

Karolina SIKORSKA

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, Katedra Kulturoznawstwa

ARTYSTKI W PRACY I O PRACY. POZNAWCZE WYMIARY SZTUKI



Autorki niedawno opublikowanego raportu *Marne szanse na awanse?*, wydanego przez Fundację Katarzyny Kozyry, zwracają uwagę, że na polskich uczelniach plastycznych zatrudnionych jest zdecydowanie mniej kobiet niż mężczyzn, mimo że to kobiety stanowią tam większość studentek.¹ Stanowiska naukowe zajęte przez kobiety to zaledwie 35% wszystkich stanowisk naukowych w roku 2013. I im wyższe stanowisko – tym rzadziej były one na nim zatrudniane (podział stanowisk w obrębie powyższych, zajmowanych przez kobiety 35%: profesorki – 22%, adiunktki – 34%, asystentki – 50%).² Mimo że praca na uczelni jest jedną z możliwych form realizacji kariery artystycznej dla kobiet artystek, to taki etat postrzegany jest jako prestiżowy, dający duże możliwości, ale i gwarantujący zabezpieczenia socjalne – tak cenne w dobie coraz większej płynności i elastyczności zatrudnienia. Można to rozpatrywać w świetle zjawiska szklanego sufitu, dotyczącego nie tylko kobiecych karier w sztuce i na uczelniach artystycznych, ale i w biznesie czy polityce.³ Możemy także odnaleźć powiązania z ciągle aktualnymi problemami stojącymi za pytaniem Lindy Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek*.⁴ Nadal bowiem dość często w środowiskach artystycznych dominują przekonania o „męskim powołaniu do sztuki”, a rozmaite instytucje społeczne legitymizują nierówne traktowanie kobiet i mężczyzn, co niweczy możliwość zaistnienia podobnych warunków artystycznego rozwoju. Różne formy aktywności artystycznej i artystycznej pracy są zatem połączone również z płcią jako istotnym czynnikiem wytwarzania i odtwarzania społeczno-kulturowych pozycji. W tym kontekście praca może być zarówno ramą, poprzez którą postrzega się działania określonej jednostki, jak i źródłem konfliktu, ujawniającym nierówności i społeczne hierarchie:

„(...) nie tylko praca wciąż jest centralnym mechanizmem osiągnięcia społecznej dominacji, ale również opór wobec narzucania pracy oraz ich próby przekroczenia jej, wytworzenia nowych form organizacji społecznej, wciąż stanowią jądro społecznego konfliktu”.⁵

Biorąc za punkt wyjścia powyższe rozpoznania, chciałabym w tym artykule odpowiedzieć na pytanie o sposoby postrzegania i rozumienia pracy w działalności artystek. Rozumiem je jako pytanie o poznawczy wymiar praktyk artystycznych, który można łączyć z nurtem badań opartych na sztuce. Susan Finley widzi bowiem badania posługujące się sztuką jako konsekwencję, po pierwsze – zaangażowania nauk społecznych w sprawy świata społecznego, po drugie – jako efekt zainteresowania wprowadzaniem zmian za pomocą sztuki w zastanych porządkach społecznych. Co więcej, badaczka wskazuje na połączenie oporu politycznego,

procesu pedagogicznego i działania performatywnego jako na konstytutywne dla tego rodzaju badań, podkreślając ich cel, jakim jest transformacja dominującego porządku społecznego.⁶ Sztuka potraktowana jako narzędzie rearanżacji rzeczywistości, a w szczególności performans, ma – jej zdaniem – nie tylko podawać w wątpliwość obowiązujące normy i społeczne reguły, ale w najbliższej przyszłości także przyczynić się do rozwiązywania przez naukę problemów o charakterze politycznym:

„Korzystając z ustaleń Freirego (...) można wskazać dwa zasadnicze zadania, jakie stawia przed sobą rewolucyjna pedagogika posługująca się sztuką, będące zarazem podstawowymi celami całego humanistycznego skrzydła badań społecznych. Owe zadania to: a) demaskowanie opresji oraz b) zmiana istniejących praktyk”.⁷

W tym kontekście działanie artystyczne może być postrzegane jako narzędzie poznawcze, bowiem dąży do rozpatrywania, doświadczania i rozumienia tak swojego otoczenia, jak i zjawisk czy elementów je tworzących lub na nie oddziałujących.

Podwójne nie-uprzywilejowanie

Sztuka kobiet, sztuka tworzona przez kobiety, sztuka kobieca czy też sztuka feministyczna to określenia w różny sposób naznaczone przekonaniem o charakterze kulturowym, w różny sposób wartościowane i często też odsyłające do różnych zjawisk i estetyk. Każde z tych pojęć nie tylko w obszarze sztuk wizualnych, ale i w przestrzeni literatury czy filmu ma już swoją historię, funkcjonując w obrębie wielu zróżnicowanych studiów.⁸ Mimo to określenie sztuki „kobieca” (a tym bardziej feministyczną) nadal wzbudza w Polsce wiele kontrowersji. Nierzadko odsyła też do opozycji uwierzytelniającej uniwersalistyczne podejście do sztuki: między działaniem i wytworem artystycznym nacechowanym płciowo (zazwyczaj chodzi o płć żeńską) – a działaniem i wytworem tego nacechowania nieposiadającym. Zainteresowane teoriami feministycznymi artystki i badaczki sztuki współczesnej zdając sprawę z istnienia tego podziału, odrzucają jego pretendujący do neutralności charakter. Tym samym podkreślają uzależnienie pracy kobiet i mężczyzn od przeobrażających się społeczno-kulturowych warunków, wyznaczających przestrzeń pola sztuki. Co więcej, sama płć/rodzaj – jak stwierdza Griselda Pollock nie są:

„ahistoryczne, apolityczne lub zwyczajnie prywatne. Jakkolwiek mogą być ujmowane historycznie i teoretycznie jedynie poprzez uznanie właściwych dla nich «okoliczności czasu» i obszarów, na których funkcjonują w sposób najbardziej formatywny – języka i obdarzonej płcią podmiotowości”.⁹

Tę specyfikę miejsca, czasu i okoliczności społeczno-kulturowych oddają w swoich pracach artystki, zastanawiając się nad idiomem tak współczesnej artystki właśnie, jak i poddając pod namysł rzeczywistość bliską współczesnym kobietom i ich pracę. Oba tryby powiązane są z podwójnie nieuprzywilejowaną pozycją artystek we współczesnej Polsce. Jako kobiety (choć oczywiście w obrębie tej kategorii będą pojawiać się różnice, gdy uwzględnimy pochodzenie społeczne i status ekonomiczny kobiet czy też kolor skóry, wiek, seksualność) wykonują one pracę, która częściej jest niżej wartościowana aniżeli praca mężczyzn, co jest zgodne z budowanymi i podtrzymywanymi w zachodniej kulturze opozycjami między tym, co męskie a tym, co kobiece¹⁰ i ich wartościowaniem.¹¹ Z kolei jako artystki w postfordowskim świecie zajmują coraz bardziej sprekaryzowane pozycje, będąc też coraz bardziej zagrożone projektowym systemem pracy, którego właściwościami są, m.in. niestabilność, niepewność wynagrodzeń czy częsty brak możliwości wymiany kapitału symbolicznego na ekonomiczny.¹² Praca artystyczna często też nie jest opłacana (dotyczy to nie tylko kobiet), co można powiązać z normami obowiązującymi w neoliberalnej rzeczywistości społecznej, łączącymi się z przekonaniem, jakie żywią artyści i artystki, którzy „godzą się pracować (na przykład wystawiać) za darmo ze względu na wewnętrzną konieczność zaistnienia lub w nadziei na uznanie, które będzie drogą do uzyskania dochodów w przyszłości”.¹³ Dodatkowo takie oczekiwania mają nierzadko sami pracodawcy czy instytucje sztuki, wymagając z jednej strony bezpłatnych staży – z drugiej przekonując artystów i artystki, że ich praca nie tyle jest pracą, co misją, specjalnym zadaniem, wymagającym zaangażowania i „zwracającym się w prestiżu”.

A skoro często praca artystek nie jawi się jako forma zarabiania na życie, można porównać ją z pracą domową – zaś ta z kolei, jak stwierdza Angela Davis: „(...) ponieważ praca w domu nie przynosi zysku, w sposób naturalny uznano ją za gorszą formę pracy w porównaniu z kapitalistyczną pracą najemną”.¹⁴ Praca domowa także może być rozumiana w kontekście misji do wypełnienia, w której nie tyle liczy się zarobek, co podolewanie określonym ideom-zadaniom, wysoce waloryzowanym kulturowo w rezerwarze wzorców osobowych dostępnych kobietom. I w przypadku wielu artystek, które próbują godzić role społeczne oraz funkcje zawodowe, ich miejscami pracy są warsztaty czy biurka znajdujące się w domach (nie są oddzielnymi, odizolowanymi od strefy domowej przestrzeniami).¹⁵ Dom staje się także miejscem pracy ze względów ekonomicznych, kiedy artystek nie stać na własne pracownie. Paradoks sytuacji współczesnych artystek polega jednak na tym, że z jednej strony wykonują pracę, która ma być zarobkowa, ma przynosić gratyfikacje finansowe, a z drugiej strony – tę samą pracę postrzega się często jako zabawę, hobby czy pasję, której nie można „zanieczyścić” wymiarem ekonomicznym (zgodnie z popularnym poglądem, że prawdziwi artyści są biedni¹⁶).

Co więcej, w tym splocie przekonań i uwarunkowań dotyczących artystycznej pracy kobiet znajdują się również postulaty postfeminizmu, współgrające z neoliberalnym promowaniem powiązania między emancypacją a pracą najemną kobiet.¹⁷ Karen Ruddy nazywa zresztą postfeminizm „neoliberalną technologią rządzenia”, za sprawą której kobiety nie stawiają oporu, kiedy narzucany jest im upłciwiony podział pracy, maskowany ideami indywidualizmu i samorealizacji: „(...) chociaż udział w rynku daje kobietom poczucie wyzwolenia od patriarchalnej struktury rodziny, zarazem integruje je ze zbudowanym na nierównościach kapitalistycznym systemem gospodarczym (...). Kobiety od zawsze pracują zarobkowo, ale promocja młodych kobiet jako podmiotów gospodarczych zdolności odbyła się w okresie ekonomicznej restrukturyzacji prowadzącej do wzrostu znaczenia zdominowanych przez kobiety prac elastycznych i w niepełnym wymiarze godzin, a także spadku zarobków mężczyzn, który sprawił, że uczestnictwo kobiet w formalnej gospodarce stało się koniecznością”.¹⁸

To znaczenie figury „młodej dziewczyny” we współczesnej kulturze podkreśla również Ewa Majewska, zwracając uwagę na jej uwikłanie w produkcję stereotypów dotyczących pracy i życia kobiet z różnych środowisk, klas społecznych czy o różnych seksualnościach. „Młoda dziewczyna” może być bowiem uosobieniem, wręcz utopijnym spełnieniem postulatów postfeministycznych – jest niezależna, zbuntowana, mobilna, kreatywna. Ale rewersem tego wyobrażenia także w świecie sztuki jest kobieta „wtórnie obciążona odpowiedzialnością za skutki demontażu polityki społecznej”, co jak dopowie Majewska, ma szczególne znaczenie w takich krajach jak Polska, gdzie „wobec kobiet stosuje się dziś takie oczekiwania, jak wobec kobiet

żyjących w krajach zachodnich, jednocześnie nie zapewnia się im analogicznych systemowych form wsparcia. Wynikać stąd może nie tylko gorsza praktyka skutkująca niespotykanym w innych krajach wyzyskiem kobiet, ale również relatywna słabość narracji feministycznej, która zawsze może zostać spacyfikowana argumentem z »prawnej równości kobiet i mężczyzn«¹⁹

Oznacza to, że sama możliwość podjęcia przez kobiety, także artystki, pracy nie stanowi od razu o emancypacyjnym charakterze tej pracy. Tak Ruddy, jak i Majewska, podkreślają bowiem i złożoność sytuacji kobiet na rynku pracy (związaną z różnymi pozycjami, zajmowanymi w polu społecznym), i nieoczywisty, zawoalowany charakter postfeministycznych dążeń wpisujących się w politykę globalnego kapitalizmu. Ruddy poddając pod namysł feminizację pracy i procesy przeobrażające współczesne stosunki pracy, pokazuje, w jaki sposób kobiety ponoszą koszty tych procesów, biorąc na swoje barki odpowiedzialność, której pozbywają się państwa.

W zarysowanym powyżej kontekście Majewska odnosi się bezpośrednio do pola sztuki, pisząc o „dziewczyńskim” wymiarze praktyk artystycznych, realizowanych w dobie „projektów”, w dłuższej perspektywie uniemożliwiających artystkom stabilne zatrudnienie:

„Innym obszarem, w którym figura młodej dziewczyny zdaje się niepodzielnie panować, jest obszar produkcji artystycznej, gdzie niezliczone »wizyty studyjne«, »programy rezydencyjne« czy »projekty« organizują życie jednostki tak, jakby była ona wiecznie młoda, bezdzietna i wolna od zobowiązań rodzinnych, a zarazem współczująca, empatyczna i łatwo nawiązująca kontakt z otoczeniem. Projekty site specific, które zazwyczaj cenimy za to, że są nastawione na nawiązanie kontaktu z lokalną »społecznością« albo przynajmniej z »lokalną kulturą« czy »historią«, zazwyczaj nie mogą się udać, gdyż stanowią zaledwie element w dynamicznie zmieniającym się życiu człowieka, który ciągle się przemieszcza i ciągle jest obligowany do robienia »czegoś nowego«. Ta modernistyczna z ducha, a postmodernistyczna w treści (często w najgorszym sensie tego słowa), praktyka napotyka oczywiście ograniczenia wynikające z biologicznych realiów życia i zdrowia człowieka, który na ogół ma jedno serce, jedno ciało, tylko dwie ręce i po prostu nie może w trakcie jednego życia uczestniczyć w życiu i kulturze kilkudziesięciu bardzo od siebie różnych społeczności»²⁰

Praca współczesnych artystek – etatowa, ale dużo częściej na zleceniach i w oparciu o umowy o dzieło – oznacza niejednokrotnie nie tylko czas i wysiłek uzgodniony i zaplanowany, przekładający się bezpośrednio na wynagrodzenie, ale i konieczność generowania okoliczności umożliwiających te działania – co przekłada się z kolei na zdobywanie pieniędzy na projekty, walkę o stanowiska na uczelniach, pertraktacje z instytucjami czy pisanie i rozliczanie grantów. Wszystko to zaś wiąże się z warunkami „kontraktu płci”, zasadzającego się na dominujących w danym czasie sądach normatywnych dotyczących męskich i kobiecych ról społecznych. Tym bardziej, że pracę artystyczną kobiet postrzega się często inaczej niż pracę męskich artystów, stosuje inne kryteria, umieszcza w innych kontekstach interpretacyjnych – by w ostateczności także inaczej ją wycenić, co w pełnym sprzeczności ulu pracy afektywnej (jak określa przestrzeń sztuki Hito Steyerl²¹) pozostaje często bez komentarza i nie rodzi oporu. Wszak kryteria oceny sztuki są dość swobodne, a widzialność władzy dystynkcji i posługiwania się kodami kulturowymi i estetycznymi – rozproszona. W tym kontekście nie dziwi, że artystki podejmują w swoich pracach zagadnienia pracy – domowej, najemnej, twórczej, która jest ich udziałem, ale i udziałem innych kobiet. Naświetlają w ten sposób zjawiska tym różnym rodzajom pracy towarzyszące, problematyzują jej mechanizmy, wreszcie – analizują i krytykują jej upłciowiony charakter. Tym samym praktyka artystyczna przynosi rozpoznania dotyczące trybów, mechanizmów i wartości przypisywanych kobiecej pracy, które kwestionują obowiązujące społeczne *status quo*. Analizy kulturowe prowadzone przez artystki w ich pracach o pracy można zatem próbować usytuować w obszarze badań, których celem jest tak rozpoznanie i diagnoza współczesnej rzeczywistości i występujących w niej stosunków pracy, jak próba wpływu na nią i jej reorganizację.

Kobiece prace o kobiecej pracy

Artystki podejmujące zagadnienie pracy w swoich działaniach sprawiają, że wbrew maskującej nierówności neoliberalnej logice sukcesu – tryby pracy kobiet i mężczyzn przestają być przezroczyste. Przyglądając się im możemy dostrzec wartości stojące za politykami zatrudniania kobiet artystek na uczelniach plastycznych (co pokazuje raport *Marne szanse na awanse*), sposoby uwewnętrzniania społecznych oczekiwań wobec płci – widoczne w przygotowywanych przez pracowników instytucji sztuki programach wystawienniczych czy edukacyjnych bądź też mechanizmy rządzące współczesnymi gospodarstwami domowymi. Oczywiście, każda z tych przestrzeni nie jest izolowana od przekonań i norm fundujących dominującą kulturę, w której jest usytuowana. Oznacza to jednak, że upłciowiony podział pracy w polu artystycznym stanowi część złożonej rzeczywistości kulturowej, w której obowiązują społecznie zinternalizowane reguły kontraktu płciowego, zbudowanego na nierównościach między kobietami i mężczyznami. Mimo to artystki – choć wyposażone w bagaż narosłych w ramach socjalizacji normatywnych i dyrektywalnych przekonań konstruujących dostępne im wzorce kobiecości – demontują zastane, przyswojone i narzucane im obrazy kobiecych aktywności w sferze produkcji, a sztuka staje się tu i narzędziem poznawczym i orężem.

Przykładami takich działań mogą być przedsięwzięcia realizowane przez Elżbietę Jabłońską, Julię Popławską czy Joannę Wowrzeczkę. Jabłońska, której działania wielokrotnie analizowano w kontekście krytyki feministycznej²², realizuje wiele prac odsyłających do problemów życia codziennego kobiet, w którym łączą one pracę zawodową z pracą reprodukcyjną i domową. Tym samym artystka wskazuje na kłopotliwy i uwikłany w wiele społeczno-kulturowych kontekstów status doświadczeń kobiecych, poddawanych presji logiki neoliberalnego sukcesu. Analizując jej cykl prac *Przez żółdek do serca*, Joanna Kobyłt stwierdza: „Jabłońska powtarza ten cykl kilkakrotnie, za każdym razem definiując siebie jako oddającą się pracy domowej, nie jako celebrytkę świata sztuki. Od razu nasuwa się pytanie, dlaczego degraduje swoją pozycję, nie chcąc w pełni skorzystać z przywilejów, jakie daje jej status artystki. Być może właśnie dlatego, że pomiędzy pracą zawodową i nieodpłatną pracą domową nie powinno być różnicy. Praca artystyczna, w tym wypadku performance – udokumentowany, znajdujący później miejsce w obiegu kultury, zyskujący popularność i reprodukowany w postaci ikonicznego zdjęcia – jest produktem, efektem wykonanej wcześniej pracy, po który odbiorca przychodzi do galerii. Wprowadzenie pracy reprodukcyjnej – jako pracy artystycznej – w obieg sztuki dopiero nadaje jej status pracy jako takiej. Oczywiście, nie zyskuje ona statusu pracy cieszącej się podobnym szacunkiem co praca urzędnika czy przedsiębiorcy, niemniej jednak zaczyna być kojarzona z działalnością usługową”.²³

Jak podkreśla Kobyłt, sztuka pozwala wyraźnie dostrzec pracę, zazwyczaj nieodpłatną, wykonywaną w domu. Na ten aspekt kobiecych doświadczeń intensywną uwagę kierują artystki w kulturze zachodniej już od połowy XX wieku, gdy tak jak Martha Rosler czy Judy Chicago, poddają krytyce role społeczne tradycyjnie przypisane kobietom. Mimo to problem, jakim jest potrzeba redystrybucji pracy między sferą intymną, prywatną a sferą publiczną, nadal pozostaje aktualny. Tym bardziej w kraju takim, jak Polska, gdzie sukcesywnie znikają gwarantowane dawniej przez państwo środki wspierające sektor edukacji i opieki, choć zobowiązania pozostają – a ich kosztami obarczane są zdecydowanie częściej kobiety niż mężczyźni.²⁴

Praca kobiet stała się także tematem filmu z 2013 roku Julii Popławskiej – *Bo jak się czegoś mocno chce*. Artystka pokazuje w nim kobiety zatrudnione do sprzątania w gospodarstwach domowych w Niemczech. Film z jednej strony pokazuje warunki pracy i towarzyszące im opowieści, z drugiej – wskazuje na heroizm głównej bohaterki, która poświęca się na rzecz utrzymania domu i rodziny. Jak mówi sama artystka: „Główna bohaterka pochodzi z Zielonej Góry. Miała nadzieję, że wyjeżdża na rok, dlatego co miesiąc stawiała się w Urzędzie Pracy, w którym była zarejestrowana jako bezrobotna. Przez 5 lat nie dostała ani propozycji pracy w swoim zawodzie ani żadnej innej propozycji. Wyjechała 18 lat temu, gdy najmłodsza córka miała 1,5 roku. Przed podjęciem pracy jako sprzątaczką w Berlinie, utraciła stanowisko w prywatnej firmie. (...) To, że tam została, spowodowały długi. Początkowo

pracowała w Berlinie tylko jeden dzień w tygodniu. Ale mąż był bezrobotny przez cały rok, przez co wpadł w alkoholizm. Z czasem potrzebowała więcej pracy. Zaczęła sprzątać kolejne mieszkanie. (...) Po 8 latach pracy na emigracji jej córka zaczęła chorować. Krótko potem zdecydowała się na rozwód. I tak opuściła, wraz z dziećmi, dom, który przez tyle lat utrzymywała. Nie mieli gdzie mieszkać. Dzięki pomocy rodziny wzięła kredyt. Odtąd, uwiązana kredytem, nie może pozwolić sobie na rzucenie pracy”.²⁵

Historię, opowiedzianą przez Popławską, można odnieść do sytuacji społeczno-gospodarczej Polski, zaistniałej po transformacji ustrojowej.²⁶ Ważnym jej elementem jest uwikłanie kobiet w restrukturyzację sektora publicznego, związanego z opieką i edukacją – a tym samym w pracy artystki – zwrócenie uwagi na koszty przeobrażeń, jakie ponoszą kobiety. Co więcej, najemna praca domowa stanowiąca usługę, znajdująca się zazwyczaj w sektorze nieformalnym – jak pokazuje wiele badaczek – jest nadal niedoszacowana i często niewidoczna, co przekłada się tak na stosunki pracownic z pracodawcami, jak i na socjalne aspekty tej pracy.²⁷ Film Popławskiej ponadto wydaje się niezwykle interesujący ze względu na refleksję, która po obejrzeniu go pojawia się jakby mimochodem – na ile artystka obrazuje życie innych kobiet, a na ile tą pracą zastanawia się nad własnym losem – przyszłością po zakończeniu studiów? Tym samym praca ta poddaje się kolejnemu wymiarowi interpretacji: dotyka miejsca artystek na rynku pracy (ryнку, na którym m.in. bardzo łatwo szafuje się stwierdzeniami o „produkcji bezrobotnych” przez wyższe uczelnie, w tym także uczelnie plastyczne).

Nacisk na kształcenie artystek i artystów a w konsekwencji także na ich możliwości zawodowe po zakończeniu studiów kładzie w swoich obrazach pt. *Efekty kształcenia* i *Kompetencje społeczne* również Joanna Wowrzcicka. Artystka maluje siebie i swoje studentki i studentów²⁸ na tabelkach ze wskaźnikami (tzw. efekty kształcenia, które uzupełniają dydaktycy na uczelniach wyższych), opisujących kwalifikacje absolwentów danego kierunku. Jak mówi sama Wowrzcicka: „Jestem przekonana, że w reprodukcji szkodliwej dla artystów sytuacji socjalnej czynny udział biorą Akademia i Uniwersytety. Sama uczestniczę w tej społecznej grze, nawet jeśli nie realizuję celów programowych, nawet jeśli tworzę przestrzeń świadomości w miejsce z gruntu źle zaplanowanych przedmiotów (np. marketing sztuki)”.²⁹

Formularze, które stały się narzędziem wskazywania, jakiego rodzaju wiedza, umiejętności i kompetencje społeczne są niezbędne absolwentowi wyższej uczelni – pokazują też, jakiego rodzaju właściwości są oczekiwane i promowane na rynku pracy. Sprzeciw artystki, jak się zdaje, budzi w tym kontekście ich zestandaryzowany, schematyczny i dopasowany do dominujących w kulturze neoliberalnej wartości charakter. I jeśli umieścić to rozpoznanie w optyce płciowej – może się okazać, że wzorce te nie tylko nie uwzględniają różnorodności i złożoności kształcenia artystycznego, ale i promują wartości łatwiej dostępne mężczyznom niż kobietom.

Praca kobiet, praca artystek

Kulturowe uwarunkowania pracy kobiet odnoszą się także do pracy artystek. Oczywiście, formułuję w ten sposób pewną generalizację, bowiem tak jak kategoria kobiet jest pusta³⁰, tak też mówienie o artystkach za każdym razem wymaga dookreślenia takich ich właściwości, jak wiek, pochodzenie społeczne czy status ekonomiczny. Chodzi jednak o wskazanie na szerszy kontekst obowiązywania sprawiedliwości genderowej³¹ a także o pokazanie, że utrudnienia, z jakimi spotykają się artystki tak podczas studiów, jak i już po nich – wynikają nie tylko ze specyfiki pola sztuki (choć i ono odgrywa ważną rolę³²), ale i z zanurzenia w rzeczywistości społecznej, zbudowanej na nierównościach między kobietami i mężczyznami, tak o charakterze uznaniowym, jak i redystrybucyjnym.³³

Artystki takie, jak Elżbieta Jabłońska, Joanna Wowrzcicka czy Julia Popławska podejmując w swoich działaniach artystycznych temat pracy, wskazują na te niesprawiedliwości. Ich praktyka artystyczna ma wymiar poznawczy, uzewnętrznia i czyni intersubiektywnym doświadczenie kobiet pracujących czy też mających znaleźć się na rynku pracy.

Z jednej strony, jak w przypadku Jabłońskiej – tworzone są analogie między nieodpłatną pracą domową a pracą artystyczną, pozwalające zobaczyć społeczno-kulturowe uwarunkowania oddziałujące na postrzeganie statusu kobiecej pracy. Z drugiej strony – prace Woźniczki dają wgląd w systemowe przygotowanie artystek do pracy w zawodzie (i jego braki), a analizowany film Popławskiej stanowi analizę tak wyobrażeń, jak i faktycznej sytuacji pracowniczej współczesnych ekonomicznych emigrantek. Ich prace uświadamiają ponadto aktualność stawianych w sztuce, szczególnie intensywnie od lat siedemdziesiątych XX wieku, postulatów feministycznych, związanych tak z nikłą reprezentacją kobiet w *artworldzie*, jak i z rozdziałem sfery prywatnej i publicznej, maskującym społeczne nierówności. Zwracają też uwagę, że wyobrażenia na temat różnic płciowych w określonym czasie historycznym i miejscu mogą być instrumentami budowania społecznych hierarchii i kulturowych systemów wartości.³⁴ Te zaś wyraźnie wpływają nie tylko na sposoby rozumienia kobiecej czy męskiej pracy w polu sztuki, ale także na sposoby jej wynagradzania i widoczności. I mimo że w neoliberalnej rzeczywistości tego rodzaju doświadczenia są kamuflowane, a postfeminizm celebrytuje sukcesy mobilnych i zawodowo elastycznych indywidualistek-profesjonalistek, praktyka artystyczna pozostaje podejrzliwa wobec tej rzeczywistości, badając ją i poddając próbom transformacji.

Przypisy

- ¹ Badania zostały przeprowadzone w dziewięciu ośrodkach akademickich, gdzie prowadzone są kierunki plastyczne: na sześciu Akademiach Sztuk Pięknych (w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Łodzi, Warszawie, Wrocławiu), na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu oraz na Akademii Sztuki w Szczecinie (na Wydziale Malarstwa i Sztuki Mediów i na Wydziale Sztuk Wizualnych). Zob. Anna Gromada, Dorka Budacz, Juta Kawalerowicz i Anna Walewska, oprac., *Marne szanse na awanse? Raport z badania obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce* (Warszawa: Katarzyna Kozyra Foundation, 2016).
- ² Gromada, Budacz, Kawalerowicz i Walewska, *Marne szanse*, 5-6.
- ³ Zob. np. Bogusława Budrowska, Danuta Duch i Anna Titkow, oprac., *Szklany sufit: bariery i ograniczenia karier polskich kobiet. Raport z badań jakościowych* (Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2003); Katarzyna Blicharska-Czubarą, oprac., *Zawodowa rola kobiet w społeczeństwie obywatelskim. Wielowymiarowy model dyskryminacji kobiet* (Szczecin: Wojewódzki Urząd Pracy w Szczecinie, 2011).
- ⁴ Linda Nochlin, *Women, Art and Power & Other Essays* (New York: Harper & Row, 1989).
- ⁵ Harry Cleaver, „Praca wciąż jest centralną kwestią,” tłum. Jakub Maciejczyk, *Recykling Idei*, nr 9 (2007): 25.
- ⁶ Susanne Finley, „Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie,” tłum. Michał Podgórski, w *Metody badań jakościowych*, tom 2, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009), 58-70.
- ⁷ Finley, „Badania posługujące się sztuką,” 71.
- ⁸ Zob. np. definicje literatury kobiet/kobiecej/ feministycznej proponowane przez polskie badaczki, m.in. Grażyna Borkowska, „Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?,” w *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2001); Hanna Filipowicz, „Przeciw »literaturze kobiecej«,” w *Ciało i tekst...;* Izabela Filipiak, „Literatura monstualna,” *Ośka 1* (1999); Przemysław Czapliński et al, red., *Kalendarium życia literackiego 1976-2000* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003). Również w obszarze filmu badacze i badaczki często wyróżniają takie kategorie analityczne jak film kobiecy, kino kobiet czy film feministyczny, zob. np. Monika Talarczyk-Gubała, *Białe mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2013); Małgorzata Radkiewicz, „Władzynie spojrzenia”. *Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystki* (Kraków: Korporacja Ha!Art, 2010); Ewa Mazierska i Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema* (Oxford, New York: Berghahn Press, 2006); Grażyna Stachówna, red., *Kobieta z kamerą* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 1998).
- ⁹ Griselda Pollock, „Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historie historii sztuki,” tłum. Mariusz Bryl, w *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów, Artium Quaestiones*, red. Mariusz Bryl, Piotr Juszkiewicz, Piotr Piotrowski i Wojciech Suchocki (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009), 659.
- ¹⁰ Zob. np. artykuł Sherry B. Ortner ukazujący jak opozycja między „kulturą” a „naturą” przekłada się na opozycyjny charakter ról męskich i kobiecych: Sherry B. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny jak „natura do kultury”?* tłum. Teresa Hołowska, w *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. Teresa Hołowska (Warszawa: Czytelnik, 1982).
- ¹¹ Praca kobiet stereotypowo postrzegana jest jako mniej wymagająca, mniej skomplikowana czy nietwórcza (chodzi przede wszystkim o sektory pracy, tradycyjnie kojarzone z kobietami, takie jak opieka czy edukacja – ale nie edukacja wyższa). W tym kontekście warto zwrócić uwagę na zjawisko feminizacji biedy, zob. BRIDGE, *Feminizacja ubóstwa*, tłum. Michalina Byra i Ewa Charkiewicz, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2009 [2001], dostępny 20.05.2016, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0079bridge_feminizacja_ubostwa.pdf.
- ¹² Michał Kozłowski, Jan Sowa i Kuba Szreder, red., *Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014), 66-67.
- ¹³ Michał Kozłowski, „Praca darmowa,” w *Fabryka sztuki...*, 124.
- ¹⁴ Angela Y. Davis, „Nadchodzący kres pracy domowej. Perspektywa klasy robotniczej,” tłum. Katarzyna Pękacka-Falkowska, *Recykling Idei* 13 (2012): 130.
- ¹⁵ Co problematyzuje, np. wystawa *Przy warsztacie. Miejsca pracy badaczek, działaczek, artystek*, kuratorki: Karolina Kosińska, Monika Talarczyk-Gubała, Galeria Farbiarnia, Bydgoszcz, 18.05-24.06.2016.
- ¹⁶ Zob. Hans Abbing, „Uwagi na temat wyzysku biednych artystów,” tłum. Piotr Juskowiak, w *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, z. 3 (Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy, Fundacja Bęc Zmiana, 2011).
- ¹⁷ Karen Ruddy, *Więcej niż backlash: wyobraźnia feministyczna, akumulacja przez wywłaszczenie i „nowy kontrakt seksualny,”* tłum. Adam Ostolski, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2013 [2011], dostępny 31.05.2016, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0118ruddy.pdf>.
- ¹⁸ Karen Ruddy, *Więcej niż backlash*, 11.
- ¹⁹ Ewa Majewska, „Prekariat i dziewczyna. Fetyszizm towarowy i emancypacja dziś,” *Praktyka Teoretyczna* 1[15] (2015): 225.
- ²⁰ Majewska, *Prekariat...*, 236.
- ²¹ Hito Steyerl, „Polityka sztuki: sztuka współczesna a przejście do postdemokracji,” tłum. Jacek Dziubiński i Anna Molik, w *Praca i wypoczynek*, red. Krzysztof Gutfrański (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2012), 279.
- ²² Zob. np. Agata Jakubowska, „Przez żołądek do serca,” *Czas Kultury* 1/112 (2003); Izabela Kowalczyk, *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... sztuka i feminizm w Polsce* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2010). Rozdziały „Sztuka codzienności” i „Od Matki-Polki do supermatki”; Ewa Tatar, „Elżbieta Jabłońska,” w *Tekstyli bis: słownik młodej polskiej kultury*, red. Piotr Marecki (Kraków: Korporacja Ha!Art, Fundacja Krakowska Alternatywa, 2006).
- ²³ Joanna Kobyłt, „Wartość dodatkowa sztuki domowej. O pracy artystycznej i reprodukcyjnej Elżbiety Jabłońskiej,” *Recykling Idei* 13 (2012): 192.
- ²⁴ Zob. Jane Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, tłum. Agata Czarnaacka (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012).
- ²⁵ Julia Popławska, „Bo jak się mocno czegoś chce”. Wywiad z Julią Popławską, dostępny 31.05.2016, <http://www.rozbrat.org/kultura/film/3976-bo-jak-sie-mocno-czego-chce-wywiad-z-julia-poplawska>.
- ²⁶ Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, 245-274.
- ²⁷ Laurie Nisonoff, Lynn Duggan i Nan Wiegersma, *Wprowadzenie – Kobiety w globalnej gospodarce w Kobiety, gender i globalny rozwój. Wybór tekstów*, red. Nalina Visvanathan, Lynn Duggan, Nan Wiegersma i Laurie Nisonoff, tłum. Agata Czarnaacka, Hanna Jankowska i Magdalena Kowalska (Warszawa: PAH, 2012) 242.
- ²⁸ Joanna Wówrzeczka jest pracownicą naukową cieszyńskiego Instytutu Sztuki, na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego.
- ²⁹ Joanna Wówrzeczka, „Efekty kształcenia, Kompetencje społeczne,” w *Workers of the Artworld Unite* red. Stanisław Ruksza (Bytom: CSW Kronika, 2013), 82. Kat. wyst. Tekst Wówrzeczki jest komentarzem do prac.

³⁰ Zob. Judith Butler, *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. Karolina Krasuska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 245-246.

³¹ Nancy Fraser, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, tłum. Agnieszka Weseli (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014), 223.

³² Kuba Szreder przekonująco pisze o społeczno-ekonomicznych uwikłaniach pola sztuki, posługując się metaforą „ciemnej materii sztuki” na określenie części świata artystycznego, który funkcjonuje poza głównym obiegiem, ale na ten główny obieg oddziałuje. Zob. Kuba Szreder, „Ciemna materia sztuki,” w *Workers of the Artworld Unite*, red. Stanisław Ruksza (Bytom: CSW Kronika, 2013). Kat. wyst.

³³ Zob. Fraser, *Drogi feminizmu...*

³⁴ Por. politykę tworzenia i wykorzystywania różnic płciowych w powojennej Polsce, opisaną przez Małgorzatę Fidelis w oparciu o badania rozwijającego się wówczas przemysłu. Małgorzata Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tłum. Maria Jaszczurowska (Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2015).

Bibliografia

Abbing, Hans. „Uwagi na temat wyzysku biednych artystów.” Tłum. Piotr Juskowiak. W *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, z. 3, 329-340. Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy, Fundacja Bęc Zmiana, 2011.

Blicharska-Czubarą, Katarzyna, oprac. *Zawodowa rola kobiet w społeczeństwie obywatelskim. Wielowymiarowy model dyskryminacji kobiet*. Szczecin: Wojewódzki Urząd Pracy w Szczecinie, 2011.

Borkowska, Grażyna. „Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?” W *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska, 65-76. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2001.

BRIDGE, *Feminizacja ubóstwa*. Tłum. Michalina Byra i Ewa Charkiewicz. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2009 [2001]. Dostępny 20.05.2016. http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0079bridge_feminizacja_ubostwa.pdf.

Budrowska, Bogusława, Danuta Duch i Anna Titkow, oprac. *Szklany sufit: bariery i ograniczenia karier polskich kobiet. Raport z badań jakościowych*. Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2003.

Butler, Judith. *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*. Tłum. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Cleaver, Harry. *Praca wciąż jest centralną kwestią*. Tłum. Jakub Maciejczyk. *Recykling Idei* 9 (2007): 23-30.

Czapliński, Przemysław et al., red. *Kalendarium życia literackiego 1976-2000*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003.

Davis, Angela Y. *Nadchodzący kres pracy domowej. Perspektywa klasy robotniczej*. Tłum. Katarzyna Pękacka-Falkowska. *Recykling Idei* 13 (2012): 128-134.

Fidelis, Małgorzata. *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*. Tłum. Maria Jaszczurowska. Warszawa: Wydawnictwo WAB, 2015.

Filipiak, Izabela. „Literatura monstualna.” *Ośka* 1 (1999): 1-9.

Filipowicz, Hanna. „Przeciw »literaturze kobiecej«.” W *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. Anna Nasiłowska, 222-234. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2001.

Finley, Susan. „Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie.” Tłum. Michał Podgórski. W *Metody badań jakościowych*, tom 2, red. Norman K. Denzin i Yvonna S. Lincoln, 57-80. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.

Fraser, Nancy. *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*. Tłum. Agnieszka Weseli. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

Gromada, Anna, Dorka Budacz, Jutta Kawalerowicz i Anna Walewska, oprac. *Marne szanse na awanse? Raport z badania obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*. Warszawa: Katarzyna Kozyra Foundation, 2016.

Hardy, Jane. *Nowy polski kapitalizm*. Tłum. Agata Czarnacka. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012.

Jakubowska, Agata. „Przez żółdek do serca.” *Czas Kultury* 1/112 (2003): 71-73.

Kobyłt, Joanna. „Wartość dodatkowa sztuki domowej. O pracy artystycznej i reprodukcyjnej Elżbiety Jabłońskiej.” *Recykling Idei* 13 (2012): 190-193.

Kowalczyk, Izabela. *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi... sztuka i feminizm w Polsce*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2010.

Kozłowski, Michał, Jan Sowa i Kuba Szreder, red. *Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.

Kozłowski, Michał. „Praca darmowa.” W Michał Kozłowski, Jan Sowa i Kuba Szreder, red., *Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, 120-134. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2014.

Majewska, Ewa. „Prekariat i dziewczyna. Fetyszizm towarowy i emancypacja dziś.” *Praktyka Teoretyczna* 1[15] (2015): 218-241.

Mazierska, Ewa i Elżbieta Ostrowska. *Women in Polish Cinema*. Oxford, New York: Berghahn Press, 2006.

Nisonoff, Laurie, Lynn Duggan i Nan Wiegersma. „Wprowadzenie – Kobiety w globalnej gospodarce.” W *Kobiety, gender i globalny rozwój. Wybór tekstów*, red. Nalini Visvanathan, Lynn Duggan, Nan Wiegersma i Laurie Nisonoff, tłum. Agata Czarnacka i Hanna Jankowska, Magdalena Kowalska, 236-252. Warszawa: PAH, 2012.

Nochlin, Linda. *Women, Art and Power & Other Essays*. New York: Harper & Row, 1989.

Ortner, Sherry B. *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny jak »natura do kultury«?* Tłum. Teresa Hołowska. W *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. Teresa Hołowska, 112-141. Warszawa: Czytelnik, 1982.

Pollock, Griselda. „Polityka teorii: pokolenia i geografie. Teoria feministyczna i historii historii sztuki.” Tłum. Mariusz Bryl. W *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów Artium Quaestiones*, red. Mariusz Bryl, Piotr Juszkiewicz, Piotr Piotrowski i Wojciech Suchocki, 647-678. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.

Popławska, Julia. „Bo jak się mocno czegoś chce”. Wywiad z Julią Popławską. Dostępny 31.05.2016. <http://www.rozbrat.org/kultura/film/3976-bo-jak-sie-mocno-czegos-chce-wywiad-z-julia-poplawska>.

Radkiewicz, Małgorzata. „*Władczynie spojrzenia*”. *Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*. Kraków: Korporacja Ha!Art, 2010.

Ruddy, Karen. *Więcej niż backlash: wyobraźnia feministyczna, akumulacja przez wywłaszczenie i „nowy kontrakt seksualny”*. Tłum. Adam Ostolski. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2013 [2011]. Dostępny 31.05.2016. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0118ruddy.pdf>.

Stachówna, Grażyna, red. *Kobieta z kamerą*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 1998.

Steyerl, Hito. „Polityka sztuki: sztuka współczesna a przejście do postdemokracji”. Tłum. Jacek Dziubiński i Anna Molik. W *Praca i wypoczynek*, red. Krzysztof Gutfranski, 272-282. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2012.

Szreder, Kuba. „Ciemna materia sztuki”. W *Workers of the Artworld Unite*, red. Stanisław Ruksza, 28-46. Bytom: CSW Kronika, 2013. Kat. wyst.

Talarczyk-Gubała, Monika. *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2013.

Tatar, Ewa. „Elżbieta Jabłońska”. W *Tekstylija bis: słownik młodej polskiej kultury*, red. Piotr Marecki, 543-544. Kraków: Korporacja Ha!Art, Fundacja Krakowska Alternatywa, 2006.

Wowrzeczka, Joanna. „Efekty kształcenia, Kompetencje społeczne”. W *Workers of the Artworld Unite*, red. Stanisław Ruksza, 82-83. Bytom: CSW Kronika, 2013. Kat. wyst.