

# Gniew – wokół feministycznej krytyki kreatywności

Katarzyna Szopa

Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Każda kobieta ma w sobie okazały arsenał gniewu, potencjalnie użyteczny przeciwko uciskowi, osobistemu i instytucjonalnemu, który sprawił, że gniew ten powstał. Gdy skupić go precyzyjnie, gniew ten może się stać potężnym źródłem energii służącej postępowi i zmianie. A kiedy mówię o zmianie, nie mam na myśli prostej zmiany miejsc lub czasowego osłabienia napięć, ani też zdolności do uśmiechania się czy dobrego samopoczucia. Mówię o podstawowej i radykalnej zmianie w założeniach leżących u podstaw naszego życia.

Audre Lorde

To nie gniew wywołany przez opresję kobiet „czyni z nas feministkę”: tego rodzaju gniew już z góry pociąga za sobą szczególny sposób czytania świata, jak również wiąże się z lekturą takiego czytania; zatem identyfikowanie siebie jako feministki zależne jest od użycia tego gniewu w celu krytyki świata.

Sara Ahmed

## Feministyczna krytyka kreatywności

Feministyczna krytyka kreatywności swoją uwagę w pierwszej kolejności kieruje ku patriarchalnej mitologii opartej na idei artysty-kreatora, obdarzonego boską mocą stwarzania (w XVI w.), następnie ku wizji autonomicznej jednostki stwarzającej świat od nowa (w XVIII w.), a także intelektualisty i przedstawiciela burżuazyjnej bohemy

artystycznej, posiadacza pomysłów i artystycznego geniuszu (w XIX w.) [von Osten 136]. Wszystkie te figury, związane z artystyczną mocą i kreatywną potencją, były, rzecz jasna, płciowo i klasowo nacechowane, ponieważ dotyczyły wyłącznie mężczyzn z klas uprzywilejowanych.

„Od tej pory pogląd na temat «twórczego talentu» oraz tego, co to znaczy «bycie twórczym» służyły burżuazyjnemu indywidualizmowi jako bardziej ogólny opis aktywności, której celem jest wykraczanie poza ekonomiczne warunki lub ich niedostrzeganie. Podporządkowanie kultury pracy i produkcji oparte było również na formach i obrazach produkcji. Owe formy, które organizują specyficzny reżim spojrzenia poprzez ramy instytucjonalne, takie jak muzea, galerie i związane z nimi dyskursy kulturowe, stały się centralne dla konstytuowania państwowych ideologii w XIX wieku” [136].

Figura artysty jako wyjątkowego twórcy innowacyjnych środków produkcji, autorskich fantazji i form społecznego istnienia przetrwała do tej pory, jednakże pod zupełnie inną postacią, którą badaczki i badacze określają mianem „przymusu kreatywności”.

Kreatywność, kategoria wolnościowa pochodząca ze słownika kontrkultury, obecnie stała się jednym z podstawowych słów politycznej ideologii neoliberalizmu. Początkowo miała ona wyzwalać potencjał do stawiania oporu i przekształcania rzeczywistości społeczno-kulturowej pogrążonej w stagnacji i alienacji klasy średniej. Dziś

wchłonięta przez rynek pracy kreatywność stała się wręcz przymusem, o czym pisze Angela McRobbie w klasycznym już artykule *Everyone is Creative* [McRobbie]. Wymóg kreatywności, pociągający za sobą iluzję samorealizacji, samokontroli i wolnego wyboru, prowadzi w efekcie do przeniesienia odpowiedzialności za ewentualną niesprawiedliwość społeczną na jednostki, których niepowodzenia wynikają z tego, że nie są w wystarczającym stopniu kreatywne i zaangażowane [Zawadzka]. Mechanizm ten doprowadza do całkowitego zneutralizowania podziałów klasowych, rasowych, płciowych, wiekowych i tak dalej, kreując wizję społeczeństwa składającego się z samokontrolujących się i odpowiedzialnych za siebie indywidualów, w żaden sposób niedeterminowanych przez czynniki zewnętrzne, takie jak warunki ekonomiczne, pochodzenie społeczne czy nierówności wynikające z różnic genderowych i płciowego podziału pracy. Często niedofinansowani i pracujący w warunkach prekarnych, lecz wyposażeni w cały asortyment pojęć, takich jak „indywidualizm”, „kreatywność” i „wolność”, „artyści [...] nie mają już dłużej powodu do tego, by być wściekłymi krytykami społecznymi” [McRobbie].

Wzysk pracy twórczej, zwanej inaczej kapitałem kreatywności, polega na grabieży dziedzictwa kultury i, jak pisze David Harvey, na masowym zawłaszczaniu przez kapitał rzeczy, z których wytworzeniem nie miał nic wspólnego. „Tak oto kapitał zawłaszcza twórczość osadzoną w sieci życia, by następnie zaoferować ją nam w postaci towaru, i w ten sposób wyciskać z niej wartość dodatkową. Kapitał zawłaszcza tu twórczość i afektywne formy kulturowe, a nie sam bezpośrednio coś tworzy” [133-134]. Owa kradzież wyobraźni i kreatywności odbywa się jednakże w warunkach, w których wytwarzane treści poddawane są sztywnym wymogom, standardom i technikom nadzoru. W ten sposób kapitał nie tyle pobudza dążenie do kreatywności, ile – jak zauważa Joanna Bednarek – „często używa technik powstrzymujących kreatywność i współpracę albo kształtujących ją tak, by służyła waloryzacji kapitału, a nie klasy robotniczej” [211].

Zjawisko kradzieży kapitału kreatywnego posiada również długą tradycję związaną z kształtowaniem płciowego podziału pracy. Zjawisko to opisywane jest w rozmaity sposób przez filozofki, teoretyczki i socjolożki feministyczne. Luce Irigaray nazwała ów proces „zapożyczeniami (od) kobiecości” na gruncie filozofii kontynentalnej, a brytyjska feministka socjalistyczna, Sheila Rowbotham, badając historię kształtowania się wczesnej gospodarki kapitalistycznej, pokazała, jak od XVI wieku utrzymywała się walka o definicję „kobiecej

pracy”. Silvia Federici, przedstawicielka włoskiego feminizmu autonomistycznego, pisze z kolei, że podczas gdy w średniowiecznych miastach kobiety wykonywały pracę kowalą, rzeźnika, piekarza, piwowara, gręplarza wełny, czapkarza, wytwórczy świeczników czy detalisty, a nawet do XIV wieku piastowały funkcje nauczycielek, lekarek czy chirurgów [“Cały świat” 272], to w późniejszym czasie owe profesje zostają im odebrane. Również Rowbotham podaje konkretne przykłady takich historii:

„Niektóre rzemiosła, które zarezerwowane były dla kobiet, zostały im odebrane i ewentualnie przejęte przez mężczyzn. Pierwotnie piwowarstwo prawdopodobnie należało do rzemiosł wykonywanych przez kobiety, lecz przed XVII wiekiem piwowarkom (*brewsters*, kobiety warzące piwo) zakazano działalności. W Yorku, mimo protestu ze strony kobiet, mężczyźni zastąpili je przy produkcji świec” [26-27].

Historie te każą zakwestionować reprodukowany stereotyp dotyczący niezdolności kobiet do wykonywania pracy twórczej oraz fakt, że z racji swej płci nie były one twórczyniami kultury i sztuki, o czym pisała Linda Nochlin w klasycznym już tekście zatytułowanym *Dlaczego nie było wielkich artystek?* [Nochlin]. Powielany stereotyp o kobiecej nudzie i nieproduktywności dotyczyć mógł wyłącznie kobiety z wyższych sfer, która – jak nie bez cienia ironii pisze Rowbotham – „narzekała na swoją bezużyteczność, podczas gdy kobieta z niższych sfer cieszyła się jej brakiem” [35].

W kontekście powyższych rozważań szczególnie istotna staje się jednakże kwestia różnicy płciowej, będąca linią, wzdłuż której przebiega genderowy podział pracy. Efektem tego podziału jest, jak pokazują to włoskie feministki autonomistyczne, problem postępującej prekaryzacji zawodów zdominowanych przez kobiety. Jak pisze Silvia Federici w tekście *Prekariat. Perspektywa feministyczna*, żadna praca w warunkach prekarnych nie jest genderowo neutralna, choć za taką próbuje właśnie uchodzić. Wykorzystywanie płac do tego, by pogłębiać podziały i zmuszać kobiety do pracy związanej z reprodukcją siły roboczej, której dodatkowo towarzyszą stereotypowe poglądy o kobiecej niemocy twórczej i niskim wkładzie w rozwój kultury, jest jednym z najbardziej wyrazistych przykładów tego typu praktyk [9]. Dlatego też szczególną uwagę należałoby poświęcić tym formom kobiecego oporu, które związane są z odmową bycia kreatywną na usługach wolnego rynku i skupiają się na działaniach destabilizujących utrwalone normy i hierarchie płciowe wynikające ze strukturalnych form przemocy i dominacji. Przez destrukcję należy tu rozumieć raczej te działania

i praktyki twórcze, które charakteryzuje szczególnie opór wobec przymusu kreatywności w patriarchalnym kapitalizmie.

Tropiąc rozmaite przykłady kobiecej sprawczości, badaczki udowadniają, że kobiety zwykle stawiają największy opór wtedy, kiedy ich status zredukowany zostaje do funkcji reprodukcyjnych [Grabowska; Majewska].

### Mit kobiecej reprodukcji

Feministyczne teorie obfitują w przykłady i analizy pokazujące, jak podział na produkcję i reprodukcję, stanowiący fundament zachodniej mitologii, religii i ekonomii kapitalistycznej, przebiega wzdłuż linii podziału wytwarzanego przez różnicę płciową. Wiara w demiurgiczną moc Boga-Ojca-Stworzyciela stanowi podwaliny do powstania iluzji samoreprodukującego się systemu opartego na męskiej dominacji. Marzeniu o podporządkowaniu i ujarzmieniu kobiecych zdolności twórczych towarzyszyło stopniowe wywłaszczanie kobiet z ich praw, dewaluacja kobiecych wartości i kultury oraz całkowite podporządkowanie funkcjom rozrodczym i pracy reprodukcyjnej [Irigaray; Federici; Del Re].

Jak pokazuje Irigaray, obnażając mechanizmy dyskursywne, rządzące zachodnią tradycją filozoficzną i psychoanalizą, myślenie o płci w kategoriach opozycji: duszy i ciała (religia), obecności i nieobecności (filozofia), czystości i zmyzy (antropologia), pełni i braku (psychoanaliza), publicznego i prywatnego (socjologia), sprawczości i podporządkowania (polityka) zawsze przekłada się na podział pracy na produkcję i reprodukcję (ekonomia). Te nakładające się na siebie dyskursy odtwarzają mechanizm konstytutywnego wykluczenia tego, co kobiece, nie tylko z porządku symbolicznego, ale nade wszystko z przestrzeni społecznej, politycznej i kulturowej. Stawką nie jest tu zatem wyłącznie walka o doreprezentowanie kobiet przez zwiększenie ich obecności w przestrzeni publicznej, w strukturach politycznych czy w dostępie do produkcji wiedzy, lecz reorganizacja całej sieci życia tak, by uwidocznili mechanizm przejmowania wytworów kobiecej pracy, która stanowi fundament kapitalistycznych systemów produkcji.

Irigaray podaje przykład z dyskursu psychoanalitycznego, który z powodzeniem rozciągnąć można na wszelkie inne obszary życia społecznego, gdzie uwidacznia się reprodukcja tego schematu myślenia. Tropiąc Freudowski wywód na temat kobiecości, Irigaray uwidacznia mechanizm zawłaszczania kobiecych zdolności twórczych przez zredukowanie kobiecej seksualności i jej pragnienia do braku. Kobieta jawi się jako prawdziwie wykastrowana,

a tym, co nią powoduje, jest wyłącznie zazdrość o penisa, będącego atrybutem władzy. Wedle Freuda, zadaniem kobiety będzie zatem podjęcie niekończącej się gry uwodzenia, maskarady, której celem jest przesłonięcie owego braku. Ów mechanizm utożsamienia kobiety z brakiem: seksualności, pragnienia, zdolności do tworzenia, wiąże się ściśle z funkcją, jaką pełni ona w ekonomii wymiany. Ceną za uzyskanie wartości na rynku męskich wymian będzie zakrycie jej organów płciowych, a tym samym jej zdolności twórczych oraz wytworów jej pracy.

„Matka raz jeszcze zmuszona będzie do tego, by zamaskować kobietę. Zasłona oznacza również: macizność musi (ponownie) przesłonić waginalność. Błona, która zwykle spowijała dobra, by zarówno asystować, jak i ukrywać pracę (re)produkcji, musi stłumić i przesłonić wewnętrzną cenę, jaką jest rozkosz. To wnętrze płonie. Stanowi zagrożenie dla każdej fetyszystycznej ekonomii. Dla wszystkiego, co przesłania ona mniej lub bardziej, we wszystkich odpowiadających jej systemach. Odkąd niedocnienie różnicy płciowej pozostaje, teraz i zawsze, kondycją ich możliwości” [Irigaray 117].

Mówiąc o wszystkich odpowiadających owej fetyszystycznej ekonomii systemach, Irigaray wykracza poza obszar wytyczony przez dyskurs psychoanalityczny. W ten sposób filozofka pokazuje, jak mechanizmy rządzące dyskursami filozoficznymi idą w parze z dominującymi systemami ekonomicznymi. Mechanizm wykluczenia, w jaki uwikłana jest owa maskarada i gra uwodzenia, stanowi fundament dla całej ekonomii fallicznej, której celem jest pozbawienie kobiety jej możliwości sprawczych. W ramach tej logiki kobieta nie wytwarza obrazu samej siebie, skazana jest jedynie na powielanie obrazów i kształtów, jakie narzucił jej wzorzec męskocentryczny. To, co kobiece, utożsamione zostaje więc „ze sztucznością, kłamstwem, oszustwem, pułapką” [125], a społeczeństwo – jak pisze Irigaray – ma obowiązek wykluczać fałszerzy. „Jej praca zaś w służbie innego, owego męskiego Innego, gwarantuje nieskuteczność jakiegokolwiek pragnienia, które w szczególności jest jej” [225].

Podporządkowanie kobiecego pragnienia tak zwanej pracy na rzecz innego, pracy, jaka funkcjonuje pod przykrywką miłości, stanowi fundament kapitalistycznego systemu produkcji. Zredukowanie kobiecego seksu do macizności staje się ilustracją podporządkowania jej czynnościom reprodukcyjnym, które nie są w owym systemie wynagradzane, gdyż rzekomo nie wytwarzają żadnej wartości. Tymczasem, jak pokazuje Irigaray, ich szczególny potencjał wynika nie tylko z możliwości reprodukowania siły roboczej, ale też całego kapitału kreatywnego

(mam tu na myśli zwłaszcza zdobywcze emancypacyjne drugiej fali feminizmu, które wchłonięte zostały przez kapitalizm [Rolnik 29]).

Chcąc odzyskać figurę kobiety-artystki, badaczki z kręgów liberalnego feminizmu zaczęły fetyszyzować macierzyństwo jako niekwestionowaną formę kobiecej sprawczości. Kobiece generatywny potencjał tworzenia, nieodłącznie związany ze zdolnością do wydawania na świat potomstwa, w pewnym momencie zdominował feministyczne imaginarium, stając się tym samym kategorią podtrzymującą status quo. Przypisywanie kobietom mocy twórczych, których synekdochą staje się biologiczna zdolność reprodukcyjna, nie tylko utrwała porządek oparty na redukowaniu ich do funkcji rozrodczych, ale też skutecznie przesłania różnice klasowe i nierówności ekonomiczne między kobietami. W efekcie fetyszyzacji macierzyńskości zazwyczaj towarzyszy całkowite odpolitycznienie kobiecych doświadczeń związanych z ekonomicznymi warunkami pracy reprodukcyjnej. Wedle tej logiki, jak pokazuje Irigaray, matka nie może już być kobietą, jej seksualność zaś ustępuje na rzecz rozrodczości.

Tymczasem Irigaray pisze, że nie zdolności rozrodcze, lecz owo „płonące wnętrze”, czyli siła kobiecego pragnienia, stanowi największe zagrożenie dla owego systemu. Stłumione pragnienie wraca w postaci wywrotowej siły, jaką jest gniew, by dokonać rewolty; by owe dotknięte mutyzmem fałszerki, histeryczki, robotnice, odtwórczynie, mimetyczki, migrantki i obiekty zamknięte w klatce męskich pragnień i męskich wyobrażeń mogły w efekcie przemówić. Stawką nie jest tu wyłącznie zabieranie głosu w przestrzeni publicznej, lecz – jak pisze Gayatri Spivak, komentując swój słynny esej *Can the Subaltern Speak?* – dostrzeżenie, że ów język podporządkowanych innych (kobiet, robotnic, migrantek, czarnych etc.), jest w istocie narzędziem politycznej walki.

„Dlatego właśnie stwierdzam, że nie może ona przemówić. Nie może przemówić, ponieważ mówiła, ale nie była słyszana. To jest właśnie znaczenie «nie może przemówić» [...]. Nie chodziło o mówienie. Chodziło o to, że gdy podporządkowana inna mówi, nie istnieje wystarczająca infrastruktura umożliwiająca zrozumienie jej wypowiedzi jako języka oporu. O to mi właśnie chodziło” [Spivak]<sup>1</sup>.

### **Krea(k)tywność gniewu**

Gniew, jak pisała Audre Lorde w eseju *Użytek z gniewu: odpowiedź kobiet na rasizm*, „wyrażony

i przełożony na działanie w służbie naszej wizji i naszej przyszłości jest wyzwalający i wzmacniający” [136], „bo gniew między równymi sobie rodzi zmianę, nie zniszczenie” [140]. Kolektywna ekspresja gniewu nie jest więc, jak pisze Lorde, siłą destrukcyjną, ponieważ prowadzi, jej zdaniem, do zmiany w relacjach między kobietami. Pozwala na przewyciężenie noszonego w sobie poczucia winy, które jest jedną z wielu form uprzedmiotowienia, i skutecznia walkę z nienawiścią wymierzoną w kobiety. Gniew, jako jedna z najskuteczniejszych form kobiecej siły, miałby być twórczą odpowiedzią feminizmu na wszelkie praktyki dyskryminacji. Należy postrzegać go jako element oddolnej, politycznej sprawczości, która „zwraca się przeciw istniejącej władzy, zwłaszcza tej instytucjonalnej, choć czasem również przeciw najogólniejszym regułom danej kultury, jak też przeciw liberalnym, jak byśmy dziś powiedzieli, elitom, tworzącym sferę publiczną” [Majewska 25].

Taką formę sprawczości, która polegałaby na ujawnianiu kobiecej mocy twórczej w przestrzeni publicznej, proponuję określić, za Stefanem Nowotnym, mianem „krea(k)tywności”, która bynajmniej nie jest żadną nową dyscypliną artystyczną, gdyż swoje początki bierze w historii społecznych protestów [19]. Krea(k)tywna krytyka kreatywności polega w głównej mierze na jej deteologizacji i zerwaniu z iluzją autonomii i wolności zindywidualizowanej jednostki twórczej. Zamiast tego Nowotny proponuje, by kreatywność rozumieć w kontekście wielości egzystencji, a konkretnie przez pryzmat historii kolektywnych zrywów i ruchów oporu, w których przejawiają się rozmaite formy politycznej sprawczości.

Jeśli przyjrzeć się kobiecym projektom drugofalowym, które powstają w latach 60. i 70. ubiegłego wieku, to należy mieć na uwadze kształtowanie się nowoczesnych technik rządzenia, które wprowadzały terror piękności wobec kobiecego ciała [Wolf]. Przechwytyjąc działania feministek usiłujących zerwać z mieszczańskim gorsestem moralności, kapitalizm za pomocą nowoczesnych technologii oraz mediów wykorzystał zdobywcze emancypacyjne do tego, by w dalszym ciągu, lecz w innej postaci, dyscyplinować (i co za tym idzie – destruować) ciała kobiet. Zdaniem Judith Butler, komentującej myśl Michela Foucaulta, wszelkie techniki upodmiotowienia, a tym samym ujarzmienia możliwe są tylko dzięki destrukcji ciała. „Ciało nie jest obszarem, na którym wznosi się konstrukcję; jest ono destrukcją, która staje się sposobnością do uformowania podmiotu. Formowanie go jest ramowaniem, podporządkowywaniem i regulowaniem ciała, a zarazem sposobem, w jaki destrukcja jest zachowywana

<sup>1</sup> Tłumaczenie cytatu podaję za Ewą Majewską [Majewska 34].

(w znaczeniu utrzymywania i utrwalania) w ramach normalizacji” [86].

Polityczna forma sprawczości kobiet, której motorem napędowym jest gniew, a głównym celem uwidocznienie tych miejsc wyzysku, w których dochodzi do kradzieży i eksploatacji kobiecej pracy i twórczości, wymierzona jest w destrukcyjny porządek patriarchalnego kapitalizmu, a głównym narzędziem walki czyni kobiece ciało. „Feministyczny gniew”, jak pisze Sara Ahmed, „pociąga za sobą lekturę świata, tego, w jaki sposób na przykład hierarchia płciowa łączy się z innymi formami relacji władzy, w tym z rasą, klasą i seksualnością, albo jak normy genderowe regulują ciało i przestrzeń” [176]. Co prawda w historii ruchów emancypacyjnych postrzeganie feminizmu jako formy gniewu niejednokrotnie prowadziło do lekceważenia feministycznych roszczeń, nawet jeśli ów gniew był uzasadnioną odpowiedzią na niesprawiedliwość społeczną [176]. Jednakże kobiecy gniew jako „ucieleśniona myśl” (*embodied thought*), przekuty w akt mowy może zyskać siłę performatywu. O ile gniew jako akt polityczny nie zawsze jest skuteczny, o tyle odgrywanie gniewu (*the performance of anger*) – jako postulat bycia przeciwko – może okazać się owocne [177]. Ahmed sugeruje, że bycie przeciwko czemuś zawsze podszyte jest działaniem na rzecz czegoś, co jeszcze nie zostało wyartykułowane [175]. Oznacza to, że „gniew jest twórczy; pracuje tak, by stwarzać język, za pomocą którego możliwa będzie reakcja na to, przeciwko czemu występuje, wskutek czego owo «to» ulegnie przemianowaniu i przywiezione zostanie do feministycznego świata” [176].

### Dwie wargi – *artful vandalism*

Przeciwko postępującym procesom depolityzacji kobiecego ciała, a zwłaszcza kobiecej wagi, która staje się tu figurą kobiecej pracy twórczej, występowało wiele artystek, pisarek i performerek, tworząc, jak chciała Spivak, własne języki oporu. Najczęściej sięgały one (i wciąż sięgają) po figurę „dwóch warg”, skonceptualizowaną na gruncie feministycznej filozofii przez Luce Irigaray. Jeszcze zanim ta ostatnia wydała *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), polska artystka Ewa Partum tworzy swój słynny projekt odcisniętych, uszminkowanych ust z podpisem *Mój dotyk jest dotykiem kobiety* (1971), z kolei Natalia LL publikuje film zatytułowany *Sztuka konsumpcyjna* (1975), gdzie pierwszoplanową rolę odgrywają właśnie kobiece usta<sup>2</sup>. Dwie wargi, jak pokazuje Irigaray, stanowią jedną

z najbardziej obrazowych figur kobiecej sprawczości: ich znaczenie jest co najmniej podwójne, gdyż odsyłają jednocześnie do kobiecych ust i warg sromowych; są figurą praw reprodukcyjnych, a także figuracją kobiecej mowy i seksualności, erupcją kobiecego pragnienia.

Figura dwóch warg, jak się okazuje, nie traci na swej aktualności, gdyż wciąż wyzwała ogromną moc politycznej mobilizacji. Jednym z najgłośniejszych projektów ostatnich lat jest *408 223 podniesień spódnic, czyli Mój sen o Czarnym Proteście* Iwony Demko. Fotomontaż przedstawia zmultiplikowaną postać artystki-waginstki, która w geście Ana-suomai, oznaczającym dosłownie „podniesienie ubrania”, wystąpiła na krakowskim rynku i podniósłszy spódnicę, ukazała swoją waginę. Przekaz jej pracy, związany z wydarzeniami towarzyszącymi Czarnym Protestom w Polsce, miał na celu ukazanie kobiecej płci jako siły paralizującej ład społeczny. Ów „krea(k)tywny” przekaz Demko wzmacnia dodatkowo przez przerobienie fotomontażu na pocztówki i rozwieszanie ich w przestrzeni miejskiej. Projekt ten, przez swoje nawiązanie w tytule do liczby mieszkańek Krakowa, odsłania swój radykalnie „wielościowy” charakter, który nie polega wyłącznie na inkluzywności, gdyż od początku cechuje go powszechność, jaka charakteryzowała Czarne Protesty. Jak pisze Ewa Majewska, „powszechność ta posiadała swoje struktury wyznaczone doborem narzędzi maksymalnie dostępnych, czytelnych i poręcznych dla każdej współczesnej kobiety oraz wszystkich osób wspierających” [244].

Innym przykładem wykorzystania figury dwóch warg jest projekt *Pussy Propaganda* kanadyjskiej artystki MissMe. Grafika zatytułowana *Pussylluminati* przedstawia dłonie kobiety złączone w taki sposób, by wydać głośny krzyk, wewnątrz zaś – zamiast ust – umieszczona została kobieca wagina. Grafikę tę artystka sytuuje głównie w przestrzeni miejskiej i nakłada ją na (najczęściej wyborcze) plakaty przedstawiające twarze prominentnych polityków światowych, takich jak Donald Trump czy Kim Dzong Un, ale też celebrytów, aktorów, finansistów i tak dalej. W ten sposób MissMe przenosi swoje ucieleśnione obrazy do przestrzeni miejskiej, dokonując tym samym ponownej inskrypcji na ciele społecznym. W innej instalacji artystycznej, zatytułowanej *Army of Vandals*, artystka kieruje uwagę na pracę reprodukcyjną kobiet, multiplikując grafiki i zdjęcia kobiecych nagich ciał. W ten sposób uwidacznia niewidzialny aspekt pracy reprodukcyjnej

dyskusję w latach 70. w Stanach Zjednoczonych. Przykładów wykorzystania figury kobiecych warg w sztuce feministycznej można wskazać o wiele więcej. Celem niniejszego tekstu nie jest jednakże stworzenie przekrojowego omówienia tych prac.

<sup>2</sup> Równie głośnym przykładem jest reinterpretacja *Ostatniej Wieczerzy* dokonana przez Judy Chicago, która wywołała burzliwą

kobiet, a także wydobywa ich twórczy potencjał zawłaszczany i eksploatowany przez kapitalizm i antykobiece rządy. Ten „artystyczny wandalizm” nie jest w istocie działaniem destrukcyjnym: celem MissMe nie jest niszczenie przestrzeni publicznej, lecz walka z epatującymi zewsząd stereotypowymi obrazami kobiet lansowanymi przez przemysł rozrywkowy, odzieżowy, kosmetyczny i tak dalej. MissMe czyni ciało kobiety głównym polem walki, ponieważ jest ono miejscem, gdzie w najbardziej krzywdzący, lecz najmniej widoczny sposób dokonują się zapisy i inskrypcje normatywizujących praktyk narzucających określone formy społecznego istnienia, a także jednym z najskuteczniejszych narzędzi oporu w walce przeciwko owym normom.

Przykładem sztuki, której celem jest uwidocznienie kobiecej pracy reprodukcyjnej, są działania artystyczne luksemburskiej performerki Deborah De Robertis. W swoich dwóch najgłośniejszych występach De Robertis obnażyła się publicznie w Paryżu: w 2016 roku w Muzeum Orsay przed obrazem Edwarda Maneta *Olimpia*, a w 2017 roku w Muzeum w Luwrze przed słynnym portretem *Mona Lisa*. Ostatni pokaz nosił tytuł *To Open My Legs Is to Open My Mouth*. Jak donosi prasa, artystka nie została skazana, ponieważ celem jej występu nie były działania natury seksualnej, nie było też dowodów w sprawie (jej genitalia nie zostały wyeksponowane, ponieważ przesłaniały je włosy łonowe). W wyroku sądu – z całą pewnością wydanego na korzyść artystki i jej prac – uwidacznia się jednakże element techniki nadzoru, której celem jest unieważnienie kobiecej pracy twórczej. Wykorzystanie argumentu o niewidocznej kobiecej waginie stanowi gest podwójnego przesłonięcia, o którym pisała Irigaray: jest nie tylko próbą depolityzacji kobiecej seksualności i odcięcia jej od kontekstu społecznego, lecz nade wszystko zmierza w kierunku zakrycia wytworów jej pracy, jej twórczej potencji. Tymczasem dla De Robertis obnażenie kobiecej waginy jest zarówno strategią tworzenia języka oporu w zinstytucjonalizowanej przestrzeni publicznej, jak i strategią obnażenia patriarchalnych mechanizmów unieważniania i przesłaniania kobiecej pracy. Jak wyjaśniała w jednym z wywiadów, jej intencją było skłonienie publiczności do zadawania pytań o powód braku artystek; o to, co tekst na ścianach mówi nam o sztuce; jak również o to, czy możemy być pewni, że osiemnastoletnia kobieta, która pozowała do portretu Leonarda da Vinci, sama nie była malarką.

Celem artystek jest odzyskanie waginalności, czyli symbolu kobiecej mocy twórczej, która wypierana jest, dyscyplinowana i obejmowana zakazami przez

dominującą maciczność, redukującą kobietę do funkcji rozrodczych. Epatowanie figurą dwóch warg kobiecych w przestrzeni publicznej służy zarówno upolitycznieniu kwestii praw reprodukcyjnych, jak i uwidocznieniu samej pracy reprodukcyjnej, którą uznać należy za kreatywną pracę twórczą. To zaburzenie porządku opartego na prymacie maciczności względem waginalności, zatarcie liberalnych granic między sferą publiczną a prywatną, a także unieważnienie podziału na pracę twórczą i pracę nietwórczą, pracę produkcyjną i reprodukcyjną, niewątpliwie mieści się w konwencji znanych feministycznych projektów drugofalowych. W jednym z wywiadów MissMe powie: „My art is just a way for me to exist by being a counter woman” [MissMe]. *Counter woman* należałoby tłumaczyć dwojako: nie tyle jako bycie kontrkobietą, antykobietą, ile kobietą stawiającą opór. Owa „antygoniczna” postawa każe przypomnieć nie tylko to, o co walczyła główna bohaterka tragedii Sofoklesa, lecz nade wszystko stawkę, o jaką toczą się wszelkie praktyki i polityki feministyczne.

Źródłem tych działań jest kobiecy gniew, który stanowi siłę konsolidującą kobiety i wyzwalającą twórczy potencjał i zdolność do politycznej sprawczości. Warto przypomnieć słowa Lorde, że to nie kobiecy gniew destrukuje porządek społeczny. To nienawiść do kobiet jest źródłem niszczycielskiej siły.

„Używamy kobiecej siły, o którą walczyłyśmy, łącznie z gniewem, by pomóc określić i ukształtować świat, w którym mogą rozwijać się wszystkie nasze siostry, w którym nasze dzieci mogą kochać i w którym siła płynąca z dotykania i dostrzegania odmienności i cudowności innej kobiety w końcu przewycięży potrzebę zniszczenia” [141].

## LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2004.
- Bednarek, Joanna. "Opisać reżimy nadzoru/wyzysku". *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, edited by Jan Sowa, et al., Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2011, pp. 191-213.
- Butler, Judith. *Psychiczne życie władzy. Teorie ujarzmienia*. Translated by Tomasz Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
- Del Re, Alisa. "Produkcja/reprodukcja". Translated by Sławomir Królak. *Marks. Nowe perspektywy*, edited by Krystian Szadkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- Federici, Silvia. "Cały świat potrzebuje wstrząsu. Ruchy społeczne i polityczny kryzys w średniowiecznej Europie". Translated by Krzysztof Król, *Praktyka Teoretyczna*, vol. 19, no. 1, 2016, pp. 265-278.
- . "Prekariat. Perspektywa feministyczna". Translated by Maria Skóra, *Biblioteka Thinktanku Feministycznego*, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0096federici.pdf>.
- Grabowska, Magdalena. *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy*. Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2018.
- Harvey, David. *Przestrzenie globalnego kapitalizmu. W stronę teorii rozwoju nierównego geograficznie*. Translated by Jerzy Paweł Listwan, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2016.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian C. Gill, Cornell University Press, 1985.
- "Iwona Demko". *Alfabet Buntu*, <https://archiwumosiatsynskiego.pl/alfabet-buntu/iwona-demko/>.
- Lorde, Audre. *Siostra outsiderka. Eseje i przemówienia*. Translated by Barbara Szelewska, Wydawnictwo Czarna Owca, 2015.
- Majewska, Ewa. *Kontrpubliczności ludowe i feministyczne. Wczesna „Solidarność” i Czarne Protesty*. Instytut Wydawniczy Książka i Praca, 2018.
- McRobbie, Angela. "‘Everyone is Creative’: Artists as New Economy Pioneers?". *Open Democracy*, 30 Aug. 2011, <https://www.opendemocracy.net/node/652>.
- MissMe. "MissMe: The Artful Vandal on Being a Counter Voice for Women". *Killing Buddha*, 19 Nov. 2018, <http://www.killingbuddha.co/blog/2016/4/18/missme-the-artful-vandal-on-being-a-counter-voice-for-women>.
- Nochlin, Linda. "Dlaczego nie było wielkich artystek?". Translated by Barbara Limanowska, *Ośka*, no. 3, 1999, pp. 52-56.
- Nowotny, Stefan. "Immanent Effects: Notes on Cre-activity". Translated by Aileen Derieg. *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’*, edited by Gerald Raunig, et al., May Fly Books, 2011, pp. 9-21.
- von Osten, Marion. "Unpredictable Outcomes. Unpredictable Outcasts: On Recent Debates over Creativity and the Creative Industries". *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’*, edited by Gerald Raunig, et al., May Fly Books, 2011, pp. 133-145.
- Rolnik, Suley. "The Geopolitics of Pimping". *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the ‘Creative Industries’*, edited by Gerald Raunig, et al., May Fly Books, 2011, pp. 23-39.
- Rowbotham, Sheila. *Women, Resistance and Revolution: a History of Women and Revolution in the Modern World*. Verso, 2014.
- Smalej, Grażyna. "Różowa owca wydziału. Rozmowa z Iwoną Demko". *Nowa Orgia Myśli*, 17 Dec. 2017, <http://nowaorgiamysli.pl/index.php/2017/12/17/rozowa-owca-wydzialu/>.
- Spivak, Gayatri. "In Conversation: Speaking to Spivak". *The Hindu*, 19 Nov. 2018, <https://www.thehindu.com/books/In-Conversation-Speaking-to-Spivak/article15130635.ece>.
- Wolf, Naomi. *Mit urody*. Translated by Monika Rogowska-Stangret, Wydawnictwo Czarna Owca, 2017.
- Zawadzka, Anna. „Przymus kreatywności". *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, edited by Jan Sowa, et al., Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2011, pp. 227-237.

ABSTRACT

**Rage - around the feminist criticism of creativity**

Katarzyna Szopa

This text, concerning the feminist criticism of creativity, is devoted to many forms of manifesting rage by women in public space, against the appropriation and exploitation of women's creative work by the imposed gender-based division of labour. As the feminist researchers argue, rage is one of the most effective forces that trigger political agency, which mobilises bottom-up movements to act and undertake collective actions to fight for

reproductive rights. When looking into the selected projects of modern female artists, I argue that the figure of two lips which at the same time personifies the reproductive work and has the power of universal mobilisation, is the strongest exploited figure of resistance serving the expression of rage.

Keywords: two lips, rage, creativity, feminism, reproductive work