



Quart 4(50)/2018
 PL ISSN 1896-4133
 [s. 99-108]

Prywatne jako polityczne. Projekt Dziewczyństwa i COVEN Berlin jako konstrukcja politycznej podmiotowości w polu sztuki

Daria Skok

Uniwersytet Wrocławski

W poznańskiej Galerii Arsenał 7 X bieżącego roku zakończyła się wystawa, a raczej szeroko zakrojony projekt, pt. „Bedtime” (Czas do łóżka). Centralnym punktem odniesienia tak dla przestrzeni wystawienniczej, jak i dla odbioru samej ekspozycji stały się łóżka – bezpieczne schronienie i centrum prywatnego świata dorasta-

il. 1 „Bedtime”, widok wystawy, Galeria Arsenał w Poznaniu, 2018. Fot. I. Poppek



¹ Zofia nierodzińska zapisuje swoje nazwisko małą literą, co jest wyrazem jej sprzeciwu wobec kultury patriarchalnej.

² Z. nierodzińska, *Dziewczyństwo & COVEN Berlin* prezentują: *BEDTIME*, 7.09-7.10.2018, <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/dziewczynstwo-coven-berlin-prezentuja-bedtime> (data dostępu: 17 X 2018).

jącej dziewczyny czy młodej kobiety. Zofia nierodzińska¹ w tekście kuratorskim deklarowała możliwość zapytania artystek z Dziewczyństwa i COVEN Berlin o to, jakie medium pasuje do figury, czy błyszczące dodatki w dobie sztuki postinternetowej są nadal modne oraz kto został laureatką konkursu „Najszcuplejsza malarka do 15. roku życia”². Ta infantylna i kiczowata warstwa retoryczna i częściowo estetyczna miały, oczywiście, charakter subwersywny i stanowiły część świadomie budowanej strategii artystycznej. Ta zaś została oparta na partycypacji, procesie i wspólnocie, ukonstytuowanej na styku publicznego i prywatnego. To właśnie umiejętne wykorzystanie potencjału, jaki mieści w sobie opozycja tych domen, zdecydowało o sukcesie artystycznym „Bedtime”. To zaś zaowocowało ukonstytuowaniem się nowego typu podmiotowości politycznej artystek, uczestniczek i uczestników wystawy. W niniejszym tekście na podstawie analizy projektu przyjrę się roli i potencjałowi, jaki niesie w sobie korzystanie z przestrzeni publicznej/prywatnej w polu sztuki, a także politycznym uwarunkowaniom partycypacji.

Do Arsenалу zaproszone zostały dwa kolektywy artystyczne: Dziewczyństwo i COVEN Berlin. Skład obu grup jest płynny, aktualnie w Dziewczyństwo wpisują się Ula Lucińska, Paulina Piórkowska i Karolina Wojciechowska, COVEN Berlin współtworzą zaś Esher Roman, Frances Breden, Harley Aussolei, Lorena Juan, Judy Landkammer i Kiona Hagen. Obie grupy cechuje postawa równościowa, zaangażowanie w kwestie praw kobiet i mniejszości seksualnych. Polskie Dziewczyństwo dodatkowo można wpisać w nową falę feminizmu – ruchu stworzonego przez młode kobiety, który opiera się na solidarności, wymianie informacji i doświadczeń, dowartościowaniu zjawisk psychicznych uznanych przez kulturę patriarchalną za „typowo kobiece”, jak emocje czy uczucia, pojęciu „siostrzeństwa” kobiet i budowaniu wspólnot kobiecych. Artystki związane z nurtem często – tak jak w przypadku poznańskiego kolektywu – nawiązują do figury „dziewczyństwa”, czyli do stanu zawieszenia pomiędzy byciem dziewczynką a byciem kobietą. Na poziomie estetycznym zaś nurt cechują subwersywnie wykorzystywana estetyka kiczu, nawiązania do ikonografii lat 90. XX w., w których pokolenie 20+ dorastało, estetyka postinternetowa, a także kolory, motywy i materiały przez kulturę uznane za niepoważne, infantylne, dziewczęce (np. brokat, metaliczne i satynowe tkaniny, róż, kryształki). W związku z powyższym projekt z założenia miał charakter polityczny, wpisany został świadomie w aktualnie zauważalne w mediach oraz w życiu społecznym i politycznym zainteresowanie pozycją i rolą kobiet w społeczeństwie, ich niewidzialnością w dyskursach historycznych i politycznych, dyskryminacją płciową i seksualną. Na dużą rozpoznawalność problemu w przestrzeni medialnej i publicznej złożyły się m.in. dwa zjawiska – międzynarodowa akcja #metoo oraz sztuka łącząca się z dziewczynskim feminizmem, rozpowszechniana przede wszystkim w internecie.

Projekt i wystawa „Bedtime” od początku zakładały partycypację i procesualność. W związku z tym przestrzeń wystawiennicza – wyjściowo względnie uporządkowana i schludna – podlegała codziennym, nieustannym przeobrażeniom. Ogromne łóżka z prowizorycznymi baldachimami obrastały w satynowe i tiulowe tkaniny, skotłowane pościelenie i przedmioty. Stoły i kąty zapełniały się resztkami jedzenia, opakowaniami po napojach, ściany pokrywały napisy, ulotki i rysunki. Na centralnie położonym niskim stole (gdzie można było zająć miejsce, siadając na poduszkach lub po turecku) mnożyły się ciągle większe stopy notatek, bazgrołów, notatników i pamiętników należących do artystek, ale także do uczestników wydarzenia – na czas trwania projektu odwiedzający mogli bowiem pozostawić w galerii dowolne przedmioty. Punktami zwrotnymi na mapie reorganizacji przestrzeni były trzy „nocowania” w galerii. Pierwszą noc spędzić można było z Dziewczyństwem, drugą z COVEN Berlin, w trzeciej brały udział obie grupy. Ujarzmianie przestrzeni i natłoku wytworzonych w czasie nocowania materiałów każdorazowo było decyzją estetyczną – co zostawić, co wyrzucić.

Procesualność i stworzenie wspólnoty opartej na relacjach horyzontalnych pomiędzy artystkami, kuratorką i odwiedzającymi, czyli współuczestnikami wystawy, stanowiły najważniejsze składowe projektu. Warunki, w których mogły one swobodnie się rozwijać, zapewniła strategia projektu, która została oparta na partycypacji i dekonstrukcji pozycji artysty, rozumianego jako jednostka kreująca świat i przedmioty. Zawiązanie wspólnoty, zrzeszenie się osób w galerii miało charakter polityczny i – jak postaram się wykazać w dalszej części artykułu – tym samym nabrało charakteru sfery publicznej, jednakże to, co zostało w niej pomieszczone, należało zarazem do domeny prywatnej – spędzenie razem nocy, rozmowy, robienie makijażu, jedzenie i drzemanie. Tym samym w ramach „Bedtime” dokonały się dwa zjawiska, które zdecydowały o wyjątkowej wartości artystycznej projektu – użycie tego, co prywatne, jako narzędzia oporu w ramach domeny publicznej i tym samym ukonstytuowanie się wyjątkowej podmiotowości politycznej współuczestników.

Zofia nierodzińska, kuratorka projektu, na pytanie o dobór strategii odpowiada: partycypacja i otwartość były dla nas od początku tak oczywiste, że nawet tego nie ustalałyśmy³. Mówiąc o partycypacji, przede wszystkim akcentuje się współudział, zerwanie z paradygmatem artysty-demiurga i zatarcie granic między artystą a publicznością. Tymczasem podstawową i pierwotną składową partycypacji jest jej głęboki potencjał polityczny. „Kiedy moje ciało działa politycznie, to nigdy nie działa samo” – pisze Judith Butler w *Zapiskach o performatywnej teorii zgromadzeń*⁴. Według badaczki działanie polityczne możliwe jest jedynie poprzez zrzeszanie się⁵. W tym ujęciu sztuka partycypacyjna nie tylko zakłada polityczny charakter, ale działanie i chęć zmiany wydają się wpisane w jej istnienie. Tradycyjnie domena publiczna kojarzona jest z przestrzenią męską i aktywną, prywat-



³ Na podstawie rozmowy przeprowadzonej w Galerii Arsenał 3 X 2018.

⁴ J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 64.

⁵ *Ibidem*, s. 64–65.

il. 2 „Bedtime”, widok wystawy,
Galeria Arsenał w Poznaniu, 2018.
Fot. I. Popek



⁶ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przet. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 59.

na zaś z kobiecą i bierną. Kategoryczność tego tradycyjnego modelu dzisiaj bywa podawana w wątpliwość – o czym piszę w dalszej części tekstu – jednakże zrzeszanie się zawsze ma znamiona aktywności politycznej. Podobnego zdania była Hanna Arendt: „Dziedzina publiczna jako świat wspólny zbiera nas razem, ale też, by tak rzec, nie pozwala nam potykać się o siebie nawzajem”⁶. Zatem chociaż nierodzińska zakłada, że forma partycypacji, jaką przyjął projekt, nie była przedmiotem dyskusji i przemyślanego wyboru spośród kilku możliwości, to wybór ten instynktownie musiał być podyktowany feministycznym zaangażowaniem „Bedtime”.

We wstępie zasygnalizowałam, że umiejętne wykorzystanie opozycji: publiczne–prywatne, przez kuratorkę i artystki zadecydowało o wyjątkowej wartości projektu. Zanim przejdę do analizy tych aspektów wystawy, chciałabym przyjrzeć się temu, jak w literaturze rozumiana jest obecnie przestrzeń publiczna i prywatna oraz z czym wiąże się pojawienie się podmiotu w ich ramach.

Tradycyjnie przestrzeń publiczna i prywatna były uważane za opozycyjne względem siebie. Paradygmat ich odrębności i antyteczności pokutował w kulturze Zachodu jeszcze od czasów starożytnych. Arendt w *Kondycji ludzkiej* rozumienie tego, co publiczne, wywodziła właśnie z tradycji republiki rzymskiej i greckiej *polis*. Tamże za publiczne uważane było wszystko to, co dotyczyło wspólnoty, prywatne zaś mieściło się w domu i stanowiło jedynie zaplecze aktywnego mężczyzny-obywatela. Arendt rozdzielała publiczne i prywatne do tego stopnia, że w wyniku jej analizy osoba ze statusem „bezpieczeństwa” jawi się jako pozbawiona człowieczeństwa⁷. Małgorzata Augustyniak filozofię tę omawia następująco:

Istota taka, tracąc swe miejsce w społeczności, traciła także swój status polityczny i osobowość prawną, pozostawały jej cechy, które mogły się wyrażać tylko w sferze życia prywatnego. W ten sposób w samym centrum cywilizacji można zostać cofniętym do barbarzyństwa, do stanu przedspołecznego, w którym pierwszoplanową rolę odgrywa to, co otrzymaliśmy od przyrody⁸.

Podążając tropem Augustyniak, można stwierdzić, że Arendt wyżej ceniła polityczną sferę natury człowieka, to, co prywatne, wiązała zaś z tym, co pochodzi „od przyrody”, a zatem świadczy o zwierzęcej naturze człowieka, którą tylko publiczne podnosi do rangi podmiotu. Owo tradycyjne pojęcie publicznego i prywatnego oraz konsekwentne rozdzielanie tych sfer w krajach kulturowego Zachodu wydaje się już nieaktualne, jednak w Polsce nadal zdaje się pokutować w świadomości społecznej. W rozmowie Agaty Pyzik i Kuby Szredera z *Critical Practice*⁹ przeczytać można o zdziwieniu, jakiego doświadczają obcokrajowcy, spotykając się w Polsce z konserwatywnym rozróżnianiem domen publicznej i prywatnej, a także z niską świadomością obywatelską mieszkańców Warszawy, którzy nie potrafią odpowiedzieć na pytanie: „Czym jest według ciebie przestrzeń publiczna?”¹⁰.

„Bedtime” sytuować należy w ramach nowszych badań, w których zakłada się, że obie te dziedziny wcale nie muszą być sobie przeciwstawiane. W tym ujęciu to właśnie prywatne pojawiające się w sferze publicznej staje się narzędziem oporu politycznego. Butler zakłada, że podmiot działający politycznie zawsze jest ograniczony swoją cielesnością¹¹, a więc nawet funkcjonując w sferze publicznej, mieści w sobie to, co prywatne. Według badaczki prywatne nie tylko stanowi nieusuwalną część człowieczeństwa, która zazębia



⁷ H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, Warszawa 1993, s. 325–338.

⁸ M. Augustyniak, *Człowiek w przestrzeni publicznej w filozofii Hannah Arendt*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” nr 17 (2011), s. 251.

⁹ Grupa zrzeszająca aktywistów, doktorantów i pracowników naukowych różnych dziedzin w celu demokratycznej produkcji i dystrybucji wiedzy.

¹⁰ *Barkampf, czyli demokratyczna produkcja wiedzy. Z Critical Practice rozmawiają Agata Pyzik i Kuba Szreder*, [w:] *Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku*, red. K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski, Warszawa 2009, s. 55.

¹¹ J. Butler, *op. cit.*, s. 67.



¹² *Ibidem*, s. 65–67, 158.

¹³ P. Juskowiak, *Powrót materialności: sztuka biopolityczna jako mechanizm negocjowania przestrzeni politycznej*, [w:] „Antywzorce” we współczesnej kulturze i sztuce wizualnej, red. K. Sikorska, Poznań 2018.

¹⁴ *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Warszawa 2012.

¹⁵ Sh. R. Arnstein, *Drabina partycypacji*, [w:] *Przewodnik...*

się z publicznym, ale także może być świadomie wykorzystywane jako narzędzie oporu. Badaczka opisuje wielkie zrywy społeczne – m.in. Arabską Wiosnę i Occupy Wall Street – gdzie ludzie spontanicznie zrzeszali się i zajmowali przestrzeń publiczną. Przebywali tam dniem i nocą, a także jedli, rozmawiali, na zmianę odpoczywali i organizowali się¹², na ich protest składały się zatem nie tylko gniew i mobilizacja polityczna, ale także potrzeby ciała, które zostały wystawione na widok publiczny.

Polityczny opór, jaki miał miejsce w Galerii Arsenał, wpisany jest, oczywiście, w ramy i konwencje projektu artystycznego. Niemniej jednak metodologia „performatyki zgromadzeń”, używając pojęcia Butler, została przez autorki projektu – świadomie czy nie – wykorzystana, by w przewrotny, inteligentny sposób za pomocą przemieszczenia prywatnego w publiczne stworzyć formy „miękkiego” oporu. Na granicy między przedsionkiem galerii, gdzie mieszczą się kasa i księgarnia, a przestrzenią wystawienniczą wyłożone były kapcie. Zdjęcie butów i założenie obuwia „domowego”, które obowiązywało w czasie nocowań, było jasnym sygnałem, że (współ)uczestnicy przekraczają ambiwalentną granicę dwóch domen – z tej oficjalnej przechodzą do tej, gdzie przebywa się w kapciach i piżamach, a jednak od rynku, publicznego centrum miasta, dzielą ich jedynie przeszklone ściany galerii. Wydaje się, że właśnie takie zjawisko miał na myśli Piotr Juskowiak, postulując konstytuowanie – w polu sztuki – przestrzeni wspólnych, znoszących opozycyjność publicznego i prywatnego. Takie pole, które, co prawda, materialnie mieściłoby się w domenie publicznej, za pomocą horyzontalnej wspólnotowości nieustannie by ją negocjowało i miałoby według Juskowiaka prowadzić do wyłonienia się innego rodzaju politycznej podmiotowości jego współtwórców¹³.

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie: jaka podmiotowość ukonstytuowała się w ramach „Bedtime”? Czy projekt ten zakładał jej wyłonienie się jako trwalszej figury, czy też jego wartość kryje się w wytworzeniu tymczasowych i wyjątkowych form „miękkiego” oporu?

Aby na to pytanie odpowiedzieć, warto przywołać mit partycypacji, która w polu sztuki (jak i życiu społecznym) była początkowo uważana za remedium na kapitalizm. Dekonstrukcji tej wizji w Polsce podjęto się w 2012 r., kiedy wyszedł *Przewodnik „Krytyki Politycznej”* dotyczący partycypacji¹⁴. Sherry R. Arnstein, której esej znalazł się w antologii, wyróżniła osiem szczebli tego zjawiska. W ich ramach przeanalizowała przykłady projektów obywatelskich, edukacyjnych, politycznych *etc.*, wykazując, że w przeważającej części instytucjonalnych działań, które odwołują się do strategii kooperacji, ta ma za zadanie jedynie wykreować pozytywny obraz, pod którym wcale nie kryje się rzeczywisty wzrost decyzyjności i sprawczości współuczestniczących podmiotów¹⁵. W aktualnych badaniach przeważa pogląd, że tworzenie wspólnot w polu sztuki raczej reprodukuje kapitalizm



il. 3 „Bedtime”, stół z notatkami, pamiątkami i ulotkami, Galeria Arsenał w Poznaniu, 2018. Fot. I. Poppek



il. 4 „Bedtime”, widok wystawy, Galeria Arsenał w Poznaniu, 2018. Fot. I. Popek



¹⁶ J. Sowa, *Sztuka (przechwyty) współpracy, czyli artystyczna fabryka społeczna. O związkach estetyki relacyjnej i kapitalizmu kognitywnego*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2.

¹⁷ P. Juskowiak, *op. cit.*, s. 194.

niż poprzez odrzucenie indywidualności i jednostkowości daje mu odpór. Jan Sowa zwraca uwagę m.in. na przechwyt kapitału przez artystę w ramach otwartego projektu, którego rzadko daje się uniknąć¹⁶ – przede wszystkim dlatego, że jeśli chcemy pozostać w polu sztuki, pozycji artysty nie da się zupełnie zanegować. Juskowiak zakłada, iż każdy projekt chcący dekonstruować kapitalizm mimowolnie go reprodukuje¹⁷.

Nierodzińskiej oraz artystkom Dziewczyństwa i COVEN Berlin w dużym stopniu udało się uciec od pułapki partycypacji, co wydaje się podwójnym zwycięstwem, jeśli przyjrzymy się jeszcze raz nurtowi, w którego ramach one działają. Dziewczyński feminizm rozgrywa się bowiem przede wszystkim w internecie – na różnego typu platformach zrzeszających młode kobiety. Tam mogą się one wymieniać doświadczeniami głównie za pomocą informacji pisanej oraz na Insta-

gramie, gdzie zasadniczym medium jest obraz, często opierający się na konstrukcji reprezentacji wraz z angażującym odbiorców komentarzem. Obie formy zakładają demokratyczną produkcję treści i ich jak najszerszą dystrybucję, ponieważ do zasadniczych założeń nurtu należą inkluzywność, otwartość i wzajemne wsparcie. Bez względu na etyczny i zaangażowany charakter nurtu, którego nie chcę w tym miejscu podważać, sposób, w jaki on funkcjonuje, w dużym stopniu reprodukuje praktyki kapitalistyczne. Nieustannie generowane są kolejne treści, konsumowane i redystrybuowane, a często też uzupełniane i nadpisywane przez obiorców. Ponadto ich istnienie i wytwarzanie bazuje na modelu pracy niematerialnej (która jest typową formą pracy w stosunkach neoliberalnych), choć raz „wrzucone” do sieci pozostają tam i nawet, jeśli ktoś je usunie, nadal są produktem mnożącej się konsumpcji, która odbywa się np. przez repostowanie, rozsyłanie i kopiowanie, już niezależnie od woli autora.

W „Bedtime” w dużej mierze udało się uniknąć powyżej opisanego zjawiska. Podczas nocowań uczestniczki i uczestnicy wytwarzali, co prawda, ogromną ilość bazgrołów, notatek, rysunków, haseł i afektów. Te jednak, poza tymczasową wspólnotą, jaka zawiązywała się podczas każdego z nocowań, nie miały większego sensu. Wystawa zakończyła się wkrótce po ostatnim nocowaniu, z czego wynika, że ukonstytuowanie wspólnoty i samo niereprodukowalne doświadczenie były dla autorek projektu ważniejsze niż stan estetyczny przestrzeni, który mógłby finalnie stanowić przedmiot estetycznej konsumpcji. Tymczasowość, obecność, stworzenie wspólnoty okazały się istotniejsze niż konstrukcja reprezentacji i jej dalsza redystrybucja. Treści powstałe podczas wydarzeń nie poddano digitalizacji, nie utworzono żadnej platformy internetowej, która miałaby podtrzymywać wspólnotę po zamknięciu wystawy. Materiały nie zostały dalej „puszczone w obieg”, ale po zakończeniu projektu, po prostu przestały pełnić swoją funkcję.

Słowa kluczowe

sztuka partycypacyjna, przestrzeń publiczna, przestrzeń prywatna, feminizm, konstrukcja tożsamości, estetyka oporu

Keywords

participation art, public area, private area, feminism, identity construction, aesthetic of the resistance

References

1. **Arendt Hannah**, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Warszawa 2000.
2. **Arendt Hannah**, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. M. Szawiel, D. Grinberg, Warszawa 1993.
3. **Arnstein R. Sherry**, *Drabina partycypacji*, [w:] *Partycypacja. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa 2012.

4. **Augustyniak Małgorzata**, *Człowiek w przestrzeni publicznej w filozofii Hannah Arendt*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” nr 17 (2011).
5. **Butler Judith**, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016.
6. **Juskowiak Piotr**, *Powrót materialności: sztuka biopolityczna jako mechanizm negocjowania przestrzeni politycznej*, [w:] „Antywzorce” we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej, red. K. Sikorska, Poznań 2018.
7. **nierodzińska Zofia**, *Dziewczyństwo & COVEN Berlin prezentują: BEDTIME*, 7.09–7.10.2018, <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/dziewczynstwo-coven-berlin-prezentuja-bedtime> (data dostępu: 17 X 2018).
8. **Sowa Jan**, *Sztuka (przechwyty) współpracy czyli artystyczna fabryka społeczna. O związkach sztuki relacyjnej i kapitalizmu kognitywnego*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2.
9. *Barkampf, czyli demokratyczna produkcja wiedzy. Z Critical Practice rozmawiają Agata Pyzik i Kuba Szreder*, [w:] *Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku*, red. K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski, Warszawa 2009.

MA Daria Skok, sko.dariaa@gmail.com

She is a PhD student of Culture and Art at the University of Wrocław. She prepares a dissertation on the relationship between Polish participatory art in the years 1990–2020, with particular emphasis on the context of economic and political changes.

Summary

DARIA SKOK (University of Wrocław) / Private as political. Dziewczynstwo and COVEN Berlin projects as a construction of political subjectivity in the field of art

Two artistic collectives took part in the „Bedtime” exhibition, which was presented on 7 IX – 7 X in the Poznan Arsenal: Dziewczynstwo (Girlhood) and COVEN Berlin, which are associated with the feminist trend in art. The exhibition was based on a participatory strategy, creating a community and skilful use of public and private spheres. Thanks to the transfer of what is private into the public framework, the participants of nightly performative activities created specific forms of “soft” resistance with a highly political potential. Importantly, despite the participatory strategy, the project largely managed to avoid the mechanisms of reproduction of capitalism, which are characteristic of both participation and the “girly” feminism trend.