

 <https://orcid.org/0000-0001-9947-6516>

Karolina Sikorska

Instytut Nauk o Kulturze
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
e-mail: k.sikorska@umk.pl

„POSZERZYŁAM TEŻ TE GRANICE ODWAGI”: ODZYSKIWANIE GŁOSU I STAWANIE SIĘ ARTYSTKĄ¹

‘I Have Also Expanded Those Boundaries of Courage’: Reclaiming One’s Voice and Becoming an Woman Artist

Abstract: In this article, I try to explain the role of artistic practice in the biographical work performed by person. The basis of my analysis is a life story that emerged from an autobiographical narrative interview conducted with a Polish visual woman artist born in the 1980s. By examining this story, I pay attention to moments of “silence” and “speaking up” as important acts in the process of building one’s own identity and situating oneself in the art world.

Keywords: life story, women visual artists, Carol Gilligan, gender roles, autobiographical narrative interview, contemporary art

Wprowadzenie

W niniejszym artykule przyglądam się opowieści o życiu², jaka wyłoniła się z analizy narracyjnego wywiadu autobiograficznego³, który przeprowadziłam z urodzoną

¹ Tekst powstał w ramach działania naukowego pt. *Narracje życiowe współczesnych artystek wizualnych – badania wstępne*, „Miniatura 3”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr rejestracyjny 2019/03/X/HS2/00636.

² Używam pojęcia „opowieść o życiu” (ang. *life story*), rozumiejąc przez nie „autobiograficzn[ą] historii[ę] opowiedzian[ą] słowami osoby, której dotyczy”. Zob. S.E. Chase, *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, przeł. F. Schmidt [w:] N.N. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. polskiego wydania K. Podemski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 17.

³ W ramach badania spotkałyśmy się trzy razy: 25 lutego i 5 marca 2020 roku w domu artystki, a następnie jeszcze 30 marca tego samego roku za pośrednictwem internetowego komunikatora wideo.

w drugiej połowie lat 80. XX wieku polską artystką sztuk wizualnych⁴. Jest to studium przypadku, w którym skupiam się na opowieści jednej osoby o jej własnym życiu, biorąc pod uwagę społeczne uwarunkowania związane z socjalizacją do kobiecości, przy czym zależy mi na zrozumieniu tej narracji w szerszym kontekście świata artystycznego. Zakładam przy tym, że „w narracji jednostka dokonuje procesualnej rekonstrukcji doświadczeń”⁵, które ukazują się, jak tłumaczy Fritz Schütze⁶, poprzez „czynności reprezentacji językowej”. A te powinny być analizowane z uwzględnieniem pięciu rodzajów kontekstów osadzania się pracy biograficznej⁷. Dzięki poznaniu opowieści o życiu można badać historię życia (to, co doświadczone)⁸ danej osoby, przyglądając się temu, co w określonym porządku zostało przez nią zrekonstruowane. Co więcej, jak zwraca uwagę Schütze, „indywidualne historie życia i ich analiza są obiecującą możliwością dotarcia do rzeczywistości społecznej”⁹. Moja rozmówczyni opowiada o swoim życiu, a ja, analizując tę opowieść, chcę uczynić ją bardziej widoczną zarówno dla samej artystki, jak i czytelniczek i czytelników ze świata sztuki i nauki. Przyglądam się jej m.in. pod kątem sprawczości, którą w znacznym stopniu rozumiem podobnie jak Magdalena Grabowska¹⁰. Badaczka ta, rozpatrując feministyczną działalność kobiet w Polsce po 1945 roku, zaproponowała, by definiować ją jako uwarunkowaną społecznie i kulturowo zdolność do działania, jako złożoną praktykę, czasem sprzecznych, ale celowych strategii i ról przyjmowanych przez kobiety, prowadzących do realizacji szeroko zakrojonego projektu emancypacyjnego. Jak postaram się pokazać dalej, to złożone rozumienie sprawczości¹¹ pozwala

Ostatnie ze spotkań było prowadzone już w ogłoszonej przez polski rząd pandemii COVID-19. Wydaje się to ważne, ponieważ dojmujące w owym czasie niepewność i strach, mogły orientować postrzeganie rzeczywistości społecznej również przez moją rozmówczynię. Każda sesja była nagrywana i trwała około 2 godzin. Nagrania następnie zostały poddane transkrypcji. Starałam się analizować je zgodnie z wytycznymi dotyczącymi autobiograficznego wywiadu narracyjnego, opisanymi przez K. Kaźmierską i K. Waniek w: *Autobiograficzny wywiad narracyjny. Metoda – technika – analiza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

⁴ Imię mojej rozmówczyni zostało zmienione. Jej wypowiedzi oznaczam za pomocą cudzysłowu i numeru wywiadu, z którego wypowiedź pochodzi (1–3).

⁵ K. Kaźmierska, K. Waniek, *Autobiograficzny wywiad...*, op. cit., s. 15.

⁶ F. Schütze, *Analiza biograficzna ugruntowana empirycznie w autobiograficznym wywiadzie narracyjnym. Jak analizować autobiograficzne wywiady narracyjne*, przeł. K. Waniek [w:] K. Kaźmierska (red.), *Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, Nomos, Kraków 2012, s. 160–161.

⁷ Charakterystyka tych pięciu rodzajów kontekstualizacji pracy biograficznej, ibidem, s. 160.

⁸ K. Kaźmierska, *Wprowadzenie* [do rozdziału *Metoda biograficzna – problemy metodologiczno-teoretyczne*] [w:] K. Kaźmierska (red.), *Metoda biograficzna w socjologii...*, op. cit., s. 115.

⁹ Ibidem, s. 230.

¹⁰ M. Grabowska, *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny ruch kobiecy*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2018, s. 107–109.

¹¹ Odwołując się do sprawczości, chcę w tym miejscu podkreślić znaczenie pracy biograficznej, jaka odbywa się w trakcie wywiadu. Przez analizę opowieści Marianny (snutej w momencie kryzysu związanego ze znajdowaniem się w sytuacji prekarnej – niestabilna sytuacja ekonomiczna, zgłaszanie w trakcie wywiadu konieczności kontynuowania psychoterapii – czyli, jak pisze Schütze „w sytuac-

potraktować niekiedy niewielkie zdarzenia jako wyposażające narratorkę w siłę do dalszego działania. Przy czym nie oznacza to, że tworzona przez nią opowieść nie zawiera elementów wskazujących na przeżywanie cierpienia, odczuwanie bezwładu czy utraty kontroli nad swoim życiem.

Badając narrację Marianny, sięgnęłam m.in. do prac Carol Gilligan, piszącej o etyce troski czy też o roli społecznych norm, tak głęboko zinternalizowanych, że traktowanych jako „naturalne”, oczywiste, a wyznaczających podziały między tym co męskie i kobiece i na trwałe wpisujących się w różne kultury. Analizując rozmowy z dorastającymi dziewczynami, Gilligan spostrzegła, że

(...) dziewczęta wchodzące w okres dojrzewania czują się zmuszone do wyboru między głosem a relacjami – wyboru psychologicznie bezsensownego. Zamilknięcie, niemówienie tego, co się myśli i czuje, oznacza rezygnację z relacji – rezygnację z życia w związkach z innymi ludźmi. I na odwrót, brak oddźwięku ucisza głos. Raz po raz słyszeliśmy głosy dziewcząt opisujących kryzys ich relacji. (...) Dorastające dziewczęta muszą oprzeć się uciszającym naciskom – paradoksalnie po to, by utrzymać swoje związki¹².

Badaczka pisze o znaczeniu oporu i walce, jaką muszą podejmować dziewczyny, by odzyskać swój głos tłumszony przez patriarchalne wzorce działań i oczekiwania społeczne; pokazuje, jak dziewczęta są trenowane do przyjmowania ról, w których chce je widzieć społeczeństwo, i jakie są tego koszty. Odzyskiwanie głosu w tym przypadku jest długą i pełną wyrzeczeń drogą, kobiety uczą się na nowo sobie ufać, odkrywają to, co dla nich ważne, nazywają własne doświadczenia z nadzieją, że ich głos zostanie poważnie potraktowany, zyska uznanie. Jak pisze o tym procesie Maureen Murdock: „Ponieważ patriarchalne mity przesłoniły tak wiele kobiecych prawd, musimy rozwinąć nowe formy, nowe style i nowy język, by wyrażać swoją wiedzę. Kobieta musi odnaleźć swój własny głos”¹³. W opowieści Marianny znalazły się bezpośrednie przywołania takich sytuacji, kiedy traciła głos czy była uciszana, są tam także wskaźniki, których obecność sugeruje takie zdarzenia. Podążając za tymi wskazówkami i rozważając je w kontekście całej opowieści o życiu, spróbuję pokazać, jak ważną rolę w procesie odzyskiwania głosu mogła odgrywać praktyka artystyczna.

cyjach życiowych biograficznego kryzysu”) spróbuję pokazać, że właśnie „praca biograficzna może stać się wyraźnym i centralnym schematem działania poznawczo i emocjonalnie porządkującym życie” (F. Schütze, *Analiza biograficzna...*, op. cit., s. 149). Jak zauważa wspomniany badacz, jednym z efektów pracy biograficznej jest uznanie własnej tożsamości za cenną i wartą tego, by ją rozwijać (ibidem).

¹² C. Gilligan, *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Wydawnictwo KP, Warszawa 2013, s. 35.

¹³ M. Murdock, *Podróż bohaterki. Kobięca droga do pełni*, przeł. E. Tołkaczew, Instytut Studiów Kulturowych Raven, Czeladź 2020, s. 95.

Wywiad został przeze mnie spseudonimizowany¹⁴. W artykule przywołuję fragmenty wywiadu, wypowiedzi Marianny, w których zgodnie z regułami mowy potocznej pojawiały się powtórzenia, wtrącenia, niezauważane w trakcie mówienia błędy gramatyczne czy stylistyczne. Początkowo chciałam przytaczać te fragmenty w niezmienionej formie (by zachować „autentyczność” toku wypowiedzi). Jednak przed wysłaniem tekstu do redakcji „Przeglądu Kulturoznawczego” wysłałam go Mariannie. Chciałam, żeby go przeczytała i dała mi znać, czy „odnajduje się” w mojej analizie. W odpowiedzi moja rozmówczyni poprosiła mnie o zmianę jej wypowiedzi pod kątem językowym, bo odczuła duży kontrast między pisanym przeze mnie tekstem a jej słowami, który był dla niej niekomfortowy i generował poczucie, że mówi w sposób bardzo niezrozumiały, czuła się postawiona w gorszym świetle. Zdecydowałam, że usunę te rozmaite usterki językowe i powtórzenia widoczne w piśmie, a często niedostrzegalne czy też nieprzyciągające uwagi w trakcie ustnej komunikacji. Zabieg ten nie wpłynął na sens komunikatu, który chciała przekazać mi artystka, a pozwala potraktować ją (nawet mimo że występuje tu anonimowo) bardziej partnersko¹⁵. Taka praktyka jest także zgodna z etyką badawczą, omawianą przez Adriannę Surmiak, która zwraca uwagę, że ten rodzaj współpracy z osobami badanymi (przy transkrypcji wywiadu, a także potem przy pracy nad samym tekstem, gdzie zamieszczone są fragmenty wywiadów) „upodmiotawia uczestników badań, ponieważ daje im pewną władzę nad materiałem badawczym”¹⁶.

¹⁴ Obietnica zachowania anonimowości wypowiedzi, w moim przekonaniu, mogła przyczynić się do mniejszej autocenzury oraz większej szczerości ze strony artystki, która mogła swobodnie opowiadać o szczegółach swojego życia powiązanych z innymi osobami. Brak anonimowości oznaczałby prawdopodobnie uzyskanie odmiennego materiału, mniej zaangażowanego afektywnie, mniej intymnego, bardziej wykalkulowanego. W opowieści wielokrotnie pojawiają się prace artystki, niekiedy szczegółowo zrelacjonowany jest kontekst ich powstawania czy odbioru – starałam się jednak tak o nich pisać, by uniemożliwić ich identyfikację.

¹⁵ Jestem świadoma wagi, jaką przykłada się do „surowego” tekstu w analizie biograficznej i kiedy analizowałam wywiad z Marianną, pracowałam właśnie na tym surowym tekście. Podałam go drobnym zmianom stylistycznym dopiero w trakcie przytaczania jego fragmentów w niniejszym artykule. Zmiany te nie wpłynęły na zmianę sensu cytowanej wypowiedzi.

¹⁶ A. Surmiak, *Etyka badań jakościowych w praktyce. Analiza doświadczeń badaczy w badaniach z osobami podatnymi na zranienie*, Warszawa 2022, s. 68. Jak pisze dalej w odniesieniu do swoich badań: „Wspomniałam już, że moi rozmówcy nie tylko chronili wizerunek uczestników swoich badań, ale dbali też o autoprezentację. W związku z tym redagowali tekst transkrypcji pod kątem stylistycznym i gramatycznym. Część osób była zdziwiona nieskładnością swoich wypowiedzi (...). U niektórych powodowało to pewne wzburzenie i potrzebę korekty tekstu zgodnie z regułami języka pisanego. Inna część uważała taką praktykę za szkodliwą dla jakości danych, dlatego nie chciała zmieniać stylu swoich wypowiedzi ani poprawić błędów gramatycznych. W efekcie stałam przed problemem uszanowania odmiennych podejść badaczy do transkrypcji (...). Uznałam, że nieedytowane fragmenty zacytowanych wypowiedzi mogłyby postawić ich autorów w gorszym świetle niż osoby, które poprawiły cytaty pod względem językowym. Finalnie dokonałam korekty językowo-gramatycznej” (ibidem, s. 69–70).

Cichy głos

Marianna, urodzona w drugiej połowie lat 80., dzieciństwo spędza na wsi. Jest to wieś okresu transformacji ustrojowej. Dość szybko w toku jej opowieści na scenę wchodzi ojciec alkoholik i matka w roli opiekunki całej rodziny. Marianna ma rodzeństwo, jednak kiedy mówi o dzieciństwie, nie pojawia się ono w jej opowieści. Jej dzieciństwo jawi się jako bardzo osamotnione. Marianna dużo czyta, rysuje. Nie ma w tej historii opowieści o zabawach rówieśniczych i rówieśniczych relacjach („miałam bardzo mało relacji, takich, koleżankowych. W związku z tym, że miałam jakieś inne spektrum zainteresowań, często one się nie zgrywały z innymi osobami w tych szkołach” [1]), a jest – poczucie odizolowania od świata, skazanie na jakąś prowincjonalność:

A to też nie jest tak, że w dzieciństwie dużo wyjeżdżałam, wychowałam się na wsi, więc nie miałam dużo kontaktu z tak zwanymi dziełami sztuki w muzeach. Miałam ich, oczywiście, trochę, no ale na takim poziomie bardzo regionalnym, lokalnym: w jakichś muzeach okręgowych, na wycieczkach szkolnych. Ale nie miałam bardzo wielu wycieczek w dzieciństwie czy jakichś wyjazdów za granicę, ani trochę. (...) wychowałam się w dość odseparowanej od rzeczywistości przestrzeni przez czas do, tak naprawdę, 17. czy 18. roku życia” (1).

Oczywiście określenie swojego położenia jako „odseparowanego” wiąże się także z tym, jak artystka dziś może postrzegać świat artystyczny i jego właściwości, wytwarzające się w nim połączenia i hierarchię miejsc, które sprzyjają rozwojowi artystycznemu¹⁷. Pojawiające się w jej opowieści poczucie izolacji od świata ma z jednej strony charakter geograficzny: artystka czuje, że ma daleko do rozmaitych instytucji kultury, do świata artystycznego, że jako dziecko zdana jest na innych, którzy mogą ją „dowieźć” do większego miasta. Z drugiej strony wiąże się to z sytuacją rodzinną: choroba alkoholowa ojca jest postrzegana jako wstydliva, matka decyduje o odseparowaniu dzieci i męża od dalszej rodziny, od znajomych. Jak zauważają we wstępie do książki *Dom w butelce. Rozmowy z dorosłymi dziećmi alkoholików* jej autorki, Agnieszka Jucewicz i Magdalena Kicińska: „W domu, w którym centrum życia jest alkohol, przeżycia dziecka, jego potrzeby, pragnienia, problemy schodzą na dalszy plan. [...] Koszty niesienia takiego bagażu są gigantyczne. To poza wstydem strach, samotność i brak wiary w siebie. Czasami potrzeba całego życia i wielkiej pracy, żeby ten bagaż zrzucić”¹⁸. W tym kontekście nie jest zaskakujące, że moja rozmówczyni wskazuje na pochodzenie z rodziny alkoholowej jako dominujące doświadczenie w jej życiu, jako kluczowe dla sposobu, w jaki postrzega własną biografię.

Marianna mówi o sobie, że była nieśmiałym dzieckiem, które nie walczyło o to, by zaspokoić swoje pragnienia. Wspomina też o wstydzie matki, który „zamknął”

¹⁷ Por. A. Sulikowska-Dejena, *Wspólnota znaczeń? Egzotyka? Peryferie patrzą na centrum*, „Elementy” 2022, nr 3, s. 118–133.

¹⁸ A. Jucewicz, M. Kicińska, *Wstęp* [w:] eidem, *Dom w butelce. Rozmowy z dorosłymi dziećmi alkoholików*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2021, s. 8.

Mariannę w domu i powiększył dystans między nią a światem. A dom – jak zauważa Tadeusz Sławek – jest przecież „sposobem doświadczania świata”¹⁹; to za jego sprawą Marianna przyswaja sobie określone sposoby działania w świecie, których później – opuszczając dom – będzie chciała się oduczyć:

No i ona [matka] wtedy, w tym momencie tego mojego dzieciństwa na wsi, bardzo w ogóle utraciła kontakt z całym światem, tak naprawdę. Poodcinała sobie bardzo różne [relacje – przyp. K.S.]. W związku z chorobą alkoholową mojego ojca mieliśmy bardzo mały kontakt z rodziną, (...) z jej koleżankami, z jakimiś znajomymi. (...) to było, oczywiście, ze wstydu. (...) Żeby nikt się nie dowiedział, klasyczna reakcja osoby w związku przemocowym. A to tak jakoś dziwnie działało, żeby dzieci nie wyszły spod parasola domu, gdzie ona może mieć na nas oko. I (...) żebyśmy były tam bezpieczne, a jednocześnie [to było] takie bardzo ograniczenie, niewypuszczanie nas spod tego parasola, gdzie jej fizycznie nie będzie. Chociaż, tak naprawdę, ten dom nie był bezpiecznym parasolem (1).

Marianna widzi siebie z dzieciństwa mówiącą do matki cichym głosem, kiedy prosi ją o zgodę na chodzenie do gimnazjum w większym mieście czy później na wyjazd do odległego liceum plastycznego. Matka nie zgadza się na te prośby.

Wydaje mi się, że to, w jaki sposób ją informowałam wtedy, to było raczej niekrzykzenie o tym przez tydzień, ale **powiedzenie o tym kilka razy cichym głosem i płacz**. To raczej było to, więc też nie uznała tego za, najwyraźniej, zbyt wiążące (1).

Zbagatelizowanie i niedostrzeżenie tych dziewczęcych potrzeb prowadzi do większego osamotnienia Marianny, jej problemów komunikacyjnych, niemożności odnalezienia się w środowisku rówieśniczym. W „mówienie cichym głosem” wpisane są lęk i antycypacja odpowiedzi matki, która nie może bądź nie chce zaspokoić dziecięcych potrzeb. Jej płacz i cichy głos – jako atrybuty dziewczęcej socjalizacji do płci – rozpoznane zostają jako niewymagające żadnej interwencji, bo wpisują się w dominujące wzorce kulturowe, są zwyczajnym elementem zachowań dziewcząt²⁰. Marianna jednak nie milknie zupełnie. Znajduje sposób na realizację swoich marzeń o tworzeniu. Skoro jeszcze nie może ich rozwijać przy instytucjonalnym wsparciu, rozbudowuje swoją wyobraźnię, potrzeba kreacji znajduje ujście w zmyślanych historiach:

To [wtedy – przyp. K.S.] bardzo dużo byłam w swojej głowie. I bardzo dużo wymyślałam historii, rzeczywistości, opowieści, opowiadań. Co trochę jest jakimś aktem kreacji, takim codziennie wytwarzanym i zapominanym. Tak naprawdę do tego stopnia, że ja potem nie byłam pewna, co było rzeczywistością i co prawdą. Albo co sobie wymyślałam przez wiele lat (1).

¹⁹ T. Sławek, *Mapa domu* [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia. Nauka o domu*, SIW, Katowice 2013, s. 139. Dziękuję osobie recenzującej artykuł za wskazanie tej pozycji.

²⁰ Jak zauważa Anna Filipiak-Siewodnik: „Rozpacz, płacz w obliczu straty czy porażki akceptowane są u kobiet, ale nie u mężczyzn, chociaż jednocześnie przyjęte wzorce kulturowe nie aprobują okazywania przez kobiety złości i gniewu”. Eadem, *Uwarunkowania depresji u dziewcząt w okresie adolescencji* [w:] A. Matysiak-Błaszczyk, B. Jankowiak (red.), *Kontrowersje wokół socjalizacji dziewcząt i kobiet*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2016, s. 362.

I choć realizuje swoją potrzebę tworzenia poprzez pracę wyobraźni²¹, jest w jakimś stopniu odcięta od własnego głosu. Jak zauważa Carol Gilligan: „Odłączenie głosów dziewcząt od ich doświadczeń w okresie nastoletnim, gdy nie mówią, co wiedzą, a w końcu nawet tego nie wiedzą, jest zapowiedzią poczucia właściwego wielu kobietom, że oto dywan doświadczenia wyciąga się im spod nóg, albo że zaczynają doświadczać własnych uczuć i myśli jako czegoś nierealnego, lecz jako zmyślenia”²². Niezgoda matki na naukę w obcej przestrzeni jest także niezgodą na usamodzielnienie i uniezależnienie się głosu narratorki – to też brak zgody na pracę tożsamościową, która nie byłaby obciążona rodzinnym cierpieniem. To również ustawienie Marianny w pozycji „grzecznej dziewczynki”²³, która poddaje się woli matki i podąża ścieżką edukacyjną w sposób przez nią narzucony. Jest dziewczyną ze wsi, która chce edukować się w mieście, a wizja takiego przemieszczenia uruchamia wiele obecnych w polskiej kulturze stereotypów związanych z formami społecznego awansu, jak też rodzajami kobiecych ucieczek²⁴.

Opowieść Marianny skłania także do rozważań nad funkcjonowaniem stereotypu dotyczącego edukacji artystycznej jako edukacji do swobody obyczajowej – popularne historie o przygodach towarzyskich paryskich impresjonistów podpowiadają, że zajmowanie się sztuką to również kontakt z osobami ekscentrycznymi, to łamanie norm i społecznych konwenansów. Co więcej, wchodzeniu w świat sztuki w Polsce w czasach PRL-u, ale i później w latach 90. bardzo często towarzyszyło picie alkoholu, gdyż alkohol sprzęgnięty był z wizerunkiem artysty: służył jako medium, pobudzał do działań, przydawał odwagi i towarzyskości, tłumaczył ekscentryzm. Jak mówi Adam Rzepecki: „Na plenerach, ale też na wernisażach zawsze był alkohol. Alkohol zawsze był blisko artystów”²⁵. Rzepecki i inni artyści – rozmówcy Gor-

²¹ Wydaje się, że może się to również wiązać z kulturowymi wzorami buntu, społecznie bardziej akceptowanymi, kiedy są realizowane przez chłopców niż dziewczynki. Dorota Pankowska, pisząc o społecznym akceptowaniu zachowań dzieci, wskazuje na różnice związane z płcią: „O większym przystosowaniu dziewczynek do wymogów stawianych przez dorosłych (normy szkoły) świadczy fakt, że o ile podobny odsetek dziewczynek i chłopców bez trudności wychowawczych przejawia wysokie uspołecznienie (po ok. 45%), to w grupie uczniów trudnych – chłopców takich jest tylko 10%, a dziewczynek cztery razy więcej (...). Ta tendencja nasila się jeszcze bardziej, gdy dzieci osiągną wiek dojrzewania: chłopcy odreagowują swoje problemy przez złe zachowanie w szkole i domu, skupiając zainteresowanie nauczycieli i rodziców, a dziewczynki stają się zamknięte (...)”. D. Pankowska, *Wychowanie a role płciowe*, GWP, Gdańsk 2005, s. 76. Marianna w swoim niebuntowaniu się może też naśladować matkę, która, rezygnując z pracy zawodowej, poświęciła się rodzinie i utrzymywaniu „rodzinnego sekretu” (Pankowska pisze o „wpływ[ie] osób znaczących, oparty[m] głównie na naśladownictwie, modelowaniu i identyfikacji”, ibidem, s. 66).

²² C. Gilligan, *List do czytelników* [w:] eadem, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo KP, Warszawa 2015, s. 28.

²³ Zob. D. Pankowska, *Wychowanie a role...*, op. cit., s. 36–104.

²⁴ Zob. M. Szcześniak, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Wydawnictwo KP, Warszawa 2023.

²⁵ *pozytywne picie. Rozmowa z Adamem Rzepeckim* [w:] Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *Szyja. Awangarda i alkohol*, Raster, Warszawa 2018, s. 62.

czycy i Rondudy – podkreślali w wywiadach poświęconych roli alkoholu w sztuce i kulturze polskiej po II wojnie światowej, że nie tylko artyści dużo pili, alkohol był łatwo dostępny dla całego społeczeństwa, choć faktycznie picie wyjątkowo łatwo wpisywało się w rozmaite artystyczne mitologie, obyczaje i nawyki. Obraz pijącego artysty (choć interesujące jest tu, że zarówno w przywołanych wywiadach, jak i w przytaczanych przez artystów opowieściach alkohol niezależnie od jego oceny kojarzony był przede wszystkim z „męskim” pićciem) prawdopodobnie przedstawiał się znajomo także matce Marianny (żonie alkoholika). Być może był jednym z argumentów wyjaśniających jej niechęć wobec planów córki.

Artyści rzadko wprost mówią o swoim dzieciństwie, w którym alkohol kierował rodzinnym życiem. Rozmówcy Gorczyca i Rondudy opowiadają o własnym pićciu, niewielu z nich przyznaje się do pochodzenia z rodziny, w której się piło. Edward Dwurnik mówi lakonicznie: „Mój ojciec prowadził warsztat ślusarski i nieustannie były balangi”²⁶, Krzysztof M. Bednarski wyznaje więcej szczegółów: „Ja prawie od dziecka piłem. Z dziadkiem jako pięcioletni chłopak grałem w szachy i spijałem jemu pianę z piwa. Dawał mi też ciągnąć z węża wino, które robił w wielkich baniakach, no i różne nalewki, które też smakowałem”²⁷ i dodaje jeszcze: „Tatuś przechylający kolejną setkę wódki to jest taki obsesyjnie powracający obraz”²⁸. W opowieści Marianny wiele miejsca zajmują nie opisy sytuacji picia alkoholu przez ojca, ale refleksje nad skutkami, jakie te działania wywoływały i wywołują. Sytuuje się ona wówczas w roli dysponentki biografii²⁹, która wskazuje na różnice między swoim wcześniejszym postrzeganiem zdarzeń a perspektywą aktualnie przyjętą³⁰. Moja rozmówczyni nie gloryfikuje alkoholu, nie chce wzbogacać alkoholowej mitologii i normalizować picia poprzez, na przykład, odniesienie do warunków społecznych. Istotna zapewne jest tu pozycja, z której mówi – jako osoba urodzona pod koniec lat 80., ale i jako kobieta.

Marianna próbuje jakoś poradzić sobie z doświadczeniem bycia z rodziny alkoholowej. Wykonała już dużą pracę biograficzną, uświadamiając sobie, że niezabieranie przez nią głosu i pokorne poddanie się woli matki było związane z zakorzenionym w dzieciństwie wstydem³¹. Dlatego ma odwagę mówić o tym doświadczeniu, ujawniając – mimo że anonimowo – związane z nim cierpienie; czuje się dzięki temu bardziej sprawcza, przekracza zakodowany w tym rodzaju milczenia bezwład.

²⁶ *Jagodzianka w Sopocie. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem* [w:] *ibidem*, s. 43.

²⁷ *Sól w nasze rany. Rozmowa z Krzysztofem M. Bednarskim* [w:] *ibidem*, s. 55.

²⁸ *Ibidem*, s. 56.

²⁹ F. Schütze, *Analiza biograficzna ugruntowana...*, op. cit., s. 201–213.

³⁰ *Ibidem*, s. 172.

³¹ Zob. historie Elżbiety i Wiktorii, które wywodziły się z „domów alkoholowych”, i o roli wstydu: K. Biały, P.F. Piasek, P. Pieniążek, *Słownik samo-świato-wyrażeń. Kształtowanie się podmiotowości i biografii jednostek w obliczu przemian neonowoczesnego społeczeństwa*, Wydawnictwo UŁ, Oficyna Związek Otwarty, Łódź 2023.

W drodze na studia

Moja rozmówczyni nie wyjechała z domu do czasu studiów także być może dlatego, że zgodnie z popularnymi przekonaniem obyczajowymi w bursach jako miejscach poza rodzicielską kontrolą na młode dziewczyny może czyhać wiele zagrożeń związanych przede wszystkim z ich seksualnością³². A kobieca seksualność podlega bardziej restrykcyjnej kontroli aniżeli seksualność mężczyzn³³. Na poziomie analizy struktur procesowych fragment opowieści Marianny dotyczący braku możliwości podjęcia nauki w gimnazjum poza wsią i w liceum plastycznym (jeszcze dalej od domu) odpowiada instytucjonalnym wzorcom oczekiwań³⁴. Narratorka niejako doznaje swojego życia, mając poczucie, że nie wpływa na jego przebieg. Czuje, że jest podporządkowana oczekiwaniom i normom, które narzuca jej rodzina, a te normatywne regulacje wyznaczają jej sposób działania³⁵. Owo utknięcie na wsi, w domu z ojcem alkoholikiem i z dala od toczącego się gdzieś, a przeczuwanego życia artystycznego, wyzwala w niej tryb marzeniowy: Marianna ucieka w wyobraźnię, pisze i czyta. Natomiast kiedy znajduje się już w liceum w mieście stara się cieszyć życiem towarzyskim (w granicach wyznaczanych przez codzienne dojeżdżanie). W narracji Marianny są pewne symptomy rozwijających się trajektorii cierpienia, jednak pójscie do liceum, a potem na studia wstrzymuje rozwój tej struktury procesowej.

W czasie edukacji gimnazjalnej Marianna nie jest jednak zupełnie odizolowana od świata, do którego tęskni. W tym czasie jest dowożona na lekcje rysunku do miasta – udaje jej się do tego przekonać rodzinę, co sama określa jako „dość ważną decyzję” (1)³⁶. Procesowi rozpoznawania się jako artystka towarzyszy dalej szereg doświadczeń, nie tylko edukacyjnych i instytucjonalnych, lecz także towarzyskich. Marianna marzy o szkole artystycznej, jednak pewnym pocieszeniem jest dla niej możliwość chodzenia do klasy artystycznej w liceum ogólnokształcącym, gdzie

³² Odnośnie do analizy spędzania wolnego czasu przez młodzież gimnazjalną zob. M. Dragan, *Czas wolny młodzieży gimnazjalnej* [w:] M. Banach, T.W. Gierat (red.), *Formy spędzania czasu wolnego*, Wydawnictwo Scriptum, Kraków 2013, s. 11–35.

³³ Zob. J. Dec-Piotrowska, E. Paprzycka, *Spoleczne konstruowanie cielesności i seksualności. Analiza wybranego kontekstu edukacji seksualnej*, „Dyskursy Młodych Andragogów” 2016, nr 17, s. 325–339.

³⁴ „To doświadczenia (...) ujawniające zasadę orientowania się nosiciela biografii na normatywne oczekiwania instytucjonalne. Chodzi o taką organizację życia, która przebiega nie wedle scenariuszy pisanych przez samą jednostkę, ale tworzonych dla niej przez rodziców, system edukacyjny, pracodawców, zewnętrzne formy dyskursu (...), światy społeczne czy inne układy społeczne”. K. Kaźmierska, K. Waniek, *Autobiograficzny wywiad...*, op. cit., s. 106.

³⁵ Zob. A. Rokuszewska-Pawełek, *Miejsce biografii w socjologii interpretatywnej. Program socjologii biografistycznej Fritza Schützego*, „Ask” 1996, nr 1, s. 37–54.

³⁶ Zob. podrozdział *Kola, kursy, ogniska* [w:] P. Szenajch, *Odczarowanie talentu. Socjografia stawiania się uznanym artystą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 149–153. Badacz podkreśla w nim znaczenie edukacji do sztuki, nabywania kompetencji, dzięki którym przyszli artyści dostają się na studia artystyczne.

może „trenować rękę”³⁷. Jak zauważa Piotr Szenajch w odniesieniu do uwarunkowań artystycznej kariery:

Nabyte w dzieciństwie zasoby kulturowe staną się istotną pomocą na kolejnych etapach kariery edukacyjnej, ułatwią nawigację w polu sztuki oraz pracę konceptualną nad własną sztuką. Natomiast zasoby ekonomiczne ułatwią życie codzienne – przeżycie – w prekarnych warunkach peryferyjnego pola sztuki z niewykształconym rynkiem³⁸.

W liceum Marianna próbuje nadganiać różnice, związane z obracaniem się w świecie sztuki i kontaktami z jego przedstawicielami, czuje się też wreszcie zrozumiana, spotyka wiele osób myślących podobnie do niej. Pojawia się tu także ważna osoba – nauczyciel – wspierająca ją w jej wyborach, która docenia podejmowane przez nią działania. Na studia decyduje się zdawać na rysunek, choć początkowo myśli o konserwacji (jako o kierunku bardziej praktycznym, a te – jak zauważa Przemysław Sadura – częściej wybierane są przez osoby o pochodzeniu chłopskim i robotniczym³⁹).

A jeszcze zastanawiałam się chwilę, czy nie iść na konserwację też. I tak po prostu dziobać. (...) poszłam też do [miasto, w którym chodziła do liceum – przyp. K.S.], cały czas. Nie miałam nadal innych możliwości, uważam, wtedy w głowie. Żeby iść gdzieś indziej. I to było bardziej o takiej wiedzy psychicznej, że można aplikować na inne uczelnie. Wydaje mi się, że miałabym raczej spore szanse. Ale to nie jest tak, że byłam na takim poziomie wyjścia z tego, co się działo wcześniej, żeby znaleźć sobie tę przestrzeń, nie wiem, odwagi czy jakiejś niezależności. Żeby podejmować takie decyzje. To gdzieś dopiero później przyszło (1).

W powyższym fragmencie szczególnie ujawnia się pozycja Marianny jako dysponentki biografii, która „prowadzi pracę nad swoją biografią uwikłaną w perspektywie całego życia”⁴⁰ i z perspektywy czasu dostrzega swoje ówczesne możliwości, rozumiejąc swój dawny sposób postępowania.

W toku narracji uwidaczniają się ponadto instytucjonalne wzorce oczekiwania: nosicielka opowieści niejako poddaje się oczekiwaniom z zewnątrz, nie potrafiąc wyobrazić sobie innych możliwości. To poszerzenie wyobraźni i dostępnych narzędzi działania następuje później.

³⁷ O roli „sprawnej ręki i oka” w przygotowaniu do podjęcia studiów artystycznych zob. ibidem, s. 137–178.

³⁸ Ibidem, s. 100.

³⁹ P. Sadura, *Państwo, szkoła, klasy*, Wydawnictwo KP, Warszawa 2017, s. 107–148. Badacz pokazuje także, że strategie dotyczące wyboru studiów „osób ze środowisk ludowych i prowincjonalnej niższej klasy średniej sytuowały się między przypadkiem a kalkulacją, a warszawskich klas wyższych i średnich – między kalkulacją a swobodnym wyborem” (s. 132).

⁴⁰ K. Kaźmierska, *Biografia opowiadana, doświadczana i rekonstruowana w perspektywie narracji o wojnie. Analiza przypadku* [w:] R. Dopierała, K. Waniek (red.), *Biografia i wojna. Metoda biograficzna w badaniu procesów społecznych. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 332.

Odzyskanie głosu i „zakłopotane milczenie” akademii

Podjęcie studiów artystycznych zdaje się pierwszym „poważnym” krokiem, by zostać profesjonalistą, choć – jak pokazuje raport *Wizualne niewidzialne* – nazwanie kogoś artystą postrzegane jest często przez samych artystów bardziej jako rodzaj nagrody (wtedy funkcjonuje na podobnych zasadach jak słowo bohater czy mistrz) aniżeli jako wynik zdobytego wykształcenia i umiejętności⁴¹. Większość osób podejmujących studia artystyczne tłumaczy tę decyzję swoimi zainteresowaniami i predyspozycjami⁴². Tak jest również w przypadku Marianny, która poprzez studia chce rozwijać swoje pasje.

Pierwsze lata studiowania zapamiętuje ona jako spędzone na spotykaniu nowych ludzi⁴³, wchodzeniu w środowisko artystyczne poprzez realizowanie przedsięwzięć organizowanych w lokalnych instytucjach sztuki. W tym czasie jednak bardziej interesują ją nowe relacje towarzyskie aniżeli nauka, która do czasu wyjazdu na inną uczelnię (w ramach programu mobilności studenckiej) jest dla niej głównie przyswajaniem warsztatu. Punktem zwrotnym w edukacji okazuje się właśnie ten roczny pobyt na innej uczelni:

To nie był rok, wiesz, nauki rysunku ani malarstwa, ani technologii. To był rok zastanawiania się, tak naprawdę, nad światem i rzeczywistością społeczną. Analiza jakaś wątków rzeczywistości. I co można z tym zrobić. A potem wybrałam medium artystyczne, żeby o tym opowiadać (1).

Po powrocie na macierzysty wydział Marianna czuje rozczarowanie obecnym tam sposobem nauczania, zakresem problemów zawężonym do zagadnień traktowanych jako tradycyjnie artystyczne. Nabiera odwagi w sposobach formułowania problemów artystycznych, lokując je w szeroko pojętej przestrzeni społecznej i odcinając się od stale dominującej na wydziale wizji sztuki jako sfery autonomicznej⁴⁴.

⁴¹ D. Folga-Januszewska, J. Kiliszek (red.), *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie*, ASP w Warszawie, Warszawa 2018, s. 86.

⁴² Ibidem, s. 90.

⁴³ W podobny sposób o studiach artystycznych opowiadają też niektórzy artyści i artystki, z którymi rozmawiał Piotr Szenajch, studia są dla nich okresem poznawania nowych osób, zabawy, szukania dla siebie przestrzeni w środowisku artystycznym. Zob. P. Szenajch, op. cit., s. 237–239 (Wilhelm Sasnal), s. 395 (Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski).

⁴⁴ Sztuka postrzegana jako przestrzeń autonomii wobec rzeczywistości była ważnym elementem tradycji modernistycznej. Za tym sposobem myślenia kryła się potrzeba wolności i ucieczki od polityki, ale też, jak pisała Anna Markowska w kontekście autonomii sztuki wyznawanej w czasach PRL-u: „Autonomia sztuki – czyli abstrakcja »o niczym«, jak rozumiał to komunistyczny establishment – była akceptowalna. (...) Konsensus ten [poodwilżowy] mediował pomiędzy różnymi sposobami rozumienia modernizmu i modernizacji i pozwalał na wypowiedzenie doświadczenia historycznego; zahamował wszak na wiele lat przemiany polskiej sztuki, a może raczej – skazywał na niebyt tych artystów, którzy z niego się wyłamywali. To właśnie on spowodował, że utrwaliła się koncepcja wagi takich mediów, jak malarstwo, rzeźba i grafika, z malarstwem jako medium najważniejszym”. Zob. A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, FNP, Toruń 2012, s. 62, 65–66.

W tym czasie zbiera też wiele doświadczeń współpracy z różnymi nieformalnymi grupami, często o charakterze aktywistycznym. Zmiana przestrzeni edukacyjnej, poszerzenie wyobraźni o nowe możliwości działania w świecie artystycznym wywołuje biograficzną metamorfozę („I mam wrażenie, że to był rok, który sprawił, że zaczęłam wiedzieć, o co mi chodzi” [1])⁴⁵. Marianna zaczyna patrzeć inaczej na swoją sytuację edukacyjną, na instytucję, która przygotowuje ją do bycia artystką i dostrzega jej liczne braki.

I mam wrażenie, że dopiero po tym powrocie z [miasto rocznego pobytu – przyp. K.S.] zaczęłam robić coś, co nazwałabym w jakiś sposób pracami artystycznymi. To był ten moment analizy, po prostu. Co jest wkurwiające, bo oznacza, że nikt mnie nie nauczył analizować w [miasto stałego studiowania – przyp. K.S.], nie? Chociaż cały czas byłam w pracowni, która chyba była i tak najfajniejsza z tych wszystkich (...) (1).

To, co artystka nazywa „momentem analizy”, to splot zdarzeń, wprawionych w ruch za sprawą wspomnianego wyjazdu. Przywiezione z innej uczelni doświadczenia i poszerzona wyobraźnia stają się jej sprzymierzeńcami w podejmowaniu nowych przedsięwzięć w pewnym dystansie wobec uczelni. Marianna współtworzy grupy artystyczne i aktywistyczne, wydiskutowuje w nich nowe, bardziej horyzontalne w sposobie organizacji formy działania, zaczyna uprawiać krytyczne myślenie. Zaczyna słyszeć swój głos. W sposobie opowiadania przez nią o tym czasie można dostrzec „[język] bycia zaskoczonym sobą samym i własnymi przeobrażeniami, poszukiwania zmian we własnej tożsamości i ich odkrywania, rozbieżności pomiędzy wewnętrzną dynamiką twórczej przemiany a społecznym czasem instytucjonalnie przewidzianych procedur, bycia poruszonym przez nowe rozwiązania pochodzące z odmiennych społecznych światów”⁴⁶. Niejako odzyskuje głos poza akademią. Jej życie nabiera tempa:

Strasznie dużo wtedy piłam i też pierwszy raz w życiu ćpałam wtedy, pamiętam, z moimi nowymi koleżankami, więc też był taki nowy, sprawdzający rok zastanawiania się, jak można funkcjonować w tym świecie. Bardzo mało chodziłam na zajęcia i tak bardzo gdzieś ta przestrzeń akademicka stała się odległa ode mnie. Ale bardzo dużo pracowałam nad rzeczami, nad którymi miałam ochotę pracować (1).

Wyjazd z macierzystej uczelni, a później powrót do niej już w innej kondycji skutkuje zmianą postawy wobec niej jako instytucji sankcjonującej to, co artystyczne. Kiedy rośnie dystans wobec uczelni, powiększa się także przepaść między Marianną

⁴⁵ „Biograficzne metamorfozy lub biograficzne przemiany oznaczają nieoczekiwaną pozytywną zmianę w życiu nosiciela biografii i pociągają za sobą jego twórczy rozwój. Najpierw jednak nie umie on sobie z nimi poradzić ani ich okiełznać. Tym samym (...) przynajmniej początkowo wprowadzają w życie jednostki nieład i poczucie samowyobcowania”. Zob. K. Kaźmierska, K. Waniek, *Autobiograficzny wywiad...*, op. cit., s. 114.

⁴⁶ F. Schütze, *Analiza biograficzna ugruntowana...*, op. cit., s. 181.

sposobem myślenia o sztuce a wzorcami artystycznymi, które pielęgnuje akademia. Jak pokazuje Agata Sulikowska-Dejena, artyści w Polsce funkcjonują w dwóch światach sztuki: jeden z nich organizowany jest przez wyobrażenia o sztuce jako praktyce życiowej, co jest jedną z konsekwencji politycznie zorientowanej odnogi Wielkiej Awangardy; ważną rolę w tym świecie odgrywają centra sztuki współczesnej, galerie i fundacje jako przestrzenie eksperymentu i dyskusji ze sztuką rozumianą interdyscyplinarnie i rozpatrywaną w szerszych kulturowych kontekstach; drugi natomiast – nazywany przez badaczkę „peryferyjną nowoczesnością” – zorganizowany jest wokół wyobrażeń sztuki jako praktyki autonomicznej, bezinteresownej, oderwanej od świata społecznego, rozpatrywanej przede wszystkim w relacji do tradycji i konwencji estetycznych. Wartości tego świata są szczególnie żywe na akademiach sztuki, kulturowane są też przez publiczne galerie sztuki, funkcjonujące dawniej jako biura wystaw artystycznych, jak i wśród artystów związanych z ZPAP⁴⁷. I to właśnie wartości i sposoby uprawiania i nauczania sztuki tego drugiego świata dominują praktykę akademicką, której podmiotką jest Marianna i którą wartości te zaczynają mocno uwierać.

Relacja między akademią a artystką zaczyna mieć znamiona konfliktu w momencie obrony dyplomu: kiedy problem podjęty przez Mariannę w jej pracy spotyka się z niezrozumieniem przez komisję egzaminacyjną. Praca zostaje tak odczytana, by nie podejmować dyskusji z tematami, które mogą być postrzegane jako kontrowersyjne (dotyczą polityki i obyczajowości). Tworząc tę pracę, moja rozmówczyni konfrontuje się z dobrze zdomowionym, dość tradycyjnym modelem postrzegania sztuki, nie jest też szczególnie zaskoczona recepcją swojego dyplomu. Na wydziale poruszona przez nią problematyka jest jak dotąd raczej nieobecna. Strategią utrzymania tego *status quo* jest milczenie i ignorowanie głosów upominających się o dyskusję nad tymi nowymi zagadnieniami⁴⁸. To celowe bagatelizowanie zagadnień niemieszczących się w obowiązującym paradygmacie sztuki, które podtrzymuje władzę „mistrz[ów], autorytet[ów], strażnik[ów] tabu i strażnik[ów] czystości dyscyplin”⁴⁹, które ma zniechęcić artystkę do zabierania głosu, gdyż nazywając prywatne doświadczenia, artystka czyni je również politycznymi. A wpisuje się to w szerszej obecnej od lat 90. XX wieku, choć nadal raczej marginalnie w akademiach i uczelniach artystycznych, praktykę eksplorowania problemów związanych z życiem codziennym, prywatnym w sztuce. Sferę domową w swoich działaniach upolityczniały też między innymi Julita Wójcik czy Joanna Rajkowska.

Marianna poznaje też inne formy odrzucenia i niezrozumienia jej artystycznej praktyki. Tu znów można mówić o próbach uciszania jej głosu i osłabiania go. W kolejnych latach przygotowuje doktorat. Uczestniczy wtedy w spotkaniu wydziałowym,

⁴⁷ A. Sulikowska-Dejena, *Wspólnota znaczeń...*, op. cit.

⁴⁸ Zob. A. Lorde, *Przekształcanie milczenia w język i działanie* [w:] eadem, *Siostra outsiderka. Eseje i przemówienia*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2015.

⁴⁹ K. Bojarska, *Stawanie się kobietą (w) akademii* [w:] A. Chromik, N. Gienza, K. Bojarska (red.), *Macierz/Matrix*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022, s. 187.

na którym dyskutuje się jej propozycję, a jej prace i dotychczasowe działania artystyczne wzbudzają sensację:

Więc, tak naprawdę do tej pory nie było osoby, której tak źle to poszło. Toteż, uważam, bardzo dużo mówi o tym ogarnianiu jakichś tematów społeczno-politycznych [w akademii – przyp. K.S.] czy, nie wiem, o czymś takim, co tak jakoś umyka tej kategoryzacji sztuki. W taki oczywisty sposób. Z tym był problem (...).

Miałam ten przewód otwarty i, wiem, że straszne chryje robili [osobie promotorskiej] potem, właśnie. (...) [Osoba promotorska – przyp. K.S.] bardzo się wkurwiła wtedy [na mnie]. No, wtedy miała mnie dość. Ale to było też spowodowane tym, że zaburzyłam jej komfort funkcjonowania, jej bezpieczeństwo. Wydaje mi się, że się wstydzi tego teraz trochę, że tak zareagowała. Bo [ta osoba promotorska – przyp. K.S.] zareagowała po prostu tak, że nie chce, żebym była [tej osoby – przyp. K.S.], miała taki moment, że powiedziała mi, że zastanawia się, czy chce być dalej [osobą opiekującą się artystycznie narratorką – przyp. K.S.] (1).

Powyższa wypowiedź pokazuje, z jednej strony, co się dzieje, kiedy spotykają się ze sobą te dwa wyróżnione przez Sulikowską-Dejenę paradygmaty – jak bardzo są one niewspółmierne i jak bardzo różnią się odniesieniem do odmiennych wartości. Po drugie, widać tu także, jak może działać uczelnia jako instytucja, jak bardzo naczyniona jest ona przemocą: kiedy osoba jeszcze nie „namaszczone” przez Akademię (poprzez tytuł, stopień, stanowisko) dyskutuje z przyjętymi hierarchiami wartości. W zacytowanym fragmencie znalazła się też niejako skarga na osobę promotorską, której zachowanie mojej rozmówczyni, a właściwie jej postawa, zaburzyła zrutyinizowane sposoby uczelnianego bycia. Marianna, projektując działanie artystyczne jako nacechowane odniesieniami do płci i seksualności, upolityczniła je, tym samym niejako zmuszając oceniające je osoby do zajęcia jakiegoś stanowiska. A jak pisze Nancy Fraser, „W społeczeństwach późnokapitalistycznych rodzina [i to, co z nią związane, czyli płęć i seksualność – przyp. K.S.] i oficjalna ekonomia są dwiema głównymi enklawami odpolitycznienia, z których potrzeby muszą się wydostać, aby mogły stać się polityczne w znaczeniu dyskursywnym”⁵⁰. Moja rozmówczyni sytuuje zagadnienie dotąd nieszczególnie chętnie rozpatrywane w przestrzeni artystycznego sporu, naruszając dominujące przekonania, mimo że nie może naruszyć warunków tej debaty. Wprawia tym samym w dyskomfort osoby, które żyły przyzwyczajone do obowiązujących konwencji i określonego porządku wizualnego. Reakcja, z jaką spotyka się w tej sytuacji ze strony osoby promotorskiej, ma znamiona przemocy symbolicznej: zamiast wsparcia odczuwa niechęć i złość, jako doktorantka zajmująca słabszą instytucjonalnie pozycję musi poddać się temu narzuconemu stylowi działania. I choć studia doktoranckie łączą się – w przekonaniu mojej rozmówczyni – z czasem stabilnym ekonomicznie (zapewnione stypendium, możliwości pozyskiwania dodatkowych środków związane ze statusem doktoranckim), to są także okresem ciągłego zderzania się z pielęgnowanymi przez uczelnię wyobrażeniami na

⁵⁰ N. Fraser, *Drogi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. A. Weseli, Wydawnictwo KP, Warszawa 2014, s. 93.

temat artysty i jego kompetencji czy zainteresowań. Te zaś nie przystają do tego, co robi Marianna:

I to też była taka chryja (...) jakieś osoby zajrzały na moją stronę internetową. I zobaczyły, jakie robię rzeczy. I były oburzone, bardzo były oburzone. I, właśnie, chciały, żeby nazwa mojej strony, w sensie link do mojej strony zniknął z mojego bio w [jednostka w strukturze uczelni], gdzie byłam doktorantką. Żeby uczelnia nie kojarzyła się z moją sztuką. Żeby jakoś oddzielić te przestrzenie. To też jest taki ładny, symboliczny moment, który, uważam, że dużo mówił o tej sytuacji. Tak. Taka metafora. No, więc został zdjęty ten link (1).

Opisany akt cenzury dobitnie udowadnia niechęć wobec artystki, jak też ukazuje atmosferę, w jakiej ma ona zdobywać kompetencje na uczelni. To wskazywany już wcześniej uczelniany konserwatyzm, brak zgody na pokazywanie prac, przełamujących społeczne tabu. Na podobne „zderzenia” z Akademią skarżą się też inne artystki, kiedy przywołują historię odbioru ich prac – Monika Zielińska („były straszne szykany, profesorowie się oburzyli”)⁵¹ czy Małgorzata Markiewicz (która opowiada o przasných żartach profesorów wobec niej i jej prac, a także o ich bagatelizowaniu, co również jest sposobem na ignorowanie głosów wyłamujących się poza społecznie przyjęte konwencje)⁵².

Marianna po zakończeniu studiów doktoranckich nie szuka pracy na uczelni. Spotykała się tam bowiem często nie tylko z brakiem wsparcia – z „wsparciem, które się nie wydarza”, jak mogłaby to określić Liisa Husu – lecz także z sytuacją jawnej niechęci czy wręcz dyskryminacji (czy wszystkie osoby na studiach doktoranckich nie mogą linkować swoich stron www?)⁵³. Jak pokazuje raport wydany przez Fundację Katarzyny Kozyry *Marne szanse na awanse?*, studentki kierunków plastycznych rzadziej niż ich rówieśnicy otrzymują wsparcie od kadry akademickiej, natomiast częściej od nich narażone są na negatywne bodźce (m.in. niechciane komentarze dotyczące ciała, urody, erotyki czy prześmiewcze traktowanie ich działań artystycznych, tzw. miękki seksizm)⁵⁴. Marianna w opowieści o swojej edukacji przywołuje takie momenty odczuwanej niechęci ze strony kadry nauczycielskiej. Co ciekawe, skarży się zazwyczaj na osoby, a docenia system – w postaci programów grantowych i stypendialnych.

⁵¹ *Ciekawsze narzędzie niż sztuka. Z Moniką Zielińską rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski* [w:] A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo KP, Warszawa 2007, s. 358.

⁵² *Upór. Z Małgorzatą Markiewicz rozmawia Marta Lisok* [w:] I. Demko, J. Dembosz (red.), *Kobiety. Wspominając Akademię. Wysłuchane, zapisane, okazane*, ASP w Krakowie, Kraków 2021, s. 516–519.

⁵³ L. Husu, *What Does Not Happen: Interrogating a Tool for Building a Gender-Sensitive University* [w:] E. Drew, S. Canavan (red.), *The Gender-Sensitive University: A Contradiction in Terms?*, Routledge, London–New York 2021, s. 166–176.

⁵⁴ *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, oprac. A. Gromada, D. Budacz, J. Kawalerowicz, A. Walewska, Fundacja Katarzyny Kozyry, Warszawa 2016, s. 41–48.

Kiedy podczas drugiego spotkania dopytywałam Mariannę o jej czas spędzony na uczelni, mówiła o poczuciu zmęczenia edukacją formalną, koniecznością podejmowania strategicznych działań, które były niekiedy rodzajem wyrachowanej gry z instytucją czy wreszcie o „dziadowości” uczelni rozumianej jako podtrzymywanie patriarchalnych i konserwatywnych przekonań na temat rzeczywistości społecznej i sztuki:

(...) mnie tak strasznie wymęczył ten system edukacji. Ten system szkolnictwa wyższego i jakaś taka fasadowość tego. Bardzo mnie wymęczyła. I taka dziadowość. Bo to jest, po prostu, dziadowskie. (...) I te dziady, niestety, bo to sorry, ale to jest o starych dziadach, którzy mają władzę i decydują o tym, co w tym wypadku jest sztuką, a co nie jest sztuką. Czyli myślą, (...) decydują o tym, co można robić, a co nie można. Co jest profesjonalne, a co jest emocjonalne. To też działo się w trakcie. I jakąś taką grę wokół tego trzeba wykonywać. (...) była to jakaś ciągła gra. (...) Gra w nieszczerości różne (2).

Ten fragment wywiadu skupia jak w soczewce wiele problemów, na które wskazują też współcześni badacze uczelni, w tym także akademii artystycznych⁵⁵. Od sposobów traktowania studentów i studentek przez kadrę akademicką (rozmówczyni twierdzi, że wstydziła się tego, co robiła), przez poczucie przymusowego udziału w jakiejś grze. Wydaje się, że chodzi o połączenie opartych na kulturze patriarchalnej stosunków władzy na uczelni z neoliberalnym modelem zarządzania nią, ciągle jeszcze klarującym się w Polsce⁵⁶, a także o sposoby artykułowania rozmaitych hierarchii: prestiżu, smaku, władzy. Marianna szczególnie podkreśla figurę „dziada”, dość wyraźnie obecną w dyskursie publicznym⁵⁷, zwłaszcza feministycznym, ostatniej dekady w Polsce⁵⁸. „Dziadowskie” są w tym kontekście działania elitarystyczne, zamykające myślenie o sztuce w jedynie znanych i odwołujących się do tradycyjnych wartości kategoriach. W szczególności ma to związek z traktowaniem grup mniejszościowych i niechęcią, by dostrzec problemy i strukturalne przymusy, w jakie grupy te często są uwikłane⁵⁹. To przywiązanie do hierarchii, władzy, protekcyjnego traktowania innych czy przekonanie o własnej racji, bez chęci wysłuchania innych głosów, oddania im pola, podzielenia się widocznością⁶⁰. Przeciwno wszystkiemu

⁵⁵ Zob. ibidem; A. Chromik, N. Gienza, K. Bojarska (red.), *Macierz/Matrix...*, op. cit.

⁵⁶ Zob. T. Jensen, M. Zawadzki, *Contextualizing Capitalism in Academia: How Capitalist and Feudalist Organizing Principles Reinforce Each Other at Polish Universities*, „Organisation” 2023, nr 1; K. Sikorska, M. Kosińska, *Akademia a feministyczne rekonfigurowanie wyobraźni: analiza opowieści pracowniczych*, „Prace Kulturoznawcze” 2023, nr 27 (3), s. 41–63.

⁵⁷ Zob. P. Kosiewski (red.), *Język rewolucji*, Fundacja im. S. Batorego, Warszawa 2021.

⁵⁸ Zob. np. Adm, *Strajk Kobiet planuje protest po słowach prezesa PiS. „Kretyńskie słowa starego dziada”*, <https://www.rp.pl/spoleczenstwo/art37374111-strajk-kobiet-planuje-protest-po-slowach-prezesa-pis-kretynskie-slowa-starego-dziada> (dostęp: 1.03.2024).

⁵⁹ Por. M. Szcześniak, *Koniec dziadocenu...*, op. cit., s. 99–102.

⁶⁰ Jak zauważyła Linda Nochlin: „Ci, którzy mają przywileje, ze wszystkich sił starają się je zachować (nawet jeśli płynące z nich korzyści są bardzo niewielkie) – do czasu, gdy będą zmuszeni ugiąć się przed jakąś większą siłą”. L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?* [w:] eadem, *Dlaczego nie było wielkich artystek*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Smak Słowa, Sopot 2023, s. 41.

temu Marianna oponuje, działając w różnych kolektywach i podejmując rozmaite współpracy o charakterze społeczno-artystycznym. Dystansując się i krytykując panujące w uczelni zwyczaje⁶¹, moja rozmówczyni niejako konstruuje własną postawę, w której niezwykle wyraźnie słychać wołanie o sprawiedliwość, niekiedy wręcz o wywrócenie obowiązującego porządku społecznego. Jej głos współbrzmi z innymi głosami osób z jej pokolenia, które rozgniewane polityką antyaborcyjną, wychodziły na polskie ulice w latach 2016–2020 („czarny protest”, „strajk kobiet”), przeciwstawiając się nie tylko zmianom w polskim prawie, lecz także wzorcom dominującej kultury i projektując dla niej nowe⁶². Antycypuje również coraz wyraźniej artykułowane roszczenia osób studenckich z różnych uczelni artystycznych, które domagają się zmian uczelnianych polityk i praktyk, kamuflujących w swoich murach seksizm i inne formy przemocy⁶³. Dostrzegam w tych działaniach także jej walkę o samą siebie, o uszanowanie jej własnej podmiotowości.

„Profilowanie się” i zabieranie głosu

Pytając o zabieranie głosu i milczenie, zastanawiam się także nad sprawczością działań artystki: na ile chodzi o ulokowane w dyskursie neoliberalnej przedsiębiorczości „poczucie sprawczości”, o którym pisze Marek Czyżewski⁶⁴, będące raczej formą ucieleśnionej retoryki w duchu Foucaultowskiej rządomyślności, a na ile jest to faktyczna, krytyczna sprawczość, rozumiana jako możliwość podejmowania działań niewymuszonych neoliberalną praktyką, nastawioną na „obsługiwanie”⁶⁵ i dostosowywanie się do rzeczywistości? Pozycja, z której zabiera głos Marianna, rozpatrywana w takim ustawieniu jawi się jako dość złożona. Moja rozmówczyni przyznaje, że była beneficjentką rozmaitych konkursów, stypendiów, że znajdując się w świecie sztuki i chcąc odnosić w nim sukcesy, stale musi podejmować z nim pewną grę, którą nazywa „dealowaniem” czy „profilowaniem”:

(...) bycie w świecie sztuki wymaga, jakby, ciągłej gry, ciągłej, ciągłego, no tak, jakiegoś profilowania się czy też chodzenia na kompromis czasami, nie? w różnych sytuacjach. Albo czasami nie, czasami tak. No, ale, jakby, cały czas to jakaś gra, która się wydarza (3).

⁶¹ Por. A. Chromik, N. Gienza, K. Bojarska (red.), *Macierz/Matrix...*, *op. cit.*

⁶² Zob. A. Nowak, *Wyp***dalać. Historia kobiecego gniewu*, Znak Horzont, Kraków 2024.

⁶³ Zob. w kontekście uczelni teatralnych – raport (*Nie*)zgoda na przekraczanie granic, <https://akademia.at.edu.pl/wp-content/uploads/sites/4/2023/01/raport-synteza.pdf> (dostęp: 5.09.2024), czy uczelni plastycznych: R. Kim, *Wstrząsające opowieści studentek. „Na korytarzu pytał: »hej, śpisz dzisiaj u mnie?« ”*, „Newsweek”, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/namawial-do-seksu-bez-zabezpieczen-wstrzasajace-opowiesci-studentek/sjk72dp> (dostęp: 5.09.2024).

⁶⁴ M. Czyżewski, *Socjologia interpretatywna i metoda biograficzna: przemiana funkcji, antyesencjalistyczne wątpliwości oraz sprawa krytyki*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2013, nr 9 (4), s. 18. Dziękuję osobie recenzującej artykuł za zwrócenie uwagi na ten tekst.

⁶⁵ M. Czyżewski, *Między panoptyzmem i „rządomyślnością” – uwagi o kulturze naszych czasów*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 2, s. 83–95.

Tu ujawnia się znajomość obowiązujących w świecie sztuki reguł, pewnych konwencji, sposobów bycia, prowadzenia rozmów. Artystka, chcąc „ugrać” wystawę czy w jakikolwiek inny sposób zyskać widoczność, musi „dealować”: dostosowywać się do zmieniającej się sytuacji, używać określonego języka, zgadzać się niekiedy na nadmiarową pracę czy też „iść na kompromis”. Nie jest wtedy krytyczna w sposób, w jaki by chciała, towarzyszy jej świadomość pewnego uwikłania, „przymknięcia oka” na działania, które są dla niej niewygodne.

Zasady, które są, nie są jasne. Nie są klarowne, nie są jasne, nie ma regulaminu. W związku z tym ja negocjuję gorzej niż inne osoby. Po prostu (3).

To poczucie zagubienia, które wobec reguł działania rozmaitych instytucji sztuki (od rynku po galerie i muzea) często mają także inni artyści i artystki, szczególnie na początku ścieżki artystycznej, zwłaszcza te i ci, którzy nie pochodzą z rodzin o dużym kapitale kulturowym⁶⁶. Próbując odnaleźć się w tym świecie na korzystnej dla siebie pozycji, moja rozmówczyni zachowuje czujność, „profiluje się” i ciągle uczy negocjować jak najkorzystniejsze dla siebie warunki. Ale sama świadomość „udziału w jakiejś grze” nie daje ochrony przed grą, Marianna jest w nią zaangażowana i musi w niej uczestniczyć nie tylko na własnych zasadach. Odgrywanie określonej roli – performowanie zachowań pożądaných w świecie sztuki – pozwala jej być częścią tego świata, zyskiwać większą widoczność. Sprawia, że inni widzą ją jako profesjonalistkę⁶⁷. A wraz z tą większą widocznością, mimo że w jakimś stopniu okupioną działaniami asymilacyjnymi, Marianna zyskuje także szersze pole działania, repertuar dostępnych jej środków i narzędzi rośnie. Staje się osobą, która może zabierać głos, jest słyszalna. Jej działanie można wówczas odczytać w duchu rozważań Magdaleny Grabowskiej nad sprawczością: badaczka podkreśla konieczność wyjścia poza dychotomię proaktywność–reaktywność w ocenie sprawczości, bowiem różne osoby mogą w czasie swojego życia realizować różne strategie działania, dostosowując je do dostępnych aktualnie możliwości – i działania te mimo to mogą mieć charakter emancypacyjny, bo prowadzący do zmiany w jakimś fragmencie życia społecznego⁶⁸.

Przyjmując bardziej krytyczną perspektywę, można na to dostosowywanie się Marianny (mimo że pełne sprzeczności, nieciągłe, realizowane w różnym czasie), ale i szerzej – jej podzielenie artystycznej kondycji, spojrzeć przez pryzmat „produkcji podmiotowości”, traktowanej jako istota współczesnego kapitalizmu, jak za Mauriziem Lazzarato pisze Bojana Kunst. Jak podkreśla słoweńska badaczka, współczesną podmiotowość wytwarza się poprzez „standaryzacj[ę] społecznych, afektywnych

⁶⁶ Por. te aspekty w opowieściach Zbigniewa Libery, Leona Tarasewicza, Roberta Kuśmirowskiego i Grzegorza Klamana w: P. Szenajch, *Odczarowanie talentu...*, op. cit., s. 99–110, 122–130.

⁶⁷ Zob. A. Bachórz, K. Stachura, *Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015.

⁶⁸ M. Grabowska, *Zerwana genealogia...*, op. cit., s. 103–109.

i wspólnotowych aspektów ludzkiego życia”⁶⁹, przykładając ogromną wagę do kreatywności i elastyczności, a na czele tak widzianej produkcji stoją współcześni artyści, których styl życia stał się wzorcowy dla kapitalistycznych modeli upodmiotowienia. W tym kontekście działania Marianny mogą być rozpatrywane nie jako sprawcze, ale jako podlegające jakiemś przymusowi. Pojawia się wówczas konieczność działania, które zawłaszcza wszystkie sfery życia, imperatyw tworzenia, kreatywności, który nie tyle prowadzi do zmiany (życie w kapitalizmie i w świecie sztuki jest ciągłym transformowaniem siebie i świata), ile do poczucia zmęczenia. A to, jak zauważa Byung-Chul Han, łączy się właśnie z nadmiarem pracy i osiągnięć, które przeradzają się w samowyzysk⁷⁰. Innymi słowy, w tej perspektywie opowieść Marianny przedstawia się jako podążanie za obranym sposobem życia, w którym dominują wartości neoliberalnego kapitalizmu:

Co chciałabym robić? Żeby w mojej praktyce artystycznej, bardziej w tym moim codziennym funkcjonowaniu, realizowaniu sztuki, żebym umiała się cieszyć innymi rzeczami niż sztuka. Być, wiesz, w swoich relacjach, być skupiona na relacjach, a nie na prowokowaniu. Żeby mój umysł czasem odpoczywał i żebym nie budziła się i nie zasypiała tylko z rzeczami, które robię. Żeby oddzielać sobie jakoś tak pracę od życia, w jakiś sposób, tak. Ale na to taką higienę dnia, nie? Czy relacji. Po prostu, relacji. Z samą sobą, żeby bardziej myśleć o tym, że nie tylko sztuka wytwarza mnie jako siebie, ale że ja jestem. Że to nie jest tylko o tym, co wykonuję, co produkuję. Tylko też to, kim jestem. Na terapii się tego nauczyłam (2).

Różnice w sposobach widzenia sprawczości będą dostrzegalne bardziej, kiedy weźmiemy pod uwagę perspektywy, jakie jednocześnie w toku opowieści przyjmuje jej podmiotka⁷¹. Jako narratorka Marianna opowiada swoją historię, jako nosicielka opowieści stanowi centrum zdarzeń, ożywia historie, które wydarzyły się już jakiś czas temu, a jako dysponentka biografii prowadzi pracę nad biografią⁷². I to w tej ostatniej perspektywie ujawnia się najwięcej przemyśleń na temat jej własnej sprawczości, konsekwencji podejmowanych przez nią działań, to tu Marianna rozpoznaje sens swoich przeżyć i próbuje łączyć te rozpoznania z kolejnymi zdarzeniami. W dwóch wcześniejszych perspektywach bardziej uwidacznia się poddanie regułom i wartościom neoliberalnego świata, w pozycji dysponentki biografii Marianna zdaje się być bardziej sprawcza, rekonstruuje i zestawiając ze sobą różne sytuacje, nadaje im bardziej świadomy i celowy charakter.

⁶⁹ B. Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa–Lublin 2016, s. 27.

⁷⁰ B.-Ch. Han, *Spoleczeństwo zmęczenia*, przeł. M. Sutowski [w:] idem, *Spoleczeństwo zmęczenia i inne eseje*, Wydawnictwo KP, Warszawa 2022, s. 31.

⁷¹ F. Schütze, *Analiza biograficzna ugruntowana...*, op. cit., s. 201–214. Dziękuję osobie recenzującej artykuł za zwrócenie uwagi na tę kwestię.

⁷² K. Kaźmierska, *Biografia opowiadana...*, op. cit., s. 332.

Odzyskanie głosu dzięki praktyce artystycznej (i umiejętności gry w sztukę)

Na Marianny opowieść o życiu składa się wiele historii. Wyobrażeniem, które może spajać te historie – swoistą dla nich ramą – jest postrzeganie sztuki jako przestrzeni walki o siebie. Moja rozmówczyni mówi wiele o kosztach tej walki: opowiada o poświęceniu, poczuciu niezrozumienia, „falującej” widoczności, o swojej prekarnej kondycji. Opowiada o życiu od projektu do projektu, czasem z nadzieją na poprawę warunków bytowych, czasem z poczuciem, że ugrzęzła w takim sposobie działania. W tych miejscach jej opowieść jest zbieżna z rozważaniami Luca Boltanskiego i Ève Chiapello, którzy pisząc o rozwoju „ducha” nowego kapitalizmu, podkreślają charakterystyczne dla (i od) lat 90. XX wieku przeświadczenie o możliwości rozwoju osobistego za sprawą kolejnych realizowanych projektów, mających prowadzić do kolejnych projektów, zwiększając kapitał osobisty danej jednostki i zastępując karierę w hierarchii wezwaniem do „kolejnych, ciekawszych przedsięwzięć”⁷³. Świadoma reguł panujących w świecie sztuki Marianna narzeka na nie, czasem pilnie ich przestrzega, czasem kontestuje. Żyje w drodze: pomiędzy domem własnym a swojej osoby partnerskiej, przemieszczając się też często, by realizować projekty artystyczne, być rezydentką rozmaitych instytucji sztuki. W tym kontekście nie mówi o potrzebie domu, niejako tę potrzebę bagatelizuje, wskazuje natomiast na chęć posiadania pracowni. Marzenie o własnym miejscu pracy zdaje się ważniejszym roszczeniem aniżeli dom. Opowieść uwidacznia, że dom nie jest dla niej przestrzenią dającą poczucie bezpieczeństwa, to w pracy postrzeganej jako sfera komunikacji z innymi upatruje możliwość zaspokojenia swojej potrzeby relacji. To poprzez pracę artystka myśli też o samorealizacji, to praca, a nie tradycyjnie postrzegane życie rodzinne ma być dla niej źródłem satysfakcji. W toku opowiadania przynajmniej częściowo to sobie uzmysławia, nie czując się z tą świadomością w pełni komfortowo⁷⁴. W takich chwilach wywiad się rwie, a artystka gubi wątek:

A (...) już tak to nazywam, że żyję w dwóch miastach, ale od tego (...) roku (...) to cały czas jeżdżę. No, tak naprawdę cały czas gdzieś jeżdżę. (...) I też w związku z tym pewnie czasami nie wiem, czym jest ten dom. Ten dom trochę się gubi, ale na pewno zaczęłam bardziej myśleć o tym w innych kategoriach, o domu jako o ludziach, a nie o miejscu. (...) [wytworzę taki system – przyp. K.S.] trochę nieczucia się nigdzie jak w domu (...). Ale trochę też takiego robienia sobie domu z miejsc, które są tylko na chwilę. To jest coś, co lubię. Żeby czuć się

⁷³ L. Boltanski, È. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022, s. 142–153.

⁷⁴ Świadoma tego, jak bardzo współczesny kapitalizm wykorzystuje tego rodzaju zaangażowanie, zdaje się nie czuć komfortowo, kiedy może rozpoznać się w sytuacji podążania za reżyserowanymi przez niego pragnieniami. Por. B.-Ch. Han, *Spoleczeństwo zmęczenia...*, op. cit.; L. Boltanski, E. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, op. cit.

w domu w tych miejscach, które mają cezurę czasową w sobie. Nawet z góry określoną. Albo taką niepewną sytuacyjnie (1).

I jak mówi dalej:

I uważam, że chciałabym mieć pracownię, by zadbać o siebie i o swoje potrzeby. Trochę o tym myślę w [nazwa miasta – przyp. K.S.]. Powoli, nie spieszę się z tym, ale myślę, że jest na to przestrzeń w tym mieście. Więc, kurwa, znowu zgubiłam wątek. A, co po tym [nazwa, wcześniej wymienionego miasta, gdzie realizowała projekt artystyczny – przyp. K.S.]. No, dużo jeżdżenia. Dużo jeżdżenia (1).

Marianna żyje w relacji romantycznej, ale nie chce dla siebie „udomowienia”. Ta ciągła mobilność wymuszona sposobem realizacji artystycznych zleceń może być rozpatrywana jako uwierzytelnienie współczesnego wzorca osobowego artystki–artysty–osoby artystycznej, która jest tam, gdzie może zrealizować swoją pracę, musi być kreatywna, elastyczna i dostosowywać się do stale zmieniających się okoliczności społecznych⁷⁵. I jest to model bardziej przystający do pozbawionego zobowiązań rodzinnych „singla” aniżeli zaangażowanej opiekunki domowego ogniska⁷⁶. Z drugiej strony można to potraktować jako uciekanie przed przeszłością, przed domem odczuwanym jako pułapka i przed powieleniem tradycyjnie interpretowanych genderowych ról⁷⁷. Bycie w domu było czasem milczenia, jego opuszczenie oznacza możliwość robienia sztuki i zabierania głosu. Dlatego być może po „wyjściu” z domu Marianna już do żadnego innego wrócić nie chce. Jak zauważa Tadeusz Sławek, rozważając specyfikę „wyjścia”:

„Wyjście” to szansa, aby zerwawszy dotychczasowe relacje z miejscem (wykorzenienie), odnaleźć świat na nowo (...). Kto „wychodzi”, kto staje się wygnanym, tym interesują się bogowie, bowiem zakłócił on utrwalone rytmy i tryby dokonywania się spraw. (...) „Wyjście” jest więc bliższe nieposłuszeństwu, oporowi, niezgodzie. Ale także niewiedzy, niepewności, poczuciu zagubienia⁷⁸.

Rezygnacja z „zadomowienia” jest decyzją o wyjściu: o potrzebie szukania dla siebie tymczasowych przystani, które dają schronienie, ale nie wymuszają zatrzymania się na dłużej. Jest szukaniem swojej niezależności, ale i zgodą na sytuowanie się w opozycji wobec obowiązujących norm, by wypracowywać własne stanowiska. Najpierw

⁷⁵ Jak piszą Boltanski i Chiapello: „Musi umieć w pełni zaangażować się w jakiś projekt, a jednocześnie zachować wystarczającą dyspozycyjność, aby dołączyć do innego projektu”. L. Boltanski, E. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, op. cit., s. 599. Zob. też A. Zawadzka, *Przymus kreatywności* [w:] L. Boltanski et al., *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, WUW, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011.

⁷⁶ O specyfice oczekiwań wobec zawodu artysty z perspektywy wrażliwej na płęć zob. *Marne szanse na awanse?...*, op. cit.

⁷⁷ Zob. autobiografię G. Stein, *Moje życie w drodze*, przeł. A. Dzierżgowska, Poradnia K, Warszawa 2019.

⁷⁸ T. Sławek, *Gdzie?* [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, op. cit., s. 55–56.

decyzja o robieniu sztuki, a później o traktowaniu jej jako praktyki wytwarzania „antywzorców”⁷⁹ jest działaniem ukierunkowanym na poznawanie własnego głosu, wzmacnianie go i używanie. Marianna odzyskuje tłamszony w dzieciństwie głos za sprawą sztuki, w jej pracach widoczne są elementy autobiograficzne, odniesienia do własnego życia. Prace te wywołują społeczny rezonans, a ona stale ćwiczy umiejętność manewrowania w świecie sztuki. W marzeniach Marianny twórczość jawi się jako obszar pozwalający uzyskać jednostkową autonomię, jest przestrzenią emancypacji⁸⁰. W podobny sposób o możliwości tworzenia myślało też wiele innych artystek – od Artemisii Gentileschi⁸¹ po Magdalenę Abakanowicz⁸². Narratorka poprzez sztukę otwarcie mówi o swojej płci, seksualności, pochodzeniu. Gdy Marianna opowiada o jednej ze swych prac, która znalazła się w internecie i zafunkcjonowała tam bez jej nazwiska (w miejscach, gdzie ją udostępniano, nie podpisywano jej jako pracy artystycznej i nie podawano nazwiska autorki), mówi o „odebranej podmiotowości” (2). I choć to postrzeganie się poprzez sztukę, czyli własną pracę, może jawić się jako niebezpieczne, bo sprowadzające osobę do tego jednego aspektu życia⁸³, w przypadku Marianny zdaje się, iż ma także wymiar emancypacyjny i ochronny. Emancypacyjny, ponieważ artystka zyskuje poczucie sprawczości nad swoim życiem, a narzędzia artystyczne umożliwiają jej zbadanie i zrozumienie społecznej sytuacji osób, które postrzega jako pozbawione władzy i z którymi jakos się solidaryzuje, ale także umożliwiają wgląd we własne rozterki i historie. Sztuka daje jej również schronienie przed trudnymi wspomnieniami z dzieciństwa i staje się rodzajem oparcia, oferuje poczucie sensu, kiedy Marianna nie znajduje go w rodzinie. Nieusłyszana w dzieciństwie jest w ten falujący sposób słyszana dziś w świecie sztuki.

Jej obecność w świecie sztuki wiązać będzie się bardziej z tym, co Piotr Szeniach, określając możliwości przypisane artystom odnoszącym sukces, nazywa zręcznością społeczną, aniżeli z dyspozycją agoniczną:

⁷⁹ P. Gielen, T. Lijster, *Kultura – podbudowa dobra wspólnego w Europie* [w:] P. Gielen (red.), *Koniec kultury – koniec Europy. O fundamentach polityki*, przeł. D. Żukowski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 21–78.

⁸⁰ Zob. L. Nochlin, *Dlaczego nie było ...*, op. cit.

⁸¹ Zob. W. Chadwick, *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, przeł. E. Hornowska, Rebis, Poznań 2015, s. 110–119.

⁸² Zob. M. Abakanowicz, *Sztuka koczownicza* [w:] W. Krukowski et al. (red.), *Magdalena Abakanowicz*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 21.

⁸³ „W świecie konseksjonistycznym istnieje tendencja do zacierania rozróżnienia życia prywatnego i zawodowego w wyniku podwójnej konfuzji: z jednej strony między cechami osobistymi a właściwościami siły roboczej pracownika (nierozzerwalnie połączonymi w ramach pojęcia kompetencji); z drugiej strony między własnością osobistą i, przede wszystkim, posiadaniem samego siebie a własnością społeczną, ułożoną w organizacji. Dlatego tak trudne staje się dokonanie rozróżnienia między życiem prywatnym a zawodowym, między kolacją ze znajomymi a spotkaniem biznesowym, między związkami uczuciowymi a relacjami nastawionymi na korzyść (...).” L. Boltanski, E. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, op. cit., s. 237. Konsekwencją zacierania tego rozróżnienia może być zmiana warunków pracy (na bardziej prekaryjne), jak też różne formy wypalenia zawodowego czy zmęczenia.

Z innymi [dyspozycjami – dyspozycja agoniczna, przyp. K.S.] dzieli „ponadlokalny”, transferowalny, przydatny w różnych polach charakter oraz nabywanie jej w kolektywnej praktyce poprzez trwałe wcielenie. Za jej cechę wyróżniającą uważam skłonność do zaangażowania w rywalizację, w której sportowa frajda miesza się z konfliktem opartym na interesach i relacjach dominacji⁸⁴.

Marianna zdaje sobie sprawę z obecnych w świecie sztuki „męskich” wzorców rywalizacyjnych, kiedy mówi na przykład o „falowaniu” widoczności czy „byciu odkrytą” (2) przez innego artystę (mężczyznę). Wydaje się jednak, że analizowany przeze mnie proces upodmiotawiania się przez sztukę (i odzyskiwania głosu) ma inne tło i operuje na innych dyspozycjach. Dyspozycja agoniczna Szenajcha jest mocno zakorzeniona w myśleniu o sztuce jako przestrzeni rywalizacji, którą określa pogon za jednostkowym sukcesem czy ciągła walka o uznanie artystycznych osiągnięć. I być może była to jedna z dominujących narracji wśród artystów urodzonych w latach 50., 60. i 70. XX wieku. Ci młodszy postrzegają rzeczywistość świata sztuki już nieco inaczej, jak zauważa Aleksy Wójtowicz: „młodych nie interesują rozgrywki w obrębie tradycyjnie rozumianego świata sztuki – napędza ich za to poczucie niesprawiedliwości, wściekłość i potrzeba fundamentalnych zmian”⁸⁵ i jak stwierdza dalej, młode artystki i artyści nie gonią za sukcesem rozumianym jako walka o obecność w „ważnych” instytucjach czy na rynku sztuki. Wójtowicz podkreśla: „Właściwie już nikt z młodych nie żąda «fajnej» sztuki na «europejskim poziomie» (ponieważ ona już tu jest). Zamiast tego wolimy badać nieprzystawalność wyobrażeń o artystycznym «sukcesie» do realnego funkcjonowania”⁸⁶. Dyspozycja agoniczna byłaby zatem cechą, która sprzyja sukcesowi starszych artystów (i artystek). Młode adeptki i adepci świata sztuki nie chcą postrzegać się poprzez ten rodzaj skłonności lub też zdają sobie sprawę, że poprzez tego rodzaju działania nie odnieśliby sukcesu (nie mają tak dużego kapitału symbolicznego jak starsze pokolenia, mają więc dużo słabszą pozycję startową). Wybierają więc często działania w niewielkim stopniu oparte na rywalizacji. Do opisanego sposobu działań młodszych artystów i artystek – w tym także Marianny – bardziej zasadna wydaje się zatem „zręczność społeczna”, którą za Neilem Fligsteinem i Dougiem McAdamem Piotr Szenajch określa jako zdolność do nawiązywania współpracy:

Aktorzy społeczni wyposażeni w tę umiejętność „potrafią empatycznie odnieść się do sytuacji innych ludzi i tym samym są w stanie dostarczyć tym ludziom powodów do współpracy”. To też zdolności poznawcze odczytywania ludzi, środowisk, nadawania ram działaniu i mobilizowania ludzi na rzecz szerszej koncepcji świata⁸⁷.

⁸⁴ P. Szenajch, *Odczarowanie talentu...*, op. cit., s. 356.

⁸⁵ A. Wójtowicz, *Aby do Potopii. Młoda sztuka wobec dekady 2010–2020*, „Szum” 2021, nr 32 (wiosna-lato), s. 26.

⁸⁶ Ibidem, s. 30.

⁸⁷ P. Szenajch, *Odczarowanie talentu...*, op. cit., s. 345.

Ten współpracujący charakter działań wydaje się także cechować nastawienie Marianny do jej praktyki artystycznej, ale i jest ważny w jej działaniach aktywistycznych. Współpraca okazuje się również ważna w samym polu sztuki: to współdziałanie z galeriami, kuratorami, artystkami. Ale – jak mówi Marianna – to też gra, nie zawsze nacechowana pejoratywnie, choć raczej bez mocnego przymusu rywalizacji:

Lubię to słowo [gra – przyp. K.S.]. I też ono, to słowo, trochę oznacza, że – bo ja czasami lubię grać w tę grę – to jest, to też nie jest tak, jakby, że mam tylko z tym jakiś przymus i czuję jakąś przemoc. (...) zgodziłam się na tą grę – rozumiem jej, nie wiem, rozumiem i zauważam jej wiele słabych stron, wiele stron, których nie szanuję albo które chciałabym, żeby wyglądały... ale decyduję się w tę grę grać w jakiś sposób (3).

W przypadku Marianny tak jak w przypadku wielu innych młodych artystów – szlifowanie umiejętności „gry w tę grę” pozwala uzyskać jakąś widoczność, przyczynia się do uzyskiwania przekonania o słuszności podejmowanych działań, czyni ich bardziej profesjonalnymi w oczach świata sztuki. Poza uzyskaniem tej kompetencji, w przypadku Marianny, to, co mogło przyczynić się jeszcze do jej znaczącej obecności w świecie sztuki i wytworzenia jej własnego poczucia bycia ugruntowaną jako artystka, to również dostrzeżenie przez nią w sztuce potencjału kreatywności, możliwości wytwarzania czegoś na nowo. A moja rozmówczyni potraktowała to spostrzeżenie bardzo poważnie. Dzięki temu zbudowała w sobie przeświadczenie o wspomnianym już krytycznym, emancypacyjnym i ochronnym charakterze działań artystycznych, które mogą być jej udziałem. I mimo świadomości rozmaitych uwikłań w pole artystyczne („profilowanie”, „dealowanie”, „falująca widoczność” jako określające zarówno jej nastawienia, jak i warunki bycia w tej przestrzeni) Marianna postrzega je jako obszar możliwości samorealizacji, w którym mogą zdarzyć się dla niej rzeczy ważne. Współgra to z dwoma wyróżnionymi przez Kamilę Lasocińską funkcjami twórczości w biografiiach: nastawienie mojej rozmówczyni łączy się z tym, co badaczka nazywa „jednością twórczości i biografii”, a także w pewnym stopniu z powiązaniem „szaleństwo – twórczość jako przekraczanie granic”⁸⁸. W przypadku tej pierwszej chodzi o utożsamianie się z własną praktyką artystyczną: nie można rozdzielić sfery sztuki od tego, co poza sztuką („wszystkie albo większość moich projektów wypływa bardzo emocjonalnie z momentów, w jakich jestem w życiu” [3]). Natomiast twórczość rozumiana jako przekraczanie granic:

[w]iąże się z przekraczaniem tabu i przełamywaniem stereotypów społecznych. Dominującą wartością staje się walka o siebie i ekspresję własnej osobowości. Twórczość zakłada nonkonformizm, autentyczność, wiąże się z radykalną postawą i podejmowaniem ryzyka. Trudnością i zagrożeniem jest to, że twórca naraża się na konflikt, odrzucenie i sprzeciw otoczenia.

⁸⁸ K. Lasocińska, *Badania biograficzne wśród artystów plastyków – refleksja badacza* [w:] M. Modrzejewska-Świągulska (red.), *Biograficzne badania nad twórczością – teoria i empiria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 101.

Z drugiej strony twórczość umożliwia bycie autentycznie sobą, pozwala tworzyć nowe zupełnie wartości i koncepcje⁸⁹.

Marianna w swej praktyce artystycznej wielokrotnie narażała się na konflikt, stawała w opozycji do dominujących daną przestrzeń dyskursywną wartości, realizując własne działania. W ten sposób zyskiwała sprawczość, a problemy, które uważała za istotne, stawały się częścią publicznej debaty.

Sztuka dała jej zatem sposobność poszukiwania sprawczości, ale i odnalezienia własnego głosu, stała się narzędziem wyposażającym moją rozmówczynię w odwagę, której dorastanie w rodzinie alkoholowej ją pozbawiło (lub raczej nie pozwoliło się jej nauczyć). Co więcej, tradycyjna socjalizacja do roli kobiety wzmacniała w niej raczej potrzebę dostosowywania się do innych aniżeli odwagę odkrywania i eksplorowania nowych przestrzeni⁹⁰. Jak zauważyła Carol Gilligan: „w świecie, w którym dominujące konstrukcje rzeczywistości i moralności nie pasują do ich [kobiet – przyp. K.S.] doświadczeń – w świecie, gdzie kobieta, która chce być wysłuchana i zrozumiana, musi nauczyć się myśleć inaczej, niż myśli naprawdę”⁹¹, narzędziem odzyskiwania swojego głosu może być właśnie sztuka. Sztuka, która tak jak w przypadku Marianny – narusza obyczajowe tabu i podważa ustalone akademickie porządki wizualne. Ten głos może być zauważony właśnie wtedy, kiedy pojawia się na przekór i wbrew obowiązującym konwencjonalnym praktykom pola sztuki. W tym kontekście wysiłek włożony przez moją rozmówczynię w walkę o swoją twórczą i życiową postawę wydaje się szczególnie wart zobaczenia.

Bibliografia

- Abakanowicz M., *Sztuka koczownicza* [w:] W. Krukowski et al., *Magdalena Abakanowicz*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995.
- Adm, *Strajk Kobiet planuje protest po słowach prezesa PiS. „Kretyńskie słowa starego dziada”*, <https://www.rp.pl/spoleczenstwo/art37374111-strajk-kobiet-planuje-protest-po-slowach-prezesa-pis-kretynskie-slowa-starego-dziada> (dostęp: 1.03.2024).
- Biały K., Piasek P.F., Pieniążek P., *Słownik samo-świato-wyrażeń. Kształtowanie się podmiotowości i biografii jednostek w obliczu przemian neonowoczesnego społeczeństwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Oficyna Związków Otwarty, Łódź 2023.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Jak pisze Joanna Ostouch-Kowalska: „Typowe wzory socjalizacji (...) w znaczny sposób zmniejszają w młodych kobietach potrzebę osiągnięcia sukcesu tak, że mają one tendencje do zaniżania oczekiwań wobec siebie i innych. Przeważnie dziewczęta ani przez nauczycieli, ani przez rodziców nie są zachęcane do rozwijania własnych aspiracji i ambicji, a raczej do wzbogacania życia rodzinnego (...)”. J. Ostouch-Kowalska, I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz (red.), *Narodziny kobiety. Wspomnienia z dzieciństwa a obraz teraźniejszości* [w:] *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, Konsola, Poznań 2003, s. 210.

⁹¹ C. Gilligan, *Chodźcie z nami!...*, op. cit., s. 39.

- Bojarska K., *Stawanie się kobietą (w) akademii* [w:] A. Chromik, N. Giemza, K. Bojarska (red.), *Macierz/Matrix*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.
- Boltanski L., Chiapello E., *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022.
- Chadwick W., *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, przeł. E. Hornowska, Rebis, Poznań 2015.
- Chase S.E., *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, przeł. F. Schmidt [w:] N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. polskiego wydania K. Podemski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 15–55.
- Czyżewski M., *Między panoptyzmem i „rządomyślnością” – uwagi o kulturze naszych czasów*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 2, s. 83–95.
- Czyżewski M., *Socjologia interpretatywna i metoda biograficzna: przemiana funkcji, anty-esencjalistyczne wątpliwości oraz sprawa krytyki*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2013, nr 9 (4), s. 14–27.
- Dec-Piotrowska J., Paprzycka E., *Spoleczne konstruowanie cielesności i seksualności. Analiza wybranego kontekstu edukacji seksualnej*, „Dyskursy Młodych Andragogów” 2016, nr 17, s. 325–339.
- Dragan M., *Czas wolny młodzieży gimnazjalnej* [w:] M. Banach, T.W. Gierat (red.), *Formy spędzania czasu wolnego*, Wydawnictwo Sciptum, Kraków 2013, s. 11–35.
- Filipiak-Siewodnik A., *Uwarunkowania depresji u dziewcząt w okresie adolescencji* [w:] A. Matysiak-Błaszczyk, B. Jankowiak (red.), *Kontrowersje wokół socjalizacji dziewcząt i kobiet*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2016, s. 351–368.
- Folga-Januszewska D., Kiliszek J. (red.), *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie*, ASP w Warszawie, Warszawa 2018.
- Fraser N., *Drugi feminizmu. Od kapitalizmu państwowego do neoliberalnego kryzysu*, przeł. A. Weseli, Wydawnictwo KP, Warszawa 2014.
- Gielen P., Lijster T., *Kultura – podbudowa dobra wspólnego w Europie* [w:] P. Gielen (red.), *Koniec kultury – koniec Europy. O fundamentach polityki*, przeł. D. Żukowski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 21–78.
- Gilligan C., *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Wydawnictwo KP, Warszawa 2013.
- Gilligan C., *Imym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo KP, Warszawa 2015.
- Gorczyca Ł., Ronduda Ł., *Szyja. Awangarda i alkohol*, Raster, Warszawa 2018.
- Grabowska M., *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny ruch kobiecy*, Scholar, Warszawa 2018.
- Han B.-Ch., *Spoleczeństwo zmęczenia i inne eseje*, Wydawnictwo KP, Warszawa 2022.
- Husu L., *What Does Not Happen: Interrogating a Tool for Building a Gender-Sensitive University* [w:] E. Drew, S. Canavan (red.), *The Gender-Sensitive University: A Contradiction in Terms?*, Routledge, London–New York 2021, s. 166–176.
- Jagodzianka w Sopocie. Rozmowa z Edwardem Dwurnikiem* [w:] Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *Szyja. Awangarda i alkohol*, Raster, Warszawa 2018.
- Jensen T., Zawadzki M., *Contextualizing Capitalism in Academia: How Capitalist and Feudalist Organizing Principles Reinforce Each Other at Polish Universities*, „Organisation” 2023, nr 1, s. 1–23.
- Jucewicz A., Kicińska M., *Dom w butelce. Rozmowy z dorosłymi dziećmi alkoholików*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2021.

- Każmierska K., *Biografia opowiadana, doświadczana i rekonstruowana w perspektywie narracji o wojnie. Analiza przypadku* [w:] R. Dopierała, K. Waniek (red.), *Biografia i wojna. Metoda biograficzna w badaniu procesów społecznych. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Każmierska K., Waniek K., *Autobiograficzny wywiad narracyjny. Metoda – technika – analiza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Kim R., *Wstrząsające opowieści studentek. „Na korytarzu pytał: »hej, śpisz dzisiaj u mnie?«”*, „Newsweek”, <https://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/namawial-do-seksu-bez-zabezpieczenia-wstrzasajace-opowiesci-studentek/sjk72dp> (dostęp: 5.09.2024).
- Kosiewski P. (red.), *Język rewolucji*, Fundacja im. S. Batorego, Warszawa 2021.
- Kunst B., *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa–Lublin 2016.
- Lasocińska K., *Badania biograficzne wśród artystów plastyków – refleksja badacza* [w:] M. Modrzejewska-Świągulska (red.), *Biograficzne badania nad twórczością – teoria i empiria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 89–104.
- Loorde A., *Przekształcanie milczenia w język i działanie* [w:] eadem, *Siostra outsiderka. Eseje i przemówienia*, przeł. B. Szelewa, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2015, s. 51–54.
- Markowska A., *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, FNP, Toruń 2012.
- Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, oprac. A. Gromada, D. Budacz, J. Kawalerowicz, A. Walewska, Fundacja Katarzyny Kozyry, Warszawa 2016.
- Murdock M., *Podróż bohaterki. Kobięca droga do pełni*, przeł. E. Tołkaczew, Instytut Studiów Kulturowych Raven, Czeladź 2020.
- (Nie)zgoda na przekraczanie granic*, <https://akademia.at.edu.pl/wp-content/uploads/sites/4/2023/01/raport-synteza.pdf> (dostęp: 5.09.2024).
- Nochlin L., *Dlaczego nie było wielkich artystek*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Smak Słowa, Sopot 2023.
- Ostrouch-Kowalska J., *Narodziny kobiety. Wspomnienia z dzieciństwa a obraz terażniejszości* [w:] I. Kowalczyk, E. Zierkiewicz (red.), *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, Konsola, Poznań 2003, s. 209–220.
- Pankowska D., *Wychowanie a role płciowe*, GWP, Gdańsk 2005.
- Pozytywne picie. Rozmowa z Adamem Rzepeckim* [w:] Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *Szyja. Awangarda i alkohol*, Raster, Warszawa 2018.
- Rokuszevska-Pawełek A., *Miejsce biografii w socjologii interpretatywnej. Program socjologii biografistycznej Fritza Schützego*, „Ask” 1996, nr 1, s. 37–54.
- Sadura P., *Państwo, szkoła, klasy*, Wydawnictwo KP, Warszawa 2017.
- Schütze F., *Analiza biograficzna ugruntowana empirycznie w autobiograficznym wywiadzie narracyjnym. Jak analizować autobiograficzne wywiady narracyjne*, przeł. K. Waniek [w:] K. Każmierska (red.), *Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, Nomos, Kraków 2012, s. 141–278.
- Sikorska K., Kosińska M., *Akademia a feministyczne rekonfigurowanie wyobraźni: analiza opowieści pracowniczych*, „Prace Kulturoznawcze” 2023, nr 27 (3), s. 41–63.
- Sławek T., Kunce A., Kadłubek Z., *Oikologia. Nauka o domu*, SIW, Katowice 2013.

- Sól w nasze rany. Rozmowa z Krzysztofem M. Bednarskim* [w:] Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *Szyja. Awangarda i alkohol*, Raster, Warszawa 2018.
- Stein G., *Moje życie w drodze*, przeł. A. Dzierzgowska, Poradnia K, Warszawa 2019.
- Sulikowska-Dejena A., *Wspólnota znaczeń? Egzotyka? Peryferie patrzą na centrum*, „Elementy” 2022, nr 3, s. 118–133.
- Surmiak A., *Etyka badań jakościowych w praktyce. Analiza doświadczeń badaczy w badaniach z osobami podatnymi na zranienie*, Scholar, Warszawa 2022.
- Szenajch P., *Odczarowanie talentu. Socjografia stawania się uznanym artystą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
- Wójtowicz A., *Aby do Potopii. Młoda sztuka wobec dekady 2010–2020*, „Szum” 2021, nr 32, s. 24–45.
- Zawadzka A., *Przymus kreatywności* [w:] *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 227–237.