmianę polityki kulturalnej. Założyciel i redaktor portalu *Miej Miejsce* o tematyce miejskiej i artystyczno-kulturalnej. Wraz z Łukaszem Ogórkim i Tomaszem Załuskim prowadzi „łatającą” Galerię Czynną. Jest jednym ze współzałożycieli Świetlic Artystycznych.



# ***swietlicaskład***

**Czy w Muzeum Sztuki można robić selfie? Czy to także jest akt twórczy? Co w ogóle jest twórczością? Jeśli lubimy tańczyć i pójdziemy do muzeum nie po to, aby oglądać czyjąś twórczość, ale uprawiać własną, to czy to jest ok? Dlaczego dorośli artyści mogą robić to, co chcą, a jeśli się im tego zabroni, to mamy wówczas do czynienia z cenzurą w sztuce albo ograniczaniem swobody artystycznej?**

## Zorka Wollny

***Kompozycja na 12 aktorów i budynek Lido***  
 Zakłady Przemysłu Dziewiarskiego LIDO, ul. Wólczańska 66  
 29 października, 5 listopada 2015

performerki: Joanna Chmielecka, Majka Justyna, Anna Przybył, Elizabet Araj, Marta Sterna, Grzegorz Mrowicki,  
 Wojciech Droszczyński, Artur Gotz, Magdalena Kaszewska, Tomasz Kubiawicz, Jolanta Jackowska  
 współpraca kompozytorska: Kuba Krzewiński, Jarosław Krzeziński  
 współprodukcja: Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi

Na utwór *Kompozycja na 12 aktorów i budynek Lido* skomponowany przez Zorkę Wollny złożyła się seria minikoncertów, epizodów i instalacji muzyczno-choreograficznych zrealizowanych z aktorami Teatru Nowego i członkami chóru Chorea. Każdy element kompozycji odnosił się do różnych rodzajów pracy. W nieczynnej dawnej przestrzeni produkcyjnej sola, duety i działania grupowe rezonowały ze środowiskiem audialnym, materialną tkanką, historią i niepewną przyszłością budynku. Ucieleśniały kolektywne przepływy energii produkcji przemysłowej i formowały mikrodynamiki relacji, alienacji i wspólnych trajektorii współczesnej, często rozproszonej struktury pracy.



**Zorka Wollny** (ur. 1980) studiowała malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i sztuki wizualne w Sabancı Üniversitesi w Stambule; mieszka w Berlinie, wykłada w Akademii Sztuki w Szczecinie. Tworzy performanse choreograficzne, kompozycje i instalacje dźwiękowe, filmy. W swojej twórczości eksploruje niewidoczne struktury władzy, topografię afektów i mikrorelacje społeczne wpisane w architekturę i różne przestrzenie społeczne.

*Kompozycja na 12 aktorów i budynek Lido*,  
 2015  
 fot. HaWa  
 Dzięki uprzejmości artystki



fot. Sandra Kmiecik



**Zorka Wollny**  
*Kompozycja na 12 aktorów i budynek Lido,*  
2015  
fot. HaWa  
Dzięki uprzejmości artystki



## Eseje

Widok wystawy  
**Ines Doujak** we współpracy  
z Johnem Barkerem  
Czółenka krosna / Wojenne ścieżki,  
*NIEUBRANE DO ZDOBYWANIA 01*  
*POŻARY*, 2012/2015

## Opowieści o początku: źródła płciowego podziału pracy a teoria feministyczna

Joanna Bednarek

Dyskusja na temat relacji między patriachatem i kapitalizmem czy też między klasą i płcią toczy się od samego początku tradycji marksistowskiej i wciąż jest daleka od zamknięcia. Nadal można spotkać się ze stanowiskiem głoszącym, że walki klasowe są ważniejsze od walk feministycznych, że zniesienie kapitalizmu samo z siebie doprowadzi do zniknięcia nierówności między kobietami i mężczyznami, czy że ucisk patriachalny lub rasistowski ma charakter „kulturowy” bądź „obyczajowy”, w przeciwieństwie do „ekonomicznego” ucisku klasowego. Przyczyną jest jednak raczej utrzymujący się patriachalizm wielu środowisk marksistowskich, nie zaś brak dobrych teoretycznych prób rozwiązania wspomnianego problemu.

Zarówno kobiety, jak i mężczyźni współtworzący nurt komunistyczny, socjalistyczny i anarchistyczny dokonywali interwencji w „kwesii kobiecej” już w wieku XIX i w pierwszej połowie wieku XX<sup>1</sup>. Dla nas najważniejsze będą jednak bliższe współczesności próby systematycznego opracowania kwestii relacji klasy i płci podejmowane w ramach refleksji feministyczno-marksistowskiej wyrosłej z drugiej fali feminizmu. Pierwszą z nich jest klasyczny już, choć głównie jako obiekt krytyki, tekst Heidi Hartmann *Nieszczęśliwe małżeństwo marksizmu i feminizmu*<sup>2</sup>. Hartmann postuluje uznanie patriachatu i kapitalizmu za dwa odrębne systemy, które, choć w wymiarze empirycznym splatają się, pozostają analitycznie odrębne i autonomiczne. Patriachatu, definiowany jako męska kontrola nad kobietą siłą roboczą, jest przy tym wcześniejszy od kapitalizmu. Dualizm tego ujęcia – jak pokazuje w równie klasycznej polemice Iris Marion Young<sup>3</sup> – ma wiele słabości. Pojmowanie kapitalizmu i patriachatu jako osobnych systemów oznacza tak naprawdę zerwanie z paradygmatem Marksowskim, zakładającym pojmowanie kapitalistycznego sposobu produkcji – i każdego sposobu produkcji – jako systemowej całości, określającej wszystkie swoje elementy (w tym te elementy, które na pozór nie mają charakteru kapitalistycznego ani nawet gospodarczego)<sup>4</sup>.

Zjawiska niepasujące do potocznego wyobrażenia o kapitalizmie (jak podporządkowanie kobiet czy utrzymywanie się różnych form pracy nienajemnej) niekoniecznie muszą mieć charakter niekapitalistyczny. Wynajdywanie, jak czyni Hartmann, osobnych sposobów produkcji, żeby opisać każdy z nich, to mnożenie bytów ponad potrzebę i zastępowanie marksizmu obcą mu perspektywą teoretyczną – a właściwie przedteoretycznym zdroworozsądkowym eklektyzmem<sup>5</sup>. Zarzut niesystemowego, niedialektycznego podejścia do relacji kapitalizmu i patriachatu dotyczy w jeszcze większym stopniu reprezentowanego już przez

1. F. Engels, *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa*, Warszawa 1979; A. Bebel, *Kobieta i socjalizm*, Kraków 1907; A. Kołłontaj, *Stosunki między płciami a walka klas*, przeł. M. Turowski, „Codziennik Feministyczny”, <http://codziennikfeministyczny.pl/stosunki-miedzy-plciami-walka-klas/> [dostęp: 1.03.2018]; E. Goldman, *Anarchizm i inne eseje*, przeł. i red. J. Dolińska i in., Poznań 2015.

2. H. Hartmann, *Nieszczęśliwe małżeństwo marksizmu i feminizmu*, przeł. M. Chmiel, K. Szumlewicz, Biblioteka online Think Tanku Feministycznego, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0101hartmann1979.pdf> [dostęp: 28.02.2018].

3. I. M. Young, *Beyond the Unhappy Marriage. A Critique of the Dual Systems Theory*, [w:] *Women and Revolution*, red. L. Sargent, Montreal 1981.

4. M. Herer, *Filozofia aktualności*, Warszawa 2012, s. 153–177; L. Althusser, E. Balibar, *Czytanie „Kapitału”*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 1975, s. 325.

5. L. Vogel, *Woman Questions. Essays for a Materialist Feminism*, London 1995, s. 66–67.

## **Feministyczna economimesis. Estetyczne strategie reprodukcji społecznej w latach 70.**

**Siona Wilson**

Według Julii Kristevej protesty społeczne w maju 1968 roku wywołane zostały „niepohamowanym pragnieniem kwestionowania norm regulujących to, co prywatne i to, co publiczne oraz to, co intymne i to, co społeczne; pragnieniem wytworzenia nowych konfiguracji otwartych na nieustanną kontestację”<sup>1</sup>. To klasycznie awangardowe ujęcie buntu – czy też otwartości na „nieustanną kontestację”, jak ujmuje to Kristeva – nieuchronnie musi utracić swój romantyczny blask, ponieważ „wymaga istnienia instytucji, które w dłuższej perspektywie będą wprowadzać je w życie”<sup>2</sup>. Chociaż motorem feminizmu drugiej fali były energia i ekscytacja wywołane rewoltą, to gwałtowne zerwanie i kontestacja ustąpiły w jej działaniach politycznych miejsca oddolnej pracy na rzecz zmiany społecznej. Aktywne w latach 70. pokolenie feministycznych artystek i filmowców dostrzegło palącą potrzebę krytyki norm definiujących tożsamość artystyczną, pracę twórczą i instytucjonalne parametry sztuki, w odniesieniu do reguł życia społecznego, pracy i seksualności. Tak jak jednym z wyróżników dawnych ruchów awangardowych było włączenie pracy fizycznej w obręb dzieła sztuki lub w proces jego powstawania – bez względu na to, czy mowa o rosyjskich konstruktywistach działających z pobudek politycznych, czy też zmysłowo cynicznym kręgu skupionym wokół Fabryki Andy’ego Warhola – trop ten powrócił w latach 70. w kontekście upłciowionej pracy reprodukcji społecznej<sup>3</sup>.

W niniejszym eseju powracam do wybranych strategii estetycznych stosowanych przez feminizm drugiej fali w późnym kapitalizmie, przywołując przykłady z USA i Wielkiej Brytanii. Warto pamiętać, że postawy te wyłoniły się z zawirowań wywołanych głębokimi przemianami społecznymi. W dodatku największy zasięg miały te estetyczne symptomy intensywnych przekształceń życia społecznego i prywatnego cechujących feminizm drugiej fali, które można było dostrzec w filmie. Jako medium o widowni bardziej zróżnicowanej niż sztuka pokazywana w galeriach, film stał się szczególnie ważnym forum wymiany idei feministycznych. Ponadto omawiane tu przykłady funkcjonowały, zarówno pod względem produkcji, jak i rozpowszechniania, w środowisku oddolnego, feministycznego aktywizmu politycznego. Spójrzmy na *Kobięcy film* [*The Woman’s Film*], czyli pierwszy film kolektywu Newsreel z wyłącznie kobiecą obsadą, zrealizowany w San Francisco w 1971 roku<sup>4</sup>. Związek między oczekiwaniami społecznymi kobiet odgrywających role żon i matek w heteroseksualnych rodzinach i walką polityczną w życiu publicznym – związaną między innymi z pracą i instytucjonalnym rasizmem – uwidoczniony został w nim poprzez przykuwające uwagę osobiste świadectwa. W *Kobięcym filmie* nie usłyszymy głosów naukowców ani specjalistów, tylko historie pięciu kobiet – dwóch Afro-

1. J. Kristeva, *Revolt, she said*, Los Angeles 2002, s. 12.

2. Tamże, s. 42.

3. Termin „reprodukcja społeczna” jest obecnie szeroko używany na określenie splotu pracy, seksualności i życia społecznego, do którego działaczki feministyczne zaczęły systematycznie odnosić się w swoich pracach w latach 70. Omówienie historii terminu w: A. Dimitrakaki, K. Lloyd, *Social Reproduction and Art History*, „Third Text” 2017, 31, nr 1, s. 1–14.

4. Newsreel to założony w 1967 roku kolektyw tworzący filmy dokumentalne, który działa po dziś dzień. Chociaż Newsreel zawsze podpisują swoje filmy zbiorowo, nie wymieniając nazwisk poszczególnych członkiń grupy, *The Woman’s Film* został wyreżyserowany i wyprodukowany przez Louise Alaimo, Judy Smith i Ellen Sorrin.



## „Marna imitacja produkcji”: feministyczne dzieła sztuki na taśmie reprodukcji społecznej

Marina Vishmidt

Rzut oka na sztukę feministyczną ostatnich dziesięcioleci wystarczy, by przekonać się, że praca to jedno z ważniejszych podejmowanych przez nią zagadnień. Świadczą o tym przede wszystkim próby zakwestionowania polityki płciowej decydującej o tym, co zostanie uznane za istotne dzieło sztuki i tym samym przejdzie do historii, a także refleksja nad płciowym podziałem pracy w społeczeństwie jako tematem pokrewnym. Przedstawianie kobiet przy pracy lub pracy wykonywanej przez kobiety – zawodowej i pozazawodowej – miało duży wpływ na politykę obrazowania w sztuce feministycznej. Dotyczy to też innych strategii realizmu krytycznego, których przejawy zachowały się w archiwach, a które obecnie wracają do obiegu lub poddawane są redefinicji. Jeśli chodzi o krytykę feministyczną, zwłaszcza jej materialistyczne lub materialistyczno-feministyczne nurty, podejmowanie charakterystycznych dla feminizmu debat w polu sztuki pokazuje, że w latach 70. ruchy feministyczne gruntownie sproblematyzowały kwestię relacji między produkcją i reprodukcją<sup>2</sup>. Podstawowe pytanie dotyczyło tego, czym jest „praca”, oraz w jaki sposób płeć, jak również rasa, klasa i status prawny określają podział ról na rynku pracy, a jednocześnie umożliwiają potencjalny opór. Pojęcia „produkcji” i „reprodukcji” to pryzmat, przez który możemy spojrzeć wstecz i przekonać się, do jakiego stopnia tradycyjne organizacje robotnicze uwzględniały kobiety i ich pracę. Pojęcia te pokazują także rolę podziału na pracę odpłatną i nieodpłatną, pracę wykonywaną w sferze prywatnej i publicznej, w normowaniu nowoczesnych społeczeństw kapitalistycznych (oraz socjalistycznych). Tak jest również i dzisiaj, mimo przejścia do „uelastycznego” świata pracy, w którym kontynuuje się dyskryminację ze względu na płeć, zarówno w miejscu pracy, jak i poza nim. Związek między płcią i pracą staje się także tematem coraz szerzej zakrojonych badań, kwestionujących dzięki perspektywie feministycznej niezależność czy też „autonomię” sztuki względem innych form pracy (usługowej, opiekuńczej). Polityczny wymiar tego, co jawi się początkowo jako kwestia prostych, praktycznych (ekonomicznych lub instytucjonalnych) reform, dopuszcza w świetle tych badań przewartościowanie konwencjonalnie pojmowanego dzieła sztuki, rozumianego jako odrębny towar rynkowy, niezależnie od tego, jak relacyjną i rozproszoną formę może ono wspólnie przyjmować. Zagadnienia płci i pracy podejmowane przez feministyczne praktyki artystyczne mogą stanowić także podstawę rewizji historycznego kanonu tego rodzaju praktyk oraz wpływać na kanon powstający obecnie.

Pierwsze samoświadome, polityczne praktyki artystyczne feminizmu pojawiły się na „dawnym” Zachodzie w latach 60. i 70. Od tamtej pory artystki-feministki były nieustannie zobowiązane do problematyzowania rzekomo neutralnych, lecz w istocie zależnych od płci zasad produkcji artystycznej, upodmiotowienia i recepcji. Działania artystyczne, w których podejmowano temat pracy, obarczone były sprzeczowanymi oczekiwaniami i przewidywaniami ze strony odbiorczyń.

1. Określenie zaczerpnięte z J. Mitchell, *Women: The Longest Revolution*, London 1984, s. 33.

2. *Social Reproduction Theory: remapping class, recentering oppression*, red. T. Bhattacharya, London 2017; S. Federici, *Revolution at Point Zero: housework, reproduction, and feminist struggle*, Oakland 2012.

# Troska, praca i roboty. Feministyczny manifest gospodarki przyszłości

Zofia Łapniewska

Jak napisać manifest pracy feministycznej w podekonstrukcyjnym świecie? Gdy wszystko się zmienia, ujrzenie tego, jak dziś praca kobiet wygląda naprawdę, oraz jak można byłoby ją projektować w przyszłość, bez filozoficzno-etycznych zasłon, nie jest proste. Z drugiej strony dostęp do prawdy, poprzez wiedzę, dane i statystyki, roszczą sobie dziś naukowcy; jednocześnie zaś niewiele osób zainteresowanych jest raportami z badań, nieprzystępnymi artykułami i opracowaniami dotyczącymi rynku pracy oraz budżetów czasu ludności. Tym samym być może warto uwzględnić różne płaszczyzny myślenia i działania? Już Arystoteles wskazywał na dwa sposoby poznania: poprzez myśli/rozum, postrzegane jako uniwersalne i niematerialne, oraz poprzez zmysły, które są domeną ciała i tym samym są nam bliskie, umożliwiając budowanie relacji z innymi ludźmi – dla mnie między innymi poprzez opiekę – i sensoryczne bycie w świecie<sup>1</sup>. Pragniemy realnego „Podmiotu”, jakby to ujął francuski filozof Alain Badiou<sup>2</sup>, a raczej w tym przypadku „kobiecego Podmiotu”, czyli chcemy ujrzeć i uwidocznić życie kobiet na całym świecie (a nie jedynie w pierwszym świecie). Ogrom ich pracy i odpowiedzialności za życie i reprodukcję społeczeństw. Ich marzenia, postulaty i politykę. To właśnie, między innymi, miała na celu wystawa *Wszyscy ludzie będą siostrami*<sup>3</sup> w Muzeum Sztuki w Łodzi. Prace feministycznych autorek poprzez swoją dobitność (np. haftowany list motywacyjny samotnej matki poszukującej pracy *Pomaganie* Elżbiety Jabłońskiej z 2003 roku, czy praca ukazująca kobiety składające sprzęt elektroniczny w fabryce – *Linia montażowa z zamkniętymi oczami* [*Eyes Closed Assembly Line*] Allana Sekuly i Noëla Burcha z 2010 roku) stanowią dla mnie punkt odbicia i impuls zmuszający do skoku w wiarę w lepszą przyszłość. Wiara ta jest nieodzowna do stworzenia nowej ontologii kobiet w przyszłym świecie, którą to wizję już dziś kreśli gospodarka 4.0 (czy – oby – lepsza dla wszystkich?). Aby jednak utopia się zmaterializowała, należy również wskazać na działania, stworzyć teoretyczny projekt, do którego realizacji potrzebne będą: solidarność, odwaga i pasja. Taką próbę, poprzez szkic Manifestu, podejmę w dalszej części tego rozdziału. Na kartach historii zapisało się wiele kobiet, które udowodniły, że zmiana jest możliwa, walcząc między innymi o prawa wyborcze, o równe stosunki pracy, o podmiotowość i reprezentację. Ufam, że przewodnią wartością w gospodarce przyszłości będzie Troska.

## Troska

Pojmowanie słowa „troska” zmieniło się przez ostatnie dekady dość radykalnie. Od zdecydowanie negatywnego nacechowania tego pojęcia, utożsamianego głównie ze „smutkiem”, „niepokojem”, a także „ciężarem”, do współczesnej jego interpretacji jako „opieki”, „wsparcia”, czy „obowiązku”<sup>4</sup>, która oddaje pozytywne

1. Odnoszę się do Arystotelesa, choć zdaję sobie sprawę z jego jawnych uprzedzeń wobec kobiet; tym samym nie stanowi on autorytetu w dziedzinie równości. Jednakże niektóre spośród jego obserwacji są adekwatne i te próbuję zastosować.

2. A. Badiou, *Manifesty dla filozofii*, przeł. A. Wasilewski, Warszawa 2015.

3. Wszystkie przywoływane w tym tekście prace artystyczne, filmy i instalacje były zaprezentowane na wystawie *Wszyscy ludzie będą siostrami* w Muzeum Sztuki.

4. J. Phillips, *Troska*, przeł. A. Gruba, Warszawa 2009, s. 22–23 [za:] C. Cameron, P. Moss, *National Report, United Kingdom. WP3. Mapping of Care Service and the Care Workforce, Care Work: current undertakings and future directions in Europe*, London 2001, s. 4.



**Köken Ergun**

*Binibining (Miss) Ziemi Obiecanej*  
[*Binibining Promised Land*], 2010

Dzięki uprzejmości artysty

fot. Piotr Tomczyk,

Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi



Widok wystawy

**Agnès Varda**

*Kobiety odpowiadają: nasze ciała – nasza  
pleć, 1975*

**Jo Spence**

*Przemodelując historię fotografii*

współpraca: Terry Dennett

fot. Piotr Tomczyk

Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi